BERNARDO FREY PINTO DE ALMEIDA

ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO E LUGAR DO ESPECTADOR

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM ESTÉTICA
E HISTÓRIA DA ARTE

INSTITUTO DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
UNIVERSIDADE DO MINHO

BRAGA / 1992

Reg. 9520
Cota 043.7
23

BERNARDO FREY PINTO DE ALMEIDA

ESPAÇO DA REPRESENTAÇÃO E LUGAR DO ESPECTADOR

DISSERTAÇÃO DE DOUTORAMENTO EM ESTÉTICA
E HISTÓRIA DA ARTE

INSTITUTO DE HISTÓRIA E CIÊNCIAS SOCIAIS
UNIVERSIDADE DO MINHO

ESCOLA SUPERIOR DE BELAS ARTES DO PORTO
BIBLIOTECA

BRAGA / 1992

Biblioteca da FBAUP
10520

Para a Emília e para a Isabel

AGRADECIMENTOS

Gostaria de deixar aqui a expressão do meu sincero reconhecimento para com os Senhores Professores Artur Nobre de Gusmão, orientador da presente dissertação, que generosamente acompanhou todo o desenvolvimento do trabalho, sempre disponível para a interlocução e encorajador nas suas críticas e observações, e Remo Guidieri seu co-orientador, que igualmente se prestou, em elevado testemunho de amizade, a discutir os temas essenciais do trabalho, colocando pertinentes observações que se verificaram indispensáveis para a sua progressão.

Quero igualmente mencionar o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que me concedeu uma Bolsa de Estudo que foi preciosa para poder levar a cabo a investigação cujos resultados se apresentam, bem como ao Departamento de História e Ciências Sociais da Universidade do Minho que demonstrou a maior compreensão e abertura para com o tema proposto e

que, através dos seus docentes, teve sempre uma atitude de encorajamento e de simpatia.

Não seria justo tampouco esquecer os contributos expressos através de preciosas indicações bibliográficas e informal discussão de opiniões dos Professores José Luis Morales y Marin, José Gil Maria Cândida Pacheco, Fernando Pernes, Escultor Alberto Carneiro e Pintor Ângelo de Sousa. Também ao Dr. José Meirinhos quero agradecer pelo apoio dado no processamento do texto.

Finalmente quero exprimir aqui um testemunho de gratidão para com minha mulher, Maria Isabel Pacheco, que pacientemente acompanhou o andamento do trabalho dando indicações úteis e atentas e ajudando na fixação final do texto.

Sem todos estes apoios, a presente dissertação e o seu autor ter-se iam visto privados de um contexto de amizade, compreensão e cumplicidade que acabaram por transformar um trabalho árduo num estimulante desafio. A todos eles, bem como aos muitos amigos que me encorajaram, fica o testemunho do mais profundo reconhecimento.

Julho, 1992.

ÍNDICE GERAL

I - INTRODUÇÃO 1

II - CONSIDERAÇÕES GERAIS (O PLANO DE IMAGEM) 8

III - MANET 44

1 - BONJOUR M. MANET 45

2 - OS INÍCIOS DE MANET 58

3 - MANET ET MANEBIT 67

4 - MANET — PINTOR DA VIDA MODERNA 77

5 - MANET E A FOTOGRAFIA 114

6 - A CRÍTICA DE ARTE NO TEMPO DE MANET 129

7 - O "ESPANHOLISMO" DE MANET 144

IV - O ESPAÇO DO QUADRO 156

1 - O TEATRO DO MUNDO 157

2 - O TEMPO DA REPRESENTAÇÃO 178

3 - O QUADRO COMO PALCO 190

V - DE VELAZQUEZ A MANET 197

1 - O RETRAIMENTO DO ESPAÇO PICTURAL 198

2 - A OBJECTIVIDADE, A VITRINA E A INDIFERENÇA 215

VI - CÉZANNE 230

1 - A MATÉRIA DO MUNDO 231

VII - A CONQUISTA DA TRANSPARÊNCIA 264

1 - A TRANSPARÊNCIA POSTA A NU 265

2 - O OBJECTO COMO PARADIGMA DO MUSEU 284

VIII - CONCLUSÕES 299

BIBLIOGRAFIA 312

FONTES 313

BIBLIOGRAFIA PASSIVA 318

INDICES 340

ÍNDICE TEMÁTICO 341

ÍNDICE DE AUTORES 352

I - INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

> "Há uma outra questão, mais profunda que se apoia sobre o próprio *princípio* da pintura, sobre o exame dos seus meios de representação e sobre a definição do conteúdo que, em razão da sua *própria natureza*, corresponde à forma de representação pictural mais do que a qualquer outra."
> Hegel[1]

O tema da investigação que nos propusemos levar a cabo através do presente trabalho centra-se no estudo sobre as questões relativas ao espaço da representação e ao lugar do espectador, e sobre as modificações que foram ocorrendo na relação essencial entre estes dois aspectos.

As relações entre uma e a outra questão não foram, pelo menos em obras de nosso conhecimento até hoje publicadas, estudadas nesta perspectiva de correspondência, no interior de um modelo interpretativo. É certo que, através de

---

1 - Hegel, *Estética vol. VI — Pintura e Música*, trad. portuguesa Guimarães Editores, Lisboa, 1974, p.23.

numerosos ensaios, elementos dispersos para essa reflexão têm sido aflorados, embora nunca de um modo sistemático.

Como veremos adiante, numerosos autores trouxeram os mais válidos contributos para equacionar qualquer uma das questões separadamente, e nesta linha de investigação tentaremos analisar e comentar os dados disponíveis e as referidas obras.

No tocante à primeira das noções, foi nosso propósito investigar o problema específico do retraimento do espaço interior da representação (ou do espaço pictural), aquilo que poderíamos designar como a representação da representação.

Depois da invenção da *perspectiva artificialis* segundo o modelo da construção do espaço renascentista — que ilimitava o campo da representação através da suposição de haver um ponto infinito como horizonte ideal da visão —, surgiu com Velázquez, do nosso ponto de vista, um primeiro corte paradigmático que consistiu em interromper esse modelo de construção espacial, introduzindo-lhe um plano que delimitava o campo da visão, para dar lugar a um espaço fechado (o espaço da caixa) como adiante tentaremos demonstrar.

A construção do espaço de representação foi sofrendo sucessivas e subtis modificações até que, com a obra de Manet, se operou um novo e decisivo corte, numa primeira tentativa sistemática de atingir a verdade bidimensional do

quadro, corte esse que terá partido do interesse que este artista demonstrou pela pintura espanhola e, em particular, pela de Vélazquez, e pela consciência que através do seu estudo ganhou sobre a necessidade de aprofundar essa questão, até então praticamente inexplorada.

Num processo de compreensível aceleração histórica, coube depois a Cézanne, após reflexão sobre as consequências e estado da situação Impressionista (que havia continuado a tarefa de Manet), levar mais longe essa conquista da superfície, introduzindo-lhe dados, até então irreconciliados, sobre a relação entre os problemas da representação da natureza — ou seja daqueles que diziam directamente respeito à tentativa de representar o espaço exterior —, e os problemas culturais ou estruturais da representação, isto é, aqueles que respeitavam a tornar visível o próprio modo de representar.

Pouco depois, Duchamp trouxe um novo contributo com a determinação do espaço transparente, ou seja, aquele que permitia, através da literal utilização do vidro, incorporar no espaço da representação ao mesmo tempo o seu interior e o seu exterior.

Neste percurso, o segundo termo da questão, quer dizer aquele que se refere ao lugar relativo do espectador face à obra de arte, foi sendo igualmente modificado, e interessou-nos investigar o processo dessa modificação, por

entendermos que a relação entre as duas questões é incontornável, colocando-se sempre uma em dependência estreita da outra.

As questões que vimos referindo, uma vez sistematizadas segundo o modelo interpretativo que propomos, constituem, do nosso ponto de vista, matéria de reflexão Estética, ainda que naturalmente seja necessário ancorá-las em referências a exemplos específicos colhidos na História da Arte.

Se estas se constituem como um problema estético, isso acontece na medida em que o modo como foram sendo tratadas no interior das próprias obras de arte veio a fundamentar, como tentaremos demonstrar, os posteriores desenvolvimentos da arte moderna e contemporânea, e nomeadamente daqueles que conduziram ao surgimento da prática objectualista[2] no quadro das modalidades de expressão artística do século XX, bem como no que respeita à redefinição moderna das funções do espaço museológico.

O nosso particular interesse por elas está naturalmente ligado a uma reflexão continuada sobre os problemas da arte contemporânea, que têm sido objecto constante de análise crítica, através de inúmeros textos que publicamos ao longo dos últimos anos e que não é aqui lugar para referir.

---

2 - Sobre estas matérias ver nosso texto *Para uma estética do neutro*, in *Gerardo Burmester*, ed. Galeria Pedro Oliveira, Porto, 1991.

Essa reflexão dispersa — que partiu de uma análise sobre as razões da indistinção entre forma e fundo na arte contemporânea, problema que detectamos ter sido formulado primeiramente por Manet[3], e que neste mesmo trabalho começamos por estudar na sua obra — encontra assim, através da construção de um modelo interpretativo, um processo de sistematização que, assim o esperamos, nos permitirá fundamentar não apenas o trabalho já realizado, como sobretudo o prosseguimento da investigação na área da arte contemporânea e dos problemas por ela suscitados.

O modelo que propomos pretende por um lado estudar a questão no que toca ao modo interior de representação (já não apenas da natureza como do que, mais geralmente, designamos como a representação da própria representação) bem assim como os aspectos que se referem à relação entre as obras e aqueles que delas disfrutam, os seus espectadores, o que naturalmente remete para uma reflexão sobre os lugares de apresentação das próprias obras.

Tal é o percurso que decidimos levar a cabo, após começar por inventariar a natureza e as raízes do problema bem como as metodologias de reflexão escolhidas, uma vez claramente definidos os limites da investigação, de tal modo que esta não se viesse a dispersar para além das questões

---

3 - Cf. nosso livro *Angelo de Sousa*, ed. IN/CM, Lisboa, 1985.

assim delimitadas que constituem o propósito e o projecto do presente trabalho.

II CONSIDERAÇÕES GERAIS
(O PLANO DE IMAGEM)

II CONSIDERAÇÕES GERAIS
(O PLANO DE IMAGEM)

Olhamos para um objecto de arte onde quer que esteja: o que nos garante a sua pertença ao universo dos objectos de arte, começa justamente por ser o lugar onde podemos olhá-lo. O que quer dizer que os lugares da arte, antes de serem um lugar de colecção, ou de apresentação, constituem dispositivos de enunciação que designam que os objectos que guardam (e que mostram) pertencem à categoria específica de objectos de arte.

Podemos gostar ou não desse objecto, mas aceitamos a regra que o classifica, o dispositivo que o enuncia, o discurso que o substantiva.

Os discursos legitimadores do objecto de arte podem ter origens diversas. Reconhecemo-los na medida em que participam, em maior ou menor grau, da tipologia de uma das categorias discursivas que aceitamos como creditadoras

dessa relação com o universo das coisas da arte: a História da Arte a Estética, a Antropologia ou a Crítica de Arte.

O que distingue esses discursos, para além da sua maior ou menor *antiguidade* enquanto referentes de disciplinas que se foram organizando através de metodologias e de terminologias autónomas? Que especificidade se confere a cada um deles? O que os autoriza?

A História da Arte surge-nos como um vasto repertório de memórias e de interpretações directamente ligadas aos próprios objectos que comenta, com a sua rede de conceitos e de classificações, com o seu léxico próprio e o seu vocabulário específico, apesar das várias histórias que a habitam e que correspondem às várias interpretações que foram sendo elaboradas. A História da Arte é também, e ao mesmo tempo, a História dos vários estilos, épocas, monumentos; História das culturas, civilizações, ideias e sensibilidades que se foram sucedendo, e dos diversos corpos interpretativos construídos em torno desses mesmos estilos, épocas e monumentos.

Figuramo-la como a tarefa, para sempre interminável, de classificar, de interpretar e de diferenciar os objectos que admite como os do seu estudo, como a sua matéria, e em directa relação com o mais vasto pano de fundo da própria História da Humanidade.

Um monumento pode ser subitamente o único registo visual que resta, apesar da erosão do tempo, de uma determinada época, dando-lhe o rosto possível. A nossa preocupação em conservar os vestígios das épocas passadas corresponde à antiquíssima necessidade da Humanidade de preservar uma memória que dê um sentido de continuidade às vivências do presente, ancorando-o num ciclo temporal que nos garante a nossa remota origem, ao mesmo tempo que presta tributo a quantos nos antecederam, como se a tarefa que foi deles se prolongasse em nós, se reiterasse em nós, como o cumprimento de um projecto de que desconhecemos o desígnio mais profundo.

Em resumo se poderia dizer que corresponde a uma remota necessidade da Humanidade de preservar a sua identidade num registo de sucessivas diferenças.

A História da Arte e os seus lugares constituem para nós algo que nos aproxima de uma vivência do sagrado porque nos referem a um continuado esforço da Humanidade que nos precedeu que justifica o nosso próprio esforço e lhe dá uma consistência de monumento: esse sentimento pode revestir formas mais ou menos assumidas. Um marxista (ou um materialista histórico)[4], creditá-lo-à pela "sacralização laica" da História, enquanto um idealista lhe irá conferir

---

4 - Cf. Arnold Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, trad. brasileira Mestre Jou, S. Paulo, 1972, 2 vols.

outro tipo de valor mais directamente ligado à expressão de um ancestral sentido da cultura, entendida no plano do valor de culto.

Como o referiu Georges Bataille, através da arte o homem ~~quis~~ quer garantir a comunicação com a Humanidade futura[5]. Assim também, através das obras que produzimos hoje, como que continuamos esse apelo a um reconhecimento futuro, tentando levar mais adiante uma tarefa a que somos compelidos pelo próprio reconhecimento do passado.

Compreendemos que foi por idênticas razões que as campanhas imperiais militares procederam ao saque simbólico para sublinhar as vitórias que realizaram como se, apropriando-se dos monumentos dos vencidos, ou destruindo-os, cumprissem um ritual estranho de vitória que confirmaria, no plano simbólico, a vitória realizada no plano militar[6].

---

5 - Cf. Georges Bataille, *Lascaux ou la naissance de l'art — la peinture préhistorique*, ed. Skira, Genève, 1980 (1ª ed. 1955). Nesta obra o autor observa nomeadamente que "L'homme de Lascaux communique même avec la lointaine posterité que l'humanité présente est pour lui"(p.11). Cf. também Pierre Francastel, *La Estetica de las Luces*, in vários autores *Arte, arquitectura y estetica en el siglo XVIII*, ed. Acal, Madrid, 1980, p.28, onde o autor refere que para Diderot o que sustem o ânimo e a inspiração do artista é a chamada que lança à posteridade: "el sentimiento de una supervivencia que no es individual, sino asegurada en la conciencia de los hombres del futuro".

6 - Hoje, que as guerras económicas estão na ordem do dia, a solidez dos novos impérios satisfaz-se na apropriação, mediante transacções que atingem preços imensos, dos bens simbólicos (aqueles que justamente não têm preço) dos que são ultrapassados nas estratégias dos mercados internacionais. O estatuto de poderio das nações mede-se consequentemente, para lá do seu património próprio, pelas quantidades e pela qualidade dos objectos que simbolizam a riqueza das outras nações a cuja posse acedem por

Se compete a uma Sociologia da Arte analisar estes fenómenos ou a uma Antropologia da Arte reflecti-los e interpretá-los à luz de uma economia das trocas simbólicas, regressa-se à História da Arte quando se trata de analisar o objecto na sua especificidade para o classificar num regime de pertença a uma ordem documental.

Que dizer então da Estética enquanto discurso que reflecte igualmente sobre a arte e as categorias que lhe são aplicáveis[7]? Uma obra poderá ser bela, sublime, feia, monstruosa — porque a Estética definiu todas estas possíveis categorias e outras mais que não se justifica aqui enumerar —, mas não deixará por isso de poder ser objecto de análise, no que a Estética é sempre credora da História da Arte, mesmo se o seu regime de enunciação é necessàriamente mais abstracto e parte de uma categorização ou de uma classificação de carácter mais geral, que nos permite reflectir sobre o que é a própria Arte como sobre as suas categorias, e portanto sobre os problemas do juízo.

Diante desta questão, Hegel entendeu a necessidade de aproximar as duas disciplinas e propôs um quadro de reflexão

---

via das trocas económicas.Se Napoleão encheu o Louvre com os objectos provenientes dos saques generalizados das suas campanhas e, mais tarde, Hitler pretendeu apropriar-se dos tesouros artísticos dos países ocupados, num plano diverso de afirmação económica, os Estados Unidos da América simbolizaram o seu poderio através da aquisição massiça de obras de arte, tal como hoje o Japão faz desse comércio a bandeira da sua crescente afirmação no plano da dinâmica económica mundial.

7 - Sobre a questão das categorias estéticas ver a obra clássica de Robert Blanché, *Des categories esthétiques*, ed. Vrin, Paris, 1979.

alargado que designou como o da "filosofia da arte"[8] para compreender os laços estreitos que uma da outra faziam depender todas as análises sobre a produção artística. Como ele próprio o escreveu, "não nos podemos ater, como até aqui fizemos, a considerações gerais sobre os conteúdos que convêm à pintura e à maneira de tratar esses conteúdos conformemente ao princípio desta; mas visto que esta arte se baseia na particularidade dos caracteres e das suas situações, figuras e atitudes, devemos, para poder falar com conhecimento de causa, ter ante os olhos *obras reais*. O estudo da pintura para ser completo, exige que conheçamos e sejamos capazer de apreciar e julgar os quadros nos quais se afirmam as opiniões de que já discorremos. Podemos certamente dizer outro tanto de qualquer outra arte, mas, de todas as artes de que falamos até ao presente, isto é particularmente verdadeiro para a pintura"[9].

Não parece pois pertinente, partindo desta perspectiva, levar a cabo uma reflexão estética que não seja a par e passo acompanhada por uma meditação sobre os próprios objectos que a determinam[10] e, nesse sentido, vão as contribuições

---

8 - Theodor W. Adorno fez notar que "desde Schelling cuja estética se chama Filosofia da Arte o interesse estético centrou-se nas obras de arte", cf. *Teoria Estética*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, 1988, p. 77.

9 -*Op. cit.*, p.142.

10 - Neste sentido também se encaminha a reflexão de Croce. No seu *Breviário...* escreveu que: "por esta razón, quando la crítica de arte es verdaderamente estética o, lo que és igual, histórica, se amplia en su actuación la crítica de la vida, no pudiendo juzgar ni assignar su carácter a las obras de arte sin juzgar, al mismo tiempo, las obras de la vida todo,

mais importantes que o nosso século teve no campo do pensamento estético, nomeadamente as que vieram do círculo dito da Escola de Frankfurt (de Benjamin a Adorno)[11] que estão na origem da maior parte daquelas que lhes foram sucedendo, mesmo quando diluídas no plano mais híbrido da Crítica de Arte, onde as contribuições têm sido inestimáveis, na Europa como nos Estados Unidos, de Giulio Carlo Argan a Clement Greenberg[12].

Um autor importante na Estética contemporânea como Simón Marchán-Fiz pôde escrever que "el sistema poético se elabora teniendo como punto de partida la historia natural de cada arte. Cada una de ellas pone al descobierto un carácter historico dinamico que se transforma en algo sistematico,, es decir, que acaba cristalizando en una teoría sin renunciar a su historia. La distancia a salvar entre los peldanos de su progresión historica y una meta, situada al término de un trayecto inalcanzable, permite un intercambio entre la propria historia y la teoria del arte gracias al cual se reclaman mutuamente"[13]

---

assignando a cada uno su própio carácter." Cf. Benedetto Croce, *Breviário de Estética*, trad. espanhola Espasa Calpe, Madrid, 1979, p. 90 (8ª edição).

11 - Cf. Theodor W. Adorno, *op. cit*, e também Walter Benjamin *L'Homme, le langage et la culture*, trad. francesa Denoel Gonthier, Paris, 1971, em particular o texto *L'oeuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité téchnique*, pp.137 a 181.

12 - Cf. G. C. Argan *Arte e Crítica de Arte*, trad. portuguesa Editorial Estampa, Lisboa, 1988 e C. Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.

13 - Cf. Simón Marchán Fiz, *La estetica en la cultura moderna*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1987, p.138. A este respeito Mikel Duffrene escreveu por seu turno que "sendo verdade que a estética, sob certos aspectos, é

Por outro lado, não deixa de ser pertinente recordar que o nascimento da Estética, na Grécia — enquanto pensamento sistematizado — se centrou no plano da discussão sofística (e depois mais concretizada, em termos de análise sistemática, no pensamento platónico[14]) sobre a natureza do belo, mas sempre articulada em torno de objectos definidos, em cuja convivência os homens encontravam razões para reflectir as suas concepções e argumentar, num plano de fundamentação filosófica, o plano do gosto[15].

E não foi afinal a criação da Crítica de Arte como disciplina autónoma, de Diderot a Baudelaire[16] e através daqueles que se lhes seguiram, uma realização moderna desta necessidade de tornar produtivo um discurso filiado ao mesmo tempo na reflexão estética e no reconhecimento do carácter histórico de qualquer produção artística?

Olhamos então para um objecto de arte e, a partir dele, de alguma maneira poderemos re-contar os fios que, através

---

inapreensível, os problemas de que se ocupa poderiam ser destacados e recenseados, se bem que a respectiva configuração e formulação variem ao longo da história consoante os regimes de pensamento.", cf. Mikel Dufrenne, *A Estética e as ciências da arte*, trad. portuguesa Livraria Bertrand, Lisboa, 1982, 2 vols, p.112.

14 - Cf. Erwin Panofsky, *Idea*, trad. francesa Gallimard, Paris, 1983.

15 - Cf. Ernst Gombrich *The Story of Art*, ed. Phaidon, Londres, 1972, em particular cap. 3, *The great awakening*, pp. 46 e segs.

16 -Veja-se Lionello Venturi, *História da Crítica de Arte*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, 1984 e também G. C. Argan, *op. cit.*. Cf. também Raymond Bayer *História da Estética*, trad. portuguesa Editorial Estampa, Lisboa, 1979, e ainda Denis Diderot, *Sur l'Art et les artistes*, ed. Hermann, Paris, 1967 e Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Vol. 2, ed. Bibl. de la Pleiade, Galimmard, Paris, 1976.

da História, em função do discurso estético das épocas que se foram sucedendo, conduziram a História da Arte e a Estética. A partir de um único — e mesmo que pouco significativo — objecto, seria idealmente possível contar toda a História da Arte e rever os domínios da mais abstracta reflexão Estética.

Esta possibilidade extraordinária — que de alguma maneira evoca o projecto de Heinrich Wolfflin de escrever uma História da Arte prescindindo dos nomes dos artistas[17] — só se justifica, a nosso ver, pelo facto de se poder considerar que o próprio objecto de arte enuncia um discurso estético potencial. Quer dizer que, embora o âmbito desse objecto não seja discursivo mas visual, o plano linguístico de significante (no sentido que Saussure deu ao termo "significante"[18]) em que ele se pode colocar é passível de suscitar a formulação de um discurso[19] que participa quer

---

17 - Cf. Heirinch Wolfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, trad. francesa Gerard Monfort, Paris, 1986.

18 - Cf. Ferdinand de Saussure, *Curso de Linguístiga Geral*, trad. portuguesa Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

19 - Esta modalidade de interpretação é hoje possível graças aos progressos trazidos pelo estruturalismo e, mais tarde, pela semiótica, que nos autorizam o entendimento alargado da noção do texto e da escrita: neste sentido, é possível olhar os objectos de arte enquanto textos (no que afinal se manifesta uma já histórica tendência a estudá-los como documentos), ou seja, susceptíveis de uma interpretação que os individualiza num plano de textualidade, quer dizer, de circunscrição formal à sua própria existência significante.

Vejam.se, a este propósito, as obras de Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture — Éléments de sémiologie*, ed. Du Seuil, 1964; Julia Kristeva *La révolution du langage poétique*, ed. Du Seuil, 1974 e ainda Jacques Derrida, *Glas*, ed. Galilée, Paris, 1974 e também do mesmo autor *L'écriture et la différence*, ed. Du Seuil, Paris, 1967. Outras obras de autores ditos estruturalistas apontam nesta direcção: a título de exemplo poderia citar-se

das categorias estéticas existentes quer da sua projecção na própria esfera da História da Arte.

Um objecto de arte, interpretado enquanto *matéria textual*, poderia assim ser legitimamente inserido numa rede mais vasta de intertextualidades e, portanto, de momentos em que o problema específico que é possível isolar na sua interpretação, uma vez estando esta definida, pode ser reencontrado sob outras modalidades de realização em outros objectos-textos[20].

---

a análise dos mitos a que procedeu Claude Lévi-Strauss ao longo de toda a sua obra (cf., nomeadamente *Anthropologie structurale*, ed. Plon, Paris, 1958.

20 - Este dispositivo de análise e de interpretação — que de resto evoca a metodologia de Panofsky nos seus estudos de iconologia em que o autor interpreta a arte gótica nos termos de uma total correspondência, no plano da linguagem arquitectónica, com outras linguagens (de comum raiz epistemológica) em que se exprime a estrutura intrínseca do pensamento de uma determinada época — legitimaria então a possibilidade de uma leitura efectuada não apenas no plano simbólico mas no próprio plano (linguístico) de uma certa literalidade dos objectos de arte enquanto manifestações concretas de uma formulação discursiva que competiria à Estética ou à Teoria da Arte decifrar e enunciar projectando-a sob a forma de uma discursividade verbal.

Cf. Erwin Panofsky, *Arquitectura gotica y pensamiento escolastico*, trad. espanhola, Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1986, onde o autor escreve "Paralelamente, el arte gótico tardio ha proliferado en una diversidad de estilos que reflejam esas diferencias regionales e ideológicas. Esa diversidad recibe también su unidad de un subjetivismo que se corresponde en la esfera de lo visible con lo que puede ser observado en la vida intelectual. La expresión más característica de este subjetivismo es la interpretación en perspectiva del espacio tal y como aparece en Giotto y en Duccio y que comienza a ser aceptada en todas partes a partir de 1330-1340. La perspectiva, al redefinir la superficie material del dibujo o de la pintura como plano de proyección immaterial — incluso imperfectamente dominada en un principio — da cuenta no solo de lo qui es visto sino también de cómo es vista esa realidad en sus condiciones particulares" (p.28). De resto, já Gottfried Semper havia caracterizado, em 1860, a arte gótica como "uma simples tradução em pedra da filosofia escolástica" na sua obra *Der stil in den technichens und tecktonischen kunsten*, citado por A. Hauser, *op. cit.*, p. 322.

Foi neste sentido que Theodor Adorno apontou quando escreveu que "a arte (...) é obrigada a realizar por si mesma a reflexão sobre os seus suportes e se possível (...) a deve integrar na sua forma", ou ainda que "embora as obras de arte não sejam conceptuais nem formulem juízos, são lógicas. Nada nelas seria enigmático, se a sua logicidade imanente não confluisse no pensamento discursivo."[21]

Assim, em vez de uma forma traduzir ou cifrar uma estrutura que lhe é anterior (e que competiria à iconologia interpretar como ocorre nos citados estudos de Panofsky) assistir-se-ia, ao invés, a uma situação em que um discurso se articula primeiramente segundo a organização de uma forma e mais precisamente de um objecto, competindo depois àquele que a estuda decifrar e articular, no plano verbal, a discursividade que ela enuncia num plano de linguagem não-verbal.

Esta possibilidade tem vindo a ganhar, com o tempo, uma cada vez maior pertinência, justamente na medida em

---

Cf. também George Duby, *Saint Bernard et l'art Cistércien*, ed Flammarion, Paris, 1979. Adorno por seu turno escreveu que "as grandes estéticas filosóficas estiveram em concordância com a arte, ao reduzirem ao conceito o seu carácter de evidente universalidade, em conformidade com o estado de espírito em que a filosofia e outras formas deste espírito, tal como a arte, ainda não estavam separadas uma das outras. Que na filosofia e na arte imperasse o mesmo espírito permitiu à filosofia tratar de um modo substancial da arte, sem se confinar às obras. Sem dúvida, as grandes estéticas fracassaram regularmente na tentativa — necessária e motivada pela não identidade da arte e das suas determinações universais — para pensar as suas especificações: daí resultaram os erros mais penosos nos idealistas especulativos", *op. cit.*, p.367 e 157, respectivamente.

21 - *Op. cit.*, p.373.

que, a partir do Romantismo e de uma certa libertação dos objectos por relação com os modelos determinados pelas normas estéticas estabelecidas[22], o próprio do objecto de arte (nas modalidades da pintura, da escultura, da música ou de qualquer outro modo de expressão artística) é definir uma esfera de acção linguística que tende a torná-lo independente de anteriores formulações estéticas[23].

Naturalmente que este foi um longo e lento progresso. Através da História da Arte, pelo menos desde a remota afirmação renascentista do artista enquanto figura

---

22 - Cf. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, ed. Flammarion, 1986, e também August-Wilhelm Schelegel, *Les tableaux*, ed. Christian Bourgois, Paris, 1988. Benjamin afirma a pp.165 que "En matière de philosophie de l'art tout le travail des romantiques peut donc se résumer à ceci qu'ils ont cherché a démontrer que, par principe, l'oeuvre est critiquable (...) la catégorie sous laquelle les romantiques saisissent l'art est l'Idée".

23 - Se pensarmos, por exemplo, na arte do século XIX, verificamos que no caso de Manet, a sua obra teve que esperar por uma consagração póstuma, uma vez que a maioria da Crítica de Arte do seu tempo o não entendeu (com algumas honrosas excepções); pouco depois, porém, com Cézanne, a consagração a que assistiu ainda em vida, e sobretudo na medida em que lhe foi testemunhada sem equívoco pelos jovens pintores da geração que historicamente se lhe seguiu, demonstra-nos uma situação em que uma obra ganhou a consistência de integrar um projecto estético próprio e reconhecível, que dispensou uma categorização anterior, no sentido de obedecer a uma norma previamente designada.

Entre as duas situações, uma modificação sensível ocorreu que importa analisar e que, a nosso ver, diz justamente respeito à progressiva autonomização do discurso da obra.

Esta afirmação ou melhor, este argumento, não deixa de ser razoável mesmo se tivermos em conta um certo ingenuismo das intenções de Cézanne quando declarava querer refazer Poussin "d'après nature" ou tornar o Impressionismo numa arte de museus. De facto, se nos ativermos a esta última declaração de intenções, o seu regime de enunciação tem já uma carga afirmativa que designa uma independência do objecto e que pressupõe que intencionalmente esse mesmo objecto contem já em si, potencialmente, as raízes da sua creditação futura.

preponderante na vida pública até ao soberbo gesto de Courbet ao pintar o célebre "Bonjour Monsieur Courbet" (com todas as suas implicações ideológicas enquanto momento de reivindicação de uma liberdade e soberania do acto do artista), lentamente as relações entre o discurso normativo das Academias — que constituiu, naturalmente, um corpo de pressupostos de ordem estética — e o seu objecto, as obras de arte, foram sofrendo progressivas modificações.

Não se pode falar, a propósito, de uma "revolução", justamente porque o processo foi lento e progressivo, com momentos de recuo e de avanço. Mas é facto que essa modificação foi tendo lugar e que a sua mais óbvia consequência foi, segundo o nosso ponto de vista, a passagem de um discurso exterior ao objecto, que era determinante na sua produção, para aquilo a que se poderia, à falta de melhor termo, designar como "discursividade do objecto".

Como o olhar que temos sobre a arte é sempre retroactivo — mesmo se, em muitos casos, é possível reconstituír as condições de produção dos objectos —, o facto é que essa modificação foi, em si mesma, determinante para uma nova compreensão dos objectos do passado (aqueles que a História da Arte já integrou enquanto disciplina) e, quando hoje nos debruçamos sobre as obras do passado, é-nos difícil escapar a uma predisposição que nos conduz a interrogá-las sobre qual é o seu próprio discurso, autonomizando-as,

mesmo se abusivamente, das circunstâncias (necessàriamente históricas e sociológicas no sentido que Francastel deu ao termo) que as suscitaram[24].

Compreendemos bem isto (e a própria noção do plano de imagem[25]) quando pensamos numa obra como "Les demoiselles d'Avignon", que Picasso pintou em meados da primeira década do século. Naturalmente que "Les demoiselles d'Avignon" é parente imediato de Cézanne, e mormente das suas "Baigneuses", continuando uma forte tradição da pintura do nu no ocidente, que se deve a Rubens na

---

24 - Olhando, por exemplo, "A Escola de Atenas" de Rafael, no plano de uma interpretação iconográfica, podemos detectar a forte presença das linhas ortogonais definidas pelas mãos de Aristóteles (que designam a Terra) e de Platão (que designam o Céu), e compreender que, autonomizando esse plano de "leitura" formal, (e o termo *leitura* tem, propositadamente, uma conotação linguística), pode ter consequências na nossa apreciação de obras abstractas como as de Malévich ou Mondrian, onde também o plano da composição é determinado pelo uso sistemático das ortogonais.

Este progressivo processo de autonomização, que designamos como pertencendo ao discurso estético do próprio objecto de arte, deve-se, naturalmente, aos artistas, uma vez que é nesse plano de compreensão que podemos entender de que maneira um determinado artista se pode reivindicar como herdeiro de um outro (ou de outros) pertencente a uma outra tradição ou época (Cézanne reivindicando-se herdeiro de Poussin, por exemplo) e é igualmente a partir dele que entendemos uma leitura e releitura produtiva da própria História da Arte, não numa perspectiva limitadora e historicista mas justamente no campo de um entendimento estético. Picasso recuperou, neste sentido, quer uma tradição clássica, quer a própria legitimidade de interrogar esteticamente (isto é, subjectivamente, no sentido kantiano) a arte africana, tal como Joseph Beuys pôde reivindicar um projecto de arte total, herdeiro de certos pressupostos do Romantismo alemão, em contexto cultural, senão civilizacionalmente, diverso.

O artista inglês Joshua Reynolds, primeiro presidente da Royal Academy, considerava que a arte não procedia das teorias nem da inspiração, mas do conhecimento e do juízo sobre a arte do passado, conforme nos explica G. C. Argan, *op. cit.*, p.135.

25 - No *Texto de introdução* ao Catálogo da exposição «Há um minuto do mundo que passa», ed. Fundação de Serralves, Porto, Dezembro, 1991, empregamos pela primeira vez o termo "plano de imagem" sem todavia aprofundar o seu sentido que, aqui, tentamos explicitar de modo mais sistemático. Ver, a este respeito, o capítulo de Conclusão deste trabalho.

sua linhagem, e que explica talvez a dívida que Cézanne não se cansou de exprimir por relação com este artista que o tinha precedido de quase dois séculos[26].

Compreendemo-lo hoje, já na perspectiva de uma leitura que é credora do visionamento (termo que nos vem da terminologia cinematográfica) da história, na consequência da perspectiva que Malraux postulou através do conceito de "museu imaginário".

Compreendemos também o quanto essa obra de Picasso, (entendida num plano de contiguidade com Cézanne) explica afinal o ulterior ~~definição~~ entendimento do Cubismo por ~~Picasso~~ aquele e parece pacífico afirmar, hoje, que é essa relação que permite entender o contributo de Cézanne para o Cubismo que os pintores do círculo de Puteaux — Gleizes, Metzinger — não quiseram ou não puderam entender. Mas aceitamos igualmente que a ponte de passagem é afinal essa mesma obra de Picasso, onde ao mesmo tempo podemos reconhecer o imenso contributo que teve para o cubismo a descoberta e consequente apropriação da arte africana[27].

---

26 - Cf. *Conversations avec Cézanne*, (edition critique presentée par P.M. Doran), ed. Macula, Paris, 1978, obra antológica de aqui em diante citada como *C.C.*,que reúne textos de Emile Bernard, J.Gasquet, Maurice Denis, A. Vollard e declarações do próprio Cézanne entre outros textos biográficos e críticos, nomeadamente pp. 18, 19, 32, 35, 50.

27 -Ao aceitar estas duas leituras, reconhecemos quando muito uma espécie de "injustiça" da parte de Gleizes e de Metzinger em não terem compreendido a importância de Picasso nessa evolução, mas todavia retemos a relação que "Les demoiselles d'Avignon" encerram, não nos sendo possível, sem esse elo, uma explicação credível da relação entre Cézanne e o Cubismo.

☆

Olhamos para a História como quem entra num albergue espanhol: saímos exactamente com aquilo com que entramos. Vemos o que queremos ver e aceitamos a leitura que nos convém, esquecendo por vezes, numa espécie de complacência, que essa leitura enferma de uma básica incompreensão[28]. Em resumo, perdoamos a Gleizes e Metzinger que tenham esquecido Picasso, e retemos ainda assim a relação entre Cézanne e o Cubismo que outras contribuições, no caso historicamente posteriores, confirmaram, encarregando-se de repôr uma espécie de justiça poética no reconhecimento da contribuição de Picasso e mormente através das suas "Demoiselles d'Avignon"...

Ora seria possível — é esse o ponto que nos interessa aqui defender — exprimir hoje, no plano de uma leitura comparativa (que se deve mais à metodologia da Antropologia estrutural[29] do que à Sociologia), que a obra em questão surge do encontro de dois planos de imagem.

Por um lado, naturalmente, o do sentido de uma tradição (que nunca deixou de estar presente em toda a obra de Picasso como âmbito referencial por excelência) que é a do nu na história da arte, e que se começou provavelmente com a dessacralização dos mitos, tal como a entendeu

---

28 - Cf. Patrick Gardiner, *Teorias da História*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1974.

29 - Cf. Paul Ricoeur, *Le conflit des interprétations/essais d'herméneutique*, ed. Du Seuil, Paris, 1969, nomeadamente pp. 37 e seguintes.

primeiramente Caravaggio ao trazer para um plano de horizontalidade (característico do maneirismo), ou se quisermos para um plano de prosa, a representação do nu na sua sensualidade e na sua carnalidade.

Essa tradição continuou-se com Rubens e, com ele, exaltou-se definitivamente essa conquista de uma linha de terra em que o nu passou a ganhar uma espécie de valor por assim dizer autónomo, que justificou a sua posterior consagração como género, tornando-se imagem referencial que nos permite compreender as afinidades que ligam as suas Vénus (e mesmo a célebre "Vénus vendo-se ao espelho" de Velázquez) com os nus de Ingres mas, sobretudo, com as "Majas" de Goya ou, depois, de forma ainda mais evidente, com a "Olympia" de Manet e que, como atrás afirmamos, são antecedentes formais quer das "Baigneuses" de Cézanne, quer das "Demoiselles d'Avignon" de Picasso.

Por outro lado reconhecemos também, fazendo fé na interpretação corrente dos manuais de divulgação da História da Arte, e sem sequer nos questionarmos já sobre a validade de um tal juízo, a dívida de Picasso para com as máscaras africanas, que fundamenta toda a relação entre o primitivismo e a arte do século XX[30].

---

30 - Cf. *Primitivism in XXth century art*, organizado por William Rubin, ed. The Museum of Moden Art, New York, 1988, 4ª edição, 2 vols.

Olhando para as "Demoiselles d'Avignon", e conhecendo o interesse que Picasso teve pelas máscaras africanas que se encontravam no Louvre — e decerto nas lojas de curiosidades de Paris dessa mesma época — torna-se evidente que essa relação foi mais do que determinante. Considerando então esta dupla origem da célebre obra — por um lado filiada numa tradição ocidental, por outro lado na incorporação de uma tradição alheia à nossa cultura, a da arte africana — poderíamos afirmar que, na confluência das duas tradições, por inesperado que pareça, o que Picasso produziu foi o encontro, num mesmo plano de imagem, de duas culturas até então antagónicas nos seus pressupostos[31].

Bem entendido que não podemos alhear-nos do facto de Picasso ter suscitado uma reacção imprevisível ao conjugar esses dois planos de imagem, referindo-se à tradição e interrompendo, ao mesmo tempo, essa referência, através de uma interferência estranha.

O facto, porém, e no âmbito de uma leitura estética e antropológica (no sentido em que a Antropologia da Arte estuda comparativamente os seus objectos sem imediatamente se ater à sua proveniência[32]), é que através

---

31 - O tema foi suficientemente explorado no âmbito das consequências que teve para um novo olhar sobre as relações entre culturas diversas para que nos detenhamos neste aspecto. O que mais nos importa considerar, então, é aquilo que possa ter suscitado esse encontro, para além de toda a curiosidade experimental que caracterizou a obra do artista.

32 - Cf. Jacques Maquet, *The aesthetic experience — an anthropologist looks at the visual arts*, Yale University Press, London, 1986.

desse gesto, Picasso legitimou de algum modo uma certa visão etnocentrista da cultura ocidental[33].

Mas, ao fazê-lo, mesmo que inconscientemente, Picasso forneceu uma chave de compreensão para um fenómeno que permanecia por explicar: a coabitação, num mesmo espaço museal — o Louvre —, de objectos de raiz tão diversa como o eram as obras da tradição ocidental e o amontoado de curiosidades que Napoleão havia trazido das suas campanhas, como testemunho de uma aventura guerreira, ao modo dos antigos imperadores.

As "Demoiselles d'Avignon" de Picasso legitimam de algum modo esse percurso civilizacional que quase dois séculos de história haviam perseguido, numa estranha obsessão pela colecção e pela acumulação de vestígios culturais de diversa origem e de que o Louvre era, de alguma maneira, o emblema.

O paradigma até então vigente do museu, enquanto repositório de imagens sem ligação entre si — que antecipavam já na prática aquilo que depois Malraux teorizou sob a designação de "museu imaginário", a partir da

---

33 - Mesmo se esta se filia numa outra tradição que havia passado, com Délacroix, por um interesse pelas imagens que captou nas suas viagens por Marrocos (e todo um gosto orientalista que, dos Românticos até ao Impressionismo, se fortificou na arte francesa de oitocentos) que consiste numa lógica análoga de apropriação, para um mesmo plano, de imagens provenientes de culturas diversas, tal como afinal ocorreu com o Louvre, onde se podiam colocar em proximidade espacial, objectos de distinta origem, em nome de uma supremacia do saber Ocidental.

possibilidade de reproduzir tecnicamente as imagens — encontrou nessa obra a sua mais evidente confirmação.

Ao conjugar esses dois planos de imagem, Picasso não apenas entendia um potencial inexplicado e impensado do Louvre enquanto paradigma museal como, sobretudo, o legitimava nas suas consequências mais radicais e inesperadas. A obra em questão resume e sintetiza um "património da humanidade" na medida em que se desloca, por um lado, o carácter etnocentrista da civilização ocidental (pela abertura a outras fontes) mas em que, por outro lado, se encontra uma justificação (ela própria de valor ideológico suspeito porque conivente com uma aceitação passiva e não crítica do modo de constituição desse património) para esse longo trabalho da história, sem questionar o seu modo de se produzir.

Aceitar então "Les demoiselles d'Avignon" como momento de coroação ou de apogeu de um certo tipo de desenvolvimento da arte ocidental é, antes do mais, aceitar que uma obra de arte pode, num certo momento, cumprir em si a lógica de uma certa forma da evolução histórica, e justificá-la no âmbito de um plano de imagem (consequente do encontro de outros planos de imagem), ao mesmo tempo que, na sua modalidade mais extrema, corresponde à consagração de um discurso estético longamente preparado[34].

---

34 - O tema foi suficientemente explorado no âmbito das consequências que teve

Se, até então, o Louvre funcionara como um depósito gigantesco cujo paradigma haviam sido os "cabinets de curiosités" dos séculos anteriores, agora essa dimensão cumulativa (a que faltava um sentido que transcendesse o projecto da pura acumulação) deixava-se substituir por uma outra dimensão — a dimensão estética (ou seja, decorrente de uma operação efectuada por uma obra de criação artística) — que antes lhe faltara como justificação.

O plano de imagem (noção a que voltaremos mais adiante) é então esse registo que precede a constituição da imagem enquanto dispositivo de enunciação visual com um sentido determinado, mas que contém já em si, enquanto potencial, a sua posterior definição numa articulação de sentido, que se cumpre através da realização da obra, que conjuga elementos até então dispersos[35].

---

para um novo olhar sobre as relações entre culturas diversas para que nos detenhamos neste aspecto. O que mais nos importa considerar, então, é aquilo que possa ter suscitado esse encontro, para além de toda a curiosidade experimental que caracterizou a obra do artista.

35 - É necessário compreender que este processo de inter-relacionamento entre inovação e tradição, começando por se constituír como resultante de uma reivindicação dos próprios artistas, conduz a uma deslocação do regime de enunciação de qualquer discurso estético exterior às obras e recoloca as condições dessa enunciação nas próprias obras, do mesmo modo que é necessário reconhecer que esta é, talvez, uma das mais determinantes conquistas da arte moderna.

A interiorização do discurso na própria obra (enquanto objecto de uma pluralidade significante) terá sido, provavelmente, o movimento interior da arte que suscitou o surgimento, cada vez mais especializado, da própria Crítica de Arte enquanto discurso mediador entre a obra de arte e a História (e só depois entre a obra de arte e o público) e, naturalmente, a crescente reivindicação dos artistas no sentido de eles mesmos formularem juízos sobre as suas próprias obras, situação que, desde Délacroixaté hoje se foi

Partindo então deste princípio, importa colocar uma questão que nos parece relevante: a "discursividade do objecto", tal como tentamos defini-la para trás, pressupõe a possibilidade de situar uma série de *momentos-acontecimentos* nos quais é possível reconhecer, mesmo que sob aparências diversas, a raíz comum de idênticos, senão de afins ~~comuns~~ problemas.

O que é um momento-acontecimento? É algo que, pertencendo ainda à ordem do acontecimento — e que por isso mesmo encontra naturalmente o seu lugar na esfera de uma temporalidade histórica —, de alguma maneira rompe com o circuito previsível de evolução ou de continuidade dessa temporalidade para instaurar algo que é singular. Não se trata exactamente da noção moderna de ruptura, mas antes de algo que se prende com o que seja da ordem do levantamento de uma questão, mesmo se essa questão não tem consequências imediatas em realizações num plano histórico contínuo.

O conjunto dos momentos-acontecimentos que é possível recensear a propósito de uma determinada questão — no caso, de uma questão directamente relacionada com a arte — permitem-nos desenhar um plano, tal como na geometria um plano começa por ser um conjunto de pontos no espaço.

---

intensificando cada vez mais, tornando-se, no tempo actual, um facto incontornável.

Neste sentido será particularmente esclarecedor ler a obra de Eugène Delacroix, *Écrits sur l'art*, ed. Librairie Séguier, Paris, 1988.

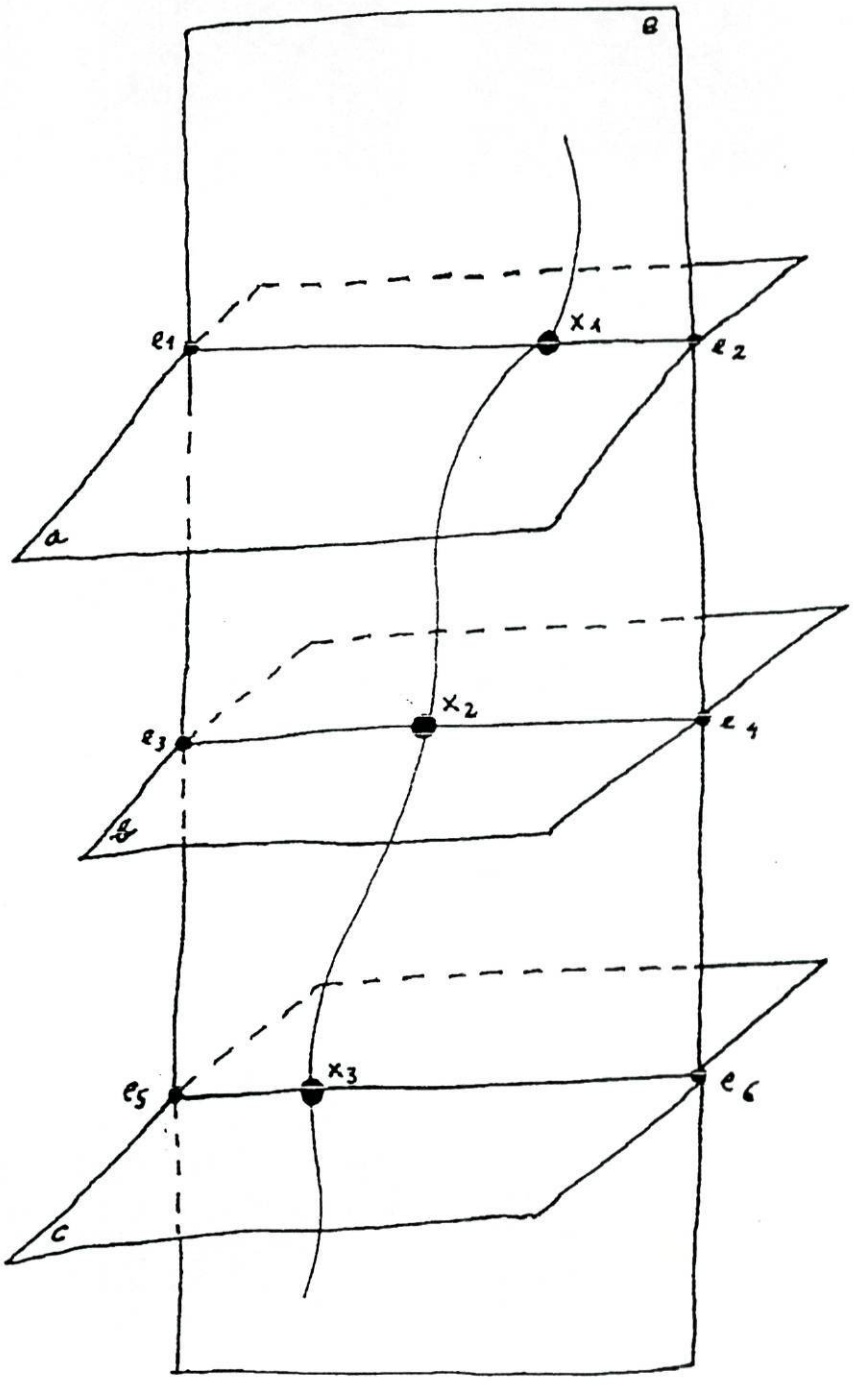
Esse plano que é possível definir ou esboçar funciona como um corte operado sobre a própria tessitura da História e poder-se-ia definir como uma *episteme* transversal ou vertical, por oposição à noção tradicional de *episteme*, que pressupõe um entendimento horizontal[36].

A virtude de designar uma *episteme* vertical consiste no facto de ela não ter que se dimensionar num plano temporal determinado — no sentido em que se pode, por exemplo, falar de uma *episteme* do século das luzes — mas, pelo contrário, operar um corte sobre várias *epistemes* temporais horizontais, revelando a modificação que uma mesma questão vai sofrendo ao longo de vários tempos

---

36 - É neste sentido que Michel Foucault, em *As palavras e as coisas*, trad. portuguesa Portugália Editora, Lisboa, s/d, define a noção de *episteme*, cf. nomeadamente p. 447 e segs. Vejam-se também os artigos *Epistemologia* e *Estruturalismo* na enciclopédia *Logos - Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 2, ed. Verbo, Lisboa, pp. 115 e 315. No segundo destes artigos, o autor escreve que: "as ciências humanas são vistas por Foucault como simples produto de mutações na sequência de epistemes que se sucederam no curso do tempo". *Episteme* para os gregos significava o conhecimento verdadeiro ou a ciência por oposição à percepção sensível. Segundo Foucault, conforme esta última obra que vimos citando, a *episteme* ou o campo epistemológico "seria uma estrutura inconsciente que delimita o campo do conhecimento humano (...) o lugar a partir do qual o homem conhece e age; assim por exemplo, a *episteme* moderna é a que está na origem das modernas ciências humanas. Noção com alguma analogia com a de paradigma, segundo Thomas Kuhn. O estudo da *episteme* não é, segundo Foucault, história, mas arqueologia, não havendo continuidade entre as diversas *epistemes*." Ainda na mesma enciclopédia de Filosofia, na entrada (dedicada a) *Foucault*, afirma-se nomeadamente que para este autor a noção de arqueologia corresponde à delimitação do campo de estudo aos *a priori* de uma época e que "ao conjunto dessas categorias objectivas chama *episteme*: A *episteme* não é uma forma de conhecimento ou um tipo de racionalidade que, atravessando as ciências mais diversas, manifestaria a unidade soberana de um sujeito, de um espírito ou de uma época; é o conjunto das relações que se podem descobrir para uma determinada época, entre as ciências, quando se analisam ao nível das regularidades discursivas." (p.694)

históricos, sem todavia perder os traços essenciais que a caracterizam (ver figura).



e - epistema vertical
a, b, c - epistemes horizontais
e_1-e_2 ; e_3-e_4 ; e_5-e_6 - intersecções das epistemes
x_1 ; x_2 ; x_3 - modificação de um problema no curso de um corte epistemológico vertical. (Hipótese do retorno)

Um tal tipo de leitura que é, por natureza, anti-historicista, permite-nos detectar o modo como se opera o retorno de uma mesma questão em contextos diversos, enquanto retorno do outro no mesmo, segundo a fórmula nietzschiana do movimento do eterno retorno[37].

Esta leitura, que não nega a dimensão histórica mas que permite compreender pelo contrário aquilo que, no próprio movimento da História, aparece como sinal de reequação de uma dada questão, apela para uma investigação de tipo arqueológico, exactamente no sentido em que Michel Foucault pôde escrever a respeito de uma arqueologia do saber[38].

A leitura ou antes, a investigação arqueológica do saber, pressupõe a inventariação das formas que foi revestindo uma determinada questão e a sua descrição e explicitação no domínio de uma rede conceptual que demonstra e torna visível a definição daquilo a que chamamos atrás um plano epistemológico vertical.

Ela corresponde a um processo de levantamento da questão, com a sua respectiva caracterização e, depois, à análise das formas diversas que essa questão foi tomando no seu desenvolvimento, que acontece no interior de um

---

37 - Veja-se, a propósito, a interpretação que Gilles Deleuze faz da teoria do eterno retorno de Nietzsche, sobretudo em, *Différence et Répétition*, ed. PUF, Paris, 1969. Cf. também do mesmo autor, na mesma editora, *Nietzsche et la Philosophie*, 1962. Cf Pierre Klossowsky - Sur Nietzsche et le cercle vicieux

38 - Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, ed. Gallimard, Paris, 1969 e, ainda do mesmo autor, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970, e o já citado *As palavras e as coisas*.

processo histórico, mas que não depende de uma lógica de causas e de efeitos, antes se constitui numa modalidade serial de micro-acontecimentos ou de momentos-acontecimentos, cuja velocidade de sucessão é determinada pela própria lógica da questão mais do que por circunstâncias que lhe são exteriores.

A questão motora da presente investigação começa de facto por ser uma questão estética na medida em que ela condiciona ao mesmo tempo o objecto e o espectador que o contempla, independentemente dos juízos que este possa formular sobre aquele. Seriamos tentados a citar de novo Hegel quando escreveu que: "na pintura, que tem por conteúdo a subjectividade, e principalmente a interioridade particularizada existe igualmente uma separação entre o objecto e o espectador, mas esta separação atenua-se, pelo facto de que o quadro, enquanto representa o subjectivo, mostra em todo o seu conjunto que existe apenas para o sujeito, para o espectador e não para si mesmo independentemente. Diríamos que o espectador aí está desde o começo, que a obra foi feita colocada"[39]

A questão do espaço da representação com efeito, embora não possa ser categorizada segundo uma terminologia estética do tipo das categorias tradicionais do juízo estético — o belo, o sublime, etc. — pertence todavia ao domínio da

---

39 - *Op. cit.*, p.35.

estética na medida em que se insere naquilo a que para trás chamamos o discurso estético do objecto, do mesmo modo que se insere na modalidade de outros programas operatórios como seja, por exemplo, o da iconologia, em que avultam as obras magistrais de Erwin Panofsky [40].

De resto, um dos problemas mais complexos da Estética contemporânea consiste justamente na definição precisa do seu objecto e na constatação da pouca ou nula operatividade das categorias tradicionais[41]. Pela sua complexidade e progressiva autonomização, o objecto artístico exige um permanente trabalho de elaboração e de reposição em questão das categorias estéticas e implica a constante deslocação da reflexão para planos operatórios que definem o campo actual de uma concepção estética alargada[42].

---

40 - Além da obra citada acima, veja-se também do mesmo autor com Fritz Saxl e R. Klibansky *Saturne et la mélancholie*, Gallimard, Paris, 1989, e também as obras *La perspectiva como forma simbolica*, trad. espanhola Tusquets Editores, Barcelona, 1985, e o já referido *Idea*.

41 - Cf. nomeadamente Umberto Eco, *A definição da arte*, trad. portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1981; T. Adorno, *op. cit.*; G. C. Argan, *op. cit.*; René Thom, *Local et global dans l'oeuvre d'art* in *De la catastrophe*, ed. Centre d'Art Contemporain, Genéve, 1982.

42 - Esta concepção que hoje é determinante dos discursos elaborados no campo da disciplina Estética conduz a uma progressiva contaminação deste discurso pelo cruzamento com outras modalidades do saber que cobrem áreas tão diversas como as das ciências sociais e humanas, da antropologia à psicanálise, da linguística à teoria das catástrofes

Cf. além dos autores referidos na nota anterior, Eugénio Trias, *Lo bello y lo siniestro*, ed. Arial, s.a., Barcelona, 1988; Peter Fuller, *Arte e psicanálise*, trad. portuguesa, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1983; Jacques Maquet, *op. cit.*, além de Christine Buci-Glucksman *Tragique de l'ombre*, Galilée, Paris, 1990, em que a autora tenta lançar os fundamentos de uma estética decorrente do pensamento do psicanalista francês Jacques Lacan.

Foi em função destes dados que tomámos como ponto de partida para a presente reflexão uma questão que nos parecia determinante em vários aspectos, a saber, aquela que diz respeito ao retraimento do espaço pictural, enquanto modificação profunda dos próprios modelos e mecanismos de representação da representação.

De facto se pensarmos que a grande conquista da Renascença foi realizada no plano da criação do ilusionismo perspectivista (iniciado com a pintura ainda de raiz gótica de Giotto e de Duccio) com a posterior definição de uma rede conceptual que permitiu construír a representação do espaço interior do quadro a partir de regras concretas, teremos que admitir que essa "revolução" — de que a janela de Alberti se tornou no emblema — teve inegáveis consequências no plano da elaboração do discurso estético. Esse foi, de facto, o momento em que a pintura captou no plano da bidimensionalidade que lhe era e é inerente, a definição do volume que pertencia anteriormente apenas à escultura.

Esta contaminação é, porém, enriquecedora, na medida em que na sua dimensão interdisciplinar se abrem novas perspectivas ao conhecimento e à própria produtividade gerada no interior do processo da criação artística. É um facto que esta participa, hoje em dia, desse debate, de um modo tão ou mais intenso que as próprias reflexões que o tentam enquadrar.
A este propósito poderia dar-se como exemplo o debate suscitado em torno das reflexões de Jacques Derrida por uma série de novos autores (desconstrutivistas) que tentam aplicar as suas teorias originárias da análise textual a domínios tão diversos como o das artes visuais ou o da arquitectura. Cf., por exemplo, Cristopher Norris e Andrew Benjamin *What is deconstruction?*, Academy Editions, Londres, 1988.

E foi essa realização formal que determinou a reflexão estética posterior e a definição de um corpo conceptual em que se fundamentou uma nova estética que, de alguma maneira, substituíu aquela que antes fora determinante na relação citada entre pensamento escolástico e arquitectura gótica que Panofsky estudou[43].

Ora se reconhecemos que essa nova "visão do mundo" foi realizada, no plano da representação pictural, através da definição e da construção de uma nova imagem do espaço, consequente com a medida do saber da época, e mesmo que essa imagem do espaço foi móbil de aprofundamento da própria reflexão sobre a natureza dos fenómenos, teremos que reconhecer que uma nova orientação na construção do espaço pictural determinou necessàriamente uma reorientação das coordenadas daquilo que poderíamos designar como o espaço mental[44].

---

43 - Num plano de análise formal é-nos fácil compreender a medida dessa realização no aprofundamento de um pensamento humanista, porquanto ao julgar ter definido a regra da construção ilusionista do espaço, a mentalidade renascentista trouxe uma nova dimensão ao saber que teve por consequência (ou que foi concomitante) com o desenvolvimento de uma concepção naturalista do mundo e da arte consoante com essa nova orientação humanista do saber.
Cf. Maria Cândida Pacheco, *Ratio et sapientia*, ed. Livraria Civilização, Porto, 1984, onde a autora sustenta que já no pensamento medieval da época final se assiste à emergência de um antropocentrismo que o pensamento renascentista depois veio a desenvolver com outras e mais radicais implicações.

44 - A ideia não é nova e basta pensar nos estudos de que dispomos sobre a noção da verticalidade na construção do espaço barroco e na sua estética para compreendermos a profunda ligação entre estes domínios. Cf. Christine Buci-Glucksman, *La raison baroque*, ed. Galilée, Paris, 1984; Severo Sarduy, *Baroco*, ed. Du Seuil, 1975; Victor Tapié, *O Barroco*, trad.

(e não apenas sociológica no sentido que Francastel deu ao termo) nota

É assim que julgamos pertinente inserir num programa de investigação estética a questão da representação do espaço pictural como um problema operatório específico não determinado pelas tradicionais categorizações, mas antes determinante no que concerne à redefinição das estruturas mentais e, sobretudo, a quanto diz respeito ao lugar do espectador, enquanto aquele que contempla, que é sujeito da sensação, na acepção etimológica do termo, *aisthesis*.

O momento em que, no vasto horizonte da arte ocidental, a noção oriunda na arte renascentista[45] da perspectiva ilusionista tendencial e idealmente culminando num ponto colocado algures no infinito (à medida do entendimento do quadro da representação enquanto metáfora de uma janela) é interrompida nos seus pressupostos formais e ideológicos, inaugura-se com Velázquez. Sobretudo numa obra como "Las Meninas", a redefinição do espaço enquanto espaço fechado é determinante para entender o modo como essa interrupção da metáfora da janela institui uma nova modalidade metafórica de representação que, *grosso modo*, poderíamos designar como a da caixa, que virá a ser determinante como modelo de toda a construção espacial que

---

brasileira Editora Cultrix, S. Paulo, 1983, além naturalmente da obra clássica de Wolflin sobre o tema: *Renacimiento y baroco*, trad. espanhola Alberto Corazon Ed., Madrid, 1978.

45 - Cf. a obra clássica de Jacob Burckhardt, *A Civilização da Renascença Italiana*, trad. portuguesa Editorial Presença, Lisboa, s/d e também Walter Pater, *Essais sur l'art et la Renaissance*, trad. francesa Klincksieck, Paris, 1985.

nota: P. Francastel explicou a tarefa da sociologia da arte, num plano prático, ao opôr ao nascimento de um espaço de representação (o da Renascença) a sua destruição e substituição por um outro (o do Impressionismo). É em nossa opinião, o problema deverá pelo contrário ser reconduzido ao plano da reflexão estética e encarado como uma modificação que teve origem em Valores gerais e sistematizações com Manet, não tendo havido propriamente destruição de um sistema de representação mas desconstrução e análise no interior da própria arte.

com problemas próprios que só poderiam passar a ser resolvidos e desenvolvidos no interior da própria arte.

A partir de então, a pintura intensifica a sua componente discursiva e conceptual na medida em que passa a ser compreendida como um objecto autónomo ou como um corpo de questões que só poderão encontrar as respostas adequadas na modificação interior do seu próprio discurso[47].

É curioso constatar que, a ser verdadeira a hipótese apresentada, essa emancipação se realiza em simultaneidade com a redefinição do espaço pictural através do retraimento deste e da sua redefinição dentro de limites concretos ou objectivos.

Todavia a tomada de consciência desta questão só se efectuou mais tarde e, a nosso ver com Manet que, estudando a pintura espanhola e debruçando-se sobre as questões colocadas pela pintura de Velázquez que copiou e analisou, pôde entender que nessa linhagem poderia encontrar a raíz de uma nova medida de consciência dessa autonomia da pintura, cujas consequências radicais conduziram à definição explícita da bidimensionalidade do quadro. Problema este que

---

47 - Com Velázquez, neste sentido, se poderia dizer que a pintura começa de facto a ganhar a sua consciência de existir enquanto objecto autónomo, com leis de construção interna próprias que, a seu modo, constituem como que uma formulação discursiva ou, por outras palavras, como uma linguagem. Aí, parece-nos, começa a esboçar-se um novo paradigma, que é da ordem de uma Estética, e que corresponde aquilo a que atrás chamamos a discursividade do objecto.

viria a ser fundador em todo o processo de construção da arte moderna.

É como se Manet tivesse compreendido estar diante de um problema linguístico — uma vez que, segundo este ponto de vista, ela pressupunha uma problematização e desenvolvimento análogos aos da linguagem — e o tivesse desenvolvido a partir do seu mais visível sintoma, a saber, o do retraimento do espaço pictural.

De facto, radicalizando o retraimento do espaço interior do quadro como de facto o fez, e como tentaremos explicitar ao longo deste estudo, Manet atingiu numa obra como "Le fifre" uma situação próxima da indistinção entre forma e fundo que, de então em diante, passou a ser determinante na evolução da arte moderna. Poderia dizer-se, algo anedoticamente, que Velázquez (e mais geralmente a tradição da pintura espanhola) foi o inconsciente (no sentido freudiano) de Manet e que a pintura deste último consistiu numa análise sistemática das suas estruturas, procurando explicitar e revelar o seu potencial plástico.

No entanto, esta tomada de consciência, realizando-se com Manet e através da sua obra, pressupunha que o artista encontrasse o lugar arqueológico da questão, o que (talvez intuitivamente, mas com aquela consciência dos problemas das formas que só os artistas conhecem e sabem equacionar

em obra), Manet "descobriu" na tradição espanhola e particularmente, como veremos, com Velázquez.

Encontrada a questão, era necessário desenvolvê-la, radicalizá-la, aprofundá-la. Em tal consistiu, a nosso ver, a grandiosa tarefa de Manet, que outros haveriam de seguir. Se esta capacidade de reduzir o plano do quadro à sua essencial bidimensionalidade, objectivando-o na sua autonomia formal e estética, permitiu lançar os fundamentos de uma arte radicalmente nova a que hoje chamamos moderna, essa conquista foi corolária de uma nova redistribuição do lugar oferecido ao espectador, àquele que contempla e que, a partir de então, pôde passar a ter, também ele, um olhar mais preciso sobre o objecto da sua contemplação, distanciando-se do plano da identificação projeccional em que o ilusionismo o havia tentado encerrar.

Uma e outra situação tornaram possível a tarefa posterior dos Impressionistas que, embora não tendo entendido a radicalidade da questão colocada por Manet, dela usufruíram em certa medida, na proporção da liberdade que a recondução à bidimensionalidade trazia à arte, enquanto dimensão de ecrã e logo de objecto potencial de projecção de uma subjectividade que o Romantismo (formalmente preso ainda a uma maneira marcada pela retórica das Academias), não pudera consequentemente ter libertado no plano formal, apesar de programàticamente o ter desejado.

Haveria pois que esperar por Cézanne, nesta perspectiva de levantamento arqueológico, para que esse entendimento sofresse novas alterações e se tornasse mais consciente (num plano ainda de intuições), levando essa dimensão da superfície (ou do quadro-vitrina) a uma mais intensa exploração das possibilidades da transparência do espaço pictural, definido como espaço metafísico.

Poucos anos mais tarde, competirá então a Marcel Duchamp levar às últimas consequências esta "genealogia", instaurando a transparência absoluta pela introdução da pintura entre vidros nessa obra paradigmática que foi "La Mariée mise a nu".

Num trânsito que poderíamos designar como o da objectivação (Velázquez) à objectividade (Manet e depois Cézanne) e desta à objectualidade (Duchamp) encontraríamos pois a trajectória de um idêntico problema que se foi equacionando de modos diversos ao longo de momentos que podem ser determinados num plano vertical de corte estabelecido sobre várias camadas horizontais e históricas, segundo essa modalidade de um corte epistemológico vertical operado sobre uma sequência de *epistemes* horizontais.

III - MANET

1 - BONJOUR M. MANET

"En un sens, tout ce qu'on a pu dire et qu'on dira de la Révolution française a toujours été, est dès maintenant en elle. (...) Quant à l'histoire des oeuvres, en tout cas, si elles sont grandes, le sens qu'on leur donne après coup est issu d'elles. C'est l'oeuvre elle même qui a ouvert le champ d'où elle apparaît dans un autre jour, c'est elle qui *se* métamorphose et *devient* la suite, les réinterprétations interminables dont elle est *légitimement* susceptible ne la changent qu'en elle même, et si l'historien retrouve sous le contenu manifeste le surplus et l'épaisseur de sens, la texture qui lui préparait un long avenir, cette manière active d'être, cette possibilité qu'il dévoile dans l'oeuvre, ce monogramme qu'il y trouve fondent une méditation philosophique. Mais ce travail demande une longue familiarité avec l'histoire. Tout nous manque pour l'exécuter, et la compétence et la place. Simplement, puisque la puissance ou la générativité des oeuvres excède tout rapport positif de causalité et de filiation, il n'est pas illégitime qu'un profane, laissant parler le souvenir de quelques tableaux et de quelques livres, dise comment la peinture intervient dans ses réflexions et consigne le sentiment qu'il a d'une discordance profonde, d'une mutation dans les rapports de l'homme et de l'Être, quand il confronte massivement un univers de pensée classique avec les recherches de la peinture moderne."

- Maurice Merleau-Ponty[48]

---

48 - Maurice Merleau-Ponty, *L'Oeil et l'esprit*, ed. Gallimard, Paris, 1959,

"Au commencement était Manet." Assim começa o livro de Michael Fried, sobre o lugar do espectador[49], tema de que também aqui se tentará tratar, numa perspectiva que se quer ao mesmo tempo credora da Estética e da História da Arte.

O lugar de Manet, como tentaremos analisar ao longo da primeira parte deste trabalho foi, de facto, e por relação com aquilo que viria a tornar-se a arte moderna, um lugar fundador. Assim o reconheceram, em primeira mão, os artistas que mais tarde se reuniram sob a genérica designação de Impressionistas e que quiseram expôr a seu lado, não sem que curiosamente ele o tenha recusado mantendo todavia com eles estreitos laços de amizade e de afinidade estética.

Assim mais tarde o haveria de entender Cézanne, por via de uma soberana inteligência do trabalho sobre o quadro enquanto superfície — como o quis Maurice Denis[50] — ou, mais tarde ainda, Picasso, que acabou por se apropriar de Manet (como antes o havia feito com Velázquez), glosando o "Déjeuner sur l'herbe" em obras com que, de resto, fez em Paris uma exposição, no início dos anos 60, na galeria de Louise Leiris, porque em Manet via e confirmava também um

---

pp. 62-63.

49 - Michael Fried, *La place du spectateur (Esthetique et origines de la peinture moderne)*, trad. francesa Gallimard, Paris,1990.

50 - In Maurice Denis, *Nouvelles théories sur l'Art Moderne, 1914-1921*, ed. Rouart et Watelin, Paris, 1922.

antecessor da modernidade compreendida na acepção de uma tomada de consciência ética e estética do lugar do espectador.

O espectador passou a constituír o protótipo de um sujeito designado em quem a arte foi reencontrar razões para estabelecer novos critérios para a sua legitimação estética, viabilizando uma modalidade de interlocução que lhe permitia continuar a poder afirmar-se num contexto cultural e social diverso que havia, com o correr do tempo, perdido a fé religiosa que justificara historicamente a sua produção no período que decorreu entre a Alta Renascença e o Barroco; a fé no código dos comportamentos que animou o Maneirismo; a fé na razão que iluminou o Classicismo e, depois, a fé na História, que alimentou o Romantismo de um Délacroix ou de um Géricault, antes de se apoiar numa nova fé projectada no devir do "vaste enfant progrès" como lhe chamou Rimbaud[51], que se espelhava mirífico nas vitrinas dos *boulevards* de uma "Paris capital do século XIX" (como mais tarde Walter Benjamin a designou[52]).

Essa modernidade que se regulava pelas informações projectadas nos cabeçalhos de jornal e que haveria de se ver acelerada pela primeira grande guerra, vivida

---

51 - Cf. Arthur Rimbaud, *Oeuvres Complètes*, ed. Gallimard (Col. Bib. de la Pleiade), Paris, 1972.

52 - Cf. Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX siècle* in *L'homme, le langage et la culture*, trad. francesa Maurice de Gandillac, ed. Denoel Gonthier, Paris,1971.

dramaticamente na frente de combate e glorificada nos cafés luminosos de Paris, onde Appolinaire a saudava como uma pátria possível, ao mesmo tempo que tentava compreender, na tradição de Baudelaire, a arte que esse mesmo progresso havia afinal gerado no "sono da razão", dando os cubismos de Bracque, de Picasso e de todos os outros *pintores cubistas* — porque todos assim lhe queriam parecer[53] em razões de afirmação geracional e sobretudo estética — enquanto expressão por excelência de um tempo que buscava o rosto próprio em modos e modalidades de renovada identificação no plano das formas.

A modernidade exigia a fé no homem comum, no homem da rua, o personagem por excelência da fervilhante vida diurna e nocturna que os jornais exaltavam e exprimiam no seu dinamismo, que haveria de gerar o cubismo (que incorporou recortes de jornais colados como que dando sinal disso mesmo), o futurismo e outros *ismos*, e que a fotografia explicitava na magia da sua mecânica democratizável, ao mesmo tempo que vinha libertar o pintor da sua função de intérprete da vida social para o disponibilizar para outras experiências.

A modernidade era a vaga palavra que exprimia essa fé que havia feito os pintores da vida moderna, como os queria Baudelaire, ébrios de progresso e capazes de dar a imagem da

---

53 - Guillaume Appolinaire, *Les Peintres Cubistes*, ed. Figuière, Paris, 1913.

Estética correspondente ao quotidiano real e banal, tal como em outras imagens verbais a haviam dado as *Fleurs du Mal* de Baudelaire[54] e, pouco depois, as *Illuminations* de Rimbaud[55].

Esse lugar de pintor da vida moderna incarnou-o então Manet, como tentaremos ver, bem mais amplamente do que Constantin Guys (que Baudelaire havia designado como seu protagonista por excelência), apesar do alegado *espanholismo* que o mesmo Baudelaire havia denunciado, sem deveras entender as consequências que essa redescoberta de uma tradição alheia viriam a trazer para a arte moderna.

Manet era, essencialmente, um moderno. Tal como Baudelaire, detestava o campo[56] e o seu universo imaginário preferencial era o urbano, o dos *boulevards* inundados de gente anónima e bem vestida, o das vitrinas, enfim, aquele em que se espelhavam os mais vivos sinais da intensidade da vida moderna.

Como ele próprio o escreveu, a arte é um círculo dentro do qual se está, "dentro ou fora, ao acaso da nascença"[57], e a arte deveria ser, portanto, e mediante esta convicção, um lugar que já não toma tanto em conta o que lhe está *fora*,

---

54 - Cf. Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, ed. Gallimard (Col. Bib. de la Pleiade), Paris, 1976, vol.1.

55 - Cf.*Op. cit.*

56 - Cf. François Cachin, *Introduction*, in *Catalogue de la retrospective Manet, 1832-1883*, ed. Ministère de la Culture/Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1983 (daqui em diante referido como *CAT.*), p.13.

57 - Cf. carta de Manet a Jeanniot, *En souvenir de Manet*, in "La Grande Revue, XLVI", Paris, Agosto 1907.

como sobretudo aquilo que lhe está *dentro* (aquilo que lhe é interior). Do mesmo modo, os problemas específicos da arte deveriam então ser solucionados no interior da própria arte e da gestão das formas, enquanto problemas específicos.

A tarefa de Manet, como tentaremos demonstrar, foi justamente a de restituir à arte essa dimensão *interior*, que lhe pertencia, e que a desmotivava de quaisquer razões que não fossem as desse acaso de se ter nascido dentro ou fora dela, independentemente daquilo que essa mesma arte pudesse representar.

Manet, na sua época, não poderia senão ter pintado numa correspondência possível com o gosto em mutação dessa mesma época. A pequena diferença é que ele tinha provavelmente consciência de que, no retrato que dela fazia, poderia introduzir uma essencial distinção, uma marca dessa consciência nova de que a arte acaba em si mesma.

A arte era pois um *fim em si*, segundo Manet. Esse destino da arte obrigava-o a cumprir a sua máxima, segundo a qual era preciso "faire vrai et laisser dire"[58] independentemente do que dessa atitude pudesse ser dito ou escrito. O "faire-vrai" de Manet foi a incansável repetição de uma mesma verificação e afirmação ou de uma idêntica demonstração. Essa demonstração era a de que a arte,

---

58 - Cf. convite de Manet para ver os seus quadros recusados em Abril de 1876, citado in *CAT.*, p.17.

acabando em si mesma, bastando-se a si mesma (como equivalente de ser absolutamente moderna), não precisava de um assunto ou de um tema que a configurasse.

E veremos desfilar os quadros de Manet sem que nada sobressalte essa crença profunda e reiterada no facto de que, independentemente do assunto que trate, a pintura é, antes de tudo, representação de si mesma, coisa em si, objecto de si mesma e nada mais.

Daí a surpreendente *objectividade* de Manet que o afastava necessariamente da subjectividade dos seus amigos Impressionistas que queriam ressalvar ainda uma pintura que herdava dos barbizonistas o sentido (ou o sentimento) de fazer "d'après nature" e, dos Românticos, o exacerbamento da visão subjectiva do real. Manet queria antes fazer do quadro o objectivo último da própria arte, independentemente do motivo ou do assunto, fosse ele a natureza (viva ou morta), o retrato ou tão simplesmente a cena mundana...

Entendendo a História da pintura e da Arte como a sua única e legítima tradição — porque no acaso do nascimento tinha sido feito artista — como o único interlocutor de que se poderia reclamar legitimamente, haveria de investigar aquelas pistas que, na História da pintura que o precedera, haviam ficado, por assim dizer, por explorar.

Não surpreende pois que os Impressionistas pudessem considerá-lo tão importante para eles como Cimabue ou

Giotto tinham sido para os italianos da Renascença[59]. Manet estava em vias de descobrir uma nova noção de espaço pictural que modificava sobretudo o estatuto e o lugar do espectador por relação com a obra de arte. Intuía-o na sua pintura e foi deixando marcas dessa intuição profunda (da ordem da sensação e portanto do campo da estética) através de algumas obras-chave que constituíram o sinal visível dessa descoberta, a medida de uma crescente compreensão que reformulava os termos da tradição de que partiu. Mesmo se com pontuais retrocessos ou momentos de natural hesitação.

Contra isso se insurgiram naturalmente os seus críticos para quem, na sua obra, "a pintura não era feita para ser questão de estética, de beleza e de emoção moral, de sedução para o espírito"[60]. Constatamos hoje que, paradoxalmente, o compreendiam afinal sem o querer compreender, os que dele assim escreviam.

Reprovavam-lhe a insistência na sua relação com a História, com os mestres do passado[61], sem compreenderem o que, nisso, mais veementemente se jogava: o diálogo aberto com as formas da tradição e a novidade que consistia em pintar "d'après peinture" [62] e já não "d'après nature".

59- In Jean Renoir, *Pierre Auguste Renoir, mon père*, Paris, 1981, p.117.

60- In E. Spuller, *Édouard Manet et sa peinture*, in *Le nain jaune*, Paris, 8 de Junho de 1867.

61 - Cf. F. Cachin, in. *CAT.*, p. 18.

62 - André Lhote, in "La nouvelle revue française", Paris, Agosto de 1932, p. 285.

Pintar "d'après peinture" significava justamente manter uma relação produtiva com o passado, reiterando os motivos que de algum modo se estruturavam nesse passado como uma espécie de linguagem visual ou, se preferirmos, como um *inconsciente* da pintura. Algo que era um modo de romper com a tradição ao mesmo tempo que a ela se referindo sistematicamente, tal como, anos mais tarde, haveria de fazer Picasso.

Se a "Olympia" era filha de Tiziano, Ingres e Goya então, através dessa obra, Manet dialogava justamente com a vastidão e a densidade temporal de um passado e de uma tradição que, no interior da sua própria obra (referindo-se-lhe explicita ou implicitamente), se permitia renovar naquilo que nela era propriamente *discursividade* ou linguagem subjacente, produzindo novos sentidos, dando a esse trabalho um peso específico que não tinha por certo nada que ver com as regras da Academia, da beleza ou da moral...

Se pintar se tornara um fim-em-si e não uma obrigação para com um modelo, tratava-se de continuar a investigar as possibilidades de desenvolvimento desse discurso e da sua especificidade, num diálogo com as formas através das quais os mestres do passado o tinham enunciado, fundando a partir desse diálogo um novo tipo de relação com a História.

Ao dar assim um novo tipo de sentido à história das formas, ao entendê-la num plano semelhante ou análogo ao da

linguagem verbal, Manet de facto procedia como um moderno. Uma vez que tudo nos leva a crer que compreendia a necessidade de uma relação com a História (e com a história das formas) tendo em conta que estas são supostas produzir um sentido — na acepção linguística do termo — e não apenas na medida em que as formas representam modalidades ou maneiras de expressão da natureza .

A técnica servia-lhe então e tão somente para poder prolongar a investigação dos termos e dos dados desse discurso, tal como a natureza poderia servir enquanto motivo ou enquanto assunto.

O que antes de tudo fez dele um moderno foi justamente o ter sabido isolar, nesse contexto do discurso histórico, um outro tipo de discursividade que era afinal decorrente do entendimento das próprias formas tomadas enquanto vocabulário específico, segundo o modelo de uma autonomia estética ou seja, de um corpo susceptível de ser considerado enquanto linguagem em transformação, o que implicava variações semelhantes àquelas que ocorrem no interior dos regimes de frase na linguagem verbal.

Algo que se poderia dizer que é da ordem de um regime de enunciação da imagem, e cuja origem era preciso encontrar no passado na medida em que esse passado (em progressão histórica) se articulava como uma espécie de *inconsciente das formas* ou seja, como uma linguagem

suposta poder ser decifrada e retrabalhada uma vez encontrada a sua genealogia.

A História da arte servia-lhe nessa medida como repositório (ou banco de dados) de um saber onde se podia isolar, quase nos termos de uma operatividade laboratorial, uma discursividade autonomizada, à qual era preciso dar consistência e progresso através da renovação da consciência do regime de enunciação da imagem, enquanto seu suporte específico.

A ruptura que estava prestes a instituir surgia pois, e antes do mais, no plano da modificação da relação com a tradição e no modo de entender a autonomização de um discurso por assim dizer submerso ou inscrito no interior da linguagem da História da Arte.

O seu "faire-vrai" era, assim o queremos supôr, o da intensificação de um diálogo com os problemas colocados pelas formas precedentes; justamente aquilo que o distinguia dos seus contemporâneos que prosseguiam ainda em exercícios sobre as modalidades vigentes na pintura académica. Mas que, nesse aspecto, os Impressionistas podiam compreender, na medida em que entendiam que era no plano da transformação das formas de visibilidade (que os novos conhecimentos científicos, nomeadamente no campo da óptica, autorizavam) que se jogava o essencial da sua experimentação.

Por isso Renoir pôde afirmar que foi ele quem "nos seus quadros, melhor deu essa fórmula simples que todos nós procurávamos adquirir esperando por melhor"[63].

Manet de algum modo era o legitimador da Estética Impressionista na medida em que anunciava, através da sua pintura, a fundamental e inovadora conjugação do entendimento da tradição com a modificação interior dessa mesma tradição, ao mesmo tempo que dava a noção da possiblidade de representar o tempo presente, dando assim crédito àquilo que os pintores Impressionistas, de modo diverso embora, procuravam através de experiências que mereciam a desaprovação dos seus contemporâneos.

A pintura de Manet constituia, de certa maneira, e ao mesmo tempo, quer a fundamentação dos termos teóricos quer a medida de acção exemplar que vinha autorizar a prática Impressionista uma vez que, por um lado, formulava já (dando-lhes embora outras soluções que reabriam o diálogo com a tradição) alguns daqueles que vieram a ser os seus problemas fundamentais — nomeadamente o tratamento do quadro no plano da bidimensionalidade — e, por outro lado, meditava sobre a possibilidade de um novo entendimento do lugar relativo do espectador.

---

63 - Ambroise Vollard, *En écoutant parler Cézanne, Degas et Renoir*, Paris, 1938, p. 175.

Essa consciência tinha ele que a ter: é nesse sentido que afirmações suas como "il faut me voir tout entier (...) Ne me laissez pas entrer dans les collections publiques par morceaux; on me jugerait mal"[64] apontam de modo indesmentível. Elas correspondem a essa noção de que a sua obra em conjunto exprimia um corpo atravessado por um projecto conceptual.

Manet queria que a sua obra fosse vista completa (como antes o quis Turner e mais tarde o manifestou Duchamp) porque sabia que só o conjunto da sua obra poderia elucidar a proporção da sua tarefa.

A sua *vontade de história* não corresponderia então tanto a uma ambição de se mostrar em amplidão — tanto quanto nos é legítimo fazer suposições deste tipo —, mas antes à necessidade de legar a essa mesma história uma argumentação em imagens em defesa de um novo regime de enunciação pictural.

---

64 - Referido por Antonin Proust, in "Le Studio", Paris,15 de Janeiro de 1901, p. 76.

2 - OS INÍCIOS DE MANET

Sabe-se que Manet visitou Délacroix cerca de 1854 no seu atelier, Rue Notre Dame de Lorette, com a intenção de que este o autorizasse a copiar a tela "Barque de Dante" exposta no Museu do Luxemburgo. Avisado (segundo notícia de Antonin Proust[65]) de que Délacroix seria um homem frio nos seus contactos pessoais, Manet deu-se conta, durante o encontro, e segundo o mesmo testemunho, de que Délacroix, pelo contrário, era afável.

Como ele próprio comentou a Proust ao saber da paixão deste por Rubens— "il fallait voir Rubens, s'inspirer de Rubens, copier Rubens'" — não era Délacroix que era frio, mas a sua doutrina que era glacial.

Não convinha a Manet esse interesse por Rubens. E de Délacroix, curiosamente, Manet escolheu o mais *goyesco* dos

---

65 - Antonin Proust, *Édouard Manet, souvenir*, in "La Revue Blanche", Paris, Fevereiro/Maio, 1897, p. 129.

quadros. Esse *morceau*, como lhe chamou, em espírito de degustação estética, era um quadro de ambiente trágico, com negros e pesados céus que um remoto incêndio apenas iluminava, e onde corpos torcidos emergiam do mar para se agarrarem à barca, em contorsões que lembram as do Goya final, até pela violência dos corpos pintados como massas de matéria. A relação entre a luz e a treva evidencia-se como principal característica do quadro e, nessa escolha, Manet revelava já um interesse determinado por esses fundos contrastes de que a sua pintura virá a dar notáveis exemplos.

O gosto romântico do quadro parece ser o que menos entusiasmou Manet. Se no original a atmosfera é densa e trágica, na cópia de Manet, é antes o lado dramático, teatral, aquilo que se exalta, apesar da aparente fidelidade da cópia. Como se fosse nesse plano que ele podia encontrar as suas verdadeiras afinidades.

A admiração por Délacroix (que também partilhou com Baudelaire, e que levou Fantin Latour a retratar ambos na sua "Homenagem a Délacroix") é um dado adquirido, mesmo se subestimado pelos biógrafos.

Evidentemente que Manet compreendia bem o quanto Délacroix havia sido um artista de excepcional importância, bem como teria colhido dele essas lições de luz que constituem todas as obras datadas da época posterior à sua visita ao Norte de África. Délacroix era o que de mais

moderno a França podia oferecer e Manet não poderia ser indiferente à sensibilidade do grande pintor que era já uma glória viva nos anos 50 do século XIX, quando o visitou.

Uma outra obra — "Cavaliers espagnols" — datada do final da década de 50, leva Manet até Velázquez, numa espécie de "versão" em que o pintor vai isolar alguns dos personagens do original, deixando em fundo uma porta que se entreabre (como em "Las Meninas"), como que para deixar respirar a profundidade de campo da perspectiva. Os matizes entre tons sombrios e luminosos dão ainda o essencial tom deste pequeno quadro.

No "Retrato de M.me Brunet" (pintado em 1860), Manet retomará, na folhagem que aparece por trás do personagem, o modelo do quadro "Filipe IV" atribuído a Velázquez (e comprado pelo Louvre em 1862), continuando a fazer juz a esse interesse pela pintura espanhola e, na obra "Le Gamin au chien" (1860-61) reencontra-se à evidência a inspiração quer de Murillo quer do Velázquez do "Aguadeiro de Sevilha".

De resto, em 1884, Peladan, crítico simbolista, escreveu a propósito deste último quadro o seguinte: "mi partie Murillo pour le ciel, mi partie Velázquez pour la tête, le gamin au chien est l'éternel novilleux de l'École espagnole et quand Manet copie, ce n'est jamais le sujet, dont il se moque, c'est le ton des valeurs. Il y a une difficulté et une fatigue véritable à suivre l'entrecroisement des influences

"[66]. Péladan assinalava já, nestas breves e desdenhosas linhas do seu comentário, duas determinações fundamentais da pintura de Manet. Por um lado o seu gosto pela arte espanhola, que lhe virá a valer o epíteto de "espanholista" (meio-Murillo, meio-Velázquez), que se afirmava de modo crescente na sua pintura, por outro lado o modo como o artista exaltava a sua preferência pelo valor dos tons tal como anteriormente vimos a propósito da cópia do quadro de Délacroix do Museu do Luxemburgo.

O "Gamin aux chiens" é uma obra cheia do espírito da pintura espanhola onde de facto o assunto parece ser aquilo que menos interessa o artista, que se fixa preferencialmente sobre a intensidade dos tons. Esses são dados predominantemente pelo azul do céu, de uma luminosidade que evoca os céus espanhois de Murillo (tal como de resto acontece com o amarelo da cesta que o rapaz representado traz nas mãos), e pelo negro do casaco que veste, de lembrança goyesca, que determina já um gosto que não abandonará Manet sequentemente: a introdução do negro ou dos tons escuros na pintura, em violento contraste com os fundos, criando insuspeitadas relações entre figuras e fundos.

---

66 - J. Péladan, *Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École de Beaux-Arts*, in "L'artiste", Paris, Fevereiro, 1884.

O fundo parece ser apenas um cenário onde se destaca a figura (embora se esteja ainda longe desse enigmático quadro que é "Le fifre") ou seja, um modo de encontrar o lugar onde a figura se possa recortar sem que nada nos distraia dessa sua evidência.

Esse espanholismo marca tão determinantemente os inícios de Manet que ele próprio confiará a Antonin Proust que, ao pintar o "Buveur d'Absinthe", (recusado no "Salon" de 1859), "j'ai fait un type de Paris, etudié à Paris; en mettant dans l'execution la naiveté du métier que j'ai retrouvé dans le tableau de Velázquez. On ne comprend pas. On comprendra peut-être mieux si je fais un type espagnol."[67] Esse quadro, esse "*type espagnol*" que Manet esperava pudesse ser melhor compreendido, será o do quadro "Le Chanteur espagnol" ou "Le Guitarero". Manet "acertou" neste quadro, no que dizia respeito à sua futura recepção pelo público e pelo júri do "Salon" de 1861[68].

O quadro não apenas foi aceite como admirado, e nomeadamente por duas figuras já então determinantes na vida artística parisiense da época, Ingres e Délacroix, chegando mesmo a obter uma menção honrosa e merecendo da parte de Théophile Gautier uma referência crítica cheia de elogiosas palavras: "Velázquez le saluerait d'un petit

---

67 - Antonin Proust, *op. cit.*, p. 72

68 - Cf. J. Laran e G. Le Bas, *Manet*, Paris, 1910, p. 21.

clignement d'oeil amical et Goya lui demanderait du feu pour allumer son papelito. (...) Il'y a beaucoup de talent dans cette figure de grandeur naturelle, peinte en pleine pâte, d'une brosse veillante et d'une couleur très-vraie "[69].

Manet tinha demonstrado a sua capacidade para definir tipos urbanos. Se o não havia conseguido através do "Buveur d'Abshinte" (1859), fazia-o agora "em espanhol", convocando a interposta aprovação de Goya e de Velázquez. De certa maneira ele próprio ia criando as teias de um percurso que lhe valeria a eterna acusação de "espanholismo" que os críticos do seu tempo (e entre estes, os melhores deles) lhe fizeram.

Pela tipificação, que é o mesmo que dizer pelo modo como o quadro se inscreve no género dos tipos sociais (que os Realistas haviam recuperado da arte clássica), Manet obtinha um efeito de distanciação. Ou seja, comprovava aquilo de que o acusavam (para bem ou para mal) de misturar influências; e dessa mistura fazia surgir, "d'après peinture", um novo género de pintura que não se podia ainda, em pleno rigor, nomear, mas que começava já a ser (por esse ecletismo posto na escolha das suas fontes, por esse sentido de apropriação e sobretudo pelo modo como, dessa maneira, fazia do quadro e

---

69 - Théophile Gautier, *Le Salon de 1861*, in "Le Moniteur Universel", Paris, 3 de Julho de 1861.

da pintura o seu único assunto), aquilo que depois viria a ser designado como moderno[70].

Uma obra em si mesma incaracterística — excepto pelo facto de nos dar um auto-retrato de Manet — como o é "La pêche" (1861-63) é ainda uma reafirmação desse pintar "d'après peinture" que Manet elegeu como uma espécie de metodologia. Rubens entre outros servir-lhe-á de motivo para insistir uma vez mais nessa atitude.

Notar-se-á, de passagem, que o tratamento do fundo é já feito ao modo de um cenário, tal como se virá pouco depois a verificar no "Déjeuner sur l'herbe" e com outras consequências. Parece que o fundo tende a desaparecer ou a esbater-se numa zona de neutralidade ou de indeterminação para que as figuras possam emergir e contrapôr-se nos seus valores tonais.

"La Nymphe Surprise" (1859-61) marca um ponto de viragem no interior da sua obra. É aí que Manet repete o seu modelo de revisão das obras do passado (agora a "Diana" de Boucher e também a "Betshabée" de Rembrandt ambas nas colecções do Louvre) numa sobrecarga de referências, mas ao mesmo tempo numa espécie de demonstração de virtuosismo como não se vira desde o "Guitarero Espagnol" atrás referido.

---

70 - A este propósito E. Zola escreveu: "Les peintres, surtout Édouard Manet, qui est un peintre analyste, n'ont pas cette préocupattion du sujet (...) le sujet pour eux est un pretexte a peindre.", *Une nouvelle manière en peinture. Édouard Manet*, in "Revue du XIXème siècle", Paris, 1 de Janeiro de 1867, p. 57.

Por outro lado, a figura nua no meio da natureza poderia ser o antecedente próximo do "Déjeuner sur l'herbe".

O apagamento — que pode ser constatado por fotografias da obra em estádios anteriores — de um sátiro que espreitava a ninfa foi já interpretado por Rosalind Krauss em 1967[71] como signo de uma relação radicalmente nova do espectador com o quadro na medida em que ao desaparecer a figura, deixar-se-ia esse lugar de *voyeur* ao próprio espectador.

Deixando no ar a hipótese, convem considerar mesmo assim que, com a "Nymphe surprise" Manet cumpre uma nova etapa na sua obra: referindo-se à raiz classicizante que lhe serviu constantemente como fonte de inspiração. O quadro reintroduz uma figura de género que enuncia, uma vez mais, a problematização que haveria de marcar toda a sua obra sequente, a saber a questão da relação da figura com o fundo: este é, de novo, pintado como se fosse um cenário, em manchas quase difusas e de gosto mais simbolista que naturalista ou barbizonista, onde a figura se inscreve na frieza da sua objectividade, num profundo contraste entre estilos.

Oscilando entre o ténue simbolismo do fundo e o realismo da figura, uma outra perspectiva parece esboçar-se. A fixidez do olhar da ninfa, a sua pose, a sua surpresa, têm a

---

71 - Rosalind Krauss, *Manet's Nymphe surprise* in "Burlington Magazine", CIX, Novembro de 1967, p. 622.

nitidez da fotografia. Este é o primeiro quadro de Manet em que se revela essa dimensão (a que adiante se voltará) de referência à imagem fotográfica, à pose, ao realismo frio da imagem obtida por processos mecânicos: essa mesma nudez fria e crua que depois se ostentará de modos diversos quer no "Déjeuner sur l'herbe" quer no "Olympia" (ambos de 1863).

É também a primeira obra em que o desenho se afirma numa relação de contraste com o plano da pintura, tal a nitidez do recorte da ninfa sobre o nebuloso fundo em que é surpreendida.

3 - MANET ET MANEBIT

> La concision en art est une necessité et une élégance (...). Dans une figure cherchez la grande lumière et la grande ombre, le reste viendra naturellement (...) Et puis cultivez votre mémoire; car la nature ne vous donnera jamais que des renseignements — c'est comme un garde fou qui vous empeche de tomber dans la banalité. Il faut tout le temps rester le maître et faire ce que vous amuse. "
>
> - Manet[72]

"Fica e ficará" diz, traduzida do latim, a frase (*Manet et manebit*) que legenda o *ex-libris* de Manet, gravado em 1874 por Bracquemond, em hábil jogo de palavras com o próprio nome do artista. E aquilo que este deixava, o que dele ficava, encontramo-lo igualmente expresso nos conselhos dados a um jovem pintor citados acima: "e cultive a memória porque a natureza não lhe poderá dar mais do que informações".

A memória deverá ser entendida, neste contexto, como aquilo que remete para o plano dos dados culturais, como uma

---

72 - G. Jeanniot, *op. cit.*, p. 854.

imagem que resta de uma observação anteriormente feita e filtrada pelo pensamento, cruzada por outras memórias, por outros pensamentos. Memória da pintura, memória da natureza, memória de leituras, de imagens enfim, cruzamento de informações que a natureza poderá corrigir na sua fidedignidade mas que todavia não poderá substituir enquanto paradigma de critério estético.

Neste respeito pela memória quer-nos parecer ver todo um programa estético: algo que não tem já nada que ver com o "d'après nature" e que é agora substituído (como vimos atrás) pela ideia de "d'après mémoire", que é afirmação do primado da imaginação enquanto princípio criador, e que justifica a opção estética referida de um fazer "d'après peinture".

Memória que é um lugar de inscrição de impressões, em que se imprime também a subjectividade, mas que sobretudo se conjuga a partir dos dispositivos da sua fixação ou da sua compilação — a história, o passado — e, nestes, do discurso que neles ecoa.

De resto, uma vez mais encontramos neste modo de pensar as mais profundas analogias com o pensamento de Baudelaire que, já no "Salon" de 1846, havia escrito que: "J'ai déjà remarqué que le souvenir était le grand criterium de l'art; l'art est une mnemotechnie du beau: or, l'imitation exacte gâte le souvenir."[73]

---

73 - Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Vol. II (daqui em diante citado

Como escreveu Anne Coffin-Hanson, "em todas as épocas da sua carreira artística, os quadros de Manet são ritmados pela presença de zonas contrastadas de luz e de sombra"[74]. De facto, se exceptuarmos alguns momentos da pintura em fase "exotista" de um Délacroix, encantado pelos contrastes abruptos que observara nas suas viagens no norte de África, a pintura francesa não conhecia essa tradição de contrastes.

Tinha sido noutras tradições que não francesas (como as de Velázquez, Tiziano, Giorgeone, Rembrandt, por exemplo) antes daquele, que a pintura se havia começado a afirmar como um jogo entre luzes e sombras em contraste, estas parecendo ameaçar aquelas e dissolvê-las em treva, nos dispositivos de encenação primeiro maneirista e depois barroca, de demonstrar que o combate entre trevas e luz se organizava nos limites em que a luz vibra ainda como que sufocada pela ameaça da sombra: essencial metáfora do eterno combate entre o mal e o bem na vida do espírito.

Esta tradição tinha uma herança espanhola, italiana e flamenga, na sequência desse século XVII em que os combates ideológicos e religiosos vieram projectar-se no plano da arte, simbolizados num plano de modelações plásticas entre luz e sombra.

---

como *O.C.*), ed. Gallimard, (col. Bibl. de la Pléiade), Paris, 1976, p. 455.

74 - Anne Coffin Hanson, *La technique de Manet*, cf. *CAT*, p. 25.

A luz a gaz que iluminava os *boulevards* e os cafés de tertúlia, propiciava a Manet essa observação dos nítidos contrastes que a fotografia haveria de vir a explorar desde o seu nascimento e que dissolvia a presença e nitidez do desenho no interior da atmosfera.

Pintor dos temas também eles contrastantes da vida urbana que lhe era contemporânea e, como vimos, detestando a natureza — como o seu amigo Baudelaire que escreveu no "Salon" de 1846 que "la première affaire d'un artiste est de substituer l'homme à la nature et de protester contre elle. Cette protestation ne se fait pas de parti pris, froidement, comme un code ou une rhétorique; elle est emportée et naive, comme le vice, comme la passion, comme l'appétit."[75] — não podia Manet deixar de ser sensível à questão dos contrastes de luz/sombra que essas mesmas imagens suscitavam.

Entre a claridade do café ou do bar na feérica luz da iluminação a gaz e os negrumes das ruas de uma cidade então ainda não completamente demarcada da presença de vestígios de ruralidade, Manet compreendia o valor plástico desses contrastes que antes dele Goya e depois Daumier haviam já exprimido nas suas gravuras.

A origem do seu "faire vrai" estava necessariamente ligada também deste modo à compreensão desses contrastes permanentes que a seu modo metaforizavam as contradições

---

75 - Cf. *O.C.*, p. 473.

próprias da vida urbana de que se reclamava. Como também o nu que irrompe do meio dos cavalheiros no "Déjeuner sur l'herbe" será ainda modo de figurar esse contraste entre zonas de luz e de sombra na pintura. Instrumentos de um léxico ou de uma linguagem que inventava os seus próprios artifícios para se enunciar enquanto tal.

A sua intenção e vontade de uma aproximação realista da realidade (que é a medida da sua *objectividade*), não tinha a ver — ou pouco tinha a ver — com o realismo por que clamava Degas[76], nem tampouco correspondia aquele que preconizava Courbet, com o seu messianismo alegórico e socialista.

Armand Silvestre, em 1887, evocando os encontros no Café Guerbois que Manet frequentava com os seus amigos nos inícios da década de 60, refere que aquele, apesar de "um gosto menos seguro que Baudelaire, afirmava no entanto em pintura como este em poesia, um sentido da modernidade que podia estar nas aspirações gerais mas que não se tinha ainda dado à luz"[77]. E Castagnary, em 1892, escreveu que "o seu lugar está marcado na história da arte contemporânea. No dia em que se quiserem escrever as evoluções ou desvios da

---

76 - Cf. *Carta de Degas a Tissot*, in *Letters*, ed. Oxford, s/d, p. 38.
77 - Armand Silvestre, *Au pays des souvenirs*, Paris, 1887, p. 161.

pintura francesa do século XIX poderemos negligenciar o Senhor Cabanel, mas devemos ter em conta o Senhor Manet"[78].

Castagnary intuia já claramente, ainda em finais do passado século, a importância que Manet teria na História da arte, como sendo a de um sentido da modernidade onde era possível distinguir, criticamente, percursos próprios, independentemente do seu reconhecimento imediato (de que beneficiava a pintura de Cabanel, espécie de eminência parda de toda a tradição dos "Salons").

Ora foi justamente no plano dessa noção de um futuro "juízo da história" que Manet compreendeu abertamente que se poderia situar a sua obra enquanto modelo de uma tomada de consciência do próprio fenómeno artístico e tudo leva a crer, como de resto para trás afirmamos, que foi nessa perspectiva dessa espera que realizou a sua obra, à falta de um imediato reconhecimento dos seus contemporâneos.

Ou seja, a modernidade entender-se-ia então, e na ordem destes pressupostos, como um tipo de consciência da relação existente entre dois planos de linguagem — a visual e a escrita, aquela que decorria do reconhecimento da História da arte —, nas suas recíprocas incidências. Mas, mais do que isto ainda, como a concepção de que a pintura (ou a arte) é,

---

78 - J. Castagnary, *Le Salon de 1879*, in "Le Siècle", Paris, 28 de Junho de 1879.

ela mesma, uma linguagem (portanto algo susceptível de ser reformulado e actualizado).

Ou seja, é legítimo supôr que já não importaria tanto a capacidade evidente de agradar a um público e a uma crítica para quem os seus talentos enquanto pintor deveriam ser afinal, se geridos com a intenção de agradar, mais do que suficientes (como se constata de certas apreciações atrás referidas), mas antes a necessidade de argumentar, em contexto contemporâneo, com termos que não eram legitimados (ainda) pela crítica e gostos dominantes, em nome apenas de uma crença na necessidade de ser moderno.

Não estamos ainda diante daquela que virá a ser a futura radicalidade hiper-subjectiva da atitude de um Van Gogh ou perante a atitude de fuga para outros lugares em afirmação de individualidade de um Gauguin; tampouco em situação que se assemelhe ao voluntário e conscientíssimo exílio de Cézanne.

Não era ainda o tempo disso, nem esse era o temperamento de Manet. Tratava-se antes de iniciar um novo tipo de entendimento da relação com a própria época, e antes do mais com os seus contemporâneos, baseada fundamentalmente nos termos de uma atitude crítica por relação com os pressupostos conceptuais do seu trabalho.

Neste sentido se poderá afirmar que toda a compreensão que Manet vai progressivamente adquirir por

relação com o seu ofício de pintor é, antes do mais, a marca de uma consciência ética da sua responsabilidade de artista face à tradição, ao presente e ao futuro, ou seja, ao julgamento do futuro, quer dizer, da História.

E na medida em que essa compreensão obriga a uma prática claramente distintiva, singular, em suma, a um comportamento, poderíamos então, em plena verdade, falar de uma consciência estética do artista.

Manet não se fechou ao mundo, como por exemplo Turner anos antes, em Londres, face à incompreensão dos seus contemporâneos e aguardando por melhor juízo. Pelo contrário, não sendo inculto e muito menos ingénuo, parece ter feito questão de afrontar esse mundo que lhe era contemporâneo e de insistir, até ao fim, em fazer-lhe face, persistentemente, sem abdicar do seu próprio projecto individual.

O seu distanciamento por relação com os seus amigos Impressionistas, pelo menos no que tocou a expôr com eles, dá-nos sinal disso mesmo. Manet expunha a sós e a expensas próprias, enfrentando o juízo do tempo e aceitando o diferendo, na expectativa de que este acabaria por se saldar a seu favor numa razão futura: a da História.

É por essa razão que desejava que a sua obra fosse vista em conjunto e não parcelarmente: a sua obra era a aplicação dessa consciência no concreto. Não a afirmação da

vaidade de que o acusava Degas[79] mas a solitária consciência de um trabalho feito em profundidade sobre o próprio corpo da arte.

E alguns dos seus mais ilustres contemporâneos (nomeadamente Monet e outros dos Impressionistas, como Renoir) tinham já consciência bastante dessa atitude, e do seu protagonismo, o que lhe terá servido como motivo de apoio e de reconhecimento. Por isso Renoir lhe pôde escrever, em carta de 1881, que: "vous êtes le lutteur joyeux, sans haine pour personne, comme un vieux Gaulois; et je vous aime à cause de cette gaité même dans l'injustice."[80]

Essa injustiça era naturalmente a dos críticos seus contemporâneos, como o atestam as notícias que conhecemos das sucessivas críticas que lhe foram dirigidas por persistir numa pintura que ia contra o gosto da época. Manet tentava estabelecer conscientemente os termos de um discurso de tipo novo que de algum modo protagonizava: o discurso estético da modernidade.

Nesse sentido, e na medida em que esse discurso pressupõe ao mesmo tempo uma relação com a tradição (não apenas enquanto História mas enquanto repositório de momentos de uma linguagem em devir) e com o futuro, (relação que, essa sim, é de tipo histórico na medida em que

---

79 - Cf. *CAT.* p.29.

80 - Citado por E. Moreau-Nelaton, *Manet raconté par lui-même*, vol. II, Paris, 1926. p. 88.

espera da História a legitimação que o presente não lhe pode fornecer) Manet foi, não dramática mas alegremente, o artista que soube que vivia numa situação paradoxal de estar entre, no *espaço do intervalo*, entre dois espaços e dois tempos culturais distintos, sem pertencer a nenhum deles, num lugar simultâneo de espectador e de actor.

E, nesse sentido, foi também o primeiro dos modernos, na medida em que toda a "tradição" da modernidade que se lhe seguiria se fundou sobre um desajustamento com o tempo, entre o passado e o futuro, numa espécie de mal-entendido permanente com o tempo histórico próprio, como o haveriam de demonstrar todas as futuras experiências de vanguarda que nos anos seguintes lhe sucederam: *Manet et manebit...*

4 - MANET — PINTOR DA VIDA MODERNA

"Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art"
-Baudelaire[81]

Torna-se necessário, neste momento da presente investigação, dedicar um capítulo às relações de contiguidade teórica entre a pintura de Manet e a obra crítica de Baudelaire e, a partir destas, à importância que ambas tiveram na definição de uma estética da modernidade.

Se reconhecermos a importância considerável que Baudelaire assumiu, na sua época, enquanto crítico de arte com influência sobre a pintura das novas gerações, não poderemos deixar de aceitar que também sobre Manet o seu pensamento inteligente e lúcido terá tido influência, mesmo se a pintura deste último não mereceu a sua atenção.

---

81 - Carta a Manet, cf. *Album Baudelaire*, Ed. Gallimard, (col. Bibl. de la Pleiade), Paris, 1974, p. 235.

Se Manet era, e como atrás se viu, para os mais jovens pintores, um guia e um mestre, alguém que realizava já individualmente aquilo que eles pretendiam vir a protagonizar enquanto movimento, e que se saldou depois no próprio movimento Impressionista, também Baudelaire representava, no contexto do Paris da sua época, um émulo protagonista do que poderia ser uma nova crítica[82].

Baudelaire, reconhece-se hoje, lançava as bases de uma crítica de arte no sentido moderno, definindo uma teoria estética que criou figuras e conceitos próprios e um estilo que resistiu ao tempo. Foi um fino observador das obras dos seus contemporâneos — na música, na literatura, nos costumes e, naturalmente nas artes plásticas — e foi também amigo pessoal de Manet que o representou por várias vezes em gravuras e que pintou o retrato da sua amante, Jeanne Duval, o que deixa supôr relações de íntima proximidade com o poeta das "*Fleurs du Mal* ".

Não deixa pois de ser estranho que, lendo as vastas páginas que Baudelaire dedicou à arte e aos artistas, o nome de Manet tão poucas vezes (na verdade quase nunca) apareça referido.

É antes através de cartas e de testemunhos de contemporâneos que sabemos o que Baudelaire pensava do artista e a este não poderia ter sido insensível que

---

82 - Cf. Charles Baudelaire, *O.C.*, todas as páginas dedicadas à crítica de arte.

Baudelaire, que tão intensamente defendeu Constantin Guys, "*peintre de la vie moderne* "[83], e que tanto exaltou o génio de Délacroix (que Manet, como vimos, igualmente estimava desde os inícios da sua carreira como pintor), sobre a sua obra não tenha publicado mais do que escassa referência epigonal num texto circunstancial dedicado aos aguafortistas e um poema quase epigramático (*Lola de Valence* [84]).

Manet deplorava por certo que um poeta, um crítico e sobretudo um amigo que estimava e que naturalmente admirava, calasse sobre ele e a sua obra tão cerrado silêncio.

Baudelaire, por seu turno, que foi retratado pelo artista, parece ter ficado indiferente à sua obra, ressalvando a anotação que o designa como um legítimo tradutor da pintura espanhola: "M.Manet est l'auteur du Guitariste qui a produit une vive sensation au Salon dernier. On verra au prochain Salon plusieurs tableaux de lui empreints de la saveur espagnole la plus forte et qui donnent à croire que le génie espagnol s'est refugié en France. M.Manet et Legros unissent a un gout decidé pour la realité, la realité moderne - ce qui est déjà un bon symptôme - cette imagination vive et ample, sensible, audacieuse, sans laquelle il faut bien le dire,

---

83 - Cf., *O.C.*, pp. 683-724.

84 - Charles Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, Ed. du Seuil, Paris, 1968, p. 134.

toutes les meilleures facultés ne sont que des serviteurs sans maîtres, des agents sans gouvernement".[85]

Se é verdade que nestas breves linhas Baudelaire, que publicou mais de duzentas páginas sobre arte, não deixa de mencionar, a propósito de Manet, os traços de uma "imaginação viva e ampla, sensível e audaciosa", o facto é que o coloca ao lado do ínfimo exemplo de Legros. E que quando refere, ainda falando dos dois, que eles comungam de "um gosto pela realidade moderna", coloca essa qualidade — para ele imprescindível —, no plano condescendente dos "bons sintomas", deixando apenas na notícia de que Manet viria a expôr em próximos "Salons" mais obras como que uma expectativa do que dele se podia esperar enquanto pintor, relegando essa expectativa para o futuro.

Por outro lado não deixa de ser irónico o modo como refere o alegado "espanholismo" de Manet, no que se coloca ao lado de outros críticos que não se preocuparam em analisar as razões dessa inclinação, ele que acreditava na necessidade de se ser apaixonadamente tendencioso no exercício da crítica de arte.

O silêncio de Baudelaire dá que pensar. Tanto mais que, quanto mais nos embrenhamos no estudo da sua obra crítica, mais nos apercebemos de que a sua exigência de modernidade é semelhante à urgência que Manet pôs nas suas telas.

---

85 - Cf. *O.C.*, p. 738.

Mais ainda, no célebre texto dedicado a M.G. (Monsieur Guys), pintor da vida moderna, que é o protótipo que Baudelaire elegeu para definir os pressupostos da sua estética da segunda fase (depois da defesa inflamada de uma estética romântica nos escritos da primeira fase) ou seja, de uma estética da modernidade, não é possível deixar de ver constantemente pairar a sombra de Manet.

Onde Baudelaire refere Guys, se substituíssemos o nome deste pelo de Manet encontraríamos razões para entender os termos dessa adequação. Manet quis ser o pintor da vida moderna exactamente nos termos que Baudelaire o representou, e a seu modo foi-o de facto.

Não deixa pois de se estranhar este silêncio, quebrado apenas por breves linhas, e ainda por cima a propósito de um quadro que não necessitava de um louvor porque tinha já suscitado uma certa unanimidade, como atrás se viu, merecendo uma menção de prémio e mesmo a atenção de Délacroix. Ou talvez por isso mesmo. Especulando, talvez que Baudelaire (que viu em Délacroix o génio francês do seu século, o expoente maior da grande arte francesa, que continuou, mesmo depois da morte do artista, a defender acerrimamente a sua obra[86]), ao saber da simpatia de

---

86 - Em carta dirigida ao redactor de "L'Opinion Nationale", Baudelaire dirige-se nos seguintes termos para lhe pedir a publicação do seu texto *L'oeuvre et la vie d'Eugène Délacroix* : "Monsieur, je voudrais une fois encore, une fois suprême, rendre hommage au génie d'Eugéne Délacroix et je vous prie de vouloir bien accueillir dans votre journal ces quelques pages...", o texto foi

Délacroix por essa obra, a tenha referido em aquiescência de gosto.

Mais estranho ainda é que, referindo-se à prática da água-forte nos termos em que o fez — "Parmi les expressions de l'art plastique, l'eau forte est celle qui se rapproche le plus de l'expression littéraire et qui est la mieux faite pour trahir l'homme spontané. Donc, vive l'eau forte!"[87] — Baudelaire não tenha atentado no notável esforço que Manet dedicou a este modo de expressão fazendo-o um dos seus meios por excelência.

É uma aparente contradição que todavia não se esgota na simples constatação da pouca (ou quase nenhuma) referência feita a Manet nas muitas e belas páginas que dedicou às artes plásticas. E que não se esgota porque é preciso examinar, como se tentará adiante, em que medida Baudelaire foi o portador de um discurso estético preciso e coerente em que assentou uma defesa concludente da modernidade. Bem como a medida esse discurso se pode adequar, por vezes em termos de quase identificação, à obra de Manet.

O que entende Baudelaire quando fala do pintor da vida moderna? Referindo-se a M.G. (Constantin Guys), ele irá definir os traços que o caracterizam bem como as figuras que

---

de facto publicado a 2 de Setembro, 14 de Novembro e 22 de Novembro de 1863. Cf. *O.C.*, pp. 742 e segs.

87 - Cf. *O.C.*, p. 736.

emergem de um novo tipo de comportamento estético[88] que o pintor da vida moderna deverá ser capaz de passar à sua obra, quer em termos de representação de género, quer em termos de ideal da vida, referindo que "tout n'est pas dans Raphael que tout n'est pas dans Racine (...) et enfin, que pour tant aimer la beauté générale (...) on n'en est pas moins tort de negliger la beauté particulière, la beauté de circonstance et le trait des moeurs."[89]

A essa pintura de costumes de que Baudelaire fez o elogio, em nome de que: "Le passé est interessant non seulement par la beauté qu'ont su en extraire les artistes pour qui il était le présent mais aussi comme passé, pour sa valeur historique. Il en est de même du présent. Le plaisir que nous retirons de la representation du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revetu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent."[90]

Essa "qualité essentielle de présent" é o objectivo da estética moderna para Baudelaire. Aquela que lhe irá permitir fundamentar a sua teoria do belo de um modo explícito e

---

88 - Entenda-se aqui a noção de "comportamento estético" no sentido que André Leroi-Gourhan deu ao termo ao escrever que "a estética possui uma ressonância totalmente diferente, pois o domínio da sociedade só se exerce no sentido de dar aos indivíduos o sentimento da sua existência pessoal no seio do grupo.(...) A estética que prestigia a forma eficaz (...) representa, pelo contrário, a intervenção de cada indivíduo, julgando em nome do bom e do belo, não de forma absoluta, mas na tranquilidade que lhe proporciona a estética do seu grupo e na liberdade imaginária da sua escolha." Cf. do autor, *O gesto e a palavra*, vol. 2, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, s/d, p. 83.

89 - Cf. *O.C.*, p. 683.

90 - Cf. *O.C.*, p. 684.

afirmativo, afastando-se dos critérios até então dominantes, fazendo declarada incursão naquilo que se pode propriamente chamar um pensamento estético fundamentado em valores de afirmação e já não de negação, procurando os lugares de emergência desse novo modo de olhar.

Como ele próprio escreveu, "c'est ici une belle occasion, en vérité, pour établir une theorie rationelle et historique du beau, en opposition avec la theorie du beau unique et absolu; pour montrer que le beau est toujours, inèvitablement d'une composition double, bien que l'impression qu'il produit soit une; car la difficulté de discerner les éléments variables du beau dans l'unité de l'impression n'infirme en rien la necessité de la varieté dans sa composition. Le beau est fait d'un élément eternel invariable, dont la quantité est excessivement difficile à determiner, et d'un élément rélatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour a tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion."[91]

A presença, por um lado, da dualidade do belo, do *belo compósito* antes de ser uno, e por outro lado a presença desse elemento relativo e circunstancial que pode vir da época (e vindo dela, da moda, da moral vigente, da paixão do tempo) são termos que fundamentam afirmativamente a estética baudelaireana da modernidade, que se opõe à teoria do belo único e absoluto que impregnava ainda o sentimento

---

91 - Cf. *O.C.*, p. 685.

romântico do belo e a sua experiência, e que Baudelaire havia já reiteradamente professado como depreendemos de escritos anteriores.

Mas quem poderá traduzir este belo, quem poderá colocá-lo em forma de forma, em forma de pintura, em imagem digna de ser louvada uma vez que "não há só Rafael"? Justamente o "artista (enquanto) homem do mundo, homem das multidões e criança", quer dizer espírito aberto ao mesmo tempo ao cosmopolitismo, à febre e gostos das multidões e extasiado como as crianças com as manifestações mais imediatas desse presente surpreendente e fascinante que o poeta louvou.

O "homem do mundo" será, nesta definição de Baudelaire, mais do que o artista no sentido restrito: "homme du monde c'est à dire, homme du monde entier, homme qui comprend le monde et les raisons mystérieuses et légitimes de tous ses usages; artiste, c'est à dire spécialiste, homme attaché à sa palette comme le serf à la glèbe."[92] Por outro lado, aquele cujos olhos conseguem apreender a novidade ou que, como a criança, vê tudo "en nouveauté".

Baudelaire escreveu: "J'affirme que l'inspiration a quelque chose a voir avec la congéstion; et que toute pensée sublime est accompagnée d'une secousse nerveux, plus au

---

92 - O. C. p. 689.

moins forte, qui retentit jusque dans le cervelet. Le génie n'est que l'enfance retrouvée à volonté."[93].

Os termos em que Baudelaire define o sublime estão bem longe daqueles que forneceram a tradição romântica. A *congestão* do sublime baudelaireano é um estado ao mesmo tempo físico e espiritual e até mesmo psicossomático, tal como o *spleen*. Uma espécie de estado de alma que predispõe a sensibilidade — naquilo que ela inscreve em termos de modificação das sensações, e do próprio funcionamento do sistema nervoso — a um novo tipo de relação com a fonte dessas mesmas emoções.

O pintor da vida moderna é, por outro lado, um homem de multidões, "la foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession c'est épouser la foule."[94]

"Épouser la foule" significa justamente uma atitude ou uma predisposição do espírito do artista. Perder-se na multidão até ser um com ela e nela ir colher as emoções que transitam como fluxos de energias poderosas que, impregnando-lhe o espírito e o corpo dessa espécie de embriaguês —"il est toujours ivre"—, lhe comunicam um sentimento do tempo e do espaço que depois lhe seja possível traduzir nos seus trabalhos.

---

93 - Cf. *O.C.*, p. 690
94 - Cf. *O.C.*, p. 691.

Tal era a urgência de M.G. na concepção que Baudelaire (muito literariamente) fez dele enquanto pintor por excelência da vida moderna: "Tout homme; disait un jour M.G. dans une de ces conversations qu'il illumine d'un regard intense et d'un geste évocateur, tout homme qui n'est pas accablé par un de ces chagrins d'une nature trop positive pour ne pas absorber toutes les facultés, et qui s'ennuie au sein de la multitude est un sot! un sot! et je le méprise!" [95].

Na ênfase de M.G. (que se não soubéssemos corresponder a Constantin Guys — cujo carácter o levava a procurar detrás das simples iniciais o mais obscuro anonimato — se diria um personagem de um conto de Baudelaire servindo como protótipo ou paradigma) há um deliberado partido tomado a favor dessa relação intensa com o fervilhar da cidade.

A noite iluminada a gaz, cosmopolita e febril, a Paris que Walter Benjamin chamou "Capital do século XIX"[96], era então provavelmente, e não apenas na imaginação exacerbada (pelo consumo do ópio e de absinto) do poeta, a cidade por excelência da modernidade, tal como a Espanha se lhe afigurava como o lugar da tradição ou a Bélgica uma terra de mesquinhos interesses: "La France a l'air bien barbare vue de près. Mais allez en Belgique et vous deviendrez moins sevère pour votre pays." [97].

---

95 - *O.C.*, p. 692.
96 - W. Benjamin, *op. cit.*
97 - Veja-se o texto *Pauvre Bélgique*, in *O.C.*, pp. 820 e segs.

Mas então o que procurava na cidade eléctrica o pintor da vida moderna? A modernidade na sua expressão mais viva e mais intensa. A modernidade desenhava-se, para Baudelaire, como um autêntico estado de espírito, uma vivência das sensações e, portanto, uma experiência estética.

Mais do que uma produção específica de atelier (vide a distinção atrás referida entre homem do mundo e artista) a modernidade exprime-se na vida da própria cidade, nos seus ritmos, nas suas alucinações, na troca perpétua entre os seus habitantes mais intensos, não os *Bouvard et Pécuchet* que Flaubert admiravelmente retratou[98], expoentes de uma pequena burguesia sem aspirações nem imaginação, mas os homens do mundo que correm do Teatro ou da Ópera para os cafés iluminados na noite dos *boulevards* para se entreterem em tertúlias sobre os acontecimentos de que eles próprios foram, durante o dia, na política, no espectáculo, na imprensa ou nas finanças, os protagonistas.

A modernidade é o estado de espírito que corresponde ao movimento de constante comunicação entre esses homens e mulheres que correm de sítio de moda em sítio de moda, louvando o cosmopolitismo e, ao louvá-lo, louvando-se a si mesmos, orgulhosos da sua modernidade e da heroicidade de serem protagonistas de uma nova idade que continuará,

---

98 - Gustave Flaubert, *Bouvard e Pécuchet*, trad. portuguesa de Pedro Tamén, ed. Cotovia, Lisboa, 1990.

século fora, até às vésperas da Primeira Grande Guerra, num borburinho cuja aceleração mais tarde também os futuristas exaltaram.

Essa modernidade que se cumprirá já no seculo XX, teve uma origem que Baudelaire intuiu melhor que qualquer outro contemporâneo: forjada pelo advento de um novo tipo de burguesia que se exaltava com a sua própria presença nos mesmos lugares, designando destinos da época, da moda, da moral e da paixão, enfim da doçura do viver de um modo diferente.

A multidão será o lugar onde o poeta e o artista se reencontram isoladamente (já não por razões de vínculos de classe ou de pertença a grupos de interesse restritos), porque na multidão procuram (e encontram) o seu anonimato, o seu direito a ser iguais aos outros e uns com os outros partilharem desse comum estado de espírito que a própria multidão irradia, e da qual apenas se distinguem por serem capazes de traduzir e de sintetizar em obras essa energia que na multidão foram captar: "Ce solitaire doué d'une imagination active, toujours voyageant à travers le grand désert d'hommes, a un but plus élevé que celui d'un pur flâneur, un but plus géneral, autre que le plaisir fugitif de la circonstance. Il cherche ce quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meuilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit, pour

lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire." [99]

Esse fim mais elevado que distingue o artista do *flâneur* (cuja alma ele exprime), é pois a capacidade de tirar o eterno do transitório. Essa é a tarefa do artista moderno, aquele que é capaz de entender a sublime intensidade que perpassa nessa urgência da cidade cosmopolita e brilhante, nas suas contingências e nos seus acontecimentos puros e sem explicação, ditados por movimentos ou por pulsões interiores à própria dinâmica da multidão.

O artista (e o poeta) são solitários-colectivos que se deslocam (como o *flâneur*) nesse mesmo regime de velocidades, mas que dele e da sua fatuidade colhem o que nele é eterno, quer dizer, belo, digno de ser louvado e tornado, pelo toque mágico do génio, num hino ao próprio tempo.

O homem moderno (o artista moderno, entenda-se), procura nessa dimensão turbulenta o que nela é ainda marca de uma beleza que transcende a aparência para atingir a dimensão sublime de uma estética ou, para o dizer nos próprios termos de Baudelaire o seu *heroicismo* . Uma vez que "il est beaucoup plus commode de déclarer que tout est absolument laid dans l'habit d'une époque que de s'appliquer a en extraire de beauté mystérieuse qui y peut être contenue, si minime ou si légere qu'elle soit. La modernité c'est le

---

99 - *O.C.*, p. 694.

transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'imuable. (...) Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant vous tombez forcement dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché (...) Il est sans doute excelent d'étudier les anciens maîtres pour apprendre à peindre, mais cela n'est peut'être qu'un exercice superflu si votre but est de comprendre le caractére de la beauté presente. (...) En un mot, pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite" [100].

O tom desta passagem demonstra bem ("vous n'avez pas le droit...") que o texto se dirige, qual manifesto, aos contemporâneos. E, dos contemporâneos, em particular aos artistas que quisessem corresponder às exigências estéticas, teóricas e críticas de Baudelaire. O estudo dos antigos, comenta o poeta, que conhecia, no plano da literatura, toda a grande tradição, como se depreende da leitura dos seus numerosos artigos, é necessário como uma referência de aprendizagem. Mas é com os olhos postos no presente, e na misteriosa beleza que aí põe a vida humana involuntariamente, que o artista se pode tornar moderno num

---

100 - *O.C.*, p. 695.

plano de dignidade que lhe autorize um lugar na História, ou seja, nesse regime que lhe permitirá mais tarde ser *antiguidade*, credora do olhar vindouro, tal como os antigos que então se louvavam.

Ao criticar os pintores do seu tempo que vestem os seus personagens com roupas e sinais da Idade Média, da Renascença ou do Oriente, (" signe d'une grande paresse ") Baudelaire exige, enfatizando no imperativo " vous n'avez pas le droit", que os pintores modernos sejam capazes de traduzir a beleza do presente, recusando-se a uma visão negativa sobre o próprio tempo.

É preciso que os artistas sejam capazes de transmitir a beleza do presente de tal modo que, um dia mais tarde, a História possa julgar os costumes da época e incorporá-los na sua memória como dignos de fazerem parte dela.

É neste sentido prospectivo do presente e na responsabilidade que comete ao presente de se dignificar enquanto algo que o futuro poderá legitimamente creditar como digno de pertencer à História, que Baudelaire lança as premissas daquele que foi o seu entendimento (moderno) da modernidade.

É porque consigna ao julgamento do futuro a ratificação de uma responsabilidade do presente em ser crítico por relação consigo mesmo, definindo desde logo os termos com que se quer apresentar no futuro, que Baudelaire é fundador

de um pensamento moderno, no sentido exacto que a modernidade virá a assumir nos anos que se seguem e durante cerca de um século, antes de começar a duvidar de si mesma.

Já não são os princípios nem os temas de uma estética romântica que aqui se definem, nesta exigência de presente que se reconheça a si mesmo em termos positivos, sem complexos por relação com o passado e projectando-se dinamicamente num futuro de que desconhece os traços mas de que aceita o desafio e o julgamento. Mas antes os de uma estética que espera esse mesmo julgamento como creditação última da sua própria capacidade de se afirmar enquanto valor distintivo.

Já em anteriores escritos Baudelaire havia formulado alguns destes princípios, mesmo se não com a mesma sistematicidade, o que se compreende se pensarmos que o artigo citado —"Le Peintre de la vie moderne" — data de 1863, ano em que foi publicado no "Figaro" (de 26 a 29 de Novembro e 3 de Dezembro).

Vejamos por exemplo o que escreveu o poeta no "Salon" de 1846, no célebre texto "De l'héroisme de la vie moderne ": "Il est vrai que la grande tradition s'est perdue et que la nouvelle n'est pas faite. Qu'était ce que cette grande tradition, si ce n'est l'idealisation ordinaire et accoutoumée de la vie ancienne; (...) La vie ancienne répresentait beaucoup;

elle était faite surtout pour le plaisir des yeux et ce paganisme journalier a merveilleusement servi les arts.

Avant de rechercher quel peut être le côté épique de la vie moderne, et de prouver par des exemples que notre époque n'est pas moins féconde que les anciennes en motifs sublimes, on peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inèvitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre. (...) La beauté absolue n'existe pas... (...) Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; une immense défilade de croque-morts, croque morts politiques, croque morts amoureux, croque morts bourgeois. Nous célébrons tous quelque enterrement "[101].

Nesta desfilada de coveiros e agentes funerários descrita como a celebração de um enterro, Baudelaire designa com sarcasmo e com não pouca morbidez o lugar da modernidade enquanto lugar de um luto. Luto ~~de~~ por uma glória do passado que não consegue atingir — de onde a melancolia que doravante estará associada à modernidade e que se fixa na figura do *dandy* — mas que nem por isso deixa de ser portadora de uma beleza que é necessário exaltar e em

---

101 - *O.C.*, pp. 493 e segs.

termos que adequem, no plano da linguagem (literária ou plástica), essa contemplação.

Mais adiante, e ainda no mesmo texto, o poeta escreve: "La vie parisiènne est féconde de sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas.

Le nu cette chose si chère aux artistes, cet élément nécéssaire de succès est aussi fréquente et aussi necessaire que dans la vie ancienne (...) Les moyens et les motifs de la peinture sont ègalement abondants et variés; mais il y a un élément nouveau qui est la beauté moderne." [102]

Essa coisa que não vemos, que é o elemento novo da beleza moderna, diz-nos Baudelaire que são os termos em que se afirma a heroicidade da vida moderna. É a sua potencialidade estética, que é urgente reencontrar, para que os homens do seu tempo possam celebrar a sua própria condição no tempo e no espaço e com as matérias que lhes pertencem e a que pertencem — tendo do presente uma consciência histórica — e tomando responsabilidade directa nessa acção como uma tarefa que lhes compete e que não podem ignorar ou menosprezar.

Uma espécie de responsabilidade de que nada os poderá libertar senão eles próprios, ao cumpri-la, enquanto destino e circunstância de que é necessário ao mesmo tempo tomar

---

102 - *O.C.*, p. 496 e segs.

consciência e exprimir, ou seja, exprimir em termos de tomada de consciência.

Ser moderno, cumprir essa exigência, seria então assumir essa tomada de consciência em termos de vincular essa mesma expressão com novidade suficiente para se adequarem as linguagens utilizadas àquilo de que falam.

A heroicidade da vida moderna, na estética baudelaireana, é aquilo a que, mais tarde, o poeta Giuseppe Ungaretti designou, no título de um dos seus livros, como o sentimento ou da consciência do tempo[103].

A exaltação da vida urbana e dos seus esplendores (e misérias) constituem pois uma urgência de glorificar a heroicidade do tempo próprio, mesmo se esse é um tempo de lutos e de melancolia, como o fez notar Jean Starobinski a propósito da estética baudelaireana, quando afirmou nomeadamente que "souvent le mélancolique sent qu'il retarde dans sa réponse au monde. Souvent il éprouve une entrave qui l'immobilise face au spéctacle extérieur que s'accélère vertigineusement."[104], comentando a melancólica constatação dos versos de Baudelaire "Paris change! Mais rien dans ma mélancolie/ N'a bougé"[105].

---

103 - Giuseppe Ungaretti, *O Sentimento do Tempo*, trad. portuguesa, Fenda Edições, Coimbra, 1981.

104 - Jean Starobinski, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, ed. Julliard, Paris, 1989, p. 64.

105 - Citado em *idem*, ibidem.

E a heroicidade do homem moderno é justamente a de ser afirmativo, mesmo se é vítima do *spleen* e da melancolia. Os humores de Baudelaire oscilavam entre sentimentos de exaltação e de depressão, como o fez notar Sartre no ensaio biográfico que dedicou ao poeta[106].

E toda a sua estética resvala afinal entre os pressupostos de uma consagração da arte romântica (em que Baudelaire celebrou, como vimos, Délacroix como o mestre entre os mestres, donde uma certa nostalgia por relação com um passado recente), e outros que os contradizem ou melhor, que os ultrapassam, na definição de uma atitude de valor afirmativo ou mesmo imperativo na aceitação do presente.

A figura do heroicismo desenhar-se-ía assim neste *décalage* entre duas celebrações, na capacidade de vencer a melancolia que domina toda a sua obra poética, o tédio e o *spleen* que partilhava com a figura sempre tutelar do *dandy* e a capacidade de a ultrapassar através do louvor do tempo presente.

O personagem por excelência desse Paris que muda é o burguês. O burguês que frequenta a Ópera e as corridas de cavalos, que se desloca velozmente nas tipóias e que corre de lugar em lugar, de amante em amante, de negócio em negócio, ao ritmo do entusiasmo propagado pela notícia do jornal e da velocidade crescente da informação. O burguês que se faz

---

106 - Jean Paul Sartre, *Baudelaire*, ed. Gallimard, Paris, 1947.

fotografar orgulhoso na pose e no fato negro que Baudelaire exaltará (apesar de execrar a fotografia e não obstante se ter deixado fixar em alguns admiráveis retratos). Esse burguês que Baudelaire incita a ser celebrado e defendido em termos que o dignifiquem e compreendam na representação que assume do tempo presente.

" Le bourgeois est fort réspectable; car il faut plaire à ceux aux frais de qui l'ont veut vivre", escreverá, não sem ambiguidade, no "Salon" de 1845 [107] entre a ironia que lhe era característica e o sentido de justiça de que não raro deu provas.

Num outro texto — "Le Musée du Bazar Bonne Nouvelle" — dirá que "si l'on supprimait celui-ci (l'artiste bourgeois, celui qui s'interpose entre le génie et le public) l'épicier porterait E.Délacroix en triomphe (...) Servez lui un chef d'oeuvre, il le digérera et s'en portera que mieux" [108].

É significativo que o "Salon" de 1846, que será liminarmente dedicado "Aux Bourgeois" comece com a seguinte afirmação: "Vous êtes la majorité, — nombre et intelligence; — donc vous êtes la force, — qui est la justice.

Les uns savants, les autres proprietaires; — un jour radieux viendra où les savants seront propriètaires et les propriètaires savants. Alors votre puissance sera complète,

---

107 - *O.C.*, p. 352.
108 - *O.C.*, p. 414.

et nul ne protestera contre elle. (...) Vous possedez le gouvernement de la cité, et cela est juste, car vous êtes la force. Mais il faut que vous soyez aptes à sentir la beauté; car comme aucun d'entre vous ne peut aujourd'hui se passer de puissance, nul n'a le droit de se passer de poésie. (...) Les aristrocrates de la pensée (...) ce sont les pharisiens. Car vous possedez le gouvernement d'une cité, où est le public de l'univers, et il faut que vous êtes dignes de cette tâche.

Jouir est une science (...) or vous avez besoin d'art." [109].

Baudelaire, que havia sido na sua juventude um republicano convicto, embora tendo abandonado as lides políticas — entre as quais se contaram colaborações em jornais —, continuava a detestar a aristocracia e a fazer a apologia do burguês, incarnação plausível da alma e do espírito do homem da vida moderna. Aquele que poderia dar ao artista uma sociedade instituída sobre novos princípios (mais vocacionados por valores humanistas [110]), portadores de uma nova sensiblidade que a aristocracia em decadência não podia mais, enquanto classe, acompanhar, e que a burguesia, nascente então ainda em termos de valores sensíveis, poderia (ou deveria, na óptica do poeta) adoptar e fazer seus.

---

109 - *O.C.*, p. 415.

110 - Marcel A. Ruff, no texto de introdução às *Oeuvres Complètes de Baudelaire* (ed. du Seuil, Paris, 1968), escreveu a propósito do poeta que "C'est le destin de l'homme qui est au centre de sa pensée", p. 9.

Depois desta incursão na estética de Baudelaire, é tempo de regressar a Manet e compreender em que medida o pintor se fez portador, na sua obra, ou numa muito significativa parte dela, de uma mensagem de modernidade que está afinal muito próxima da que o poeta definiu, mesmo se este não o quis identificar como um digno representante dessa estética nova que postulava.

E, para o fazer, escolheremos antes do mais uma obra onde se cumpre muito do "programa" que Baudelaire consignava ao pintor da vida moderna. Trata-se do quadro "La Musique aux Tuilleries", datado de 1862, ano anterior ao da publicação do texto "Le Peintre de la vie moderne" (escrito em 59) e que Manet provavelmente havia lido atendendo à sua amizade com o poeta.

"La Musique des Tuilleries" é provavelmente o quadro onde mais amplamente Manet inscreveu a figura da alegoria. Trata-se, com efeito, e antes do mais, de um vivo retrato do seu próprio tempo, de um lugar preciso, frequentado por gente identificável.

O título deixa supôr que ocorre, do lado de fora da representação, uma execução musical por uma orquestra, como era de hábito na época e como testemunhos coevos no-lo deixam saber. Na ausência da orquestra, que não aparece representada (deixando-se apenas no título a referência a esse "personagem" do quadro que afinal lhe é exterior e que

estaria colocado idealmente no lugar do espectador), começa já a esboçar-se o entendimento profundo que Manet buscara na pintura espanhola: não o das relações formais mas o da definição de um espaço de representação que a pintura francesa não conhecera ainda. E mais em particular de um quadro que regressará como referência dominante em algumas das suas obras fundamentais: "Las Meninas" de Velázquez.

E retoma o quadro de Velázquez a vários títulos: por um lado, através dessa metáfora do espaço que se prolonga para cá do quadro, esboçando uma representação cenográfica do seu tema, invertendo como num espelho, o lugar do espectador, que passa a ser personagem do quadro, estando embora do lado de fora.

Se os personagens do quadro assistem a uma actuação de uma orquestra nós, enquanto espectadores, assistimos a esse assistir, olhamos o olhar do pintor, colocamo-nos, antes do mais, no lugar da orquestra, correspondendo àqueles para quem olham os que, no interior do quadro, estão representados. Este é o primeiro aspecto em que imediatamente o quadro refere um "espanholismo" que era antes do mais entendimento profundo da lição de Velázquez, metaforizada também na ausência de profundidade de campo — ou de perspectiva — que as árvores cortam como se cerrassem atrás dos personagens uma cortina natural,

rasgada apenas por um breve e quase irónico azul do céu, pintado no centro da parte superior do quadro.

Os troncos das árvores, por sua vez, definem sucessivos planos de representação podendo confirmar-se que todo o tratamento do fundo e mesmo dos personagens mais distantes participe já de uma espécie de pintura de atmosferas de que depois os Impressionistas farão um imperativo de visão.

Há assim uma espécie de gradação que é, a seu modo, participante do realismo de Manet, e que remete ainda para a visibilidade da fotografia que tende a deixar invisíveis os planos da parte mais afastada daqueles que a objectiva elege.

A um outro nível, metafórico também, este quadro evoca a pintura de Velázquez: trata-se de um quadro de costumes que nos dá a ver a classe dominante da época — os burgueses — tal como, no seu tempo, as obras de Velázquez nos davam a ver, segundo o género de pintura de costumes, os representantes da côrte, o que ocorre em particular em "Las Meninas", onde a infanta, os cães, o personagem que se esgueira ao fundo, as aias e o próprio artista estão representados.

E também neste quadro Manet se faz representar, no que regressa ao modelo velasqueano da auto-representação, que outros pintores entretanto cultivaram também.

Manet está representado no primeiro grupo da esquerda e, próximo dele, Albert de Balleroy (que dois anos depois

Fantin Latour pintará de novo ao lado de Manet no célebre "Hommage à Délacroix"; Latour, por sua vez, aparece também representado neste quadro).

Um pouco adiante, para o interior do quadro, divisa-se um outro grupo de homens, em que muito claramente se distingue Baudelaire, de pé, e também aquele que, na identificação dos personagens, Tabarant[111] reconheceu como sendo o barão Taylor, inspector dos museus e fervoroso introdutor da pintura espanhola em França.

Estas referências bastar-nos-iam para entender o significado alegórico que o quadro transporta e, sem deixar de nos fazer pensar em Velázquez, lembrar ao menos essa outra alegoria realista (onde também Baudelaire está representado) que constitui o celebrado "L'atelier" de Courbet hoje exposto no Musée du Quai d'Orsay.

Mas neste quadro, em vez de se fazer representar no centro, e nisso haveremos de reconhecer os traços de carácter discreto e suave de Manet, ele auto-representa-se marginalmente, do lado esquerdo do quadro.

Depois sabemos pela referida identificação, que uma das duas senhoras de chapéu que vemos no primeiro plano do quadro, é Madame Lejosne, cuja casa Manet e Baudelaire frequentavam. E na parte direita do quadro, inclinado, está representado Eugène Manet, que viria a posar mais tarde para

---

111 - A. Tabarant, *Manet, histoire catalographique*, Paris, 1931, p. 89.

o "Déjeuner sur l'herbe". Próximo dele, Jacques Offenbach, que dentro em pouco seria figura reconhecida entre os meios musicais parisienses.

As crianças que aparecem no centro do quadro e na sua parte inferior, lembram ainda, numa evocação, as crianças de Velázquez, e as cadeiras[112], são insistentemente representadas, sabendo-se que se tratava de um modelo novo que vinha substituir as tradicionais cadeiras de madeira, o que demonstra a preocupação de Manet em representar objectos de uso corrente, "comme une introduction systèmatique d'objets dits vulgaires dans une composition."[113]

Neste quadro estão então presentes a época, a moda e a moral pelo menos, senão a paixão que, essa, teremos de subjectivamente supôr ter sido a de Manet ao pintar esta obra ousada que não mereceu a apologia dos seus contemporâneos, que nela insistiam em ver apenas manchas (*tâches*), mas que Zola soube defender, depois, por a entender como uma representação realista, desde que o espectador procurasse o lugar e a distância necessária para ver surgir a representação em termos realistas[114].

---

112 - Cf. *CAT.*, p. 123 e segs.

113 - *Idem* , ibidem.

114 - Émile Zola, *Manet. Étude biographique et critique*, texto recolhido em *op. cit.*, pp. 137 a 169.

Os que o criticavam não se davam conta que essas manchas introduziam já, de um modo indelével, a base da futura pintura Impressionista, o que permite claramente entender a importância que Manet acabou por adquirir para essa geração de artistas que tanto o celebrou como um precursor e um mestre.

A época fazia-se portanto representar naquilo que ela tinha de mais imediatamente visível: o lugar de encontro dessas personagens elegantes do novo Paris que se reuniam nas Tuilleries durante o Segundo Império. Como também nas vivas representações das formas de vestir ou, mais no plano do detalhe, nas cadeiras de ferro que tão sistematicamente se mostram, como atrás se referiu.

A moral presentificava-se na escolha dos personagens ilustres que povoam o quadro e que atrás se referiram, escolha deliberada que não esquece os mais vivos representantes do tempo no campo da música, da literatura, da crítica, do jornalismo, da sociedade e naturalmente da pintura.

E a moda, tão consequentemente insistida nessas mesmas cadeiras, na eleição do lugar e das *toillettes* , nos chapéus altos dos homens e nos delicados vestidos das mulheres, contrastando a delicadeza destas com a austeridade daqueles, nesse amor pelo contraste de tons que referimos como um traço característico da pintura de Manet.

Quadro da vida moderna, "La Musique aux Tuilleries" constitui de facto um fresco de época que faz jus ao imperativo de Baudelaire segundo o qual era preciso realizar a beleza que rodeava os seus contemporâneos. Quadro "baudelaireano" portanto e por excelência, este em que "la vie parisienne est féconde de sujets poetiques et merveilleux"[115], como o quis Baudelaire no texto em que fez a exaltação da vida moderna.

"La Musique aux Tuilleries" conjuga na sua beleza de circunstância e no seu modo distanciado, já para não dizer fotográfico, ao mesmo tempo um sentido do realismo como talvez Courbet não tenha sido nunca capaz de captar por excesso de "alegorismo" com uma outra modalidade já referida que é a do seu pré-impressionismo latente. E evoca de algum modo aquela beleza que Cesário Verde cantou nos célebres versos que começam com a ingénua e vivaz imagem "naquele pic-nic de burguesas..."[116]

Entre 1862 e 1869, Manet executa cinco retratos de Baudelaire, que realiza em água-forte. Dois são pouco mais que caricaturas, com um gosto leve e de desenho simplificado, as outras são complexas e provavelmente feitas a partir da fotografia que Nadar fez, em 1862, do poeta.

---

115 - *O.C.*, p.495.

116 - Cesário Verde, *O Livro de Cesário Verde*, ed. Minerva, Lisboa,1947, p. 106.

Cerca de 1867, Manet escreve ao editor Charles Asselineau: "Mon cher Asselineau. Est-ce que vous ne vous occupez en ce moment d'une édition des oeuvres de Baudelaire? Si l'on met un portrait des Spleen de Paris, j'ai un Baudelaire en chapeau, en promeneur enfin, qui ne serait peut être pas mal au commencement de ce livre, j'en ai encore un autre, tête nue, plus important qui figurerait bien dans un livre de poésie — je serais trés désireux d'être chargé de cette tâche — bien entendu me proposant je donnerais mes planches

Je vous serre la main

Ed. Manet."[117]

É de supôr que a carta date de alguns meses após a morte de Baudelaire (31 de agosto de 1867) e as gravuras acompanharam de facto a edição das obras, em 1869.

Apesar da morte de Baudelaire, a insistência de Manet (*je donnerais*) em participar da edição das obras, demonstra a que ponto o artista estava empenhado em prolongar essa admiração para com o poeta e em se associar através de uma edição das suas próprias obras à edição das obras de Baudelaire.

O que parece querer confirmar a intimidade e os elos que o ligavam não apenas num plano de afectos como num plano de identificação estética: Manet queria associar-se à

---

117 - *CAT*, p. 158.

obra de Baudelaire do mesmo modo que, depois da morte de Délacroix, o poeta continuou a sua tarefa de divulgador e de defensor da sua obra, apesar de esta estar já consagrada.

Será portanto neste plano de troca entre os dois artistas, que se poderá encontrar ou reencontrar a associação do génio de Manet com o de Baudelaire.

Todavia, depois de termos tentado analisar a obra "La musique aux Tuilleries", poderemos ainda rever em mais algumas obras de Manet a sua maneira de cumprir uma estética da modernidade nos termos em que Baudelaire a havia defendido.

Obras como "Courses à Longchamp" (datada de 1867), que Degas mais tarde retomará com um fôlego extraordinário, continua esse projecto de pintura de costumes ao situar-nos em plena época e em pleno gosto dos hábitos da burguesia do Segundo Império.

Tirando tudo o que essa obra deve à fotografia, pelo seu registo instantâneo das velocidades dos cavalos e pelo rápido sentido de evocação de uma cena do quotidiano, ela é, uma vez mais, uma obra de absoluta marca pré-impressionista que nos toca pelo modo como em rápidas pinceladas o artista colhe todo um espírito do lugar (do espaço) e da época (do tempo).

Por outro lado "Courses à Longchamp", tal como "La musique aux Tuilleries", recupera para o imaginário da pintura a tentativa de dar a ver, através de uma obra, uma

cena da época que corresponde aos gostos e aos estilos que essa mesma época adoptou como emblemáticos do seu comportamento estético (em sentido alargado), projectados na esfera do comportamento social.

Os cavalos correm como que em direcção ao espectador, provavelmente pela primeira vez na história da pintura, re-colocando este no lugar de espectador privilegiado, donde a sua referida relação com a fotografia. É um *quadro de reportagem* onde se sente a urgência do sentido realista de Manet.

Como se se tratasse, de facto, de uma cena colhida em instantâneo, com a utilização de um aparelho mecânico, fotográfico, em que o fundo da obra é deixado em impressões breves que obrigam a sublinhar a focagem dos próprios cavalos e cavaleiros. A pincelada rápida que Manet utiliza, contrastando com algum realismo posto no tratamento das figuras do primeiro plano do quadro e um certo *sfumato* à maneira de Goya, no tratamento das figuras da bancada dos espectadores mais longínquos do primeiro plano, demonstram o interesse do pintor em conseguir, uma vez mais, aproximar o quadro — a representação inscrita no quadro — do plano do acontecimento, negando ou demarcando-se do interesse pela profundidade de campo e logo da questão da perspectiva tal como continuava a ser concebida.

No plano dos costumes, as corridas de Longchamp eram um entretenimento dessa burguesia que frequentava as tardes no Jardim das Tuilleries que o artista havia retratado enquanto emblema da vida parisiense poucos anos antes. Aqui a dimensão é mais anónima (não se distinguem rostos ou figuras), mas voltam a emblematizar-se os costumes e a época, em suma a moda do tempo.

O quadro, como vimos, é notável a outros títulos, mas por esta razão também deverá constar da galeria de obras que fazem de Manet o pintor da vida moderna. Nessa galeria, de resto, são de inserir outras obras de não menos importância: é o caso do "Bal masqué à l'Ópera" de 1873-74, hoje na National Gallery of Art em Washington, nos EUA.

No baile de máscaras os retratados voltam a ser pessoas do círculo de Manet[118] embora aqui não se distingam, como acontecia no quadro "La musique aux Tuilleries", excepto num dos casos que é o do seu próprio auto-retrato, aparecendo aqui do lado direito do quadro (é a segunda figura a partir da direita) e aos pés do qual, no chão, está caído um bloco de apontamentos onde se lê a assinatura do artista numa recorrência que é frequente na História da pintura.

Os homens estão todos de chapéu alto desenhando-se uma estranha teoria de cilindros negros, como troncos cortados, contrastando com a côr clara que ilumina as

---

118 - Cf. *CAT.*, pp. 350 e segs.

colunas e o bocado de parede que se divisa e sobre o qual se avista um varandim. O quadro é comparável, no plano da composição, ao "Enterro do Conde de Orgaz" de El Greco, onde o negro predomina também, e poderia naturalmente evocar o "Enterrement à Ornans" de Courbet.

Há porém uma sensualidade que é rara em Manet, nesta obra em que se refaz a metáfora do palco, do espaço cenográfico do quadro, à maneira de Velázquez, e onde os vermelhos dão um toque de estranha e fascinante presença, emergindo do negro. Lembramo-nos necessariamente das palavras de Baudelaire no "Salon" de 1846: "Remarquez bien que l'habit noir et la redingote ont non seulement leur beauté politique, qui est l'expression de l'égalité universelle, mais encore leur beauté poétique, qui est l'expression de l'âme publique; — une immense defilade de croque-morts (...) Nous celebrons tous quelque enterrement." [119]

Mas neste quadro há também a capacidade que Baudelaire referiu ao escrever, no mesmo "Salon": "Les grands coloristes savent faire de la couleur avec un habit noir une cravate blanche et un fond gris." Estamos, diante desta obra, na situação de enfrentar um fresco do "spectacle de la vie elegante et des milliers d'existences flottantes qui circulent dans les souterrains d'une grande ville ..."[120]

---

119 - *O.C.*, p. 494.
120 - *idem* , ibidem

Por outro lado o quadro procede de uma inédita divisão do espaço. Do balcão ou varandim que fica acima do lugar onde acontece a cena principal, tomamos conhecimento apenas das pernas de outros personagens, de que mais não vemos nem sabemos. O que reforça a sua presença e dimensão teatral ao mesmo tempo que introduz uma tomada de vista que é pouco natural, senão verdadeiramente inovadora. Prevalece ainda o gosto pela reportagem, pela declaração simples do tipo: "eu estive aqui e assim o vi."

Os homens de negro celebram então o luto baudelaireano como se aqui se cumprisse uma versão modernizante do "Enterro do Conde de Orgaz" de Greco vestidos de *croque-morts* conforme os descreveu Baudelaire e também Theophile Gautier: "Le carnaval déjà prend pour déguisement / L'habit qui sert au bal comme à l'enterrement."[121]

Manet faz ainda jus, e a mais de um título, a Baudelaire. Não apenas encontra a beleza no que é fugitivo, transitório, efémero, como a reporta a uma realidade de época. No que volta a ecoar uma anotação de juventude de Baudelaire não dedicada às artes mas contida nas "Notas para a redacção e a composição do jornal *Le Hibou Philosophe*": "Quant aux nouvelles que nous donnerons, qu'elles appartiennent a la litterature dite fantastique, ou qu'elles soient des études des

---

121 - *CAT.*, p. 352.

moeurs, des scènes de la vie réele, autant que possible en style degagé, vrai et plein de sincerité ."[122]

Onde encontrar, na pintura francesa dessa época, tanta sinceridade aliada a uma estética "*degagée, vraie*", numa obra que é um esplendido estudo de costumes como já o tinha sido "La musique aux Tuilleries"?

Manet entendeu, como tentamos demonstrá-lo, a estética "baudelaireana" e foi o artista que mais legitimamente a aplicou à sua obra, ao encontrar o sublime no fugaz e no mundano.

Manet foi, mesmo se na sua visão lúcida Baudelaire o não pôde ou o não quis ver, o pintor por excelência dessa aclamada vida moderna.

A sua modernidade não está apenas (o que bastaria para a justificar) na importância que teve para o desenvolvimento posterior do Impressionismo. Está sobretudo no lugar singular que ocupa, de ser definitivamente um artista pós-romântico (quando o romantismo dominava ainda a cena francesa em desinências várias) isolado e capaz de dar a ver os seus contemporâneos em cenas que os emblematizam.

---

122 - *O.C.*, p. 51.

5 - MANET E A FOTOGRAFIA

Não se pretende, neste capítulo, acrescentar dados novos ou sequer rever aqueles que se conhecem já a respeito das relações entre a obra de Manet e a fotografia. Mais simplesmente tentar-se-á prolongar o que ficou já apontado atrás, e nomeadamente na análise de algumas obras, e que concerne à influência que o dispositivo de olhar da fotografia teve sobre a obra de Manet e em que medida essa contaminação foi produtiva para a estética decorrente dessa obra ou seja, para aquilo que, nela, elabora um discurso coerente e consciente na sua prática de artista.

Em alguns casos concretos esse contributo da fotografia esclarece-se por si mesmo. Para dar dois exemplos rápidos, poderiam referir-se os casos do retrato em gravura de Baudelaire atrás referido, que decorre directamente da célebre fotografia de Nadar e, mais tipicamente ainda, os dois retratos de Clémenceau,

presidente do Conselho Municipal de Paris, que Manet pintou a partir de registos fotográficos. Noutras obras também o "olhar fotográfico" está presente de modo mais ou menos perceptível, de que adiante se darão exemplos.

Manet entendeu que a modernidade é sempre uma questão que se coloca pela equação no trabalho próprio dos registos tecnológicos temporalmente próximos, o que significa que teve consciência da importância da informação. O que se traduziu pela capacidade de conjugar tradição (neste caso a pintura ou mesmo a gravura) e inovação (a fotografia) sem traír uma nem a outra, apropriando-se dos dados fornecidos pelo surgimento das novas tecnologias.

Se Manet confessadamente incorporava (ou citava, como hoje se diz) em deliberada apropriação, obras clássicas, é natural que tenha entendido o enorme contributo que a fotografia poderia trazer para a sua própria obra, em termos de introdução de uma nova modalidade de olhar.

O olhar proposto pela fotografia era diverso daquele que a pintura até então fôra capaz de representar (e suscitar). E mesmo se é verdade que os inícios da fotografia recuperaram constantemente os modelos esquemáticos de representação da pintura[123], também se sabe o quanto os pintores (e

---

123 - Ver nomeadamente Beaumont Newhall, *The History of photography*, ed. Secker and Warburg, Londres, 1982, especialmente pp. 141 e segs. e também o clássico de Aaron Scharf, *Art and photography*, ed. Penguin, Londres, 1983.

nomeadamente Délacroix) já tinham utilizado a fotografia como modelo, exemplo seguido por Courbet, Degas e depois por todo o movimento Impressionista[124] .

A questão não é portanto, no que toca a Manet, que ele tenha utilizado a fotografia como substituto do modelo, mas antes que ele tenha compreendido que havia uma diferença substancial do modelo de representação da realidade proposto pela invenção recente da fotografia, que a pintura não se tinha ainda colocado nos termos que ele utilizou e entendeu.

O seu interesse (frequentemente atestado) pela gravura permitiu-lhe decerto entender que a introdução de outros meios poderia ser útil para levar mais longe a sua prática de experimentação de novas modalidades de construção da imagem.

Não se tratará tanto, então, de ver em que medida a fotografia transparece na obra de Manet, mas antes de citar exemplos mais evidentes, como é o caso da obra "Olympia". Sobre ela se escreveu já que "On a émis l'hipothèse, vraisemblable, qu'une des raisons du scandale de l'Olympia était l'analogie possible avec ces photographies pornographiques très largement répandues, qui montraient des prostituées nues au regard hardi, étalant leurs charmes pour la clientèle (...) S'il n'y a pas dernière le tableau une

---

124 - Cf. Aaron Sharf, *idem*.

photographie précise, l'esprit de ces images est transcrit dans la peinture."[125]

A questão fundamental é que, ao entender a deslocação do olhar (e logo do lugar) do espectador face à fotografia — com todo o seu imediatismo de reconhecimento e com a definição de vários planos com distintos níveis de visibilidade —, Manet tenha tentado trazer para a pintura esse contributo, inscrevendo na própria pintura a possibilidade de re-encontrar esse novo público de espectadores potenciais que a fotografia, com o seu desenvolvimento e rápida divulgação tinha criado.

É assaz provável, de resto, que Manet desconfiasse da fotografia enquanto sucedâneo digno da pintura. Nada sabemos sobre isso mas, conhecendo a sua admiração por Baudelaire e fazendo fé no pressuposto de que na sua pintura se inscreve muito do projecto estético do poeta, deveremos lembrar-nos o quanto este desprezava a fotografia.

No "Salon" de 1859, escreveu Baudelaire a propósito do tópico: "Le Public Moderne et la Photographie" que considerava esta como uma "imagem trivial sobre o metal"[126] incapaz de alguma vez substituir a pintura, insistindo sobre a distância que era preciso interpôr entre as duas, face à crescente popularidade que a fotografia ganhava junto do

---

125 - *CAT.*, p. 179.
126 - *O.C.*, p. 614 e segs.

público. É portanto legítimo aceitar que Manet, por razões de ordem cultural, partilhasse de convicções semelhantes. Todavia, interessado como estava pelos modos de divulgação da arte, que o conduziram à prática da gravura, é natural que lhe interessasse fazer passar a sua própria pintura pela "prova" do olhar fotográfico.

Sabe-se que no seu atelier conservava Manet vasta documentação fotográfica, o que legitima por sua vez a convicção do interesse que tinha por esta modalidade de captação do real. Mas este facto por si mesmo não difere do interesse, que se manifestava também por parte de outros pintores, pela fotografia. É de supôr no entanto, olhando para certas obras de Manet, que o seu interesse pela fotografia fosse mais longe, conduzindo a outras consequências que tiveram nítido reflexo na sua obra.

Um quadro deverá aqui ser analisado em particular: "A Execução do Imperador Maximiliano" de que Manet pintou pelo menos três versões, a partir de 1867, e de que as duas principais são as de Boston (Museum of Fine Arts) e a de Manheim.

Trata-se, como se sabe, de uma obra de grandes dimensões, cerca de dois metros por dois metros e meio, a primeira nitidamente mais expressiva, a segunda mais fria e, por assim dizer, mais informada.

A referência ao quadro de Goya "Os fuzilamentos de três de Maio" (de 1815) é evidente e só é aqui lembrada para reafirmar a constância do artista em desafiar a grande tradição (exemplo que Picasso retomará mais tarde e neste particular com a celebrada "Guernica").

Trata-se de um grande quadro pintado nos termos de um género — o quadro de História —, referido a um acontecimento que chocou a opinião pública francesa quando se soube que Maximiliano tinha sido traído pelo governo francês, que começou por o legitimar na sua coroação, retirando-lhe depois o apoio e condenando-o ao fuzilamento que lhe pôs trágico termo à vida.

Manet, que estava em Paris em 2 de Setembro de 1867, para o funeral do seu amigo Baudelaire, foi vivamente impressionado pelo evento. E essa forta impressão traduziu-a ele na primeira versão — a de Boston (1867) — onde o expressionismo da obra é evidente, em que uma espécie de violência de denúncia ocorre, ainda em lembrança ao Goya dos "Fuzilamentos de três de Maio".

A versão que hoje está na Kunsthalle de Manheim, datada de 1868, sem perder essa referência, corresponde já a um olhar por assim dizer menos emotivo sobre o facto histórico, sem por isso deixar de carregar com ela uma espécie de luto por um acontecimento histórico de triste memória para a consciência francesa dessa época.

Mais estática que a primeira, ela concentra toda a violência do evento que "descreve" ou representa com minúcia e frio detalhe. Sabe-se que, apesar da importância que Manet dava ao quadro, o que logo se atesta nas suas grandes dimensões, ele foi interditado de participar na exposição do "Salon"[127], e por razões de ordem política e diplomática.

O que imediatamente se inscreve no quadro que vimos citando é o ele se vestir de um estilo por assim dizer novo (ou pelo menos pouco usual na pintura, uma vez que também ele teve a sua tradição de Callot a Goya, na gravura): pertencendo embora ao género que a História de arte designa por quadro de História, dir-se-ía antes que o quadro inscreve um novo género, o da *reportagem* , que atrás de resto se referiu no respeitante ao interesse de Manet em dar vida às imagens do seu tempo.

Aqui, Manet tinha por modelo não uma realidade que ele conhecia, mas uma realidade mediatizada pela imprensa. O que explica, por exemplo, que entre a primeira versão e a seguinte, os executantes passem das vestes mexicanas típicas para fardas muito semelhantes às da milícia francesa que então operava no México, o que acentua o carácter de denúncia política que o quadro exprime.

---

127 - Cf. *CAT.*, anexo documental sobre a obra "A Execução do Imperador Maximiliano", pp. 529 e segs.

Esse acerto só podia verificar-se, como se depreende, pelo eco de uma informação que chegara a Paris através dos jornais e das fotografias da milícia francesa que actuava no México. O quadro inscreve e realiza pois, no "género" da história, o que se poderia chamar o "género" da reportagem.

Jamais Manet esteve tão próximo de entender o quanto a imagem diferida — nomeadamente a fotográfica — lhe poderia servir para os seus fins enquanto pintor, reafirmando na pintura francesa da época o género de História que desde Delacroix e Géricault não se havia voltado a ver. E também por isso esta obra (sobretudo na sua primeira versão) está tão imbuída de um clima romântico (que na outra se esfria e se analisa já em termos mais próximos do sentido realista do pintor).

Um outro aspecto em que esta obra deve alguma coisa à fotografia é no que diz respeito ao retraimento da profundidade de campo, que Manet resolve pelo artifício de colocar no segundo quadro, por detrás de um muro — como se esperava numa execução — uns quantos espectadores que se horrorizam com a cena, reafirmando a metáfora do espelho no quadro, devolvendo ao espectador um olhar possível de participante na cena que se representa. Neste aspecto, a obra continua o trabalho de reflexão de Manet sobre a relação da pintura com o lugar do espectador.

O que Manet entendeu então, no que respeitava à fotografia, é que essa nova modalidade de representação visual trazia para o primeiro plano da própria representação o seu assunto, deixando sempre em plano de secundária importância a profundidade de campo.

Realista na representação, a lente fotográfica que era possível obter na época, não estava dotada da possibilidade de dar uma relação ilusionista com a perspectiva que se ia diluindo ou tornando menos nítida com a distância. A câmara demonstrava, de certa maneira, a impossibilidade para o próprio mecanismo da visão humana de se confrontar simultaneamente com dois pontos de focagem a distâncias grandes, e logo uma certa univocidade ou unidimensionalidade do olhar.

Faire-vrai era também, decerto, não traír esse elementar dado da percepção visual e é nesse aspecto que surge como fundamental o contributo da fotografia para a obra de Manet. Não lhe interessava naturalmente o que a fotografia podia representar, mas antes o modo como ela podia representar.

Esse modelo de representação dizia mais sobre a realidade dos próprios mecanismos da percepção visual do que os tratados de pintura das Academias.

Não se estranha pois que no espaço de Manet, deixe cada vez mais nitidamente de ter lugar a abrangência da

representação tradicional (que lograva, através do ilusionismo perspectivista, prolongar a perder de vista os limites da representação realista da imagem, por intermédio da insistência numa profundidade de campo metafísica, que os limites da visão humana não podem acompanhar), para que cada vez mais essa amplitude da profundidade passe a ser abandonada em função daquilo que, a partir destes dados, se poderá designar como a *objectividade* .

Trata-se, para Manet, de objectivar o seu assunto, o seu tema, (e na medida em que toda a eleição é sempre oriunda de uma escolha subjectiva) para o dar na *objectividade* de um olhar que reequaciona os termos da representação. Quer no que diz respeito ao estatuto e lugar do artista — que já não é aquele que tudo pode ver, numa espécie de metáfora panóptica — quer, ao mesmo tempo, do espectador que, diante do quadro é conduzido ao seu lugar de *sujeito de* uma representação, e portanto de uma encenação que antes foi designada e calculada pela própria escolha do artista.

Face a face entre os dois, em que a subjectividade do artista convida a subjectividade do espectador a fixar-se num lugar determinado que lhe consigna um novo espaço e um novo tempo para o olhar. Ao mesmo tempo que coloca o espectador face à *objectividade* do assunto que é representado, enquanto materialização ou representação de uma *subjectividade*.

Esta deslocação substancial, que implica uma profunda viragem na relação, através da pintura, entre o objecto e o sujeito, confere por um lado um novo lugar ao estatuto da representação, que se vê de imediato limitada na sua ambição e, por outro lado, um lugar diverso ao próprio objecto da representação, na medida em que esse objecto, por *objectiva* que seja a sua representação, provem sempre da subjectividade de um olhar — o do artista.

Podemos bem, através desta breve análise, entender o quanto ficaram a dever a Manet os artistas que historicamente lhe foram sequentes. Manet precedeu assim os Impressionistas ao abordar o objecto da representação segundo a modalidade nova de uma escolha subjectiva e portanto decorrente da eleição do artista, que viria a permitir-lhe uma nova atitude que não se prendia já com o pretendido realismo de Barbizon, sequer com o de Courbet, mas muito mais do que isso, com uma realidade cada vez mais tangível: a da limitação da percepção do espectador diante do real.

Olhando um aspecto da realidade, temos impressões do que essa realidade nos transmite, que variam com a escolha ou com o acaso da hora ou do mês (do tempo, portanto) e do lugar (do espaço) de onde a olhamos.

Teórica e praticamente, pela mão de Manet abria-se então o caminho ao Impressionismo. E por isso os

da defesa de um novo dispositivo de representação que isola a dimensão *ideológica* do realismo tal como se praticou até então — e que a seu modo Courbet prolongou sem todavia a desideologizar.

Quer dizer que Manet recolocou a questão do realismo não em termos da *visibilidade do objecto* representado, mas através daquilo que poderiamos designar, à falta de mais preciso termo, como a *visibilidade do olhar* (enquanto capacidade, alcance, qualidade) que pousa sobre o objecto representado. Como se fosse possível ver o olhar e mostrar ou dar a ver os seus mecanismos.

O que Manet demonstra, ao longo da sua obra (e sem traições), é que antes da *realidade do objecto*, e portanto da fiabilidade da sua representação, existe uma *realidade do olhar* que deverá ser mostrada, que deverá ser dada a ver, como fazendo parte da própria realidade.

Neste sentido, Manet podia reclamar-se de ser um realista. Mas, mais do que isso, podia reclamar que o seu entendimento do realismo não se detinha no pressuposto ideológico da representação perfeita do objecto mas antes na representação (tanto quanto possível) perfeita do olhar que é possível ter sobre o objecto representado.

A noção de haver uma realidade autónoma do olhar é, provavelmente, um dos principais contributos de Manet para a História da arte no Ocidente, e essa *objectividade* pela qual

clama toda a sua obra é credora, por um lado, da observação da tradição — e Velázquez desempenha neste aspecto inegável papel como adiante tentaremos demonstrar — e, por outro lado, da observação da realidade nova que a invenção e divulgação da prática da fotografia vinham introduzir em termos de deslocação de um regime de visibilidade.

Poder-se-ía então enunciar a questão de Manet (esta questão de Manet), nos seguintes termos: em que medida é possível representar não apenas o objecto mas também o olhar que se pousa sobre o objecto? Ou, mais radicalmente, em que medida é possível re-presentar?

Ou noutros termos ainda, de que modo é possível dar a ver ao mesmo tempo a representação do objecto e a representação do olhar (subjectivo) que se pode ter sobre esse objecto representado, fazendo da conjugação entre os dois vectores o objecto por excelência da própria representação?

É a esta questão que parece querer responder com uma urgência inadiável a Obra (toda a obra e não apenas um ou outro quadro isolado) de Manet, e é a esta luz que ela deverá ser julgada, enquanto portadora de uma nova modalidade de discurso estético que desconstrói (ou pelo menos que inicia a desconstrução) da ideologia ilusionista, para se centrar sobre a deslocação do olhar quer do artista (aquele que re-

presenta) quer do espectador (aquele que é sujeito diante da re-presentação).

É essa modificação do estatuto do objecto e do lugar do espectador que tentaremos daqui em diante ter em conta, e em particular no que se refere à objectividade de Manet.

6 - A CRÍTICA DE ARTE NO TEMPO DE MANET

"Je crois sincérement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique; non pas celle ci, froide et algébrique, qui, sous pretexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour et se dépouille volontairement de tout éspèce de tempérament, mais — un beau tableau étant la nature réflechie par un artiste, — celle qui sera ce tableau réflechi par un esprit inteligent et sensible. (...) Quant à la critique propement dite, j'éspère que les philosophes comprendront ce que je vais dire: pour être juste, c'est à dire, pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partiale, passionnée, politique, c'est à dire faite a un point de vue exclusif, mais au point de vue qu'ouvre le plus d'horizons." Assim escrevia Baudelaire no "Salon" de 1846[129], a propósito do que entendia dever ser a crítica de arte.

---

129 - Cf., *O.C.*, p. 418.

Os cinquenta anos que se vão seguir, ao longo de toda a segunda metade do século XIX, dar-lhe-ão razão. A crítica de arte será parcial, apaixonada e política. É notável ver como evolui o pensamento crítico em França ao longo desse meio século, período em que Manet vai realizar o essencial da sua obra, e curiosamente pintando muitas vezes retratos de influentes críticos, numa aproximação de simpatia que, dado o seu carácter hostil à bajulação, deverá ser entendida como modo de exprimir uma afinidade intelectual.

É o período em que inúmeras publicações sobre arte se vão desenvolver e, dos escassos meios de que a crítica de arte dispunha ao tempo em que Baudelaire escreveu as linhas citadas acima, passar-se-à a uma situação em que dezenas de críticos de arte surgem — por vezes vindos da literatura, de outras vezes da política — sendo possível assistir ao cortejo de alguns dos grandes nomes da literatura francesa da época — como Zola ou os Goncourt — pelas lides da crítica, nos muitos jornais e revistas que passam a criar à actividade do crítico um lugar por excelência de afirmação, onde virão a travar-se as grandes batalhas pela afirmação de uma pintura moderna.

Manet foi, neste contexto, mais ignorado do que a sua obra merecia — Courbet colhendo a quase unanimidade dos admiradores de entre os modernos e Délacroix vendo celebrada a sua obra por todos os novos críticos. Será

necessário esperar pela sua morte (e apesar da Legião de Honra e dos muitos admiradores que já tinha), para que a devida justiça lhe fosse feita.

Folheando as revistas da época e as recensões às exposições que se iam realizando, encontramos muito do clima cultural da França (e de Paris especialmente) nessa época que foi a de uma grave e profunda transformação na arte que, moderna já, precedia em consequências amplas o advento de um século XX que se fazia esperar com ansiedade nas letras dos que sobre ela escreviam.

Manet atravessará cerca de três décadas como um nome recorrente mas poucas vezes totalmente reconhecido como fundador de um novo espírito.

É o que tentaremos examinar em seguida através da análise de alguns dos escritos que então se produziram, não apenas sobre a sua obra como também sobre as aspirações dessa nova geração de críticos que preparou o advento da arte moderna e que tornou possível afinal que, pouco depois da sua morte, já Manet fosse objecto de uma ampla exposição retrospectiva, ou que, por instâncias de Monet, o quadro "Olympia" que havia causado escândalo quando da sua primeira aparição pública, fosse adquirido para as colecções do Estado.

É que, através da leitura das páginas de crítica de arte da segunda metade do século em França, assistimos de facto

a uma profunda transformação de mentalidades. Esta terá como correspondência imediata o descrédito progressivo da modalidade dos "Salons" e dos júris académicos, e o advento de novos valores estéticos de juízo que permitirão o mais rápido reconhecimento dos Impressionistas e o incremento de um mercado de arte substancial, termos que virão modificar as relações do artista com o público além de uma redefinição do *sistema das artes.*

Do mesmo modo que se assistirá ao surgimento de um assinalável (e crescente) número de galerias a que corresponderá um inusitado desenvolvimento da própria vida artística e das relações desta com outros planos da vida social.

Toda a crítica da época reconhecia (sobretudo depois de Baudelaire) o gigantismo da figura e obra de Délacroix, como já tivemos ocasião de referir. Ingres era uma sombra incómoda, ao mesmo tempo admirada e todavia polémica, e não tão credora, por parte da jovem crítica, do louvor e da celebração.

Do mesmo modo, é comum constatar-se nos escritos da época, ainda que sem a grandeza de estilo e a justeza de ideias (aliada à profunda erudição) de Baudelaire, uma generalizada vontade de modernidade ou seja, do surgimento de uma linguagem plástica e de imagens capazes de celebrar as grandezas da vida moderna.

O poeta havia escrito, já em 45, no "Salon" desse ano, que "M.Delacroix est décidément le peintre le plus original des temps anciens et des temps modernes. Cela est ainsi, qu'y faire? Aucun des amis de M.Delacroix, et des plus enthousiastes, n'a osé le dire simplement, crûment, impudemment, comme nous"[130]. Baudelaire reivindicava-se pois de ter sido o primeiro a colocar no seu lugar e de modo radical, cru, simples, impúdico, o artista por quem tanta admiração professava. Escreveu-o num capítulo dedicado aos "Tableaux d'Histoire", e o lugar de que se reclamava pertence-lhe: ninguém de facto o havia dito assim, antes nem depois.

Num texto já referido, dirá que na exposição que comenta nada viu de Délacroix, "et nous croyons que c'est une raison de plus pour en parler"[131], num artifício de retórica que prossegue a constância com que, ao longo de toda a sua vida, se referiu a este grande mestre do século XIX francês.

Por essa época, Baudelaire professava ainda o ideal romântico que se depreende de um escrito ("Qu'est-ce que le Romantisme?") incluído no "Salon" de 1846: "Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau (...) Qui dit romantisme dit art moderne — c'est à dire infinité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens qui contiennent les arts"[132].

---

130 - *O.C.*, p. 418 e segs.
131 - *O.C.*, p. 353.
132 - *O.C.*, p. 420.

No mesmo "Salon", Baudelaire volta a constatar que Délacroix é "le vrai peintre du XIXème siècle (...) Otez Delacroix, la grande chaine de l'histoire est rompue et s'écoule à terre."[133]

Nesta admiração e capacidade de exaltar as virtudes e génio de Délacroix foi deveras Baudelaire um precursor. A crítica que se lhe seguirá, continuará, pacificamente, esta tarefa.

Do mesmo modo a afirmação de um *desejo de modernidade* na obra de Baudelaire será doravante seguida pelas gerações de críticos que, a partir de meados do século, começam a exprimir-se, cada um a seu modo e estilo.

Paul Mantz (1821-1895), historiador e crítico, a propósito do "Salon" de 1847,[134] defenderá que os assuntos modernos, quotidianos, exprimem os interesses e desejos do povo do século XIX, recusando uma concepção do realismo que se limita à imagem fiel dos objectos, e defendendo o espaço do quadro como um conjunto de linhas, planos, cores, criticando a Courbet (de quem constata que "O Enterro à Ornans" será, na História da arte moderna as colunas de Hércules do realismo) o estar na fronteira entre o feio e o verdadeiro: "M.Courbet n'est plus là dans la verité, il est dans la laideur, c'est à dire, dans l'exception, dans l'accident."[135]

---

133 - *O.C.*, p. 440 e segs.

134 - Cf. "Sartorius", Paris, 1847.

135 - Cf. "L'Événement" (jornal fundado por Victor Hugo e onde tiveram lugar importantes debates sobre arte), Paris, 15 de Fevereiro de 1851.

Champfleury, amigo de Baudelaire, foi também um defensor do realismo. Numa carta a George Sand, intitulada "Du realisme — lettres à Madame Sand", escreverá que "Á l'heure qu'il est, madame, on voit à deux pas de l'Exposition de peinture, dans l'Avenue Montaigne, un écriteau portant en toutes lettres: DU REALISME. G.Courbet. Exposition de quarante tableaux de son oeuvre. C'est une exibition à la manière anglaise: Un peintre, dont le nom a fait explosion depuis la révolution de Février, a choisi, dans son oeuvre, les toiles les plus significatives, et il a fait bâtir un atelier.

C'est une audace incroyable, c'est le renversement de toutes instituitions par la voie du jury, c'est l'appel direct au public, c'est la liberté, disent les uns.

C'est un scandale, c'est l'anarchie, c'est l'art trâiné dans la boue, ce sont les trétaux de la foire, disent des autres.

J'avoue, madame, que je pense comme les premiers, comme tous ceux qui réclament la liberté la plus complète sous toutes manifestations. Les jurys, les académies, les concours de toute espèce, ont démontré plus d'une fois leur impuissance à créer des hommes et des oeuvres (...) Je ne vous definirais pas, madame, le réalisme; je ne sais d'où il vient, où il va, ce qu'il est; Homère serait un réaliste,

puisqu'il a observé et décrit avec exactitude les moeurs de son époque." [136]

Nestas notáveis afirmações compreende-se a sensibilidade de toda uma nova geração: é todavia em Courbet que ela se vai rever, como podemos constatar desta e de outras passagens que citaremos.

Os Goncourt, por exemplo, sobre o "Salon" de 1852, deplorando com distância aristocrática as inclinações do público, escreverão que "dans une salle pleine, il y a deux personnes de goût. Voilà pour votre public (...) Vous entendez par Art populaire la nature comme elle est; c'est interdire le choix. Donc votre ideal, c'est un daguerreotype promené par un aveugle qui s'arrête pour s'asseoir quand il a du fumier."[137] Estas breves linhas testemunham da hostilidade dos críticos por relação com o academismo e a sua posição de clara defesa de valores de modernidade.

A retórica radicalizar-se-á — "un daguerréotype promené par un aveugle" — à medida de um desejo crescente de ver surgir obras que assinalem a condição contemporânea. É preciso insistir em que esta geração deve a Baudelaire muito do seu impulso.

Théophile Gautier, em 1857, no jornal "l'Artiste" em defesa de Gavarni (que Gautier tratava como um exemplo, à

---

136 - Cf. *Du Réalisme — Lettre à Madame Sand*, in "L'Artiste", Paris, 2 de Setembro, 1985.

137 - Cf. "L'Éclair", Nºs 14 a 23, Paris 1852, p. 5 e 6.

semelhança do modo como pela mesma época Baudelaire elegeu Guys), escrevia: "à lui la gloire non médiocre d'être franchement, exclusivement, absolument moderne (...)Il fait des hommes et non des statues habillés; nul ne connait mieux que lui la pauvre charpente de nos os étriqués par la civilisation; il sait les maigreurs, les misères, les défectuosités, les calvities des dandys parisiens", numa prosa que é, ela própria, moderna, no estilo e na agressividade com que argumenta.

No mesmo texto, um pouco adiante, escreve ainda este escritor que Baudelaire admirava: "Si vous voulez retrouver le Parisien de 1830 à nos jours, avec son costume, son allure, son attitude et sa physionomie, sans mensonge et sans caricature, (...) feuilletez l'oeuvre de Gavarni."[138]

Ainda que elogiado por alguns críticos[139], Cabanel, que podemos tomar a justo título como expressão por excelência do gosto dominante dos "Salons", será repudiado vivamente por outros sectores. Num texto virulento que lhe dedicou após a sua morte, o notável escritor que foi Octave Mirbeau escreveu: "Et la foule vint, se précipiter, étonnée, charmée, (...) On ne parvint à le calmer un peu qu'en lui décrouvant une nouvelle Académie dont il n'était pas et dont il fut. Car je

---

138 - Cf. "L'Artiste", Paris, 11 de Janeiro de 1857.

139 - Nomeadamente por Paul Mantz no seu *Salon*, de 1863, in "Gazette des Beaux-Arts", Paris, 1 de Junho de 1863, pp. 483.

pense que les Académies ne furent crées que pour le spécial usage de M.Cabanel ."[140]

Nesse mesmo texto em que Manet é referido com exaltação como o paradigma de tudo o que se opunha a Cabanel, Mirbeau usa já (estamos em 89) o termo "Académico" num sentido abertamente pejorativo.

É um momento em que claramente se pode perceber uma sensível evolução do gosto e uma tomada de partido radical da modernidade no plano de uma pequena arqueologia da crítica de arte do século XIX francês.

Mas inúmeras vezes o nome de Manet aparece citado, ora para o repudiar ora para o exaltar.

Em 1866, Manet vê "Le fifre" recusado no "Salon", sendo Corot e Daubigny membros do júri, enquanto Courbet é aceite e mesmo comprado para o Musée du Luxembourg por ordem do Conde de Niewerkerke, e até Monet se vê representar com uma obra. No ano anterior tinha sido recusado o "Déjeuner sur l'herbe" e no seguinte será a vez da "Execução do Imperador Maximiliano" (ainda que neste caso se possam entender razões de ordem política). Nesse mesmo ano o artista fará construír, como Courbet, o seu próprio pavilhão independente na Exposição Universal.

---

140 - Octave Mirbeau, *Oraison funèbre*, in "L'echo de Paris", Paris, 8 de Fevereiro de 1889.

Ainda no "Salon" de 1876 verá obras suas recusadas quando já Gauguin aparece representado, o que demonstra que as sua presenças nos "Salons" (a que nunca deixou de ir concorrendo) não foram pacíficas, nem sequer já nos finais da sua vida.

Num artigo de 1863, Fernand Desnoyers escreveu com alguma ironia e azedume: "je comprends que l'amour du calme et le respect de l'Académie fassent reculer les juges devant (...) "Le Bain" de M.Manet (...). Tous ces tableaux (os vários que o crítico enumera e entre os quais cita os de Manet) très remarquables, ou très osés, ont du troubler des gens chargés de la défense du bon gout, de l'Art de la Science et de beaucoup trop de choses que personne ne veut attaquer.

Tout le monde peut s'assurer que ce plaidoyer pour les Refusés est juste; que je ne dis que des vérités et que ces vérités sautent aux yeux. (...) Dieu! Que c'est ennuyeux L'Exposition."[141]

Théophile Thoré, no ano seguinte, apesar de alguma reticência, elogiará a obra de Manet afirmando que "nous avons plaisir à répeter que ce jeune peintre est un vrai peintre, plus peintre à lui tout seul que la bande entière des grands prix de Rome"[142]. Em termos elogiosos Duranty

---

141 - F. Desnoyers, *Le Salon des réfusés*, cf. *La peinture en 1863*, ed. Azur Dutil, Paris, 1863.

142 - T. Thoré, *Le Salon de 1864*, in "L'Indépendance Belge", Bruxelles, Junho de 1864.

escreverá sobre Manet que "Nous avons jadis compté sur lui à cause de ses belles qualités de peintre, pour fonder le grand atelier moderne"[143] e, mais tarde, já em 1879, referindo-se a uma exposição dos Impressionistas (a quarta dos artistas independentes) confirma que "les étonnantes franchises de clarté qui n'appartenaient qu'à M.Manet donnèrent la dérnière et décisive impulsion à un groupe de peintres parmi lesquels M. Pissaro cherchait et tâtonnait avec ardeur dans diverses voies."[144].

Outras referências se deveriam juntar a estas: é o caso do texto póstumo que lhe dedicará Albert Wolf em 79, no "Le Figaro", onde escreveu: "Mon album des peintres contemporains qui representent une forme particuière de l'art serait incomplet si M.Manet y manquait. Il est incontestable que M.Manet a eu une influence considérable sur son temps. C'est lui qui a donné le premier coup de pioche à la routine; il a montré du doigt la voie à suivre; il est dans l'art moderne ce que le poteau indicateur est dans les champs; cela indique le chemin de la nature aux jeunes artistes de son temps. (...) La première condition que l'amateur devrait imposer à M. Manet, serait de ne pas exposer son oeuvre. Aux heures d'abandon, quand le peintre travaille pour lui et non

---

143 - Duranty, *Le Salon de 1870*, in "Paris Journal", Paris, 5 de Maio de 1870.

144 - Duranty, in "La Chronique des Arts et de la curiosité", Paris, 19 de Abril de 1879.

pour le dehors, il produit l'Enfant à l'Epée, qui fait penser à Velázquez, et une esquisse espagnole, que possède Alfred Stevens et qu'on peut mettre à côté du plus beau Goya." [145]

Poderia referenciar-se ainda, neste apanhado de opiniões, a informação de Charles Ephrussi, de 1880, em que se lê: "Oú est M.Manet? Où est son presque homonyme M.Monet? Où sont MM. Renoir et Sisley? Deux d'entre eux préférant la pompe officielle des Champs Élysées à l'hospitalité moins solemnelle des boulevards, réservent les fruits de leur labeur annuel pour le prochain Salon (...) et c'est vraiment dommage! Il êut été curieux de voir M.Manet au milieu des siens, dans son atmosphère propre, sous son vrai jour, bien placé, à l'abri du voisinage de toiles si différentes des siennes qu'elles lui nuisent et qu'il leur nuit"[146]. Veja-se ainda o que sobre o artista escreveu Louis Gonse em 1884: " Lorsque notre époque aura depuis longtemps disparue, on retrouvera dans les tableaux de Manet quelques uns des accents véridiques du parisien sous la troisième République (...) Manet est un point de départ, le précurseur d'une évolution. D'autres, plus habiles, plus souples, plus maîtres de leur grammaire et de leur ortographe, récolteront les fruit de la sémence qu'il a jetée dans le sillons de l'art. Avec un bagage d'une trentaine d'oeuvres profondément originales, le

---

[5] - A. Wolff, in "Le Figaro", 1 de Maio de 1883.

[6] - Charles Ephrussi, *Exposition des artistes indépendants*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", Paris, 16 de Abril de 1881.

nom de Manet vivra plus longtemps que celui de serviteurs de la foule dont la renommée semblait indestructible."[147]

A este comentário poder-se-íam somar os de Zola, de Claretie ou de Barbey d'Aurevilly que dedicou substancial parte do seu texto sobre o "Salon" de 1872 ao quadro "Combat du Kearsarge et de l'Alabama" (de 1864).[148]

Este pequeno itinerário por alguns dos textos dos comentadores da arte exposta na segunda metade do século XIX em Paris, com natural destaque para os que referem Manet, permite-nos agora compreender a medida da aceitação do artista no seu tempo.

Nestes excertos adivinha-se então o que compreenderam e não compreenderam das implicações da obra de Manet os seus contemporâneos, quer aqueles que o elogiaram quer os seus detractores, num contexto epocal e histórico que nos permite ter uma visão geral do seu lugar no seu tempo e das razões pelas quais tantas vezes se viu recusado no "Salon" a que persistia em concorrer, apesar disso.

E permite-nos, mais do que isso, significativamente compreender que só com o aproximar dos finais do século XIX a crítica se começava a dispôr a entender o contributo de

---

147 - Louis Gonse, *Manet*, in "Gazette des Beaux-Arts", Paris, Fevereiro de 1884, p.135.

148 - Barbey d'Aurevilly, *Salon*, in "Le Gaulois", Paris, 3 de Julho de 1872, pp. 334 a 337.

Manet para o que seria o movimento dos Impressionistas, adiando assim o seu comprometimento definitivo para com uma obra que lhes escapava no seu essencial, mesmo se o seu combate era idêntico no plano das ideias.

7 - O "ESPANHOLISMO" DE MANET

Referimos por várias vezes o que Baudelaire havia designado e, na sequência dele, outros críticos, como o "espanholismo" de Manet.

É preciso agora retomar esse tópico, ver em que medida ele se manifestou para que, mais adiante, e depois de analisar algumas obras fundamentais do artista, possamos abordar, em termos de um renovado entendimento, aquilo que designaremos como o espaço do quadro.

Vejamos por agora, em breve síntese, os momentos em que esse alegado "espanholismo" se manifestou, nomeadamente no respeitante às relações tonais e de contraste entre zonas de luz e de sombra.

Os "Cavaliers espagnols" (1859) retomam "Les Petits Cavaliers", que na época se atibuía a Velázquez e que estava no Louvre, tal como "Le Gamin au Chien" (retrato do jovem que Manet empregava como modelo e que se suicidou no seu

atelier, que inspirou a Baudelaire o conto "La Corde"[149]), é de algum modo e como atrás assinalamos, um *pastiche* do "Aguadeiro de Sevilha" de Murillo.

Do mesmo modo, "Le Chanteur espagnol ou Le Guitarero" (1860), se não se refere expressamente a nenhuma obra, foi o suficiente para suscitar o célebre comentário de Baudelaire, citado atrás, segundo o qual o génio espanhol se refugiara em França. O quadro "L'Enfant à l'épée", mereceu inúmeras comparações com a pintura espanhola e nomeadamente com o retrato que (em 1813) Goya havia pintado de Pepito Costa y Bonells (hoje no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque). Continuando este itinerário, o quadro (de 1862) "La Gitane à la Cigarette", tal como o "Chanteur espagnol" pintado dois anos antes, persistem neste fascínio pela arte espanhola, prolongando-se em obras como o retrato de Jeanne Duval (amante de Baudelaire) do mesmo ano, ou ainda na "Jeune femme couchée en costume espagnol", claramente inspirado nas "Majas" de Goya, e glosado de novo em "Mlle Victorine en costume d'espagnole" (1862). "Lola de Valence", do mesmo ano, evoca a vários títulos o retrato (executado em 1799) da Duquesa de Alba, por Goya, tal como a célebre "Olympia" recorda ainda as "Majas" .

No mesmo ano em que pintou "Olympia" (1863), Manet regressa aos costumes espanhois, com o "Jeune homme en

---

149 - Charles Baudelaire, *O.C.*, p.170.

costume de majo" e excede-se, no ano seguinte, no prodigioso "Le torero mort", em escorso, que lembra uma obra de Velázquez. Mesmo as naturezas mortas dos anos 64-66, parecem referir-se às tradições espanholas do *bodegon* que Velázquez elevou ao nível da grande arte, e não devemos, no que toca a estes aspectos, esquecer a visita que Manet efectuou a Espanha em 1865.

Uma obra como "Jesus insulté par les soldats" (onde a referência à tradição flamenga, e nomeadamente a Van Dyck, ou italiana, ao Tiziano, está presente) não esconde, nos retratos dos soldados, a memória de algum Murillo e, sobretudo, a forte maneira de contrastar, que tanto contribuiram afinal para esse epíteto de *espanholista* . É o caso de "L'acteur tragique" (1865) evocando o "Pablillos" de Velázquez, tal como de "Le Philosophe" (1865-66) que lembra, do mestre espanhol, o seu "Menipo" (Museu do Prado), prosseguindo no "Combat de taureaux" do mesmo ano, onde se louva a luz da arena espanhola em vigorosas pinceladas e manchas de tinta que fazem do quadro uma obra marcadamente pré-impressionista. "Un matador de taureaux" (1866-67), com todo o estilo da pintura espanhola de costumes, poderiam servir-nos ainda como referências deste caminho nunca abandonado.

Já para não insistir sobre o quanto "A execução do Imperador Maximiliano" (1867-68) ficou a dever às

"Execuções do três de Maio" de Goya, ou como o tema de "Le balcon", espanhol de raiz, recorda ainda as cenas do mesmo Goya (por exemplo "Las Manolas al balcon").

Ou seja, e para resumir, poderia dizer-se que, ao longo de cerca de uma dezena de anos de carreira de pintor, período durante o qual Manet pintou algumas das suas obras primas, nunca o abandonou o interesse pela pintura espanhola (que os críticos ora deploraram ora louvaram), persistência que se afirmou independentemente desses juízos, e apesar de sabermos o quanto era importante para o artista o reconhecimento público e especializado da sua obra.

No estudo que lhe consagrou, e que permanece como um dos mais belos textos dedicados a Manet, Georges Bataille escreveu que Baudelaire "ne sut ni le soutenir ni le guider. Apparement il l'encouragea dans la voie — ou plutôt dans l'impasse — de l'espagnolisme. Les seuls tableaux dont nous sommes sûrs qu'ils les aima sont ces curieuses compositions faites à Paris, le plus souvent d'après des Espagnols de passage."[150]

O que pretendemos suscitar, ao fazer referência a estes passos da carreira de Manet, é uma reflexão sobre o facto de, contrariado ou não pelo parecer dos seus contemporâneos, Manet se ter sentido seduzido pelo génio da pintura espanhola. O que historicamente se devia, a essa grande

---

150 - Georges Bataille, *Manet*, ed. Skira, Genève, 1955, pp.30 e segs.

tradição, era justamente a atenção ao realismo que em França só encontrou expressão, pouco antes de Manet (e durante a sua própria vida) na pintura de um Courbet.

Por outro lado, ainda numa perspectiva histórica, é visível que Manet foi sensível aos jogos fundos de contraste entre luz e sombra, ao mesmo tempo que, através desse apoio, pôde reintroduzir na pintura, e na sua em particular, o negro, que era a côr que distinguia ousadamente a tradição espanhola e que a francesa a bem dizer desconhecia.

Com a introdução do negro, Manet podia enfim celebrar esse luto de que Baudelaire falara ("nous tous celebrons des entérrements") referindo-se à beleza do negro nas vestes dos seus contemporâneos.

Esse negro como metáfora de um luto era fundador da modernidade na medida em que realizava plasticamente aquilo que, no vocabulário da psicanálise, se designa como o *trabalho do luto* : luto pela tradição que cessava, luto por um tempo que, sob a égide das transformações políticas e sociais, punha fim a uma época para assistir ao advento de outra. "Vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art", havia escrito Baudelaire em carta dirigida a Manet, citada acima.

Georges Bataille escreveu que "peut être ya-t-il lieu de parler (...) d'un trait de caractère de Manet qui associe de temps à autre sa peinture à la mort (...) La netteté moderne —

l'abolition des sentiments convenus, le silence — est faite de son côté d'une violence intérieure qui est son essence."[151]

Chamando a atenção para as relações de Manet com Goya, é ainda Bataille quem refere que: "C'est expréssement à Manet que nous devons attribuer d'abord la naissance de cette peinture sans autre signification que l'art de peindre qu'est la "peinture moderne". Malraux écrit, de l'Execution de Maximilien: "c'est le trois Mai de Goya sans ce que ce tableau signifie". C'est de Manet que date le refus de "toute valeur étrangère à la peinture", l'indifference de la signification du sujet."[152] É neste sentido que Bataille entende a pertença definitiva de Manet ao seu tempo.

Como ele próprio escreveu, citando as notas de Antonin Proust, adolescente ainda, no colégio que ambos frequentavam e a propósito de uma afirmação de Diderot ("Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin il faut laisser là le costume"), Manet teria comentado: "Voilá qui est bien sot. Il faut être dans son temps et faire ce qu'on voit."[153]

Este "faire ce qu'on voit" está já próximo do "faire vrai" que atrás referimos por diversas vezes. É a explicação última e primeira do ser moderno de Manet. Isso que se exprime no inacabado, no que Bataille chama o tomar "pour objet cette part d'érreur devenue sensible, qui oppose au passé le

---

151 - *Idem*, pp. 55-56.
152 - *Idem*, p.50.
153 - Citada em *idem*, p.70.

présent."[154] Esse inacabado que enche toda a série negra do Goya do período final, para não citar senão um exemplo.

E no entanto, da leitura do texto do catálogo com que Manet se apresenta ao público da sua exposição de 1867 (organizada à sua custa), dir-se-ía que Manet sofria de uma espécie de fraqueza moral: "M.Manet, n'a jamais voulu protester. C'est contre lui, au contraire, qui ne s'y attendait pas, qu'on a protesté (...) M.Manet a toujours reconnu le talent où il se trouve, et n'a pretendu ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle."[155]

Nestas palavras, porém, uma outra coisa pode ser lida, para alem da evidente modéstia que pressupoem. A saber, que Manet (à maneira de Sade quando para se defender do *index* clamava haver escrito o que escreveu para mostrar o que os homens deveriam evitar) entendia o ser moderno no contexto de uma relação renovada entre tradição e sentido do contemporâneo.

Neste sentido, Georges Bataille pôde escrever que o artista "ouvrit la période où nous vivons, s'accordant avec le monde qui est maintenant, qui est nôtre; détonant dans le monde où il vécut, qu'il scandalisa. (...) Manet ouvre la série noire; c'est à partir de lui que la colère et les rires publics ont aussi sûrement designé le rajeunissement de la

---

154 - *Idem*, p. 42.

155 - Catálogo da Exposição de Manet de 1867, organizada a expensas próprias,Paris,1867 (Bibliothéque Nationale de Paris).

beauté."[156] É de facto esse riso, que Zola viu também com particular perspicácia, que parece inaugurar uma tradição do moderno, mais do que uma ruptura. Zola escreveu, em 1866: "Nos péres ont ri de M.Courbet et voilá que nous nous extasions devant lui. Nous rions de M.Manet et ce sont nos fils qui s'extasient devant ses toiles."[157]

Ora para voltar ao tópico deste capítulo é necessário, e com base nas precedentes reflexões, atentarmos em que, para fundar a sua tradição do moderno, para a designar de um modo ainda impreciso, Manet havia que ter procurado algum lugar de onde pudesse partir, um ponto de referência. E se a pintura que o antecedera em França, a de Ingres, Delacroix e depois a de Barbizon, se fundaram num entendimento que pouco tinha a ver com o seu, e mormente no tocante à redefinição do espaço de representação (de onde toda a sua preocupação em mudar a profundidade de campo perspectivista), era necessário buscar-lhe as raízes num outro lugar.

Esse lugar, onde se tinha de algum modo originado a redefinição do espaço da representação era o de Velázquez, como tentaremos analisar mais adiante. E na sequência deste, o da pintura espanhola maneirista (Murillo) e depois pré-romântica (Goya).

---

156 - G. Bataille, *idem*, p.17.

157 - E. Zola, *Mon Salon — M. Manet*, in "L'Événement", Paris, 1 de Maio de 1866.

A re-definição de um espaço pictural, tarefa entre todas a exaltar na obra de Manet — e a que justifica que se possa designá-lo como a de origem e fundação de um sentido de modernidade — estava potencialmente contida no espaço pictural espanhol como nunca o havia estado no da pintura francesa.

E aquilo de que o público ria, diante das obras de Manet nos "Salons", e aquilo que os júris não podiam entender quando lhe recusavam as obras como tão frequentemente sucedeu, era justamente do facto de Manet não se ancorar numa tradição francesa.

Pouca gente então aceitava ainda em França o génio da pintura espanhola. Poucos eram os entusiastas dessa tradição todavia tão rica que, até por razões políticas, afastava as culturas dos dois países.

Aos frequentadores dos "Salons" da época seria risível de facto que um pintor pusesse em forma de arte cenas que lhes pareceriam mais próximas da trivialidade mundana e pitoresca dos *ballets* espanhois que popularmente excitavam os apetites parisienses.

O espanholismo de Manet foi então, e antes de tudo, essa atenção renovada a uma tradição que não podia encontrar eco entre os seus contemporâneos, a menos que eles próprios pudessem entender o que essa miscigenação de culturas implicava já.

Preparava-se assim e da forma mais inédita, uma tradição que, noutro contexto, e volvido meio século, haveria de ser de novo precipitadora de novas e radicais mudanças: a da relação com outras culturas que, então, se manifestava ainda sob a forma da curiosidade, mas que progressivamente iria ganhar impulso de um modo sistemático, com a partida de Gauguin para as ilhas do Pacífico ou com os cubistas assimilando a magia das artes primitivas, para dar apenas dois exemplos evidentes.

Tais relações dialogantes com o Outro das culturas desconhecidas ou afastadas estabeleciam-se, na obra de Manet, com a pintura espanhola. O recrudescimento desta tendência haveria de ficar em muito a dever a essa modernidade que Manet iniciava a sua raíz fundadora, senão a justificação do lugar pioneiro da sua empresa.

Aquilo de que era afinal questão é o que poderemos designar como o espaço do Outro. E o que esse espaço do Outro significa — para Manet significou o espaço de uma outra cultura e sobretudo o modo como nessa cultura se inscreveu em imagem um outro dispositivo espacial de representação — é, radicalmente, a noção de que a modificação do espaço de representação envolve necessariamente uma re-definição do lugar do espectador.

Essa compreensão intuíam-na os quadros de Manet, e para tanto bastará lembrarmos que foi Zola quem defendeu

que para olhar para os quadros de Manet o espectador deveria procurar a distância e o lugar apropriado.

Esse lugar que o espectador tinha que procurar — e a que Manet obrigava com as suas famosas *tâches* (manchas) — haveria de dar lugar, pouco depois, a toda a pintura Impressionista, que Manet cultivou também no fim da vida.

O que se jogava era então, e de modo determinante para a História da arte que lhe sucedeu, o lugar de uma redefinição do espaço do espectador enquanto *outro* por excelência da pintura (ou da arte). Mas para que esse lugar pudesse ser re-definido era preciso que alguem tivesse a ousadia de repôr em questão a própria definição do espaço interior do quadro, gerando um novo dispositivo de representação.

É a tarefa de modificação do espaço do quadro e, com esta, do lugar do espectador, que Manet transportará sozinho e de alguma maneira ingenuamente, guiado por instintos e por intuições, mais do que pela imaginação.

A sua pintura fria, quase laboratorial, preparava e ensaiava os primeiros passos dessa modificação. A modificação do espaço do quadro, enquanto lugar imaginário, que suscita a modificação do lugar do próprio espectador enquanto Outro da pintura.

O fim da ilusão e sobretudo do ilusionismo em pintura[158]. Disso se riam os seus contemporâneos...

158 - Georges Bataille escreveu: "Dans ce désordre d'une émancipation précipitée Manet répresente la diversité des inclinations divisant la vie livrée à elle même. Il offre à nos yeux la folle oscillation d'une aiguille aimentée que rien n'oriente. D'autres plus tard sauront choisir.", *op. cit.*, p.26.

IV - O ESPAÇO DO QUADRO

1 - O TEATRO DO MUNDO

"Talvez o bocado de pintura mais assombroso que jamais foi realizado seja o quadro que se intitula "Retrato de um actor célebre no tempo de Filipe IV". O Fundo desaparece. É ar o que rodeia o personagem, vestido todo ele de negro e cheio de vida. (...) Que alegria terias tido em ver Velázquez. Por si só vale a viagem. (...) É o pintor dos pintores".
Manet[159]

"Palomino recorda que vendo a pintura em 1692, Luca Giordano exclamou: "Esta é a teologia da pintura".
P.M. Bardi[160]

"Le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne"
M. Merleau-Ponty[161]

---

159 - Carta de Manet a Fantin Latour, 1865, citada por Julián Gállego, *Velázquez* (Catálogo da retrospectiva organizada pelo Museu do Prado), ed. Ministério de Cultura, Madrid, 1990.

160 - Citado in *L'Opera Completa di Velázquez*, aparato crítico de P.M. Bardi, *Introdução* de Miguel Angel Asturias, Rizzoli Editore, Milão, 1966, p. 106.

161 - Maurice Merleau Ponty, *L'Oeil et L'Esprit*, ed. Gallimard, Paris, p. 79.

Depois da construção renascentista da *perspectiva artificialis* que Panofsky estudou nas suas diversas implicações e nomeadamente no plano das formas simbólicas[162], a noção de espaço do quadro só voltou a sofrer substanciais modificações com o surgimento da obra de Velázquez, "Las Meninas", mesmo se ocorreram na pintura flamenga do século XVII alguns sensíveis movimentos, sobretudo nas obras que representam os interiores das casas burguesas.

Mas é de facto na obra de Velázquez, e muito em particular, nessa obra referida, que a questão do espaço do quadro é pela primeira vez posta em imagem com consequências que foram já analisadas por inúmeros autores[163] mas que, naquilo que nos interessa, poderemos definir como o seguinte: a re-definição do espaço do quadro já não como uma janela aberta sobre a natureza, em que a perspectiva funcionaria como uma metáfora plástica da ideologia renascentista da profundidade de campo a perder de vista, mas antes como uma referência directa a uma espaço restrito da representação, em que a cena se organiza como uma representação teatral.

---

162 - Erwin Panofsky, *La perspectiva como forma simbolica*, trad. espanhola Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

163 - Seria impossível enumerar aqui os autores que estudaram já esta obra sob diversos aspectos e remetemos para a cuidadosa bibliografia fornecida pelo atrás citado Catálogo da retrospectiva Velázquez no Museu do Prado, p. 457 - 461.

O mundo maneirista em que Velázquez viveu, mundo da corte e em especial da corte espanhola, onde as virtudes da maneira tiveram cultos de especialidade no plano da literatura — Cervantes e Quevedo —, da filosofia — Baltazar Grácian —, ou da poesia — Góngora —, foi o de uma crise, no plano das mentalidades, da razão e da fé[164].

Os homens haviam deixado de acreditar com ingenuidade nas virtudes da fé e, entrando em crise no plano da consciência religiosa, enfrentavam um mundo de descrença e ao mesmo tempo de superstição, em que ao modelo clássico já só conseguiam responder com uma reprodução formal desse mesmo modelo, esvaziando-o dos seus conteúdos ideológicos, morais e religiosos.

Onde antes reinava uma adequação ou uma identidade entre as formas e os conteúdos, projectava-se agora, no preciosismo da forma, a angustiada sombra de uma dúvida sem respostas securizantes. É o tempo de Descartes, também...

Ao mundo espontâneo da crença em valores universais sucedia-se um outro, de contornos trágicos, em que os homens procediam *como se*. Como se acreditassem, como se participassem num idêntico grau de envolvimento na complexa construção da vida social. D. Caldéron de la Barca

---

164 - Veja-se a propósito Christine Buci-Glucksmann: *La raison baroque*, *La folie du voir* e *Tragique de l'ombre*, ed. Galilée, Paris, respectivamente 1984, 1986 e 1990.

escreverá que a vida é sonho[165] e o mundo, tal como o representaram os homens da época maneirista, e antes que o Barroco irrompesse como uma erupção mística, é um mundo em que tudo se joga no plano da regra e da maneira cortês, no plano do jogo, em suma.

Época trágica em que o homem começa a duvidar de si e, duvidando de si, das razões e sentido da sua presença no mundo, das promessas salvíficas da Religião e até mesmo da História.

Tudo se reduz à maneira, num excesso de código em que mesmo na esfera do religioso se avançam reformas que parecem querer garantir apenas a continuidade do culto, para além da profundidade espiritual da crença, como na política se pretendiam garantir as instituições pela obediência cega ao que os respectivos códigos estipulavam.

Nesse contexto, a pintura de Velázquez é exemplar desse estado de espírito. "Las Meninas" é o mais nítido manifesto desta *zeitgeist*. O que a grande pintura maneirista, eclodindo em Itália e em Espanha, vem demonstrar, resume-se na obra de Velázquez. Como escreveu Fritz Saxl, "Las Meninas é a mais assombrosa cena cortesã monumental da época"[166]. Suposto representar as Infantas de Espanha e o seu

---

165 - Caldéron de la Barca, *La vida es sueño* , ed. Clássicos Aguilar, Madrid, s/d.

166 - Fritz Saxl, *La vida de las imagenes,(Estudios iconográficos sobre el arte occidental)*,trad. espanhola Alianza Editorial, Madrid, 1989, p.287.

Rei, o quadro acaba por constituir admirável representação do vazio da governação espanhola ao mostrar o Rei — ou a sombra do que dele resta — num fugaz espelho colocado ao fundo do cenário, como que reflectindo as reais figuras que posam para o quadro que o artista — auto-representado quase no centro da tela — pinta num outro quadro de que nós apenas vemos as costas.

É por um lado a consagração do pintor como principal personagem, mas por outro lado o retrato de um vazio que se reflecte no próprio plano da governação. As Infantas que aparecem no primeiro plano do quadro, desfocadas como aconteceria se a visão se fixasse no pintor — que está, segundo a geometria que o quadro estabelece, a distância idêntica *para o interior* da sala daquela a que estariam os retratados —, são ridículas personagens de ópera-bufa, reduzidas a pouco mais do que a figura soberana do cão jacente; e o personagem que no fundo se esgueira por uma porta (que é como que uma última saída, lateral, para a perspectiva, para o espaço além-representação), é um cortesão que passa, que se dilui na sombra de um espaço em que se respira o segredo e a intriga.

Tudo no quadro são contrastes de sombra e de luz que se suspendem na própria hesitação que pressupõe a pausa do artista ao olhar para os seus modelos, num momento de intervalo em que se vê o olhar do artista, em que nada

acontece senão esses cruzamentos de olhares, em que o tempo parece suspender-se num não-acontecimento (ou num desacontecimento) que é o próprio acontecimento. Esse intervalo metaforiza ainda o vazio que afinal é o personagem principal de todo o quadro. De facto nada acontece e esse nada acontecer (esse vazio) é o próprio acontecimento .

Essa suspensão inaugura o tempo equívoco da maneira, do detalhe, do *horror vacui* enfim assumido na pose[167] como saída última (a seu modo trágica) para um estado em que a realidade como que se rarefaz. F.Saxl escreveu, comentando o retrato que Velázquez executou da raínha de Espanha, que este "mostra este mundo estranho da nova corte, quando o seu rei e ele próprio tinham começado a envelhecer, como um espectáculo no qual o externo e não o essencial perderam grande parte da sua realidade[168]. Por estas razões, "Las Meninas" constitui autêntico manifesto do Maneirismo ao mesmo tempo no plano histórico e ideológico.

Ao fazer-se representar no centro do quadro e ao esconder-nos aquilo que pinta através da amostragem da grade e do verso da tela que pinta, Velázquez não apenas se institui no interior da representação através de um gesto de afirmação da sua soberania de artista, como sobretudo nos dá a ver uma outra possibilidade de definir o próprio espaço do

---

167 - Cf. Baudelaire, *op. cit.*, p. 722.

168 - Fritz Saxl, *op. cit.*, p.286.

quadro: aquilo que ele pinta (o seu assunto) será hipoteticamente o mesmo que vemos no espelho ao fundo — não os reis, mas uma imagem dos reis —, deixando assim claro que a pintura é, antes do mais, representação.

Depois, que a representação supõe um jogo de espelhamentos sucessivos em que o ilusionismo desempenha um papel catalizador de efeitos que se podem desconstruir, demonstrando os mecanismos da sua visibilidade ao fazê-los participar da própria representação, em suma designando que o espaço plástico é sempre um espaço de representação que manifesta, antes do mais, a *realidade da própria representação* enquanto realidade autónoma e portanto susceptível de ser, ela mesma, representada.

O quadro demonstra ainda que, se tudo se joga no plano da representação, então haverá que atribuir ao próprio espaço do quadro, ao seu clima, à sua atmosfera por assim dizer, a produção de uma impressão, ou de um efeito (ou uma máquina de efeitos), que o demonstrem como equivalente a um palco. Quer dizer, a uma cena ocorrendo no interior de um espaço fechado que se supõe poder ser vista (ou assistida) ao mesmo tempo que se cria a ilusão de que aqueles que dela participam podem ver aqueles que os vêm. Assim ocorre no espaço da representação teatral, assim ocorre, metaforicamente, em "Las Meninas".

O mundo é um palco, segundo a metáfora de Shakespeare (outro grande maneirista) e todos os homens são actores. Actores que representam um papel, de actores ou de espectadores; mas que são, em ambos os casos, fundamentalmente actores.

É isso tudo que nos ensina, e ensina antes do mais a ver, o quadro que vimos comentando, o que o torna absolutamente inovador no contexto da História da arte. E tudo isso se dá a ver justamente porque o espaço do quadro, o seu espaço interior, é segmentado, é delimitado, é cortado de modo a interromper a manifestação do princípio da infinitude do campo da visão gerado pelo dispositivo perspectivista.

O campo da representação reduz-se e, se o mundo é um palco, a melhor maneira de o representar — e, neste caso, ao pequeno mundo da poderosa corte dos reis de Espanha —, será através da retracção ou do *retraimento* do espaço da representação.

Mas a este retraimento do espaço da representação e do representado corresponde necessariamente um novo lugar que é conferido ao espectador. Diante do quadro, seremos para sempre prisioneiros desse jogo em que o artista nos colocou ao incorporar no espaço interior do quadro (metaforizado pelo jogo de espelhos acima referido) a ilusão de um espaço que de facto lhe é exterior, e em que nos compete sempre o lugar de

actores-espectadores, colocados no lugar dos reis ou dos *espectadores reais* .

Em "Las Meninas" Velázquez representa-se no lugar principal afirmando a sua soberania através do mais soberbo auto-retrato. Mas ao mesmo tempo atribui ao espectador um lugar *real* uma vez que a imagem vista ao fundo, no interior do espelho, é a dos reis. O espectador é, por relação com o quadro, elevado a um lugar que não conhecera antes na História da arte: o de *espectador-rei*, por assim dizer, designado pela simples função do seu olhar de espectador, creditado enquanto tal uma vez na presença da obra.

Como que um riso dramático se desprende desta comédia-trágica em que, mesmo pelos dispositivos plásticos empregues, tudo contribui para adensar e quase saturar o clima e a função dramática de uns e outros. Os que representam e os que são representados, os personagens que assistem do interior e do exterior a esta mudança sucessiva de papeis, dos lugares relativos e incertos de cada um no jogo sem limite da representação.

O filósofo francês Michel Foucault, na obra que o projectou em meados dos anos sessenta — "*Les Mots et les Choses*" [169] — havia já dedicado uma longa e intensa reflexão

---

169 - Cf. Michel Foucault na já referida edição portuguesa, publicada sob o título *As Palavras e as Coisas.*

à obra em questão que aqui importa retomar para assinalar algumas questões e refutar outras.

Aí escreve Foucault nomedamente que "nós, os espectadores, estamos a mais. Acolhidos por esse olhar, somos ao mesmo tempo expulsos por ele, substituídos por algo que ali sempre esteve antes de nós: o próprio modelo."[170] Esta é uma afirmação que contradiz aquilo que defendemos mais acima. Pelo contrário, cremos que ao ser colocado no lugar real (na sua dupla acepção), é oferecido ao espectador um novo lugar que para sempre substituirá o que antes lá esteve, a saber, o do modelo.

A "revolução" de Velázquez consiste precisamente nisso: ao tomar a postura do *pintor-rei*, retratado como figura central da obra, no seio dos descendentes do Rei, Velázquez assume definitiva pose renascentista. Mas ao excluir o modelo do espaço da representação e ao supô-lo num lugar exterior, ele suscita a possibilidade de que cada um venha a ocupar esse mesmo lugar, enquanto espectador. Ele assinala justamente o lugar fundamental do espectador na lógica da representação.

Uma vez suprimida a perspectiva, ou reduzida esta às proporções de um espaço (cenográfico) de representação espacial, e remetendo essa figura essencial da cultura que o antecedeu para uma passagem quase secreta por onde se

---

170 - *Op.cit.*, p. 18.

esgueira um personagem da corte, o artista designa finalmente um lugar ao espectador. Ortega y Gasset, no seu admirável livro sobre o pintor, assinala que o quadro foi exposto a público na Igreja de San Filipe el Real, guardado por grades[171], o que de certo modo corrobora essa re-definição do lugar do espectador, situação esta em não pode deixar de se suspeitar de uma intenção do artista, que era amigo próximo do Rei Filipe IV de Espanha, tal como no-lo atestam todos os biógrafos.

Tendo refutado uma afirmação de Foucault, haverá porém que lhe dar razão em outros aspectos de não pequena importância: este autor assinalou que, diante desta obra, "nenhum olhar é estável, ou antes, que no sulco neutro do olhar que trespassa a tela perpendicularmente, o sujeito e o objecto, o espectador e o modelo invertem os seus papeis permanentemente."[172]. É este novo jogo de olhares que interessa reter para esta tentativa de definir uma arqueologia do olhar do espectador diante do quadro.

Esta transformação do lugar do espectador é propiciada pelo próprio quadro, que confere ao espectador um novo lugar no teatro da contemplação. Por isso o grande Luca Giordano pôde afirmar a propósito desta obra que ela é uma "teologia della pittura", como já em epígrafe havíamos referido.

---

171 - Ortega y Gasset, *Velázquez*, ed. El Libro Aguilar, Madrid, 1987.
172 - *Op. cit.*, p. 19.

Ao modificar o lugar relativo do espectador, o artista pôe em questão o seu lugar enquanto sujeito, ou seja a identidade do seu lugar. A identidade do espectador torna-se flutuante na medida em que pode ser partilhada. O quadro introduz um novo espaço de representação que, tal como o teatro da mesma época, já não é um espectáculo para a corte, mas tende a designar um novo interlocutor: o povo. Foucault assinala que "como nós só vemos a parte de trás dela (da tela que o artista está a pintar), não sabemos quem somos, nem o que fazemos. Somos vistos ou somos nós que vemos?"[173]

Não sabermos quem somos é um princípio de interrogação do sujeito que duvida de si mesmo. É o mesmo sujeito que, na filosofia, encontrará no *cogito* cartesiano[174] (*cogito, ergo sum*) o seu discurso, agora em início de fractura que os séculos que vão seguir-se irão fender cada vez mais. É pertinente, apesar da sua conotação literária, a pergunta de Foucault: "Somos vistos ou somos nós que vemos?" É esta interrogação que não vai cessar, a partir de Velázquez, de inquietar o espectador das obras de arte, como princípio sistemático de dúvida. Modo metafórico de assinalar essa incisão que a obra suscita no *cogito* (no olhar pensante) do espectador.

---

173 - *idem* ibidem.

174 - Descartes, "*Discours de la méthode*", ed. Garnier Frères, Paris, 1950.

Mostrar o olhar como um dispositivo simultâneo de ver e de ser visto, designar o olhar olhado, é a tarefa gigantesca que a obra "Las Meninas" enceta, ao redefinir o lugar de onde olhamos, ao mesmo tempo realizando-o, na medida em que coloca o espectador no lugar *real*, e irrealizando-o ou desrealizando-o, na medida em que demonstra o próprio mecanismo da representação e o seu espaço, como dispositivo maquínico de ilusão que se revela e que, ao revelar-se, revela apenas o seu enigma. Na medida em que, para além desse mecanismo, nada resta, senão a definitiva separação do espectador e do quadro, a ruptura de qualquer possível identificação, aquilo que Brecht chamou, a propósito do teatro, a criação de efeitos de distanciação.

O espectador de "Las Meninas" sabe que está fora do quadro e que aquilo que vê é uma representação, e o modo como essa representação se constrói e se dá a ver.

Sabe que é um sujeito que só existe na relação com o objecto material que o *sujeita*, uma vez que de certo modo o realiza enquanto sujeito. Foucault dirá que "em vez de abarcar os objectos visíveis esse espelho atravessa todo o campo da representação, desprezando o que poderia captar aí e substitui a visibilidade ao que se encontra fora do alcance de todo o olhar (...) É pois o que se tornaria visível se a tela

se prolongasse para a frente descendo até incluir as personagens que servem de modelos ao pintor."[175]

Seleccionando os reis que representa no espelho colocado ao fundo, o quadro serve a função de retrato dos reis de Espanha, mas *desrealiza* o espaço interior da representação enquanto lugar de verosimilhança, para *realizar* definitivamente o espaço exterior: o quadro suscita um espaço de reflexão (no sentido duplo de pensamento e de espelhamento) que corresponde, de facto, ao *cogito* cartesiano. É na medida em que reflecte, que pensa, que o sujeito é: o quadro de Velázquez demonstra-se então como uma complexíssima máquina de reflectir.

O duplo do espectador é afinal aquele enigmático personagem que se esgueira pela porta ao fundo e que, como Foucault assinala: "com um pé no degrau e o corpo inteiramente de perfil, o visitante ambíguo entra e sai ao mesmo tempo numa oscilação imóvel."[176] Essa *oscilação imóvel* é a que se comete ao lugar do espectador enquanto sujeito de uma representação, em suma, enquanto sujeito. Porque o sujeito é-o sempre de alguma coisa: aqui, o seu lugar é definido.

Sujeito (ou súbdito) já não da corte mas dos mecanismos (estéticos) da representação dessa mesma corte.

---

175 - *Op. cit.*, p. 23.
176 - *Idem*, p. 27.

É um novo espaço que se abre aos homens num plano de mentalidades. Se é verdade que "a representação pode oferecer-se como pura representação"[177], também o sujeito da representação passa a ser sujeito não apenas desta como, ao mesmo tempo, de uma renovada consciência dela, e do seu lugar relativo diante dela.

Em resumo, por esse gesto se designa a ética e a estética do Maneirismo, na história como na ideologia, nos costumes como na consciência do lugar (social) relativo de cada um por relação com as instituições.

A representação representa-se num jogo sem saída que a afirmação do Barroco tentará superar pela afirmação de um espaço de inquietação espiritual que desta *razão maneirista* colhe os mecanismos ou os efeitos dramáticos para designar uma *outra cena*, invisível essa, e celestial.

Ao espaço horizontal do "mundo enquanto teatro" próprio do Maneirismo, suceder-se-á a verticalidade do Barroco, como metáfora que designa um outro espaço de nova invisibilidade: o espaço do sagrado de que a imagem é apenas suporte efémero[178].

Velázquez é o pintor dessa transição. Entre o seu "Cristo Crucificado", de inspiração já nitidamente barroca (e curiosamente um dos poucos quadros religiosos que pintou na

---

177 - *Idem*, p. 33.

178 - Cf. Heinrich Wolfflin, *Principes Fondamentaux de L'Histoire de l'Art*, edição francesa Gérard Monfort, Paris, 1986.

cristianíssima corte espanhola) e as suas restantes obras, marcadas pela fria observação da natureza e observando um naturalismo senão um realismo incomum, no seu desapego às mitologias e sobretudo na afirmação, em "Las Meninas", de uma nova ideia de representação, verifica-se a inauguração de um novo espaço que só tem, a nosso ver, equivalente em termos de contributo para uma arqueologia do olhar, com a tarefa de um Giotto que, da platitude do espaço de representação medieval passou para a intuição da perspectiva que haveria de dar, mais tarde, a janela de Alberti.

Velázquez será o pintor do grande teatro do mundo, como Shakespeare foi o porta voz da fala desse teatro. Miguel Angel Asturias escreveu que "a sua pintura é distintiva de um momento da história espiritual espanhola e europeia, na qual naufragaram todos os "idealismos"; ele pinta com a mesma ausência de irradiação espiritual e emotiva um fruto, (...) ou um S.João. Talvez a grande revolução de Velázquez resida no próprio facto de que para ele não existam as categorias classizantes do belo e do feio "[179], apontando aquilo que se poderia designar como uma *estética da indiferença* (que reencontraremos em Manet), e que é mais um dos elos que liga as obras dos dois artistas.

---

179 - Miguel Angel Asturias, *Introdução ,L'Opera completa di Velázquez*, ed. Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milão, 1969, p.8.

O olhar indiferente de Velázquez é o que lhe permite observar com ausência de preconceitos aquilo que o rodeia. E o que o rodeia é, como escreveu Asturias "uma corte que convertia os seus personagens — fossem eles os protagonistas ou meros instrumentos da protocolar organização do Estado — em sombras de si mesmos. Uma corte na qual os acontecimentos e os homens eram como que esvaziados do seu sangue vivo e palpitante, da sua fecunda inquietação para deixar transparecer apenas o aparato, a etiqueta e o orgulho (...) Os príncipes e os bufões, protagonistas do mesmíssimo drama do Grande Teatro do Mundo de calderoniana memória (...) tempo de desconfiança na bondade do homem, visão do mundo como um campo obscuro de ingratidão, felonia e engano."[180]

A indiferença de Velázquez colhe o retrato profundo dessa realidade em que "os seres humanos não são mais do que fantasmas, formas oníricas ou sonhadas por si mesmas (...) A realidade é concebida como pura aparência."[181]

Essa indiferença é o que transparece do olhar distante de Velázquez auto-retratado, do modo como deixa suspenso o pincel num momento de intervalo em que o tempo se suspende e em que nada acontece. Tempo de fantasmas que o pintor

---

180 - *Idem*, p. 7.
181 - *Idem*, p. 8.

gelidamente disseca e que desvenda a máquina da maneira: "Vêtus de noir surtout, ils ressemblent à des fantômes."[182]

Paul Guimard por seu turno chamar-lhe-à "astre aberrant du siècle d'Or (...) grand surtout como peintre prophane (...) il est le temoin de la cour, du monde de la vie (...) il est ce hidalgo qui est devenu l'ami du roi, qui s'est imposé à la Cour."[183]

Essa fidalguia, esse lugar de renome no interior da complexa corte de Filipe IV, não são afinal os traços que lhe permitirão a ousadia entre as ousadias que consistiu não apenas em pintar o quadro dentro do quadro[184] como além disso em o pintar de costas, mostrando-nos apenas a grade e impedindo que o espectador saiba realmente o que ele pinta, abrindo assim lugar para a deslocação do olhar do espectador?

Comentando "Las Meninas", Severo Sarduy notou que, para que possamos aproveitar do famoso efeito do espelho que nos dá a noção da tri-dimensionalidade do quadro (e que os guias do museu do Prado designam como uma *curiosidade* a ponto de a obra ter já sido mostrada numa sala onde um espelho permitia compreender esse artíficio de ilusão que o quadro encerra) deveremos por nossa vez voltar as costas ao

---

182 - Élie Faure, *Histoire de l'Art*, vol. IV, ed. Livre de Poche, Paris, 1976.
183 - Paul Guimard, *Les peintres espagnols*, ed. Livre de Poche, Paris, 1967.
184 - Cf. Julián Gállego, *El cuadro dentro del cuadro*, ed. Catedra, Madrid, 1984.

quadro: "Et nous pour profiter ce fameux effet, ne devons nous pas lui tournant le dos à notre tour, renoncer à ce que le tableau nous regarde?"[185]

O que pinta então Velázquez, através dessa máquina óptica da revelação da maneira que é "Las Meninas"? Poderíamos agora designar essa realidade como a realidade espectral, grata a todo o Maneirismo, aquela que leva D.Quichote a ver castelos onde estavam moínhos. Um mundo de aparências em que as certezas do sujeito renascentista se haviam desvanecido para dar lugar a um tempo de dúvidas: Ortega y Gasset, que permanece como o mais fecundo interrogador do enigma desta obra, escreve que "sus figuras seran intangibles, puros espectros visuales, la realidad como autentico fantasma (...) Ha pintado el cuadro y se ha ido de el, dejandonos solos ante su superficie. Es el genio de la displicencia."[186] Ou ainda que: "Lo decisivo, lo profundamente nuevo es la descorporización, la espectralización del objecto."[187]

Esta espectralização do objecto representado, a sua descorporização, a sua desrealização é, por sua vez, e como atrás afirmamos, realizadora do sujeito. Mas do sujeito por sua vez fendido, só, mudo diante do silêncio da pintura, que

---

185 - Severo Sarduy, *Barroco*, ed. du Seuil, Paris, 1975, p. 88.
186 - *Op. cit.*, p. 35.
187 - *Idem*, p. 269.

nada diz de si para além do modo ou da maneira de se construir.

Face a esta nova realidade das formas, Velázquez "via con radical claridad la situation y debió en su interior exclamar con irrevocable decision: "La belleza ha muerto! Viva lo demàs!"[188] E o demais, o que resta, é aquilo que permite que se olhe cada coisa apenas como a coisa que é, sem procurar o seu lugar numa ordem estética que clama pela beleza como valor. Gasset diz que "La question está en discutir que es lo demàs. Por lo pronto, la pura anti-belleza, la trivialidad, el bodegon (...). La pintura es retrato cuando se propone transmitir la individualidad del objecto.(...) Pues no se trata, sencilla y tranquilamente de que Velázquez pintase retratos, sino que va a hacer del retrato principio radical de la pintura. (...) Velázquez abandona la Belleza formalista hasta entonces procurada en la pintura y va derecho al objecto según se nos presenta en su cotidianeidad (...) Las Meninas vienen a ser algo así como la crítica de la pura retina. La pintura logra así encontrar su propria actitud ante el mundo y coincidir consigo misma."[189]

Coincidir consigo mesma significa justamente reduzir ao mesmo tempo o seu espaço entendido como campo de irradiação sobre o exterior e aquele que ela própria gera

---

188 - *Idem*, p. 37.
189 - *Idem* , pp. 37-43.

dentro de si mesma: ou seja, definir limites que a aproximem formal e idealmente de uma pura coisa, de um objecto no epaço, cujo campo de interferência tende a ser contido num paradigma daquilo a que Worringer chamou *vontade de forma* [190].

A vontade de forma, em Velázquez, aproxima-se deveras dessa *estética da indiferença* que atrás referimos, que é um modo distanciado e distanciante de olhar para as coisas do mundo e para o teatro do mundo, um estado de apatia contempladora, quase asténica, em que irradia o espectro da melancolia que Miguel Angel Asturias nela detectou como aquele que terá sido o contributo fundador de Velázquez à História da arte.

---

190 - Wilhelm Worringer, *Abstraction et Einfuhlung*, trad. francesa ed. Klincksieck, Paris, 1986.

2 - O TEMPO DA REPRESENTAÇÃO

Nesta redefinição da estética, que por sua vez repensa o lugar de cada objecto e o seu valor, o que ressalta é, como referimos, a indiferença ou o princípio de indiferenciação enquanto critério estético ou seja, uma estética da indiferença: o pintor olha a realidade e não elege, não julga. À objectividade do real ele responde através da objectividade da própria pintura.

Se Caravaggio havia realizado o considerável gesto de trazer o naturalismo para a pintura, Velázquez trouxe-lhe a objectividade, isto é, uma concepção estética que pressupunha tomar o partido das coisas tais quais elas se nos apresentam. Seja na fealdade dos seus bufões ou no modo como "Las Meninas" ilustram o lugar decisivo, central, que ele próprio ocupava na corte decadente de Filipe IV de Espanha. Ele, descendente de portugueses — mal vistos então atendendo à recente restauração da coroa em Portugal — e

além disso pintor, logo alguém que deveria ser apenas um funcionário entre outros e não um amigo privilegiado do rei...

A objectividade de Velázquez, conduz a sua pintura para a atenção renovada ao quotidiano. Não é já a pintura mitológica, sequer religiosa, aquela que o interessa, mesmo se era ainda prevalente nos círculos artísticos da época, sobretudo em países católicos. É o quotidiano que atravessa a sua obra, seja ele o da corte, o dos actores ou o das fiandeiras. Ortega y Gasset escreveu que o artista "se pregunta si no será posible con este mundo, con la vida tal cual es, hacer arte; un arte por tanto, totalmente distinto del tradicional, en cierto modo su inversion"[191] para legitimar que a sua pintura se liberte da obrigação à poesia para atingir a maturidade da prosa.

Há uma forma prosaica — no duplo sentido de banalizada e narrativa — que percorre de facto toda a obra do mestre espanhol do século XVII. É essa atenção ao *texto* da pintura, à discursividade da pintura diante do real, que fundamenta uma estética velasquenha: "Hemos visto que para Velázquez, a diferencia de todos los demás pintores de aquellos siglos, la pintura no es un oficio, sino un sistema de problemas estéticos y de intimos imperativos. Y el arte, desprendido de sus servidumbres gremiales, se hace substancia pura y es

---

191 - Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 52.

solo arte"[192], escreveu ainda Ortega y Gasset, que apontou também a dimensão conceptual que a pintura encerra para Velázquez.

De facto toda a sua pintura parece sair das normas tradicionais para definir as regras de um sistema próprio — o sistema-Velázquez — como se toda ela constituisse um manual de estética ou, na feliz expressão de Luca Giordano, uma *teologia da pintura* .

"Salvar la realidad corruptible que nos rodea, eternizar lo efímero", como assinalou Ortega[193], decorre deste sistema ou, se preferirmos, desta estética. Tal como dela decorre também que o lugar do espectador seja inteiramente reposto em questão, anunciando já interesses que os Impressionistas levarão às últimas consequências e depois de esclarecidos pela re-interpretação de Manet, que no mestre espanhol havia visto essa "pintura abreviada y rapida" como lhe chamou Ortega[194], que dá a noção de uma realidade fugaz, que de algum modo é pré-fotográfica.

Ortega y Gasset escreveu que "al enfocar la pintura sobre lo real llega a las ultimas consequencias. Por um lado, pinta todas las figuras del quadro según aparecen miradas desde un punto de vista unico, sin mover la pupila y esto proporciona a sus lienzos una incomparable unidad espacial.

---

192 - *Idem*, p. 48.
193 - *Idem*, p. 295.
194 - *Idem*, p. 17.

Mas por otro, retrata el acontecimiento según es en cierto y determinado instante; esto les presta una unidad temporal tan estricta que ha sido menester esperar a la pasmosa invención mecánica de la fotografia instantánea (...) El pinta el tiempo mismo que es el instante, que es el ser en cuanto esta condenado a dejar de ser, a transcurrir, a corromperse. Eso es lo que eterniza y esa es, según el, la misión de la pintura, dar eternidad precisamente al instante (...) En fin, tienen ustedes Las Meninas, donde un retratista retrata el retratar."[195]

Trata-se de *representar* a terceira dimensão (através do efeito da perspectiva), mas não de a tornar um efeito de ilusão: esse o génio de Velázquez e o seu infinito contributo estético. Representar (ou retratar) a representação e não a ilusão é redefinir o espaço do quadro, o espaço interior do quadro e, por um artifício de desconstrução desse mesmo espaço, o próprio espaço exterior do quadro, introduzindo desse modo uma nova noção, que será fundadora na sua obra: a da temporalidade.

Porque se não se trata, como na Renascença, de definir um espaço horizontal que não tem limite — o da perspectiva ilusionista ou *artificialis* tal como Alberti a teorizou —, e logo de um tempo que não é deste mundo (da esfera de uma atemporalidade); nem se trata, por outro lado, como no

---

195 - *Idem*, p. 58-59.

Barroco, de definir um espaço vertical que se dobra infinitamente para designar a efémera presença do instante da vida enquanto *vanitas*, (logo de uma *temporalidade intemporal* que é ideologicamente conotável a um tempo à medida da eternidade e do além mundo).

O que ocorre com o tempo velasqueano é de uma outra natureza. Ao designar o espaço da representação pictural como puro espaço de representação cenográfica, o quadro indica uma temporalidade do presente que, de resto, "Las Meninas" multiplica em vários símbolos: no tranquilo cão que dormita *à boca do palco* do quadro; no personagem que se esgueira na sua *mobilidade imóvel;* no próprio suspender do pincel que se prolonga no olhar suspenso do pintor que olha para fora do quadro. Essa temporalidade é terrena, é deste mundo, é a do *tempo do espectador.*

Com "Las Meninas", o artista não apenas equaciona um novo espaço de representação, como igualmente propõe a definição de um tèmpo que é o tempo da contemplação (*aisthesis*) do quadro. Lugar e tempo do espectador diante do lugar e tempo da representação. Tempo determinado que não deriva já de uma concepção mítica (atemporal) da pintura e da representação, nem de uma concepção religiosa (intemporal). Este é o mundo dos homens, o mundo que os homens criaram à sua imagem e à semelhança dos seus

costumes, regido pelas leis do seu tempo e pelo tempo das suas leis.

As várias idades dos representados seriam também modos de figurar o tempo: entre a criança e as aias, e entre estas e a preceptora que está no plano anterior, há uma série de idades que se representam. O espelho, por seu turno, colocado numa parede onde vários quadros se representam, dá-nos igualmente sinal de que existe um tempo da representação: tempo antes do mais histórico que a figura do rei e da rainha substantivam e assinalam. A estranha figura de Nieto Velázquez escapando ao fundo numa saída de cena reafirma ainda a presença desse tempo. Tempo da corte (tempo de cortesia) mas sobretudo tempo da História.

A História faz-se representar ao vivo, sobre o próprio acontecimento, ainda que esse acontecimento seja, em si mesmo, irrelevante, e por isso mesmo: a História constrói-se de um contínuo temporal em que a importância dos factos é relativizada em função da sua importância enquanto acontecimentos, mas não se interrompe pela pouca importância do acontecimento.

O tempo da História recobre o pequeno e o grande acontecimento porque é um tempo que se quantifica e que não decorre da atemporalidade (nem da atopia) da narrativa mítica. Tal como não se relaciona directamente com a intemporalidade (e com a utopia) do tempo religioso. O tempo

da História é um tempo que inscreve na sua temporalidade o próprio quotidiano.

Fazer de uma cena doméstica (de auto-representação) um acontecimento histórico, fazer de um auto-retrato História, para o dizer claramente, é naturalmente um excesso que só uma consciência de génio como terá sido a de Velázquez, pode reclamar. Mas em todo o caso não é por isso menos evidente que a temporalidade da representação, desta representação, remete para a dimensão de um presente que não se eterniza, que quanto mais banal fôr, mais nos transportará para a própria consciência do tempo presente (no caso dos seus contemporâneos) ou passado (no nosso caso de espectadores da História).

A metáfora do tempo tão presente no simples suspender do pincel sobre a paleta, como se a mão esperasse a ordem do olho e do pensamento do pintor, completa-se nesse quadro de que nada sabemos porque está de costas para nós. Se esse quadro representa o que vemos no espelho ao fundo, então completa-se o ciclo da representação do tempo. Um tempo triangular fechado que se mede entre o ponto onde se suspendem os olhos do pintor, o lugar exterior dos modelos (ou do espectador) e o espelho ao fundo em que se fecha o terceiro ponto desta circulação.

O tempo do instante ou do instantâneo (e recorde-se a força *fotográfica* do quadro), é um tempo que só encontra

existência numa temporalidade quantificável, mensurável. O tempo do instante é, por natureza, um tempo que passa, a que um outro instante sucede. É um momento do tempo, mas que assinala, pela sua própria natureza, a sua condição de pertença a uma dimensão que se designa e que se reconhece numa medida quantificável.

Por isso há que recordar as palavras de Miguel Angel Asturias quando afirma que "o maior contributo velasqueano à sensibilidade estética universal é aquele sentimento que envolve como uma ligeirissima túnica todas as suas criações: o sentimento da melancolia. (...) Em nenhum artista ou pensador seu contemporâneo admiramos um adeus mais comovente (...), adeus pronunciado com a fronte erguida e com o ânimo triste. Consciência de uma decadência expressa numa pintura sem contrastes ou gestos melodramáticos, num prevalecer dos tons cinzentos e prateados nos quais parece consignada a estoica debilidade da casa da Austria. A melancolia é a dimensão espiritual de Velázquez e a que enobrece indefinidamente os seus personagens dotando-os dessa característica ao mesmo tempo de lonjura desdenhosa e aceitação resignada do papel que lhes compete viver sobre a terra."[196]

---

196 - Miguel Angel Asturias, *op. cit.*, p. 6.

A melancolia é por certo uma dimensão espiritual. Mas é sobretudo uma dimensão da consciência enquanto consciência do tempo, do efémero tempo que nos é dado viver.

A melancolia é, de entre os estados de espírito, aquele que mais inscreve no seu imaginário de sentimento a consciência do tempo. Como escreveu Jean Starobinski, "la lenteur, la pésanteur font partie des attributs les plus constants du personage mélancolique."[197] Essa lentidão, esse peso, são as marcas que evidenciam o carácter do melancólico. E o melancólico é aquele que contempla o tempo na sua dimensão de fugacidade, de não retorno, em suma, de história.

O escape do melancólico ao tempo da História (narrativa que aceita o passado, exige o presente, e pressupõe o futuro), faz-se através da elipse constante destes dois últimos tempos. Mas quer a consciência melancólica quer a consciência histórica partem de uma idêntica noção do tempo. Se o tempo do melancólico tende a identificar-se com o tempo do mito, não pode fazê-lo senão pelo facto de reconhecer a temporalidade presente da História e dela querer fugir. Na melancolia que de facto parece querer ensombrecer com uma luz espectral os sombrios personagens

---

197 - J. Starobinsky, *op. cit.*, p. 19. Este autor escreve ainda a pp. 61-62 que: "le mélancolique perd le sentiment de la corrélation entre son temps intérieur et le mouvement des choses extérieures".

velasqueanos, essa consciência do tempo afirma-se como uma peremptória e incómoda presença.

Como o fez notar Panofsky na magistral obra "Saturne et la Mélancolie"[198], o cão é uma das figuras recorrentes das representações da melancolia e mesmo que "se encontra mencionado nas diversas fontes astrológicas como animal típico de Saturno (...) associado à disposição dos melancólicos em geral e dos Sábios e profetas em particular."[199] À luz desta contribuição entenderemos melhor a simbologia do cão enquanto referência ao tempo.

A acumulação dos símbolos do tempo nas obras de Velázquez em geral e em "Las Meninas" em particular, corroboram a afirmação de Asturias tal como esta, por sua vez, indicia claramente a definição de uma representação por assim dizer espiritual da consciência do tempo.

A consciência do tempo e da fugacidade do tempo (ou da efemeridade do tempo) é a consciência melancólica por excelência. E ela é consciência por relação com alguma coisa ou, se preferirmos, consciência de alguma coisa.

Essa determinação que leva a melancolia a cobrir como que com uma máscara a consciência do tempo, advém do confronto com a própria consciência do tempo histórico a que pretende fugir, em memória de um tempo outro — de uma

---

198 - Raymond Klibansky, Erwin Panofsky e Fritz Saxl, *Saturne et la mélancolie*, trad. francesa, ed. Gallimard, Paris, 1989.

199 - Erwin Panofsky, *op. cit.*, p. 500.

idade de ouro — em que a vida era possível. Por isso se ensombrece o olhar melancólico (ou merencólico como se lhe chamou) e tudo cobre com o seu véu espectral.

O tempo histórico, profano, colide com o tempo mítico e sagrado a que o melancólico aspira, mas de que se sabe definitivamente desligado pelo próprio facto de pertencer a esse mesmo tempo histórico a que quer escapar pela imaginação. E a melancolia é o estado de espírito que toma dolorosa consciência dessa realidade que só justamente pela imaginação pode ser superada.

O lugar da imaginação, em "Las Meninas", é metaforizado pelo quadro invertido, de costas para quem olha, como lugar onde se pode projectar um tempo coagulado no sonho. Virado de costas, de costas ao tempo do olhar do espectador, o quadro que Velázquez hesita pintar ao suspender o seu pincel é, de algum modo, o retrato de uma Espanha que entrou em decadência enquanto o maior império da Europa.

Um tempo que é já História e que, como tal, que não se poderá recuperar enquanto presente. Que nos vira as costas e que nada nos promete do futuro. Um tempo em desaparecimento, tal como o personagem que se esgueira pela última porta aberta sobre a perspectiva artificial. Um tempo de declínio que o instante pode contêr apenas como memória mas que a realidade dilui.

Por isso também são espectrais as figuras velasqueanas, sombras de si, tal como os personagens de Shakespeare, tal MacBeth face à sua caveira que lhe recorda a morte, ou Ricardo II pedindo um espelho para contemplar as marcas que sobre o seu rosto o tempo passado deixou, antes de partir esse espelho que lhe revela o presente e, através desse gesto, tentando banir o desaparecimento do tempo que se esvai, em memórias ou diáfanas marcas, que em nada afectam o presente no seu devir irreversível para o futuro.

3 - O QUADRO COMO PALCO

Vimos, no capítulo anterior, em que medida a pintura de Velázquez encerra uma nova modalidade de representação. De facto, tal como no mundo enquanto palco de Shakespeare, poderíamos entender também essa pintura como uma pintura cenográfica, onde se revelam as leis da representação, onde se representa a própria representação pictural.

Essa definição do espaço pictural enquanto palco pressupõe, como vimos, um corte (epistemológico) do espaço da representação. Se imaginarmos o triângulo ideal e sem limite da perspectiva (segundo Alberti) teremos que o seccionar num dado ponto para entender este retraímento do espaço e do tempo em Velázquez e, em particular, naturalmente, na obra que vimos analisando, "Las Meninas".

Tudo ocorre como se esse triângulo cujo vértice estaria idealmente colocado no plano dos olhos do espectador e espelhado no espaço interior do quadro, num ponto que

designa o infinito, fosse seccionado por um plano que, como uma cortina, interrompesse a digressão do olhar para além desse espaço assim limitado.

Trata-se de facto de um retraimento do espaço e do tempo, de um espaço e de um tempo que se encolhem, que designam uma nova espacialidade e uma nova temporalidade conotável com a História.

Seria possível medir a distância exacta (ou pelo menos aproximada) que tem a sala onde as figuras que posam em "Las Meninas" se fazem representar, tendo em conta a escala das figuras e calculando a partir dos seus tamanhos a profundidade de campo que o quadro deixa ver e aonde apenas a porta entreaberta por onde sai Nieto Velázquez abre para o espaço ideal da perspectiva.

Essa distância é, ela também, quantificável pelas proporções relativas das próprias figuras. E o plano de fundo, onde se exibem os quadros apenas perceptíveis e o espelho enigmático que reflecte os reis de Espanha, é esse limite do espaço que determina um nítido retraimento[200].

O espaço de Velázquez — como ocorre de resto em outras obras e mais radicalmente no "Pablillo", — tende a ser delimitado, negando a sua ideal continuação: é o espaço do palco.

---

200 - Jean Starobinsky escreveu que "La mélancholie a partie liée avec la réflexion et les miroirs. Peut-être nait-elle au point ou le regard se rencontre dans la glace, ce "piège de cristal", cf. *op. cit.*.

Esse encolhimento ou retraimento representa em si mesmo uma das mais fundas contribuições de Velázquez e explica, a nosso ver, o interesse de Manet pela sua pintura porque o esforço de Manet consistiu em investigar as possibilidades desse retraimento.

Essa nova dimensão determina, como vimos, um novo entendimento quer das coordenadas espaciais quer temporais. Aquilo que se pode ver projecta-se num jogo de temporalidades que impede, pela sua objectividade , o encontro com pontos de fuga. Essa é a prosa de Velázquez — como lhe chamou Ortega y Gasset[201] —, a determinação quantificada de um espaço e de um tempo.

O quadro enquanto palco é justamente a metáfora ideal desse retraimento. O número de acontecimentos possíveis de ocorrer sobre um palco é finito, tal como o seu tempo de acontecer é mensurável.

O quadro como palco dá-se a ver enquanto imagem por excelência de uma leitura quantificada do espaço e do tempo. Respeitando ainda a perspectiva, o quadro enquanto palco limita a sua infinitude e dá uma medida de leitura da sua arquitectura conceptual e do lugar e do tempo designado ao espectador.

Também quem olha é confrontado com uma determinação temporal que implica prosaicamente o próprio

---

201 - *Op. cit.*, p. 52.

tempo do olhar, enquanto apreensão ou percepção memorizante do quadro. Não é deixado muito trabalho à imaginação do espectador que não tem praticamente pontos de fuga para o devaneio ou o sonho, sequer para a invenção do próprio espaço. Se é verdade que o espectador é *chamado* ao quadro pela própria definição de um espaço de representação que este prepara, é igualmente verdade que o seu lugar designado é passivo, como um lugar que cessa assim o espectador se afasta, sem que lhe seja possível um efeito de identificação.

A distanciação enquanto efeito teatral está igualmente presente para obliterar no espectador a tentação da fantasia. O personagem que sai de cena pela porta do fundo está ali, de certa maneira, para barrar a porta e para impedir que esse único ponto de fuga possa funcionar, de facto, como tal.

Tudo se arranja de tal modo que, diante do quadro, nada mais se possa fazer do que constatar que se está diante de um quadro. O quadro é apenas quadro, superfície que conjuga ainda o artifício para melhor o demonstrar, mas que se organiza como lugar de convergência das matérias da pintura — incluindo o ofício de pintar —, do tempo e do espaço, interior e exterior.

Toda a arquitectura remete para a noção do espaço fechado, da metáfora da caixa, o que demonstra — segundo a

possível comparação com os termos de Wolfflin [202] — que este não é um espaço barroco, bem pelo contrário. Ao contrário de um espaço aberto, o que está em jogo em "Las Meninas" é a noção de um espaço fechado, quer dizer da caixa enquanto metáfora do *écrã* (por sua vez metáfora do espaço platónico da caverna).

São vários os símbolos desse encerramento, dessa clausura: desde as linhas ortogonais que demonstram a arquitectura interior desse espaço, até ao limite radical do reverso do quadro que o pintor pinta e que é, antes do mais, um limite da visibilidade, ou a metáfora de uma porta que se fecha para que se esconda um espaço cujo contraponto de composição se implica na porta que se abre do outro lado, para deixar passar o camareiro.

Recapitulando, o próprio espelho constitui um atestado desse espaço limitado. O espelho reflecte, devolve-nos ao espaço real, ao espaço exterior. Nesse sentido podemos simplesmente dizer que o espelho é, metaforicamente, o contrário da janela, o seu oposto.

O espelho de "Las Meninas" demarca no fundo do quadro a intransponibilidade desse espaço do palco que todo o quadro meticulosamente encena, articula e define, em nítidas coordenadas de construção espacial.

---

202 - H. Wolfflin, *op. cit.*.

Por outro lado, o personagem que passa é, a seu modo, espelho (ou duplo) da própria situação do espectador em trânsito diante do quadro. A sua *mobilidade imóvel*, enquanto modo de representar o tempo, corresponde à situação desse espectador suposto que, diante do quadro, se desloca no seu tempo exterior. Há então pelo menos dois tempos: um que é o do interior do quadro, mesmo que esse seja o da imobilidade temporal. Outro, que é o do espaço exterior do quadro, em que o espectador se sucede e se confronta com essa outra temporalidade que é inerente ao olhar e à própria relação de olhar entre sujeito e objecto.

Fechando-se, ou designando-se enquanto espaço fechado, "Las Meninas" constitui, como tentamos demonstrar, uma radical redefinição de um espaço plástico, justamente na medida em que tudo nele determina o campo da sua visibilidade e daquilo que pretende esconder do olhar *voyeur* (mas ainda não cúmplice) do espectador.

Ela assinala o momento fundador da pintura ou do quadro enquanto palco, ou seja, enquanto lugar de uma representação que se fecha no espaço do seu próprio acontecimento. E que se fecha para melhor definir as regras do seu modo de comunicação, isto é, do modo como se encena para o espectador que suscita.

O quadro parece então dizer, como Shakespeare, que de facto o mundo é um palco onde todos os homens são actores.

Ou então, que o quadro é um palco onde cada personagem é como um actor e, enquanto tal, tem um destinatário: o *espectador-real*, que é por sua vez actor desse lugar de contemplação que o próprio quadro lhe atribui, ao determiná-lo enquanto sujeito (súbdito) dessa representação.

Assim o quadro se torna objecto, coisa. A melancolia de Velázquez, que Asturias referiu, pode bem ser, simplesmente, a que lhe permitiu constatar que já não era possível, mediante as condições históricas do tempo em que viveu, proceder de uma outra maneira: outra maneira que não fosse afinal a do próprio Maneirismo....

V - DE VELAZQUEZ A MANET

1-O RETRAIMENTO DO ESPAÇO PICTURAL

Estudamos, nos capítulos anteriores, o modo como em Velázquez se desenvolveu a noção do espaço e do tempo do quadro (enquanto espaço e tempo de representação) em função do lugar do espectador.

É tempo agora de regressar a Manet e tentar entender de que modo na sua pintura ocorre, de um modo dir-se-ía sistemático, o prolongamento dessa "herança", mais do que em qualquer outro pintor dos que, na corrente profunda da História e da História de arte em particular, sucederam no tempo a Velázquez. Algumas obras de Manet servir-nos-ão de faróis para esta reflexão, embora fosse possível estudar praticamente o mais importante e significativo rumo da sua obra nesta perspectiva.

Aquilo que tentaremos analisar resume-se portanto numa expressão, ou num conceito que empregamos já antes e que se pode designar como o *retraimento do espaço pictural* .

Esse retraimento do espaço do quadro ocorre na pintura de Manet como um fio condutor que lhe é explícito e que nos permite perceber a incompreensão dos seus contemporâneos, mesmo daqueles que o pleitearam com o elogio, como Zola, que do pintor dizia que estava "tellement certain que M.Manet sera un des maîtres de demain que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles."[203]

Desta curiosa afirmação de Zola, que coloca o valor de Manet no plano da própria especulação mercantil, o que é de algum modo inédito em termos de escrita sobre arte na sua época, podemos constatar pelo menos duas coisas: por um lado a evidência da sua convicção no valor de Manet, por outro lado a maneira como se coloca, por relação com essa obra, de uma forma de algum modo exterior, uma vez que lhe é possível "apostar" o seu juízo num plano de valor material.

Não poucas vezes Zola dedicou textos a Manet, nomeadamente um "Estudo Biográfico e Crítico"[204] e aquilo que desses textos colhemos, nem sempre é a leitura que mais pode aproveitar a um entendimento da produtividade e alcance dessa obra, não obstante esses textos nos fornecerem, por vezes, momentos de saborosa reflexão sobre a visão do escritor diante do artista e da sua obra.

---

203 - E. Zola, *Écrits sur l'art*, ed. Gallimard, Paris,1991, p.114.
204 - *Idem*, p.137 e segs.

Zola desde cedo compreendeu a importância do artista e no catálogo que prefaciou para a exposição póstuma do pintor escreveu que "son rôle de précurseur ne peut plus être niè par personne. Après Courbet il est la dernière force que se soit revelée, j'entends par force une nouvelle expansion dans la manière de voir et de rendre."[205] Uma "nova expansão na maneira de ver e de dar a ver", tal afirmação resume assaz eficazmente o alcance dessa obra e dessa intenção. Porque aquilo que Manet fez, de facto, foi organizar a maneira de dar a ver (e naturalmente, antes disso, de as ver) as coisas, ou a realidade. Essa nova maneira coincide com aquilo que, mais atrás, designámos como a objectividade de Manet.

Zola disse, das telas que estavam no "Salon", que elas são "claires, lumineuses, qui semblent les regarder (ao público) avec un dedain grave et fier."[206] Se as telas parecem olhar o público — e isso Zola não concluiu — é porque nelas ocorreu essa maquinação do retraimento que começou com Velázquez e que encontrou em Manet o seu mais alto expoente.

Será necessário dizer que aquilo que afugentava o público e os júris dos "Salons" das obras de Manet era justamente que essas telas "os olhassem" em vez de se deixarem olhar? Que nesse olhar do quadro se exigia um

---

205 - *Idem*, pp. 449 e segs.
206 - *Idem* , ibidem.

desafio de tipo completamente novo ao olhar (e logo ao lugar) do espectador?

Retraíndo o espaço do quadro, as figuras (as personagens) dos quadros de Manet aproximam-se cada vez mais da superfície do quadro, progredindo num sentido contrário ao da perspectiva, caminhando ao encontro da superfície da tela, aproximando-se dessa superfície e deixando que todo o espaço que lhes está por trás se retraia, se encolha, se aproxime dessa superfície do quadro.

Essa terá sido a razão que levou o público a rir-se, em reflexo de defesa (ou de surpresa) diante das suas telas que foram escapando à severa triagem dos jurados dos "Salons" a que persistia em enviar os seus quadros.

Manet amava a multidão, a julgar por uma indicação que devemos ainda a Zola: "L'artiste m'a avouée qu'il adorait le monde et qu'il trouvait des voluptés secrètes dans les delicatesses parfumées et lumineuses des soirées. Il y est entrainé sans doute par son amour des couleurs larges et vives, mais il y a aussi au fond de lui un besoin inné de distinction et d'élégance que je me fais fort de retrouver dans ses oeuvres."[207] Diante deste breve e quase anódino comentário não podemos deixar de lembrar aquelas outras observações que mais atrás citamos, de Baudelaire, a propósito do "pintor da vida moderna". E por isso

---

207 - *Idem*, p. 145.

incompreende-se que o mesmo Zola não tenha entendido a proximidade de Baudelaire e de Manet: "Et je profite l'occasion pour protester contre la parenté qu'on a voulu établir entre les tableaux d'Edouard Manet et les vers de Charles Baudelaire. Je sais qu'une vive sympathie a rapproché le poète et le peintre, mais je crois pouvoir affirmer que ce dernier n'a jamais fais la sottise, commise par tant d'autres, de vouloir mettre des idées dans sa peinture."[208]

Não obstante o profundo desacordo por relação com esta observação de Zola que concerne às afinidades que atrás já referimos, por assim dizer teóricas, de Manet com Baudelaire (e em particular o daquele que foi autor de um pensamento estético), é necessário refutar a afirmação (temperada por um equívoco "je crois") de que Manet não tenha querido "pôr ideias" na sua pintura quando, muito pelo contrário, toda a obra de Manet parece ter sido construída a partir de uma ideia (ou várias) precisa do que a pintura podia ser. A inovação ou antes, a espantosa modernidade de Manet, consistiu justamente, a nosso ver, e como vimos tentando demonstrar, no modo como introduziu "ideias" na pintura.

Manet tinha ideias claras, como o atesta desde logo o áspero comentário que mais atrás citamos com que criticou Diderot e que nos ficou testemunhado pelo seu amigo Antonin Proust, feito no tempo em que eram ainda ambos jovens

---

208 - *Idem*, p. 152.

estudantes. E mais do que ideias, Manet tinha ideias enquanto pintor, quer dizer, ideias de pintura, que só pela pintura poderiam ser expressas. Essas ideias foram o corpo fundamental da sua obra, contra toda a incompreensão contemporânea, e são aquilo que hoje continua a torná-lo aos nossos olhos fascinante, as razões da resistência da sua obra ao tempo.

Continuando a percorrer o itinerário do pensamento "publicista" (como ele próprio o definiu) de Zola sobre Manet, deparamos com outros momentos onde não podemos senão manifestar desacordo. Todavia, no que se refere às passagens acima citadas, devemos ainda reter aquela que diz respeito ao olhar das telas, grave, desdenhoso. Essa é justamente uma das *ideias* que Manet introduziu na pintura ou, dito de outro modo, pôde ter, através da pintura. Pois que em qualquer forma de expressão artística é necessário antes de mais — e por esse meio se manifesta a necessidade de fazer uma obra — ter ideias que só se possam exprimir através desse meio.

A frequentação dos Museus e da pintura clássica que já sabemos ter sido característica da aprendizagem de Manet foi, a nosso ver, mais do que uma forma de aprendizato formal (como pintar um braço ou uma mão, para o que lhe bastaria a passagem pelo atelier de Couture, que frequentou em jovem, ou por qualquer outra Academia) um modo de se

confrontar com aquilo que, nessa mesma pintura, era ideia, no sentido mais amplo do termo.

O contributo conceptual de Manet é, na pintura do século XIX, um dos mais fecundos e originais. E o seu êxtase diante de Velázquez, por quem teria valido a pena a deslocação a Espanha (conforme a carta a Latour acima citada) terá sido o de se deparar com um outro artista em que a ideia é prevalente (independentemente da exuberância de uma execução plástica) e em quem palpitava já a noção do que seria uma nova modalidade de vida.

Ortega y Gasset é quem no-lo recorda ainda outra vez: "No creo que hasta el siglo XIX haya habido ningun otro pintor que con parejo rigorismo se haya mantenido fiel a lo que el consideraba la verdadera misión de la pintura: salvar la realidad corruptible que nos rodea ,eternizar lo efimero."[209] É na compreensão deste contributo de Velázquez que Manet vai reencontrar a origem da sua missão de "pintor da vida moderna", no que era afinal cúmplice — senão protagonista — da nova aventura estética que proprunham os textos de Baudelaire, pese a Zola não o ter reconhecido...

Manet será o pintor do novo: "Quand Edouard Manet exposa ses première toiles le public fit une emeute; il ne put se decider à accepter ce tempèrament nouveau que se

---

209 - *Op. cit.*, p. 295.

revelait. Pourquoi diable aussi M.Manet ne peignait-il pas comme tout le monde!"[210]

Será aqui necessário recordar o que, a propósito do novo, escreveu Walter Benjamin no projecto de livro que se resumiu no texto "Paris Capitale du XIX siècle"[211]. Aí refere este autor que "Le nouveau est une qualité indépendante de la valeur d'usage de la marchandise. C'est l'origine des faux-semblant qui appartient de façon inaliénable aux images produites par l'inconscient collectif (...) L'Art qui commence à douter de sa tâche et cesse d'être "inséparable de l'utilité" (Baudelaire), ne peut eviter de faire du nouveau sa plus haute valeur. Pour lui l'arbiter novarum rerum (o arbitro do novo) devient le snob. Le snob est à l'art ce que le dandy est à la mode ."[212]

Recordamos neste *snob* os personagens de Proust (e em particular em "Du côté de chez Swann"). Ele é o árbitro do que acontece no Paris do século XIX, que não se identifica com o gosto comum do povo. Ele é o representante do gosto, ou o árbitro do gosto delicado, refúgio último de uma ariostocracia que (sob Luís Filipe) já só podia sê-lo, do espírito.

---

210 - Zola, *op. cit.*, p. 195.

211 - *Op. cit.* .Mais recentemente, o conjunto dos textos de W. Benjamin relativos a esse livro que ficou inacabado, foi reunido num único volume, com o mesmo título, em tradução francesa das ed. Cerf, Paris, 1990.

212 - W. Benjamin, *op. cit.*, p. 131.

Manet dirigia-se a um gosto cultivado e elitista e não ao público que o detestava e cujo gosto provavelmente o pintor, formado familiarmente nos gostos da alta burguesia, desprezaria, não se lhe conhecendo paixões políticas socializantes como a Courbet.

No mesmo texto e um pouco adiante, Benjamin escreveu que "les non-conformistes protestent contre la livraison de l'art au marché. Ils se groupent sous la barrière de l'art pour l'art."[213] É este sentimento do novo que a obra de Manet proclama ao dia, como uma afirmação, tomando partido a favor da arte pela arte cuja consequência última não é a de uma exacerbação do formalismo, mas antes a da objectividade que o conduzirá ao quadro enquanto quadro, quer dizer, superfície coberta de cores, linhas, texturas.

Este é o efeito de uma causa que podemos identificar com a tentativa de estabelecer de um modo constante e sistemático uma relação de retraimento do espaço pictural, trazendo para *a boca da pintura* (no sentido em que se diz para a boca do palco) as personagens ou as figuras, como ocorre nesse radical manifesto que, deste ponto de vista — o ponto de vista do espectador — constitui a já referida obra "Courses à Longchamp" em que os cavalos como que se aproximam a alta velocidade da superfície da tela.

---

213 - *Idem* , ibidem.

A sua frequentação dos Museus não se pode pois reduzir, como o fez Francastel a quem devemos sempre notável contributo no estudo do espaço do quadro (sobretudo nos estudos de Sociologia de Arte) a uma mera figura de "rapin ironique qui vit à l'ombre des musées. Il cherche l'inspiration non directement dans la nature, mais dans les modeles élaborés par ses prédecesseurs. Pour lui la source d'inspiration est toujours non l'interpretation d'une realité mais le rajeunissement d'un thème (...) pour cet artiste pour qui un tableau est avant tout une oeuvre de métier."[214]

O que Francastel parece não ter entendido (de resto como outros notáveis estudiosos da História e da Sociologia da arte) é que nesse "rajeunissement d'un thème", nesse percurso de inspiração nos modelos dos seus predecessores, o que ocorre é ainda e sempre uma interpretação da realidade. Não da realidade da natureza mas da própria *realidade da pintura* enquanto tal, abrindo assim caminho para toda a aventura da modernidade, primeiro com os Impressionistas que o compreenderam, admiraram e honraram e, depois, com as experiências do cubismo, do suprematismo, etc... Ou, como diria Baudelaire, não confundindo a sua tarefa com aqueles que "prennent le dictionnaire de l'art (a natureza) pour l'art lui même."[215]

---

214 - Pierre Francastel, *L'Impréssionnisme*, ed. Denoel Gonthier, Paris, 1974, p. 136.

215 - Baudelaire, *Le Salon de1859, op. cit.*, pp. 608 e segs.

A afirmação de Francastel parece pois dirigir-se mais a questionar o lugar de Manet no contexto do Impressionismo — "appartient il déjà à l'impressionisme ?"[216] — do que a tentar encontrar o sentido da obra de Manet. Por relação com o "Déjeuner sur l'herbe" o autor em questão escreveu que a obra "n'est guère qu'une farce de rapin, l'oeuvre d'un revolutionnaire d'atelier ."[217]

De Giulio Carlo Argan, notável estudioso da História e da Sociologia da arte, o contributo para a História da arte no que toca a Manet, não é também de especial relevância. Poderíamos resumi-lo no facto de, na obra "Le déjeuner sur l'herbe" Argan querer ver uma espécie de transposição, em termos modernos, de uma obra da mitologia: "Uomo del proprio tempo, transforma la divinità fluviali in parizini in vacanza, il concerto in colazione all'aeperto, e per "distinguere quello che si vede", transpone la compozizione classica "nella transparenze dell'aria ."[218] O que é, afinal, dizer pouco.

Voltando às próprias obras de Manet, poderemos observar que, já no retrato dos seus pais, datado de 1860, as personagens do pai e da mãe são trazidas até ao plano da superfície, tal como numa obra do mesmo ano e já atrás comentada — "Le chanteur espagnol".

---

216 - *Op. cit.*, p. 33.
217 - *Op. cit.*, p. 37.
218 - G. C. Argan, *L'Arte moderna 1770-1970*, ed. Sansoni, Florença, p. 114.

Mais nitidamente ainda, o fenómeno ocorre com o retrato de Jeanne Duval, amante de Baudelaire, datado de 1862. E na obra crucial que atrás estudamos em detalhe — "La musique aux Tulleries" (também de 62) —, tudo vem aproximar-se da superfície da tela, o fundo anulando-se numa espécie de *ruído* de manchas indistintas, como um barulho distante que se vai deixando de escutar.

Com o "Déjeuner sur l'herbe", de 1863, o horizonte é já pouco mais do que cenário em que as formas perdem a nitidez logo que ficam um pouco atrás da jovem mulher que (vestida embora e em contraste com a sua companheira nua) mergulha pernas e braços na água do rio.

Com "Olympia" (ainda desse ano) a nudez dá-se como numa revelação da "Vénus" de Velázquez que deixasse de nos mostrar as costas, mas exibindo-se na frieza sem sensualidade da sua carnação de postal ilustrado, apagando-se a criada negra num fundo de escuros tons onde o último clarão é o das flores que a serva traz e exibe, sobre o alvor do papel branco, à sua dona.

O enigmático olhar desta Vénus moderna (que se quis atribuir como retrato daquela Lola de Valence que Baudelaire versejou e de quem Offenbach se inspirou para uma opereta) parece ter a distância grave do olhar com que Velázquez nos contempla desde a sua pose em "Las Meninas".[219]

---

219 - Cf. *CAT.*, p. 178 e segs.

E no retrato do "Filósofo" de 1865-66, que já não tem sequer cenário que o sustente, aparece-nos a evidência do "Menipo" de Velázquez com a espectralidade do seu personagem de actor trágico.

A vontade de superfície parece dominar o pintor. Essa impressão viva que lhe causara o retrato do "Actor célebre" de Velázquez e que Manet refere numa carta a Fantin Latour, citada acima dará, no ano de 1866, o célebre "Le fifre", onde se projecta já a indistinção radical entre forma e fundo, em que o próprio fundo desaparece e a figura parece habitar um vácuo.

O quadro foi recusado no "Salon" mesmo se já Monet e Pissaro aí eram admitidos. E aí se realiza de algum modo a *utopia* de Manet de aproximar culturas — a espanhola naturalmente mas também a japonesa como de resto a seu tempo Zola o entendeu —, e é a mais radical afirmação da ausência de profundidade de campo, da perspectiva ou da tentação ilusionista. Literalmente, "Le fifre", paira espectralmente sobre um fundo sem sentido nem significado ou seja, sem profundidade.

Duas outras obras testemunham admiravelmente desta intenção: são elas "Le Balcon" (1868-69) e "Un bar aux Folies-Bergères" (1881-82).

Com "Le balcon", Manet opera a sistematização do seu princípio de retraimento ou de encolhimento do espaço

pictural. As barras de ferro de um intenso verde chegam até aos limites da tela — como se fosse possível colocá-las sobre a própria tela (como no *trompe l'oeil* da capela funerária de Goya em Madrid) e atrás delas, entre elas e as persianas de madeira pintadas num verde que lembra o de Veronèse, duas jovens inclinam-se: a da esquerda identificada como Berthe Morisot, com um leque entre as mãos, tem o olhar perdido num ponto abaixo, e o seu rosto trigueiro emoldurado pela farta cabeleira negra detem-se numa expressão melancólica. A outra calça as luvas e carrega uma sombrinha também ela verde, e ostenta um chapelinho.

Está de pé, como se se preparasse para sair, enquanto no espaço que as persianas emolduram, separando o exterior do interior, um jovem se detem com uma gravata de azul forte. Para o interior, quase negro, na obscuridade, divisa-se um outro homem sentado e o que pode ser o interior de uma sala. A distância entre as figuras representadas e o espectador é mínima: elas estão, literalmente, *à boca* da pintura: como se fosse possível o espectador tocá-las pelo simples estender de um braço. Se no "Le fifre" o fundo desaparecia enquanto lugar de representação, aqui reaparece, mas de tal modo retraído que nada salva a perspectiva que se dilui na escuridão da sala atrás da verde varanda.

No "Bar das Folie-Bergères", o mesmo princípio volta a ser aplicado: uma jovem empregada de bar, exibindo uma fita

de veludo em volta do pescoço de onde pende um medalhão — que evoca o da "Olympia" — debruça-se sobre um balcão de mármore onde se alinham garrafas de cerveja e de champanhe e fruteiras, ao mesmo tempo que, no espaço que lhe está imediatamente atrás, se vê um amplo espelho que recobre toda a superfície do quadro.

Nesse espelho vemos não apenas as costas da jovem como, no lado direito do quadro, um personagem que está como que no lugar relativo do espectador, quase do lado de fora do quadro. Ao fundo, em reflexo no espelho, num feérico espectáculo de pintura *tachista* , multiplicam-se as visões rápidas — como se estivessem iluminadas pela luz do gaz — dos frequentadores do bar.

É uma cena mundana, não por certo com a importância social das "Courses à Longchamp" ou da "Musique aux Tuilleries", mas é uma pintura de costumes da época.

Com esta obra, Manet retoma a metáfora do espelho, tal como tinha sido iniciada por "Las Meninas" velasquenhas, e produz uma multiplicação do lugar do espectador, consoante ele seja aquele que se aproxima do balcão ou um dos muitos personagens que se dispersam pelas mesas que o espelho nos dá a ver. Nessa variabilidade, já não é o *espectador-rei*, ou colocado em lugar real (fixo e central), mas o espectador que é colocado no lugar do povo: o espectador-povo, ou o *espectador-público*.

O espaço exterior do quadro não podia estar mais inscrito no seu espaço interior do que deste modo em que o espelho ocupa o lugar ~~fundamental~~ crucial do fundo.

Neste quadro se realiza então a objectividade radical de Manet: o quadro é apenas quadro, superfície coberta de côres, e a distância relativa da cena é de tão curto espaço para o interior que tudo no quadro arrasta o olhar de volta para o seu exterior.

O olhar do espectador não pode penetrar qualquer profundidade neste quadro que não seja exterior ao próprio quadro, porque essa profundidade está reflectida no espelho, e tudo acontece como se a imagem já lá estivesse antes do espectador ver o quadro.

Realiza-se então como que uma passagem para uma esfera de realidade absoluta onde o espectador é conduzido a pertencer *ad aeternum* a uma exterioridade (espacial, temporal) por relação com o quadro que ganha a dimensão de pouco mais do que uma caixa, pequeno espaço de representação, curto e sem profundidade ou antes, onde a única profundidade é sempre exterior, pela presença soberana do espelho.

Com esta obra Manet retrai ou contrai radicalmente o espaço da representação, reduzindo-o a pouco mais do que o mínimo. Estamos diante do *espaço-vitrina* de Manet, aquele que ele procurou ao longo da sua vida e carreira de pintor, o

espaço sem profundidade, à medida do olhar de um espectador que se desloca no espaço e no tempo ao sabor dos impulsos da distracção e da atracção.

O espectador passará a ser atraído por um quadro tal como pode ser atraído por uma montra na sua divagação de passeante urbano: a obra inscreve uma nova modalidade do olhar — o olhar indiferente — que a própria modificação dos costumes sociais acarretava, e de que as passagens urbanas que Benjamin estudou davam o contexto.

O *espaço-vitrina* do quadro compete com a indiferenciação das montras, onde a função apelativa dos objectos passa a ter renovada importância, reforçando a instauração de uma nova ordem visual que é determinada pelo estrito critério da objectividade.

2 - A OBJECTIVIDADE, A VITRINA E A INDIFERENÇA

O retraimento do espaço pictural é aquilo que induz no quadro uma nova modalidade de concepção espacial que designamos atrás como o *espaço da vitrina.*

Com Manet o quadro torna-se vitrina, ou montra, espaço mínimo de exposição dos assuntos e dos objectos, que aparecem representados como que ao alcance da mão.

No "Bar das Folie-Bergères", o que é mais intrigante é que quase se poderia imaginar que o quadro é pintado do ponto de vista (ou a partir do ponto de vista) daquele que se coloca ao balcão, uma vez que o balcão do próprio bar é o limite espacial inferior do quadro.

Esse espaço potencial da vitrina é também o espaço da caixa que é a modalidade de máximo retraimento do espaço do palco: na mesma ordem em que se poderia dizer que a caixa está para o palco tal como a barraca de fantoches está para o teatro.

Esse espaço da caixa é, por excelência, espaço de modernidade. Porquê? Porque ele limita maximamente a profundidade de campo e transforma o quadro em puro objecto, abrindo lugar para a *objectualidade* (realizando a passagem da objectividade para a objectualidade).

O espaço da caixa é, por outro lado, uma metáfora de toda a redução do espaço à superfície bidimensional através do sucessivo retraimento, tal como a fotografia acabou por o projectar no século XIX, justamente na época de Manet.

É o espaço/tempo transportável e acessível, dominado e dominável, capaz de ser objectivado primeiro e logo objectualizado. Do mesmo modo que a invenção e reprodução dos aparelhos fotográficos tornou possível generalizar o transporte e fixação em imagem de fragmentos e momentos do espaço e do tempo.

O quadro-objecto vem pôr fim ao lugar do espectador enquanto sujeito individual designado da contemplação e da fruição estética, transformando-o em público, entidade colectiva, dissolvendo-o enquanto sujeito universal, e instaurando uma nova ordem de apresentação que modifica o estatuto desse mesmo espectador no lugar que ocupa diante da representação

A partir da noção do quadro-objecto é possível entender a facilidade de deslocação do quadro de lugar para lugar, de exposição para exposição, de coleccionador para

coleccionador enfim, a inscrição do seu próprio trajecto no interior de uma nova temporalidade, que é a do mercado, e de uma nova geografia que é a do comércio, afirmando-se segundo novas regras e modalidades que não é aqui lugar para analisar.

É, por outro lado, a dimensão que permite que o próprio quadro, ao ser objecto de um fácil transporte, se torne de uma fácil deslocação do seu suporte para o próprio artista, que passa a poder levá-lo para o meio da natureza onde o executará, finalmente, "*d'après-nature*", facto que será determinante em toda a pintura sequente, dos Impressionistas até Cézanne.

Se é verdade que ao instaurar a *objectualidade* do quadro a arte perdeu em estatuto o seu lugar tradicional, aquele que lhe era ainda, e apesar de tudo, conferido pela Academia, o facto é que ganhou, por essa mesma acção, a possibilidade de um novo tipo de inserção na esfera social.

Esse trajecto foi aquilo que, num plano material, instaurou o jogo da própria modernidade no sentido que a palavra veio a tomar no século XX, tal como a invenção do livro (sob a forma da edição) modificou substancialmente a relação com a divulgação do saber, por relação com o anterior dispositivo de circulação e de transmissão deste, tal como até então se processava.

Queremos acreditar que é desta mesma ordem o acontecimento que é suscitado por aquilo a que chamamos o espaço da vitrina e que, como tentamos demonstrar, é uma dívida da História de arte e da Estética para com Manet.

A vitrina é, por outro lado, o lugar da indiferença, tal como a definiu Bataille a propósito da pintura de Manet: "L'indifférence de Manet est l'indifférence suprême, celle qui sans éffort est cinglante, celle qui, scandalisant, ne daignait pas savoir qu'elle portait de scandale en elle (...) puisque le sujet dont le sens était annulé n'était plus que le prétexte du jeu et du violent désir de le jouer."[220] É também o lugar daquilo a que ainda Bataille chamou o "silêncio da pintura"[221], ou seja a fragmentação do seu corpo único num movimento semelhante ao da quebra de uma grande narrativa e da sua consequente transformação numa diáspora de pequenas ou micro-narrativas.

Por esse caminho se introduz aquilo que poderíamos designar como dispositivo da modernidade, entendendo-se essa designação como significando a potencialidade de um corpo em se rupturar a partir de forças que agem no seu interior, e que se propagam ao campo do acontecimento linguístico e antropológico em que esse corpo existe e ganha sentido.

---

220 - G. Bataille, op. cit., p. 82.
221 - *Idem*, p. 37.

De certo modo a modernidade inaugurou-se como um regime de rupturas que marca ou inscreve o seu próprio fim na sua origem, instaurando no lugar clássico da macro-narrativa o desejo ou a pulsão de fragmentação enquanto figura entre todas emblemática da emergência da pluralidade das micro-narrativas.

É essa ordem que virá a sancionar, mais tarde, por exemplo o surgimento do Cubismo enquanto dispositivo de representação simultânea de uma pluralidade de olhares, e é também ela que justificará o projecto estético da modernidade enquanto sucessão de descontinuidades, legitimado apenas pela constante necessidade de inovação e de ultrapassagem, em nome da novidade, numa espécie de movimento perpétuo (de modalidade viral), que redistribui as próprias regras da criação artística.

Escrevendo a propósito das naturezas-mortas de Manet, Bataille escreveu que "d'abord Manet avait mis l'image de l'homme au niveau de celles de la rose ou de la brioche: les natures mortes du "Déjeuner dans l'atelier" ne sont moins portées au niveau des personages que les personages ravalés au niveau des choses (...) Le paradoxe de "L'Asperge" élève ce caractère à l'aigu: et il éclaire le glissement auquel l'indifférence de Manet se préta."[222] O que não pode deixar de nos recordar aquilo que escreveu Ortega y Gasset sobre

---

222 - *Idem*, p. 105 e segs.

Velázquez: "La pintura es retrato cuando se propone transcribir la individualidad del objeto. Es un error creer que sólo cabe retratar a un hombre (...) El retrato, hace de cada cosa una cosa única (...) Velázquez abandona la Belleza formalista hasta entonces procurada en la pintura y va derecho a l'objeto según se nos presenta en su cotidianeidad (...) e atrae solo eso: que las cosas están ahí, que surjan sorprendiéndonos con aire espectral, en el ambito misterioso, indiferente al bien y al mal, a beldad y a fealdad, que es la existencia." [223]

Esta *estética da indiferença* tê-la-à compreendido então Manet em Velázquez, seu mestre nisto mais que em tudo. Estética da indiferença que Merleau-Ponty sintetizou escrevendo que "le peintre est seul a avoir droit de regard sur toutes choses sans aucun devoir d'appréciation."[224]

Giacometti, nas entrevistas a Georges Charbonnier, havia dito que aquilo que o interessava em toda a pintura era a semelhança: "Ce qui me fait découvrir un peu le monde extérieur".[225] E Klee escreveu um dia que a arte torna visível[226]. Todos estes são modos de constatar que, entre objecto e representação, decorre uma diferença essencial, mas também que aquilo que a representação representa não é

---

223 - *Op. cit.*, p. 39-44.
224 - *Op. cit.*, p. 14.
225 - Georges Charbonnier, *Le monologue du peintre*, Paris, 1959, p. 172.
226 - Paul Klee, *On modern art*, Faber & Faber, Londres, s/d.

a realidade dos objectos mas a realidade da própria representação.

Essa aprendizagem da visão pressupõe uma ética (mais do que uma estética) diante da realidade, "spontanée ou formée au musée (...) (la vision) en tout cas n'apprend qu'en voyant, n'apprend que d'elle même", como escreveu Merleau-Ponty[227].

O que *dá a ver* (no sentido em que torna visível) o movimento (o tempo, portanto) na pintura, é o que ocorre no "Bar das Folies-Bergères" pela introdução do personagem que aparece no lado direito do quadro, figura sem espessura que vemos projectada no espelho colocado atrás do corpo que se vê, igualmente reflectido, da rapariga que serve. Tal como em "Las Meninas" o era o cortesão que se esgueirava pela porta ao fundo. Uma e outra figuras reenviam o espectador ao seu lugar pela sugestão de haver um tempo de contemplação (porque eles metaforizam o reflexo impossível do espectador), criando aquilo para que Merleau-Ponty chamou a atenção ao escrever que "le tableau fait voir le mouvement par sa discordance interne."[228]

Ora a "discordância interna", ou os elementos que a ela conduzem, são figuras eminentemente presentes na obra de Manet: recordando apenas algumas, poderíamos citar

---

227 - *Op. cit.*, p. 25.
228 - *Idem*, p. 79.

exemplarmente o gato negro de "Olympia"; a gravata ostensivamente azul do personagem masculino em "Le balcon"; a assinatura em escorso sobre o fundo indiferente do "Le fifre", ou ainda a espantosa presença da mulher nua entre burgueses do "Déjeuner sur l'herbe".

Todas essas são formas emblemáticas dessa consistente maneira de dar a ver a "discordância interna" do quadro que é, nas palavras de Merleau-Ponty, o modo como o quadro dá a ver o movimento.

Zola escreveu sobre o "Déjeuner sur l'herbe" que "cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu! Quelle indécence: une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés! Cela ne s'était jamais vu. Et cette croyance était une grossière erreur, car il y a au Musée du Louvre plus de cinquante tableaux dans lesquels se trouvent mêlés des personnages habillés et des personages nus."[229] Não se deu todavia conta, ao comentar ingenuamente o escândalo do público e arvorado em defensor de Manet, que aquilo que era escandaloso na obra, era justamente isso que o público aí encontrava.

No "Déjeuner sur l'herbe" a presença do nu, na sua glacial insensualidade, na sua platitude irónica entre uma natureza morta e dois cavalheiros argumentando no meio de uma paisagem — a outra mulher contrastando com a que está

---

229 - *Op. cit.*, p. 158.

nua justamente por estar vestida dentro de água, paradoxalmente, — era de facto escandalosa.

Compreende-se bem quanto essa presença era inédita aos olhos do tempo e como necessariamente produzia estranheza, inquietante estranheza, para um público certamente habituado aos nús, mas não na situação em que aquele se encontrava.

O nu do "Déjeuner sur l'Herbe" dá-se a ver com a indiferença de um objecto numa vitrina, com a sua objectividade fria, com a sua carnação débil e branca, contrastando com os negros dos fatos dos cavalheiros. Tem algo dessa presença abstracta e irremediavelmente perturbante de uma *colagem*.

Pela sua presença é, em si mesmo, incontornável foco de atenção, que todavia não tem qualquer sentido e que completa e preenche apenas o lugar do seu próprio indecifrável enigma. Colagem que é, pelo modo como se recorta, pelo nítido desenho que contrasta com o *sfumato* do fundo, pintado pouco mais do que como um cenário, esse nu cinde o lugar do sujeito do espectador.

Retomando as palavras de Merleau-Ponty, dir-se-ía que "la vision n'est pas un certain mode de la pensée ou présence à soi: c'est le moyen qui m'est donné d'être absent de moi

même, d'assister du dedans à la fission de l'Être, au terme de laquelle seulement je me ferme sur moi."[230]

O nu no "Déjeuner sur l'Herbe" age pois como uma colagem ou como um objecto insólito pode agir no interior de um mostruário de vitrina. Algo que está irremediavelmente deslocado, e que por isso mesmo cinde o lugar do espectador, pela própria sugestão de haver um elemento de discordância interna.

O que permite compreender bem a estupefacção (o *stupore*) daqueles que, no seu tempo, o viram pela primeira vez, na nudez da sua provocação e antes que a História da arte o tivesse legitimado enquanto objecto de arte, isto é, susceptível de catalogação museológica.

Funciona como uma espécie de buraco onde a visão se perde, de um buraco que obstrui a visão e que ao mesmo tempo a implica num movimento de retorno àquele que vê.

Já a Exposição Universal de 1899 havia consagrado um lugar particular à fotografia, como anotou Benjamin[231]. E, no mesmo artigo, o autor afirma que Wiertz terá usado a montagem fotográfica como uso político de agitação[232].

A montagem fotográfica é parente da colagem. O que ocorre em "Le déjeuner sur l'herbe", esteticamente, poderá ser entendido nessa correspondência linguística.

---

230 - *Op. cit.*, p. 81.
231 - *Op. cit.*, p. 118.
232 - *Op. cit.*, p. 118.

Ao retraimento do espaço na modalidade da vitrina corresponde, por sua vez, o retraimento do tempo. O tempo, um dos tempos da representação — que é o tempo do espectador (do sujeito) diante do quadro (do objecto) — reduz-se à medida que o quadro se vai tornando num mostruário de objectos que entre si não têm já a coesão de uma macro-narrativa.

Escrevendo sobre as passagens de Paris, Walter Benjamin notou que "les passages sont un centre pour le commerce de luxe. Dans leurs vitrines l'art se met au service du marchand. Les contemporains ne se lassent pas de les admirer (...). Les passages sont le premier endroit où l'on vient admirer l'éclairage au gaz."[233]

Ao retrair-se no espaço e no tempo, a arte acompanha o fenómeno do surgimento da mercadoria e não é por acaso que a segunda metade do século XIX parisiense assistirá à inauguração de um cada vez maior número de galerias de arte comerciais. Em breve chegará o tempo de Vollard e de Kahnweiller, de Picasso, enfim...

Um outro aspecto para que se deveria ainda chamar a atenção é, no respeitante à obra de Manet, o modo como, já nos anos de maturidade, pinta os seus interiores: tranquilos refúgios como nos retratos de Zola ou de Mallarmé. Refúgios

---

233 - *Idem*, p. 123.

justamente desse Paris que borbulha sob a luz do gaz e sob a excitação das recentes experiências da iluminação eléctrica.

As colecções de objectos remetem-nos para esses lugares interiorizados que o coleccionador designa como o seu lugar de eleição. Walter Benjamin escreveu que "l'intérieur est le lieu de refuge de l'art. Le collectionneur est le véritable occupant de l'intérieur. Il transfigure les objets pour en faire sa chose. Sa tâche est celle de Sisyphe: en possédant les choses il doit les dépouiller de leur caractère de marchandise. Mais, au lieu de la valeur d'usage, il ne leur prête que la valeur d'amour. Le collectioneur se rêve non seulement dans un monde lointain ou passé, mais en même temps dans un monde meilleur, où certes, pas moins que dans celui de tous les jours, les hommes ne sont démunis de ce qu'ils utilisent, mais où les choses sont dispensées de la corvée d'être utiles.

L'intérieur est non seulement l'Univers, mais aussi l'étui de l'homme privé. Habiter signifie laisser des traces. Dans l'intérieur l'accent est mis sur elles. On imagine en masse des housses et des taies, des gaines et des étuis, où les objets d'usage quotidien impriment leurs traces. Elles aussi, les traces de l'habitant s'impriment sur son intérieur. De là nait le roman policier qui est à l'affût de ces traces."[234]

---

234 - *Op. cit.*, p. 128,

A eficácia da obra de Manet é a de ter recuperado todos estes domínios enquanto sinais de um sentimento moderno da vida, tal como ela era de facto vivida no interior do tempo profundo e em transformação que viveu, e em que se preparava o dealbar do novo século. O público que o assistia pertencia ainda, culturalmente, àquela espécie de que nos fala Flaubert em "*Bouvard et Pécuchet*", classe de entre-tempos e entre-espaços, entre o Império e a República, entre o campo (que aos poucos Paris ia deixando de ser) e a cidade.

Desses tranquilos interiores deixou Manet admiráveis apontamentos, sobretudo nos inúmeros retratos que realizou, nomeadamente no retrato de Zola, como depois no de Mallarmé onde, ao inverso das suas cenas de exterior, se respira uma tranquila atmosfera, em que os objectos aparecem como que espelhos fulgurantes, em que se reflecte muito do temperamento dos retratados, e onde se sente a calma de uma intimidade e o valor relativo que desempenha nessa atmosfera de tranquilidade cada objecto representado. Como se fosse possível retratar a própria calma, no que de algum modo evocam a pintura de interiores flamenga do século XVII.

Não deixa de ser curioso notar que, tal como nas suas pinturas de exterior, ele foi capaz de dar a marca essencial do movimento e da intensidade da vida parisiense da época nos seus interiores, de um modo quase contrapontístico. Tudo

parece ocorrer como se, sobre essa mesma exterioridade, se cerrasse uma porta de silêncio grave.

Nesses interiores, os objectos dispõem-se na sua espessura, convivendo ao lado dos personagens retratados como se fossem naturezas-mortas, na tranquilidade indiferente da sua presença (recorde-se a passagem atrás citada em que Bataille escreveu acerca do "paradoxo do espargo"). Exibem-se com a qualidade selectiva de um mostruário — neste caso reflectindo os temperamentos dos modelos —, pintados com a fria objectividade da observação do artista, como que reinando indiferentes no interior de uma vitrina.

A vitrina, a indiferença e a objectividade são então três dos signos ascendentes desse novo espaço cultural e mental, de que as passagens em arquitectura do ferro são os emblemas. Espaço urbano que se objectiviza (e se objectualiza) e que se revê no brilho das vitrinas, no seu espaço de desejos difusos e sedutores para a curiosidade do *flâneur*; daquele que caminha com indiferença entre os lugares em que também o gosto se indiferencia, com os crescentes sinais da massificação a que o novo cenário político e económico vai cedendo lugar, progressivamente.

A vitrina serve-lhe ao mesmo tempo de espelho. Uma vez que o novo figurante desta *promenade* se veste ao gosto de um mostruário, e que este é construído por gestos e sinais

que o identificam com um tempo e com um espaço que perdeu por referente a corte ou a Igreja, e prefere rever-se na notícia do jornal e no pequeno acontecimento que faz a nova História.

A indiferença é o sentimento deste novo figurante da História, partilhado qual solitário-colectivo (para retomar a expressão de Octavio Paz) numa experiência comungada por milhares de outros que se movem ao impulso de uma nova modalidade social — *la foule* (a multidão) ou o público — enfim, toda essa nova espécie que já não é a burguesia, tal como se havia definido enquanto classe, nem tampouco a pequena burguesia suburbana, muito menos o proletariado.

É o homem da rua que, junto com muitos outros homens da rua, pode constituir, nos novos cenários urbanos, essa classe indiferenciada a que se chamou o público e que, pouco a pouco, vai ganhando voz e lugar de enunciação, através de um gosto que se exprime mediaticamente, e que se constitui como força crescente de opinião e de intervenção política nos futuros debates da República.

A objectividade — utopia desse homem que em si mesmo não conta, mas que na identificação à massa, através da figura do público, pode ganhar direito de opinião na cidade — pô-la Manet em obra, atento em profundidade à consciência do seu tempo histórico, em dinâmicas de mutação.

VI - CÉZANNE

1 - A MATÉRIA DO MUNDO

"The actual fact is that Cézanne (...) made its first tiny step back to real substance, to objective substance if we may call it so.(...) Cézanne's apples are a real attempt to let the apple exist on its own separate entity, without transfusing it with personal emotion (...) to shove the apple away from him, and let it live for itself (...). It is the first real sign that man has made for several thousand of years that he is willing to admit that matter*actually* exists. (...) He wanted to express what he suddenly, convulsedly knew! The existence of matter."

- D.H. Lawrence[235]

" We see sensations woven from the colour mass work upon us in a pure form without the addition of any kind of imititative sensations (...) This enables us to place Cézanne in a category that is close to the *non-objective*, *non-imitative* group of artists, and to put him in the fore front of these artist-*painters* who have freed *painting* from the state of three dimensional illusion and brought back two dimensional plane painting thus restoring to it its own true nature."

- K. Malevich [236]

---

235 - D.H. Lawrence, *Introduction to these paintings*, in *Poets on Painters*, edited by J.D. McClatchy. Ed. University of California Press, Berkeley, 1990, pp. 58-59.

236 - K. Malévich, *Essays on art*, vol.1, ed. Rappl Whiting, Londres, 1969, 2 vols, p.24.

Numa célebre carta a Émile Bernard, datada de 1905, Cézanne escreveu: "Je vous dois la vérité en peinture et je vous la dirai."[237] A ênfase desta afirmação deixa-nos diante do enigma de Cézanne.

Enigma que cobre a sua obra e a sua vida, uma e outra tantas vezes comentadas e todavia sem que a potência desses comentários pareça levantar o véu que as cobre, uma dissolvendo-se na outra, uma explicando a outra (ou remetendo para a outra) sem que no entanto se decifre a chave desse enigma.

Esse enigma, cujo lema parece ter sido enunciado pelo próprio Cézanne ao propôr-se dar "a verdade em pintura", é o que resulta de serem ao mesmo tempo opostas e não obstante válidas as duas afirmações citadas em epígrafe. Por um lado a vontade de trazer para a superfície da tela o acontecimento da pintura, prosseguindo a tarefa de Manet ao dar-nos as sensações em formas puras, como o quis interpretar K. Malévitch; por outro lado ao dar-nos o que seria a essência do ser maçã — "*appleyness*" na expressão de Lawrence— isto é a afirmação reiterada de que a matéria existe, mas que todavia

---

237 - Cf. *C.C.* p. 46. Esta frase motivou um comentário estético (não apenas sobre Cézanne) de Jacques Derrida, de seu título *La Verité en Peinture*, ed. Flammarion, Paris, 1978, onde o autor tenta meditar sobre as condições que são prevalentes à própria apresentação da obra de arte, ao seu enquadramento local, etc.

subjaz à sua espessura uma essência que seria possível captar através do trabalho da pintura.

O que significa, por um lado, que nos deu a objectividade do quadro (isto é da representação) e, por outro lado, a sensualidade[238] do próprio objecto representado. Que, ao mesmo tempo, a sua pintura (e a admitir a verdade implícita nas duas afirmações) nos toca, na medida em que exprime o que Lawrence chamou "to touch the world of substance once more with the intuitive touch, to be aware of it with the intuitive awareness and to express it in intuitive terms"[239] mas também que "after cézannism in the line of painterly expression comes complete deformation of the object where all the painterly elements are transformed in accordance with an intensification of the painterly sensation. At that point arise not new relations between forms but new painterly relations" ou ainda que "with the works of Cézanne we can begin a review of all other works of art to elucidate the general line of painterly development and likewise the spiritual state of artists and their perception of

---

238 - Sobre a sensualidade e em particular sobre o tratamento da sexualidade e da violência na obra de Cézanne, cf, Robert Simon, *Cézanne and the subject of violence*, in "Art in America", nº 5, Maio 1991, pp. 120 e segs., e também com muito menos interessante nível de investigação, Parker Tyler *Cézanne/Gauguin*, ed. N.V. Uitgeverij de Spaarnestad, Harlem, s/d., p. 92 e segs.

239 - *Op. cit.*, pp. 70-71.

an attitude towards the phenomena around them" como o entendeu Malévich[240].

Ambas as afirmações insistem no carácter revolucionário da obra de Cézanne: uma imputando-lhe o ter restituído à pintura a sensualidade perdida da matéria do mundo, que durante séculos dela se despiu, a outra pressupondo, senão o contrário, pelo menos a convicção de que o que se objectiva na sua obra é, antes do mais, o restituir da própria matéria da pintura enquanto tal e sem alibis de representação, num primeiro e decisivo passo em direcção à conquista da bidimensionalidade e da abstracção, passo determinante e fundador em termos quer de História da Arte quer da Estética.

A "revolução" cézanneana aconteceu talvez entre estes dois aspectos: se por um lado é necessário reconhecer a verdade relativa de ambas as afirmações, é igualmente necessário entender o quanto toda a obra de Cézanne correspondeu sempre a uma síntese de opostos, a uma conjugação de esforços, à presença simultânea da tradição e da inovação, enfim àquilo que ficou bem expresso na sua vontade de fazer do Impressionismo uma arte destinada a figurar nos museus[241].

---

240 - *Op. cit.*, respectivamente pp. 135 e 31.

241 - Cf. Maurice Denis, *Théories* (excertos), in *CC*, p. 170, em que refere uma declaração de Cézanne em que o artista afirma: "J'ai voulu faire de l'Impressionisme quelque chose de solide et de durable comme l'art des Musées".

Síntese de contrários que (num dos mais inteligentes textos que sobre a sua obra se escreveram) Liliane Guerry descreveu ao afirmar que "une montagne surgissant de la brume n'est pas seulement un phénomène naturel dont la beauté est valable en soi, c'est aussi une évocation de l'opposition des principes qui constituent le monde : la terre et l'eau, le yin et le yang(...) Parce qu'il a pénétré profondément le secret des choses, il lui suffit de figurer un détail de l'univers concret pour évoquer aussitôt toutes les correspondances d'un ordre mystique."[242]

Ao mundanismo de Manet, com o seu correlativo gosto pelos objectos de uso quotidiano, que os Impressionistas de resto retomaram, Cézanne opôs uma vida de eremita, de que nos dão testemunho todos os seus biógrafos[243], e uma preocupação em restituir à pintura uma dimensão de grandeza, de inspiração clássica, no que se revela a marca, nem sempre reconhecida, de uma perspectiva romântica do acto criador.

Todavia a influência de Manet na sua pintura atesta-se exemplarmente no facto de ter pintado, nos anos 1869-70, portanto seis anos depois do que Manet pintou, uma "versão" do "Déjeuner sur l'herbe" de Manet em que, curiosamente, o

---

242- Liliane Guerry, *Cézanne et l'expression de l'espace*, ed. Flammarion, Paris, 1950, p.121.

243 - Cf. também a monumental biografia crítica do artista escrita por John Rewald, *Cézanne, a biography*, ed. Abradale Press - Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986.

elemento do nu feminino desaparece. O próprio Lionello Venturi, um dos principais estudiosos da sua obra, reconhece esta dívida[244].

Esta influência, de resto, estender-se-ia a uma segunda homenagem, feita desta vez no quadro "Une moderne Olympia" (1870) em que, para além dos personagens da cena referida aparece, no canto inferior direito da tela, uma figura masculina que sugere um auto-retrato. Neste quadro esboça-se muito do que será a futura construção espacial de Cézanne, jogando-se no efeito de concavidade da visão.

Outra obra intitulada "L'homme au bonnet de coton" (1865), recupera a herança de Manet, recortando a figura sobre o fundo, que lembra, de algum modo, o modelo do "Le fifre", tal como a obra "Pastorale" (1870) recorda de novo a construção espacial do "Déjeuner sur l'herbe".

Do mesmo modo, "La barque de Dante", uma das obras que pintou em homenagem a Délacroix (por quem nutriu a mais ampla admiração), retoma uma referência que, como vimos, também para Manet foi essencial, a ponto de ter feito uma cópia da mesma obra que atrás analisamos.

A tarefa de Cézanne foi, de alguma maneira, e a partir da liberdade que Manet tinha trazido para a pintura (como atrás tentamos demonstrar) e a que os Impressionistas deram a necessária continuidade, a de pôr um ponto de ordem,

---

244 - Lionello Venturi, *Cézanne*, ed. Skira, Genève, 1978, pp. 50 e segs.

de chamar a atenção para a necessidade de uma verdade imanente da natureza (e da arte), definindo um novo tipo de dimensão espacial que consistiu em aproximar o primeiro do último plano, povoando o espaço entre os dois de uma atmosfera que se poderia designar como metafísica (no sentido em que o termo é aplicado a alguma pintura italiana e, em particular, à de Giorgio DeChirico), em que simultaneamente o objecto paira na sua objectividade, como que suspenso, e em que a pintura se dá como desconstrução da perspectiva ilusionista (artificial) para se oferecer como um regresso à *perspectiva naturalis* no ponto onde os gregos a haviam interrompido, saltando bruscamente sobre o fio condutor da história das formas, pleiteando por uma visão que tem a convicção e a estranheza de nos surgir como se fosse portadora da inocência e da liberdade do primeiro olhar.

Esta suspensão dos objectos no espaço torna-se particularmente evidente quando analisamos um quadro como aquele que Cézanne intitulou "Vue du Chateau Noir" (1894-96). Nesta obra, torna-se indistinto o primeiro do último plano, e a casa que aparece representada no centro do quadro surge como um elemento espectral, quase fantasmático, emergindo de uma massa de cores e de sugestões de volumes que apenas o rigor das linhas (verticais) das árvores parece contradizer na sua dimensão quase expressionista.

Tudo parece acontecer num torvelinho de gradações de verdes e de cinzas em que resplandece o vivo ocre da casa na sua aparição algo surpreendente. Esta é uma das obras em que mais nitidamente Cézanne deixou clarificada a sua capacidade de definir um espaço imponderável em que se guarda a vívida impressão de poder haver um primeiro olhar sobre o mundo.

Esse primeiro olhar, corresponde ao que Liliane Guerry notou, comentando uma carta a Émile Bernard onde o artista escreveu sobre a necessidade de "donner l'image de ce que nous voyons en oubliant tout ce qui a paru avant nous"[245] e que Merleau-Ponty igualmente referiu, ao escrever que "il peint comme si l'on n'avait jamais peint (...). Il s'est cru impuissant parce qu'il n'était pas Dieu et qu'il voulait pourtant peindre le monde, le convertir entièrement en spectacle, faire voir comme il nous touche."[246]

De facto, neste sentido, haverá que dar razão a Meyer Shapiro (comentando as pinturas da montanha de Santa Vitória) no que toca à verificação de que "under all this turbulence of brushwork and color lies the grand horizontal expand of the earth."[247]

---

245 - *Op. cit.*, p. 8.

246 - M.Merleau Ponty, *La doute de C'ezanne,* texto incluído na obra *Sens et non sens*, ed. Nagel, Paris, 1963, pp. 32-33 (daqui em diante referido como *SNS*).

247 - M. Shapiro, *Cézanne*, ed. Abhrams Publishers, Nova Iorque, 1952, p. 22.

Coincidem em Cézanne duas linhas fund
que é vertical e que respira a inquietação me
assolou ao longo de toda a vida (e que se reflectiu, no p...
biográfico, na sua conversão ao catolicismo) e a outra, horizontal, que louva, de modo quase pagão, algo que é da ordem de um cântico à terra, enquanto origem e fim de toda a criação.

A primeira exprimindo uma vontade de abstracção que conduzirá à objectivação da representação enquanto forma pura; a segunda, que corresponde a uma vontade de dar forma a uma celebração dos valores da terra.

Uma que respira ainda essa herança cartesiana do pensamento francês (e são amplos os testemunhos da cultura literária e plástica do artista) e a outra que nos dá uma medida de força ou de intensidade telúrica que transborda os limites do pictórico para se afirmar como possessão do mundo, captado na vertigem da sua imanência, numa voracidade pagã. Como escreveu Isabel Renaud[248], "jamais l'artiste ne crée *ex nihilo*, il veut plutôt exprimer le monde tel qu'il lui a été donné de le vivre, non pas le monde naturel, mais le monde de la spontaneité. Il cherche à "fixer" non les choses, mais la relation entre les choses, c'est à dire leur sens".

---

248 - Cf. Isabel Renaud, *Communication et expression chez Mérleau-Ponty*, ed. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1985, p.30.

Tais coordenadas tornam-se particularmente nítidas quando observamos uma obra como "Maison à l'Estaque" (1880-85), onde se definem claramente as linhas verticais nos nítidos ângulos das casas representadas, construindo no próprio centro do quadro um sistema de ortogonais que equilibra a restante composição.

Esta, pode traduzir-se então através da definição de uma série de linhas horizontais que parecem definir sucessivos planos de aproximação ao fundo, dimensionando uma profundidade que não se confina à pura reprodução do mecanismo da *perspectiva artificialis*.

Pelo contrário, o primeiro e o último plano parecem finalmente coincidir, como naqueles jogos visuais destinados a confundir a percepção, em que uma determinada figura nos parece ora projectada para o interior, ora para o exterior do plano.

Este tipo de construção espacial, em que há uma estrutura sequencial de planos verticais, define então uma modalidade de construção da profundidade que, futuramente, a pintura do século XX irá desenvolver, quer nas experiências do cubismo, quer na essencialização plástica de um artista como Piet Mondrian (também ele autor de uma obra de inquietação metafísica) que radicalizou a importância das ortogonais, ou ainda nas labirínticas construções espaciais

abstractas dos pintores da chamada "École de Paris", e mormente de Vieira da Silva.

É como se a representação da natureza, na máxima intensidade da sua presença fenoménica, na violência dos seus contrastes apenas matizados pelas vibrações da luz, pudesse ao mesmo tempo ser estruturada a partir de uma organização nítida, definida por eixos da mais evidente legibilidade. Dir-se-ia a conjugação plena do desregrado sentimento dionisíaco com a serenidade da reflexão apolínea.

Coexistem em Cézanne essas duas vertentes, que referem também os contrastes entre as forças físicas e psíquicas que se jogam no interior da sua pintura, e que constantemente detectamos[249], não tanto como se fossem dois movimentos contraditórios, mas antes como dois movimentos que devem habitar o mesmo espaço, entre a inquietação espiritual e a inquietação da carne (como no quadro "As tentações de Santo Antão") ambas presentes sem se negarem, dando-nos ao mesmo tempo a noção de haver forças que coabitam na natureza como na arte: a luz e a treva, a alucinação e o rigor, o consciente e o inconsciente, o espiritual e o físico.

Shapiro escreveu, comentando o retrato de G. Geoffroy (de 1895) que este "becomes a gigantic still life. The world

---

249 - Cf. a propósito o comentário de M.Shapiro ao quadro de Cézanne "Os jogadores de cartas", *op. cit.*, p. 18.

of objects absorbs the man"[250] e Merleau-Ponty referiu o carácter inumano da sua pintura: "il disait qu'on doit pendre un visage comme un object".[251]

O mundo de Cézanne, ao contrário do de Manet, por exemplo, em que se exprimia uma espécie de construção equilibrada e equilibrante das formas, tendente à sistematização, é ao mesmo tempo um mundo em que coabitam os opostos. O dionisíaco (particularmente nas obras de marcado cunho expressionista da sua juventude[252]) e o apolíneo (de toda a obra dos anos de maturidade) numa amálgama que sugere ao mesmo tempo a violência e a síntese, a vontade de sistematizar — através dos célebres cubos, cilindros e cones a que se poderia reduzir a representação da natureza — e o imperativo de tornar visível o caos da própria natureza enquanto matéria do mundo de que a pintura deverá fornecer a mais enobrecida imagem.

Merleau-Ponty escreveu, a este respeito, que "l'usage des couleurs chaudes et du noir montre que Cézanne veut répresenter l'object, le retrouver derrière l'atmosphère"[253], ou seja, dar justamente a noção da espessura do real, e também que "le dessin doit donc resulter de la couleur si l'on

---

250 - *Idem*, p. 20.
251 - Cf. *S.N.S.*, p. 18.
252 - Cf. Catálogo *Cézanne - Les années de jeunesse*, Ed. Ministère de la Culture, Paris, 1990.
253 - *S.N.S.*, p. 20.

Kant { FENÓMENO / NUMENO

veut que le monde soit rendu dans son épaisseur"[254], na medida em que essa espessura do real não pode ser contemplada por representações que não participem, elas mesmas, de uma idêntica lógica de construção interna.

É um mundo em que o humano se sujeita a uma espécie de lei cósmica que o agrega (integrando-o numa corrente mais determinante porque mais vasta) e de que o artista parece ser o mero intérprete ou o instrumento. É um mundo de solidez em que se aspira, pela restituição de uma dimensão de essencialidade da matéria, a dar conta de todo o potencial espiritual que nessa matéria pulsa e que a transborda: foi ainda Merleau-Ponty quem notou que "l'object n'est plus couvert de reflets perdu dans ses rapports à l'air et aux autres objects, il est comme éclairé sourdement de l'intèrieur, la lumière imane de lui et il en resulte une impression de solidité e de materialité."[255]

Neste aspecto, Cézanne superou aquilo a que Artur Nobre de Gusmão chamou "a transcendência da óptica impressionista"[256], que pretendia dar a ver a aparência dos fenómenos[257], ultrapassando o estrito projecto de

---

254 - *Idem*, p. 25.

255 - *Idem*, p. 21.

256 - Cf. Artur Nobre de Gusmão, *Cézanne*, in *Dicionário da Pintura Universal*, vol I, Ed. Estudios Côr, Lisboa, 1962, p. 140.

257 - Kant, ao definir o seu conceito de fenómeno enquanto o real que nos aparece por intermédio da sensação, por oposição ao conceito de número enquanto coisa-em-si, escreveu: "L'effet d'un objet sur la capacité de répresentation, en tant que nous sommes affectés par lui, est la sensation. On nomme empirique cette intuition qui se rapporte à l'objet par le moyen

subjectividade proposto por quase toda a tradição da pintura Impressionista, que procurava dar a verdade da impressão subjectiva do real e mesmo uma certa dimensão não hierarquizada e logo profana desse mesmo real, para tentar captar e dar a ver, para além dessa impressão, a dimensão numenal (ou essencial) do próprio real[258], propondo-se assim, na sua ingenuidade, reconduzir a visão a uma modalidade quase sagrada.

Se, por outro lado, os Impressionistas, e em particular Monet, haviam realizado uma noção do real em que se introduzia abertamente a questão do tempo (ao pintarem a mesma tomada de vista em diferentes horas do dia em função das variações da luz, como na célebre série das Catedrais de Monet), Cézanne fará variar a dimensão do espaço, ao pintar dos mais variados ângulos (ou pontos de vista) o mesmo

---

de la sensation. L'objet indéterminé d'une intuition empirique s'appelle phénomène.

Ce qui, dans le phénomène, corredpond à la sensation je l'appele sa matière; mais ce qui fai que le divers du phénomène peut être ordonné suivant certains rapports, je le nomme la forme du phénomène." Cf. *Critique de la raison pure* (Primeira parte — Esthétique transcendentale), ed. NRF Gallimard — Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980, pp. 782 e segs.

258 - O. Chédin escreveu que "le génie de Cézanne est de peindre les choses prennant corps en même temps qu'elles prennent forme, comme si la matière conqueraît, d'elle même sa propre apparence;" e também que, "ainsi, le plus lourd et le plus léger, le solide et l'impalpable se propaguent et se changent l'un dans l'autre... Mieux que les apparences des choses (l'Impressionnisme), Cézanne semble sur le point de "fusionner" les choses mêmes, les éléments de toute réalité. Vision "cosmique" à force d'être terrestre..." Cf. Olivier Chédin, *Sur l'esthétique de Kant*, ed.Vrin, Paris, 1982, pp.125 e segs.

objecto, como nitidamente constatamos na série dedicada à Montanha de Santa Vitória.

Para tanto multiplicou, ao mesmo tempo, os pontos de vista possíveis (o que haveria de ter futuramente as mais importantes consequências no Cubismo) e tomou a natureza a partir de uma mais profunda impressão vivencial, que não podia naturalmente deter-se nas caprichosas variações da luz, mas antes que tentava captar uma espécie de dimensão essencial que não fosse variável em cada instante e que sintetizasse todas as possíveis impressões (em todos os tempos diante de um mesmo espaço), ao mesmo tempo que restituindo na sua pintura essa mesma dimensão escondida.

Uma dimensão escondida de que tentou dar o retrato exterior através da sua configuração de massas e de volumes, ao mesmo tempo procurando desvendar aquilo que, na arte, é trabalho do pensamento, capacidade de formalizar aquilo que a natureza ensina, depois de reflectida através do estudo e observação das grandes obras do passado conservadas nos Museus (e sabemos quanto assiduamente Cézanne em Paris frequentava o Louvre[259]).

---

259 - A.N. de Gusmão escreveu que o pintor "fixou numa série de telas a Montanha de Santa Vitória, conseguindo poderosas organizações arquitectónicas de volumes mergulhados num espaço que parece infinito". in *op. cit.*, p. 140. Cf. também *CC* , onde se pode ler a constatação do artista segundo a qual "il faut aller au Louvre par la nature et revenir à la nature par le Louvre.", p. 116 .

Artur Nobre de Gusmão escreveu que "Cézanne procurou dar a cada objecto o seu peso e o seu volume, não se limitando à aparência dos Impressionistas. Neste sentido, como se diz, reintroduziu o objecto na pintura."[260] E Cézanne, em carta a Bernard, referiu que "as linhas paralelas ao horizonte dão a extensão(...) e as linhas perpendiculares a este horizonte dão a profundidade. Ora a natureza é mais em profundidade do que em superfície donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulados para fazer sentir o ar."[261]

Esta necessidade de fazer "sentir o ar" é a inovação de Cézanne, o ponto onde se cruzam a obrigação moderna de ter em consideração a bidimensionalidade do quadro e da pintura com essa outra intenção (igualmente moderna na medida em que decorre de uma prática que ultrapassou os desígnios dos Impressionistas para vir a ter consequências da maior importância na arte do século XX), de restituir a presença do objecto na sua materialidade, repensando a possibilidade de reintroduzir o artifício da profundidade sem deixar de respeitar, por paradoxal que possa parecer, a conquista recente da bidimensionalidade.

---

260 - Cf. *Idem*, ibidem.

261 - Citado in *idem*, ibidem.

De onde que o espaço cezanneano seja, antes do mais, um espaço de características metafísicas como atrás se referiu, onde coabitam ilusão e desconstrução do ilusionismo, sensualidade e cálculo (quase se podendo dizer expressionismo e impressionismo) ou, por outras palavras, sentido simultâneo da objectividade e da subjectividade.

De Pissarro, com quem conviveu, Cézanne aprendeu a capacidade de dar a ver a qualidade atmosférica do espaço[262] e, dessa lição, tentou sintetizar a possibilidade de inscrever no quadro a qualidade subtil de um espaço imponderável, provavelmente próximo dessa noção do "espectral" que Baudelaire caracterizara como um dos redutos da beleza moderna.

Liliane Guerry escreveu, a propósito: "la rigueur structurale de l'objet demeure, dérrière les vibrations solaires qui de nouveau l'animent. Équilibre à jamais admirable entre la rigueur de la forme et les fluctuations de la lumière (...) L'espace impondérable s'illimite sans se dissoudre, tout à la fois stable et mouvant."[263]

Com Cézanne as formas abrem-se exemplarmente ao espaço e a pintura parece querer captar essa abertura ao encontrar o desenho a partir do modelado das côres,

---

262 - Liliane Guerry escreveu que "Pissarro cherche une solution dans l'expression d'un espace atmosphérique, où la forme, papillotant sous les tâches solaires, se fragmente et se multiplie.", in *op. cit.*, p. 8.

263- Cf. *idem* , p.10.

respeitando as matérias da pintura como se elas espelhassem as matérias da natureza, onde forma e fundo deixam de ser entidades distintas (como já acontecera com Manet), para se tornarem em entidades que se interpenetram.

Para o fazer, Cézanne compreendeu a necessidade de reencontrar a perspectiva natural a partir da visão que temos da realidade, o que deixou claro na seguinte afirmação: "Le champ visuel embrassé par les mouvements de notre oeil affecte donc une forme sphéroide. C'est un espace engendré par la courbe et non par la droite comme l'ont cru les théoriciens de la Renaissance."[264]

Neste sentido se pode entender que tomou uma consciência precisa das limitações que a *perspectiva artificialis* implicava, tal como vimos que Manet havia já compreendido, no tocante a uma representação realista da própria realidade do olhar. Na medida em que foi nessa dimensão que se formulou a teoria da visão moderna, iniciada ou sistematizada por Manet a partir da intuição de Velázquez, e baseada no retraimento do espaço da representação que acabou por conduzir à definição da bidimensionalidade do quadro como um ponto de partida determinante.

O espaço imponderável referido por Liliane Guerry constituiu, para Cézanne, a possibilidade de criar um espaço próprio (metafísico), em que o primeiro e o último plano se

---

264 - Cf. *idem*, ibidem.

aproximam, ficando entre estes sintetizado o restante espaço, numa espécie de atmosfera sem peso onde os corpos e os objectos como que flutuam na sua materialidade, como se fossem colocados entre dois vidros.

Por isso a sua pintura parece engendrar um lugar sem paralelo nem continuação previsível, onde Cézanne foi, como ele próprio se designou, um primitivo: "Je suis le primitif de ma propre voie."[265] Algo que se jogou numa espécie de excesso de visão, num demasiado ver que o surpreendeu e lhe deu a noção de ser um homem só num mundo a redescobrir através da "verdade" da pintura.

Um mundo que se revelava nos seus absolutos contrastes e que explica a síntese de opostos de que falamos atrás, bem como a necessidade de uma pintura onde também o contraste habita: contraste entre zonas de luz e zonas de sombra, entre desenho e modelado[266].

Na sua procura de absoluto (e não devemos esquecer que para Cézanne a arte foi como uma religião[267]) o artista experimentou intensificar a noção de que o corpo do homem é um com o da natureza: que não há distinção essencial entre os objectos (de onde o carácter inumano que Merleau-Ponty lhe apontou e que acima se deixou referido). A noção, em suma, de que existe um contínuo no interior do mundo material, de

---

265 - Cf. *C.C.*, p.114.
266 - Cf. *C.C.*,p.16; cf. também p.36
267 - *C.C.*, p.15.

objecto a objecto, de coisa a coisa, que faz um só com o próprio ar em que as coisas habitam.

Para tal Cézanne tinha que determinar uma nova concepção do espaço. Nesta, que como vimos passa por contemplar o espaço curvo em vez do linear, o que se procura é uma unificação do espaço. Liliane Guerry escreveu que "il n'y a plus un premier plan et un fond, un espace réel accolé en profondeur à un espace reconstruit, la composition s'ordonne en un seul et même plan et se systématise dans l'abstrait."[268]

Esta concepção do espaço conduziu naturalmente o artista a uma concepção do tempo em que também a síntese intervém, numa espécie de conceptualização unificadora do instante e do sentimento do tempo, como numa epifania em que se presentificassem os vários momentos de uma continuidade temporal correspondendo aos vários lugares de uma continuidade espacial.

Uma obra como "Arbres dans le Jas de Bouffan" (1885-87), atinge uma surpreendente dimensão abstracta em que, sobre a nítida definição das ortogonais, dadas pelos troncos das árvores e pelas linhas do horizonte, intervém uma espécie de raiva expressionista feita de largas e intensas pinceladas ocorrendo em várias direcções (segundo as linhas diagonais), que parece restituír-nos a impressão do instante apreendido na sua própria explosão diante dos nossos olhos,

---

268 - Cf. *op. cit.*, p.84 e também p.90.

ao mesmo tempo que nos oferece uma visão condensada dos sucessivos espaços que nos dão quer o impacto de uma composição abstracta que corresponde à própria intensidade de manifestação da natureza quer, por outro lado, a noção de haver uma continuidade espacial nessa mesma natureza que a nossa visão só pode apreender enquanto massa informe de côres e de matérias.

Naturalmente que tais concepções conduziram o artista a uma perspectiva cada vez mais abstractiva do espaço e do tempo, compreendendo-se bem em que medida todo o Cubismo acabou sendo uma das consequências formais dessas sínteses que ele próprio operou, conjugando a multiplicidade dos pontos de vista no registo de um mesmo plano.

Esta multiplicidade, por sua vez, conduz a uma determinação do lugar do espectador. As obras de Cézanne impelem o espectador a ter uma percepção ela própria sintética das suas sínteses, a compreender globalmente o próprio acontecimento da pintura, ao mesmo tempo que a infinita variedade dos pontos de vista possíveis sobre a obra, tal como esta antes os havia multiplicado sobre o seu modelo. Como notou Liliane Guerry, "désormais, en effet, le monde du réel (qui est aussi celui du spectateur), le monde de l'image, et le monde de l'évasion, ne sont plus séparés par des cloisons étanches."[269]

---

269 - *Op.cit.*, p.180

O espaço de Cézanne e a sua expressão são assim, de algum modo, inaugurais, tal como antes o foram os de Velázquez e o de Manet, tal como o será, depois, o de Duchamp. Ao mesmo tempo que nos dá a noção de um espaço exterior, nele projecta o artista a dimensão de uma paisagem interior, já não de carácter subjectivo mas cósmico, em que o homem se identifica com o todo, com o próprio Universo.

Assim, ele pôde afirmar que "le paysage se pense en moi...." ou ainda que "le génie serait de dégager l'amitié de toutes ces choses en plein air, dans la même montée, dans le même désir. Il y a une minute du monde qui passe. La peindre dans sa realité! Et tout oublier pour cela. Devenir elle même. Être alors la plaque sensible. Donner l'image de ce que nous voyons, en oubliant tout ce qui a paru avant nous."[270]

Que a paisagem "se pense" nele é modo de afirmar, por via de uma metáfora, essa pregnância do corpo e do espírito à penetração de uma ordem cósmica, e a sua capacidade de mediador (de placa sensível) de uma sensação pura, através do seu instrumento que é a pintura. Por isso Cézanne percorreu a sua época em atitude de permanente insatisfação pois que nada podia satisfazer este homem que não procurava menos do que o absoluto.

Constatar que "il y a une minute du monde qui passe" e querer pintá-lo nessa realidade intrínseca em que tempo e

---

270 - Cf. *C.C.*, respectivamente pp. 110 e 113.

espaço parecem coabitar numa mesma esfera, num todo, é de algum modo assumir um tipo de consciência poética do instante que de certa maneira foi subjacente ao projecto Impressionista, mas que aquele movimento não levou às últimas consequências, havendo que esperar pela radicalização que o artista propôs como o seu projecto ou a sua tarefa.

Mas também é procurar (através desse *devir-natureza* e desse *devir-instante* [271] da própria matéria da pintura) compreender o acontecimento da natureza na sua mais profunda essência e ultrapassar os meros dados da interpretação racionalista para ser capaz de, radicalmente, dar a sua verdade última: ser apenas instrumento de um estranho e inquietante desejo de ser trespassado pela própria natureza, para poder aceder à intuição de uma realidade não visível e todavia presente na própria natureza que, através desse gesto, se dá a conhecer e a reconhecer.

Se se pôde referir que, para Cézanne, existe uma matéria do mundo (o que seria o mesmo que dizer um peso, um volume, uma densidade ou mesmo uma espessura da realidade), que não se manifesta senão através do domínio das sensações, é porque essa matéria é justamente uma parte ou uma dimensão escondida algures para além do visível.

---

271 -Cf. Gilles Deleuze, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, ed. de La Différence, Paris, 1981, nomeadamente pp. 19 e segs, e também p.78.

Não é a aparência ou a tonalidade da matéria — que os Impressionistas captaram com génio —, mas a própria essência da matéria, aquilo que nela é pulsante e que o artista sente na natureza, o que Cézanne procura na inquietação de toda a sua obra e de toda a sua vida.

Por isso também lhe podia ser indiferente pintar um rosto ou um objecto. Os objectos volvem-se, na sua pintura, fragmentos de uma humanidade (ou de uma vitalidade) tal como os homens parecem ganhar uma qualidade de objectos, dar-se a ver como coisas no espaço.

Como escreveu José Gil, "quando a sensação (e a coisa correspondente) foram esvaziadas do seu sentido, restando apenas a percepção nua, isolada e oca da sua existência, a consciência dessa consciência (do vazio do seu sentido e da sua existência) realiza o grau mais elevado possível do processo de abstracção da sensação: uma vez que nem a emoção nem a coisa têm agora qualquer sentido, a forma abstracta resultante da reflexão da consciência sobre si própria só se refere ao facto único de existir, despojado de qualquer significação particular ou geral. O que se repercute na consciência para nela se inscrever não é nem a ideia (enquanto consciência) de alguma coisa, nem um sentido, nem uma existência, mas sim a ideia de um não sei quê que, no entanto é (...) Esta ideia da ideia não é já uma ideia, mas uma emoção do intelecto, ou uma sensação da consciência: eis a

emoção metafísica criada graças à forma abstracta última ..."[272]

É essa "percepção nua" que Cézanne busca, como um absoluto da sensação do mundo, realizando o grau mais elevado do processo de abstracção da sensação. A consciência "passa a sentir como um orgão dos sentidos"[273] mas, depois, é necessário que essa consciência que sente e que pensa, exprima o seu modo de ser. Esse é o enigma de Cézanne, o combate a que devotou a vida e a obra, isolando-se em Aix durante anos seguidos, tentando captar o fulgor telúrico da Montanha de Santa Vitória como quem persegue uma alucinação depois de a tomar por real.[274]

A procura de Cézanne remete para uma metafísica das sensações porque tenta conjugar a essência do objecto (o que Lawrence chamou a "appleyness" da maçã) com o pensamento e a síntese desse mesmo objecto. Sentir e pensar não se distinguem substancialmente: Cézanne pensa sentindo a natureza (a matéria) e a pintura, com a sua matéria, o seu espaço e o seu tempo específicos.

Para ele a matéria constituiu um enigma que só pela intensificação da consciência pôde penetrar. O seu

---

272 - José Gil, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensações*, ed. Relógio de Água, Lisboa, 1987, p. 115.

273 - *Idem*, p. 36.

274 - Lionelo Venturi escreveu que "les sensations de Cézanne, riches et tumultueuses, demandaient pour être ordonnées un très grand effort; et en effet, Cézanne y peina toute sa vie." Cf. Lionelo Venturi, *Cézanne*, ed. Skira, Genève, 1978, p. 8.

"primitivismo" foi sequente dessa intuição. Constituiu-se à medida de uma vontade de expressão a que não bastavam os termos de um léxico conhecido (o da pintura que se aprendia nas escolas de arte ou nos Museus pela observação) mas que transbordava esse conhecimento e procurava alicerçar termos que possibilitassem exprimir essa sensação da natureza (ou da paisagem) que *nele* pensava.

Por isso pôde utilizar, como escreveu Artur Nobre de Gusmão, "numa mesma composição várias perspectivas cromáticas, multiplicando os pontos de vista; marcou os planos de côr dos objectos intelectualizados, mergulhando-os na atmosfera luminosa de um espaço imaterial, metafórico ou metafísico exigido pela verdade bidimensional do quadro."[275]

"La vérité en peinture" não é senão a capacidade de restituir, ao mesmo tempo, a verdade da sensação e a verdade do objecto, isto é, do objecto representado e da própria representação enquanto objecto[276].

Na aproximação dos planos daquilo que está longínquo com aquilo que está próximo, mesmo se não desaparecem os planos intermédios, o que sucede justamente é a definição de um espaço cada vez mais transparente, como se dois vidros se colassem e entre eles se introduzisse um outro elemento

---

275 - *Op. cit.*, p. 142.

276 - L.Venturi escreveu que "Il veut lier entimement ordre et sensation, construire àtravers des couleura et les lumières et donner ainsi toute son importance au motif q'il choisit." Cf. *op. cit.*, p. 80.

(como mais tarde Duchamp fará, de facto, com o "Grand verre"), por esse modo acentuando o carácter abstracto da composição.

Como Venturi assinalou, referindo o modo como Cézanne joga com os diversos planos, "Cézanne les rapproche afin d'accentuer leur structure, sans pour autant fausser le rapport spatial entre proche et lointain; le premier plan qu'il choisit n'est pas celui de la realité, il est plus éloigné. Ce premier plan ainsi que l'arrière-fond sont ainsi déplacés de leur opposition réele; d'autre part le peindre efface l'empièсement qu'il occupe lui même, et abolit donc toute référence subjective (...) Un lien objectif unit le viliage la mer et la montagne selon un rapport qui n'est pas celui de la nature, mais seulement celui du tableau, de l'art."[277]

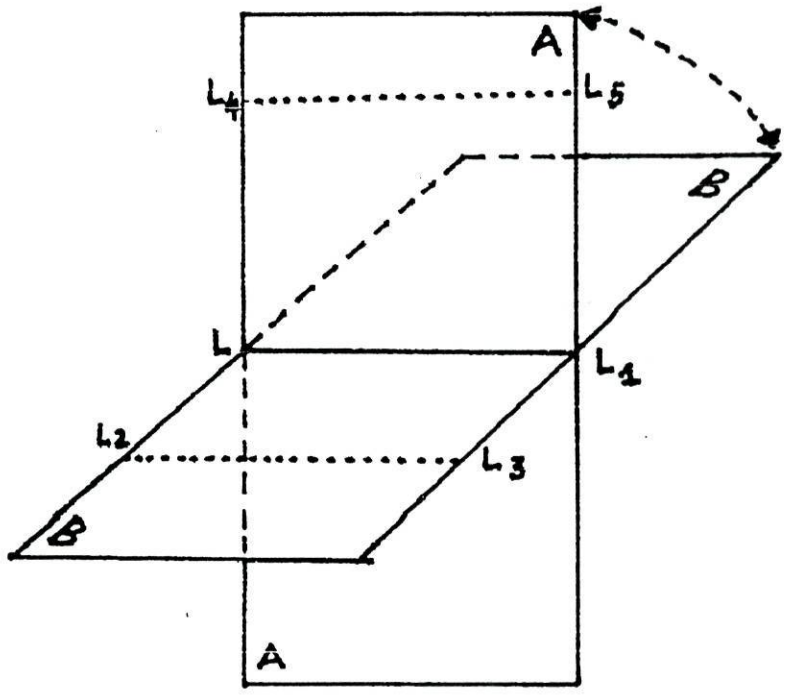
Com Cézanne ocorre um desdobramento do espaço: do espaço do quadro e do espaço do modelo, como se os dois coincidissem num mesmo eixo, mas se intersectassem. O espaço tende a abrir-se, deixando de ser apenas vertical (ocorrendo na superfície do quadro) para se estender ao mesmo tempo na horizontal — no sentido da perspectiva — combinando-se as duas visões do espaço numa única relação que vai variando em função da variação do angulo.

O plano A (cf. figura) liga-se com o plano B numa linha de intersecção, mas um tende a afastar-se do outro, variando

---

277 - *Idem*, p. 90.

o ângulo das suas inclinações relativas. Através deste processo, Cézanne respeita ao mesmo tempo a bidimensionalidade (vertical) do quadro e a sua profundidade (horizontal) correspondendo a primeira ao plano A e a segunda ao plano B. As linhas horizontais são definidas no plano da horizontalidade (L2-L3) tal como no plano vertical (L4-L5) enquanto paralelas à linha matriz (L-L1) que corresponde à intersecção dos dois planos.



A origem do espaço metafísico (o espaço do enigma) cézanneano, parte desta constante ambiguidade entre a verticalidade e a horizontalidade, onde se joga ora a convexidade ora a concavidade do espaço do quadro em função do modo como os dois planos se articulam.

É pelo modo como isso ocorre que se define aquilo a que Lyotard chamou "um princípio subterrâneo de desrepresentação."[278], utilizando uma expressão que recorda a ideia, citada para trás, de Merleau-Ponty, de um princípio de "discordância interna".

Esse princípio decorre da criação de um espaço de ambiguidade — imediatamente resultante da aproximação do primeiro com o último plano, deixando entre os dois uma sugestão de atmosfera em que os objectos como que pairam — que age a partir do "interior" do próprio quadro como uma força de desrealização (ou de sugestão de um espaço metafísico) que esvazia o objecto de qualquer conteúdo naturalista — seja este uma paisagem ou uma natureza-morta — para o realizar numa dimensão que se joga entre o artifício da representação ilusionista e o respeito pela bidimensionalidade do quadro, em suma, abstractizando.

É nesta perspectiva que poderemos entender como, apesar da singularidade do seu projecto, Cézanne haveria de marcar de modo tão profundo, as obras daqueles que o seguiram. Essa "influência" não sendo directa, materializou-se de modo subtil em situações que, por via de uma progressiva estilização e abstractização haveriam de marcar o programa cubista — que não cessou de se reivindicar dele,

---

278 - Jean François Lyotard, *Freud selon Cézanne*, in*Des dispositifs pulsionels,* ed. U.G.E., col. 10/18, Paris, 1973, p.82.

como o demonstram os textos dos seus principais mentores e os comentários dos historiadores —, mas igualmente os neo-naturalismos de um Lhote ou de um André Derain, a ambiguidade espacial dos da École de Paris, como já referimos ou, como o notou Fernando Pernes[279], o orfismo de um Robert Délaunay.

Para este autor, os círculos na pintura de Délaunay continuam o projecto cézanneano de procurar as formas arquetípicas do cilindro e do cone, mas transportadas para a pura superfície da pintura. Por esse modo se prolongaria a consciência do espaço luminoso e da circularidade, revalorizando a côr no seu apogeu órfico, enquanto materialização ou figuração dos ritmos curvilíneos tornados superfície.

Igualmente é legítimo supôr que, através de processos de estilização que conduziram ao Cubismo, ao Orfismo ou à Abstracção, como vimos, ou até a desinências neo-naturalistas, também por via dessa estilização e dessa procura da forma arquetípica pela qual o rosto se converte em máscara (nesse processo inumano de que falou Mérleau-Ponty), poderíamos encontrar a funda raiz das "Demoiselles d'Avignon" de Picasso, bem como de toda a série de retratos desfigurados que datam dos anos 10-20, em que sobressai o célebre retrato de Gertrud Stein.

---

279 - Referimo-nos a um texto inédito cedido pelo autor.

Também as experiências Suprematistas que tiveram o seu principal mentor em Malévich (e que teriam consequências por sua vez em obras como as de Joseph Albers, Ad Reihardt ou Ellsworth Kelly, para citar apenas alguns exemplos), encontraram em Cézanne e nos modelos arquetípicos que ele começou por anunciar a sua genealogia, que naturalmente não é aqui lugar para analisar em detalhe.

O que é interessante constatar é como, apesar da solidão da sua obra, realizada no silêncio e na contemplação do seu voluntário exílio, esta haveria de se repercutir em ecos tão diversos ao longo do século XX, e de um modo que marcou sucessivas gerações. Por isso se conta que sempre que se lhe referia, Picasso dizia Monsieur Cézanne, num tributo de respeito pelo gigantismo e proporção que a sua influência subterrâneamente exerceu. O caso de Cézanne demonstra exemplarmente o modo como uma obra pode conter um projecto estético tão firme que vem a influenciar inúmeros acontecimentos posteriores como se de uma teoria se tratasse. Neste aspecto ainda seria pertinente referir aquilo que mais para trás designamos como o "discurso do objecto".

A obra de Cézanne foi portadora de um discurso autónomo que nos permite entender a passagem ou a ponte de uma tradição clássica que se terminou com Manet e a

posterior modificação em profundidade que alimentou os projectos da modenidade.

Também a noção de série teve a sua origem em Cézanne. Bastar-nos à, para disso tomar consciência, lembrar o número de vezes que, a partir de diversos ângulos, o artista pintou a Montanha de Santa Vitória. Se Monet havia já, com o ciclo das Catedrais, tocado a questão, o facto é que foi com Cézanne que esta noção se afirmou na arte do Ocidente, em memória provável das "variações" na música barroca, constituindo-se como um modelo de trabalho e como um produtivo projecto de investigação que, depois dele, não cessou de proliferar até aos nossos dias...

Finalmente, e procurando ainda encontrar alguns dos fios condutores que levaram de Cézanne à arte do século XX, restaria mencionar o exemplo fundamental de Marcel Duchamp, aspecto que tentaremos demonstrar nos capítulos seguintes.

Face a esta crescente abstractização (por assim dizer ambiental) do objecto, o espectador é subrepticiamente relegado para a situação de se ver confrontado com a existência do quadro como um objecto que, em si mesmo, começa e acaba, participando da ilusão para melhor mostrar o modo como ela se constroi, ao mesmo tempo que a desrealiza enquanto tal para abrir caminho ao surgimento do próprio objecto.

Se, com Manet, o quadro se havia tornado pura superfície, com Cézanne ele ganha um até então impensado e impensável estatuto de objecto, anunciando um espaço além-representação que redefine o lugar relativo do espectador face à obra.

VII - A CONQUISTA DA TRANSPARÊNCIA

1 - A TRANSPARÊNCIA POSTA A NU

"En attendant qu'on fasse, comme il convient, des *readymade* de Duchamp le sujet d'une *thèse*, ce qui ne risque pas d'épuiser le sujet."
-André Breton[280]

"Picasso a rendu notre siècle visible; Duchamp nous a montré que tous les arts, sans exclure les arts visuels, naissent et finissent dans une zone invisible (...) L'invisible n'est ni obscur, ni mystérieux, il est transparent..."
-Octavio Paz[281].

Desde que Gleizes e Metzinger publicaram o seu livro *Du Cubisme* [282] que a História da Arte adoptou como um dado que não tem sido frequentemente contestado (e que tem a seu

---

280 - Cf. André Breton, *Le Surréalisme et la peinture* (nouvelle édition revue et corrigée 1928-1969), ed. Gallimard, Paris, 1979, p. 93.

281 - Octavio Paz, *Marcel Duchamp: L'apparence mise en nue*, ed. Gallimard, Paris, 1977, p. 15.

282 - André Gleizes et Jean Metzinger, *Du Cubisme*, ed. Compagnie française des arts graphiques, Paris, 1947 (1ª ed., Paris, 1912, E.Figuière)

favor uma boa parte de razão), que a estilização a que Cézanne conduziu a figura no espaço do quadro foi antecedente da pintura cubista, sendo esta a consequência "natural" da pintura de Cézanne, numa explicação que não esconde uma modalidade de leitura circular da História, e em particular da História da arte, em que prevalece um dispositivo de interpretação historicista. Aceite pacificamente, a ideia fez fortuna e tornou-se corrente nos manuais de História da Arte moderna.

E no entanto, esta consequência não é totalmente pacífica, tanto mais que também o expressionismo alemão, por exemplo, foi buscar raíz em algum Cézanne (em particular na obra de juventude), tal como outros artistas, um pouco por toda a Europa, encontraram antecedentes de auto-confirmação na sua obra, como foi, já mais tarde, o caso de Malévich[283].

De facto, há que admitir que o Cubismo — como afinal quase todas as principais experiências artísticas do início do século XX — foi credor da pintura de Cézanne e das suas lições, nomeadamente das modalidades de representação do espaço que este ensaiou e que acima analisamos.

Mas, por outro lado, esta interpretação é também aquela que mais deve à leitura da História da Arte entendida como um contínuo de causas e consequências que se explicam entre

---

283 - Cf. *op. cit.*

si, nesse sentido em que Remo Guideri pôde afirmar que, por oposição à vanguarda dadaísta, "un discours complétement différent devrait être fait pour le cubisme, qui n'est que la prolongation de l'histoire de la peinture."[284]

A esta História da Arte, poderemos entender que hoje se substitua lentamente uma outra, como aquela que tenta interpretar a arte (e não apenas a moderna) como uma espécie de romance onde se conjugam intrigas para construir a História, como o tentou demonstrar, por exemplo, Marcelin Pleynet[285], sujeita portanto a inesperados desvios de rumo, a filiações insuspeitadas — que compete ao historiador e ao crítico deslindar quer nas suas implicações profundas quer nas de superfície —, onde se tecem novas malhas de interpretação que, sem negarem as que lhe foram anteriores, tentam estabelecer relações de produtividade hermenêutica anteriormente inexploradas.

Nesta perspectiva, é lícito colocar uma questão, atrás apenas aflorada, que se pode enunciar do seguinte modo: e se, depois de Cézanne, quer dizer na linha que ele continuou (como tentamos demonstrar no encalço de Manet, e que se determinou por uma progressiva definição e consciencialização da bidimensionalidade do quadro) surgisse a obra de Duchamp, como linha mais consequente de

---

284 - Remo Guideri, *Cargaison*, ed. du Seuil, Paris, 1987, p.140.

285 - Marcelin Pleynet, *Les Modernes et la tradition*, ed. Gallimard, Paris 1990, p.9 e segs.

entendimento estético, para além de Picasso, Bracque e Gris, ou dos outros cubistas do círculo de Puteaux?

Duchamp referiu por muitas vezes a sua dívida para com Manet. Ele próprio confessou a Cabanne o quanto o seu quadro "Les joueurs d'échecs" ficou a dever a Cézanne e sobretudo ao célebre "Les joueurs de cartes"[286], o que de resto se torna assaz visível olhando para os dois quadros, desde logo entendendo as profundas afinidades — não apenas temáticas — que entre eles se estabelecem. A este respeito, Lyotard escreveu que "le travail d'immobilisation et démobilisation commencé par Cézanne se continue dans Duchamp, par delà l'horizon phénoménologique des petites sensations qui en limitait la portée."[287]

Por seu turno, Thierry de Duve, numa interpretação de marcado carácter psicanalítico, anotou: "que Duchamp peigne son père au moment où il prend conscience de l'importance historique de Cézanne, ou qu'il prenne Cézanne pour modèle pictural au moment où il prend son père pour modèle du tableau, n'est sans doute pas un hasard. Cézanne, qui sera en peinture le père symbolique de toute la génération cubiste, et bien au-delà, sera aussi pour Duchamp la véritable instance paternelle dont il devra (ou devrait) désormais affronter la loi, et à laquelle, laborieusement, il adresse une première

---

286 - *Op.cit.*, p.43.

287 -Jean François Lyotard, *Les Transformateurs duChamp*, ed. Galilée, Paris, 1977, p.68.

demande de reconnaissance"[288], no que de resto ecoa a ideia de Gleizes e Metzinger segundo a qual a obra de Cézanne "prouve irrécusablemenet que la peinture n'est pas — ou n'est plus — l'art d'imiter un objet par des lignes et des couleurs, mais de donner une conscience plastique à notre instinct. *Qui comprend Cézanne pressent le cubisme.*"[289]

É todavia ao próprio artista que devemos as indicações mais preciosas a este respeito. Veja-se, por exemplo, o que respondeu a J.J. Sweeney, ainda a propósito da relação entre "Les joueurs de cartes" de Cézanne e do seu quadro "La partie d'échecs" (1910) ou outras observações contidas nos seus escritos. Nomeadamente no comentário que redigiu a propósito do quadro "Portrait du père de l'artiste", Duchamp escreveu: "1909 et 1910 furent les années de ma découverte de Cézanne qui n'était reconnu alors que d'une minorité. Ce portrait fut exécuté en 1910 et est une illustration typique de mon culte pour Cézanne allié à mon amour filial.

Grâce à un appui financier suivi de mon père, je pus me concentrer librement sur cette influence de Cézanne qui dura environ deux ans et ouvrit de nouvelles perspectives à mon développement général."[290]

---

288 - Thierry de Duve, *Nominalisme Pictural - Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, ed. Les Editions de Minuit, Paris, 1984, p. 73. Cf. também pp. 120-21 e 191.

289 -*Op. cit.*, p.39. (O sublinhado é nosso).

290 - Reproduz-se a seguir um excerto da referida entrevista:
"M.D. — (...) Et à l'époque où j'ai peint les deux tableaux suivants, l'Impressionisme était déjà une chose du passé.

Outras reflexões nos conduzem de resto a esta relação de Duchamp com a tradição: é o caso da sua obssessão (ou insistência) pelo tema do nu, que Appolinaire de resto apontou[291] e que nos remete, por exemplo, para a presença de inquietante estranheza do nu na obra "Le déjeuner sur l'herbe" de Manet, que acima analisamos, ou para a mesma temática contida em certas obras de Courbet[292].

É o caso também do seu repúdio para com o epíteto de "artista", que Lebel sublinhou[293], que nos evoca ao mesmo tempo o "peintre de la vie moderne" de Baudelaire[294] — que não queria que o chamassem artista —, e Velázquez que igualmente (embora por razões diversas), conseguiu, como atrás vimos, deixar de ser considerado pintor no interior da corte de Espanha.

J.J.S. — Ces deux-ci sont déjà plus "construits".

M.D. — Naturellement. C'est que Cézanne était alors le grand homme, reconnu par tous. Et dans la toile que voici en particulier, qui répresente mes deux frères jouant aux échecs dans leur jardin, on distingue sans peine l'influence de Cézanne."

A entrevista com James Johnson Sweeney, atrás parcialmente transcrita, bem como o comentário sobre o quadro "Portrait du père de l'artiste" são documentos recolhidos no livro *Duchamp du signe - Écrits de Marcel Duchamp* (nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet e Elmer Peterson), ed. Flammarion, Paris, 1965, respectivamente a páginas 177 e 218-219. Daqui em diante esta obra passa a ser designada nas notas por *DDS*.

291 - Guillaume Appolinaire escreveu: "Duchamp est le seul peintre de l'École moderne qui se soucie aujourd'hui de nus". Cf. *Les peintres cubistes*, ed. E.Figuière, Paris, 1913.

292 - Muito em particular refira-se a obra de Courbet "L'Origine du Monde" (1866) que curiosamente pertenceu à colecção do psicanalista Jacques Lacan que a terá adquirido a conselho de Georges Bataille. Cf. "Art Press", nº 165, Janeiro, 1992, p.5.

293 - Robert Lebel, *Marcel Duchamp*, ed. Belfond, Paris, 1985, p.21.

294 - *Op.cit.*

Poderíamos ainda lembrar as graves palavras com que Breton fecha o iluminado texto que lhe dedicou — "Le Phare de la Mariée" — em que escreveu: "il convient de le maintenir lumineusement dressé pour les barques futures sur une civilisation qui finit"[295], que não deixam de nos recordar a sentença atrás citada de Baudelaire (em carta a Manet) segundo a qual este não era mais do que "le premier dans la decrépitude de votre art".

Estas múltiplas considerações destinam-se sobretudo a apontar para um entendimento da obra de Duchamp inserida numa tradição que quis fazer da pintura algo mais do que um mero efeito visual e plástico para gáudio da retina (conforme de resto são unânimes em considerar os seus comentadores), procurando antes fazer da sua obra o lugar de prolongamento dessa preocupação que tentamos definir para trás e que resumidamente consistiu, de Velázquez a Manet e deste a Cézanne, num progressivo movimento de retraimento do espaço da representação.

Nesta perspectiva o "Grand verre" — título pelo qual também é conhecida a obra "La Mariée mise à nu par ses célibataires même" —, vem ocupar um lugar de destaque, ao reduzir o espaço da bidimensionalidade ao nível do "inframince"[296] ou à película, em suma à transparência

---

295 - *Op. cit.*, p.99.

296 - A expressão é de Duchamp. Cf. *DDS*, p. 274.

(enfim conquistada), face à qual o lugar do espectador é definitivamente deslocado, uma vez que pode passar a percorrer o lugar de exposição vendo ora o verso ora o reverso do "quadro" (se é que ainda se pode falar de quadro), vendo ao mesmo tempo os outros espectadores através da própria obra, integrando-a finalmente de um modo activo no espaço circundante e, portanto, cumprindo de certa maneira a máxima de Duchamp segundo a qual "são os espectadores que fazem os quadros"[297].

Duchamp realizou, ao longo da sua vida, pouco mais do que uma centena de obras. Naquelas que datam do fim da adolescência assistimos a um gosto evidenciado pelo desenho e nas que foram executadas na sua juventude (sobretudo entre 1907 e 1909), desprende-se uma influência claramente Impressionista. É o caso do retrato da sua irmã Yvonne.

A partir de 1910, a influência de Cézanne começa a ser nítida, nomeadamente em "Deux nus" e "Nu aux bas noirs", continuando-se em "La partie d'échecs" que é, com o "Portrait du pére de l'artiste", o mais cezannesco dos seus quadros. Ainda em 1910, sente-se já uma nítida vontade de sair da esfera potente da influência de Cézanne e inicia-se um curto período de eco fauvista, marcado por consequente emprego de manchas de côres intensas e de um expressionismo próximo

---

297 - Cf. a conferência *Le Processus creatif* de 1957 durante a reunião da Federação Americana das Artes, em Huston, Texas, in *DDS*, p.189.

do que se desenvolveu na Alemanha (e que em França era ainda desconhecido) em que se salienta o quadro "Portrait du docteur F.Tribout".

"Le buisson" (1910-11), retoma uma estilização cezannesca e o fauvismo regressa com "Baptême" e outras obras desses anos. Um período de transição em que as figuras se diluem, antecipa os primeiros quadros cubistas de que, curiosamente, o primeiro sinal é dado por um novo quadro baseado no tema dos jogadores de xadrês intitulado "Portrait des joueurs d'échecs".

Ainda em 1911 pintou "Jeune homme et jeune fille dans le printemps" que é uma retoma da problemática do espaço de Cézanne e que lembra, a vários títulos, as "Baigneuses", quer pelas côres quer pelo sentido geral da composição. Por sua vez a obra "Jeune homme triste dans un train" (1911) pode já considerar-se um quadro pós-cubista na medida em que resume, no essencial, a decomposição ou a análise proposta pelo Cubismo, introduzindo-lhe porém, e ao mesmo tempo, a noção de movimento, no que transcende um certo estatismo da representação característico daquele movimento.

No ano seguinte, a obra "Nu descendant un escalier" continua essa investigação. Curiosamente este quadro será recusado no "Salon des Indépendants", à maneira do que antes havia ocorrido com Courbet, Manet ou Cézanne. O que não deixa de ser interessante é que, no júri dessa iniciativa de

independentes, ~~estavam~~ estivessem amigos de Duchamp, e que mesmo assim o quadro ~~foi~~ tinha sido retirado por insistência dos próprios pintores do círculo de Puteaux — Gleizes e Metzinger — junto dos seus irmãos (companheiros daqueles em comum aventura) tendo o título servido como desculpa suficiente para a exclusão da referida obra[298].

Este será o último quadro cubista — na verdadeira acepção do termo — pintado por Duchamp e comprender-se-à a estupefacção que o jovem artista deverá ter experimentado face a esta estranha recusa de um salão justamente destinado aos independentes[299].

Octavio Paz escreveu, a propósito da obra citada, que "ce tableau est l'un des pivots de la peinture moderne: c'est la fin du cubisme et le commencemment de quelque chose qui n'a

---

298 - Cf. Robert Lebel, *op. cit.*, p. 37.

299 - Cf. R. Lebel, *op. cit.*, pp.37, 41 e 42. Cf. também Pierre Cabanne, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, (1ª edição francesa Belfont, Paris, 1967; 1ª edição em língua portuguesa Editora Perspectiva, SA, S. Paulo, 1987 (posteriormente, em 1990, graças a uma tradução de António Rodrigues, a mesma obra foi editada em Portugal, por ed. Assírio e Alvim). Daqui em diante, referiremos a obra com a sigla *P.C.* , reportando-nos à edição brasileira.

Nesta última obra, Duchamp afirma que "foi nesta época que abandonei o lado fauvista para me aproximar dessa coisa que tina visto que me interessava e que era o cubismo. Encarei-o com muita seriedade"(p. 41) e ainda que "quando trouxe o nu descendo uma escada para os independentes pediram-me para retirá-lo antes da abertuta (...) o cubismo não tinha ainda dois ou três anos de existência e eles já tinham uma linha de conduta absolutamnete clara, estabelecida, prevendo tudo o que deveria acontecer (...) isso me esfriou a tal ponto que como uma reacção contra tal comportamento, (...) tornei-me bibliotecário na biblioteca sainte Geneviève em Paris." p.26.

Curiosamente, com Gleizes e Metzinger, além de Crotti, Duchamp participou, poucos anos mais tarde, numa exposição intitulada "Quatro Mosqueteiros" em Abril de 1916 em Nova Iorque, cf. Lebel, *op. cit.*, p. 233.

pas encore pris fin."[300] E Thierry de Duve referiu que Duchamp "devait avoir une intelligence précoce de l'impasse cubiste. (...) Il a du sentir très tôt que la résolution cubiste du conflit évitait de tirer la vraie leçon de Cézanne qui concerne le statut subjectif du peintre dans sa peinture plus que celui de l'objet peint. (...) Il faut traverser le cubisme, vite."[301] O que afinal de contas confirma a opinião do próprio artista que declarou, em 1946, que "le cubisme m'a donné beaucoup d'idées relatives à la décomposition des formes. Mais je pensais à l'art sur une autre échelle"[302], ou ainda que "à cause de mon intérêt par le Cubisme, je voulais inventer ou trouver ma voie propre au lieu d'être le simple intérprète d'une théorie."[303]

Progressivamente Duchamp vai afastar-se da pintura. Inclusivamente arranjou emprego como bibliotecário em Sainte Geneviève, para não ter que viver das artes. O seu afastamento, que se reforça com a viagem em 1912 a Munique, é cada vez maior quer em termos práticos, quer em termos, por assim dizer, "teóricos". Duchamp, na esteira de Manet, procura cada vez mais a indiferença[304]. Foi Germano

---

300 - *Op. cit.*, p.18.

301 - *Op. cit.*, pp. 43 e 42.

302 - Cf. *DDS*, p. 173.

303 - Comentário à obra"Sonate" (1911) recolhido em *DDS*, p.221.

304 - Nas entrevistas a Cabanne dirá: "É muito difícil escolher um objecto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do ready made é sempre baseada na

Celant quem referiu, a propósito dos seus ready mades, que Duchamp encontrou um modo de se reflectir neles[305], chamando a atenção para a falta de auto-expressão que estes por natureza implicam.

Aquela porém que é provavelmente a mais notável "descoberta" de Duchamp é de carácter eminentemente teórico: trata-se da asserção continuamente reiterada de que são os espectadores (entendidos enquanto posteridade) que fazem o quadro, levando mais longe a noção (que já atrás discutimos a propósito de Manet) de que o artista moderno terá que ser alguém que espera da posteridade, isto é da História, o julgamento final.

Desta ideia resulta como obrigatório corolário uma outra "descoberta": a saber que uma obra incorpora tudo aquilo que sobre ela se diz, na medida em que, para além da sua resolução plástica ela é, antes do mais, criação de cultura, a obra e o espectador constantemente se reflectindo um no outro[306].

---

indiferença visual, e ao mesmo tempo numa ausência total de bom ou mau gosto" , *P.C.*,p.80.

305 - Cf. Germano Cellant, *Marcel Duchamp y la babel de los lenguages*, in *Catálogo da Retrospectiva de Duchamp* (a partir daqui citado como *CAT Madrid*)na Fundacion de Caja de Pensiones, Madrid, 1984, p. 68. Cf. também Anne D'Harnoncourt, *Antes del vidrio*, in *idem* p.31.

306 - Cf. *P.C.*, onde Duchamp afirma que "considero que se um homem, um génio qualquer, mora no coração da África, e produz todos os dias, quadros extraordinários, sem que ninguém os veja, ele não existirá. Dito de outra forma, o artista não existe sem que se o conheça (...) justamente, a obra prima é assim chamada pelo espectador como uma última instância. É o espectador que faz os museus", *P.C.*,pp.122-123. Cf. também Octavio Paz, *op. cit.*, p.116.

Uma das chaves para a compreensão do "Grand verre" reside justamente nesta relação. O que se equaciona, em termos físicos, na contemplação da obra — com a introdução da transparência através do artifício do vidro duplo em que a pintura habita o espaço — é, antes do mais, a possibilidade de circulação do espectador em torno dela, ao mesmo tempo que a recuperação de um tipo de construção da perspectiva nunca antes experimentado.

Este consistiu em incorporar no interior da obra a própria leitura do seu espaço exterior, estendendo-se esta para além da superfície do suporte — através da utilização do vidro e da transparência — integrando na experiência da contemplação aquilo que existe para além da superfície ou seja, o próprio espaço físico da exposição.

Não se trata já da dramaturgia visual de Velázquez, nem da conquista da bidimensionalidade e do espaço-vitrina de Manet; tampouco do restabelecimento do espaço metafísico de Cézanne, em que o que está mais próximo aparece figurado em escala menor do que aquilo que está mais afastado.

Trata-se, radicalmente, de ultrapassar o fundo (a superfície do quadro enquanto lugar físico limite) deixando a forma suspensa num espaço transparente que, ao integrar o seu exterior, passa a fazer do espectador um personagem do

próprio "quadro", numa relação de espelhamento a perder de vista...

Esta noção do lugar do espectador por relação com a obra é decisiva em toda a investigação e produção de Duchamp e nesse sentido apontam as declarações que, como vimos, foi proferindo ao longo da sua vida. Duchamp deu-se conta, de um modo preciso e absolutamente consciente, de que o que faz a obra de arte não é apenas o artista mas também o juízo que é produzido sobre ela: não apenas o juízo do presente como, sobretudo, o do futuro e, por excelência, aquele que lhe chegará por via da legitimação da sua futura inclusão em Museus: aquilo a que Thierry de Duve chamou "o veredicto retroactivo"[307].

Poder-se-ía dizer que, com Duchamp, a arte tomou uma consciência tão radical do lugar do espectador — enquanto aquele que emite um juizo —, que passou a incorporá-lo no próprio espaço da sua existência óptica.

A objectividade de Manet ganha, com Duchamp, o estatuto da objectualidade. O quadro transforma-se em película que se deixa ver no verso e no reverso e que, ao demonstrar-se assim, se coloca num plano que não o aparenta apenas à vitrina mas que lhe confere, mais do que isso, um estatuto de indiferenciação, que o torna na própria vitrina onde, para além daquilo que é representado, se determina

---

307 - Cf. *op. cit.*, pp.46-48.

igualmente a presença de tudo aquilo que envolve a obra, incluindo o espectador e o próprio lugar de exibição. Como escreveu Octavio Paz, "si l'univers est un langage, Mallarmé et Duchamp nous montrent l'envers du langage à l'autre côté, la face vide de l'univers."[308]

Com Duchamp, a obra torna-se num "efeito de obra" — para retomar a expressão de Bernard Pingaud[309] — isto é, em algo que produz um novo tipo de visibilidade, ao produzir esse efeito integrador: progredindo na invisibilidade, na crescente atenção ao que lhe é exterior, por intervenção da transparência, em vez de objectiva torna-se objectual e em vez de retiniana converte-se em conceptual.

Conceptual, justamente na medida em que perde qualquer função ilustrativa para colocar apenas um problema referido à percepção do espaço pictural. "Efeito de obra", porque legitimando-se ainda no plano dos objectos ditos de arte, aquilo que fundamentalmente nela se joga é um processo de interrogação do estatuto da enunciação, que determina o que é (ou não é) uma obra de arte.

Neste sentido Robert Lebel pode afirmar — a asserção vale o que vale! — que Duchamp ultrapassou ou suplantou Picasso[310] na medida em que a influência da sua obra não

---

308 - Cf. *op. cit.*, p.383.

309 - Cf. Bernard Pingaud in "L'Arc" (número especial dedicado a Duchamp), ed. Librairie Duponchelle, Paris, 1990, p.20.

310 - Cf. Lebel, *op. cit.*, p. 14. Cf. também O.Paz, *op. cit.*, p.13.

cessou de crescer ao longo do século XX, tornando-se progressivamente marcante nas obras de várias gerações de artistas e mesmo determinante nas praticas artísticas americanas da segunda metade deste século, de John Cage a Robert Rauschenberg, de Jasper Johns a Andy Warhol e a toda a arte conceptual ou, ainda mais recentemente, no regresso da objectualidade através das correntes neo-objectistas, bem como na arte que se apropria das estratégias mediáticas.

Duchamp parece ter tido uma antecipada consciência destas implicações e a sua obra nunca as desmente (embora seja impossível determinar com exactidão a consciência que disso possa ter tido em função da consequência que *de facto* teve). À raridade dessa obra, escassa em número e quase sempre suportada por toda uma auto-reflexão teórica, opõe-se a quantidade de um crescente número de informação teórica e bibliográfica em que se multiplicam os comentários e os comentadores, quer críticos, quer artistas, quer historiadores de arte[311].

Quer-nos parecer que o espaço transparente (virtual) do "Grand verre" é a conclusão de um processo cuja arqueologia remonta ao espaço teatral de Velázquez, se continua no

---

311 - Sobre a bibliografia de Duchamp ver *Catálogo da retrospectiva Duchamp* no M.N.A.M. — Centre Georges Pompidou, organizado por Pontus Hulten, Ulf Linde e Jean Clair. Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1977. Cf. também a obra citada de Robert Lebel.

retraimento do espaço de Manet e, mais proximamente, se reconhece na definição de um espaço metafísico por Cézanne.

A partir de 1912 e até 1923, através de uma série de desenhos preparatórios — que começam a ser deliberadamente destinados à sua execução concreta a partir de 1915 —, "Le Grand verre" será preparado e construido meticulosamente no silêncio do atelier, longe da pequena intriga do mundo da arte que Duchamp formalmente abandonara (ou de que se exilara) com o seu emprego na Biblioteca de Sainte-Geneviève, até ser finalmente abandonado ou, como o escreveu Octávio Paz, "definitivamente inacabado"[312].

A partir do "Grand verre", isto é, após a conquista de transparência, o lugar do objecto — esse lugar incerto que não pertence já ao domínio da pintura nem da escultura, mas que se designa como um lugar *outro* da expressão artística — é definitivamente consagrado.

E, nesta medida, compreende-se que Duchamp tenha inventado, cerca de 1915, o objecto designado como ready made, que adiante voltaremos a referir, como uma forma capaz de exprimir aquilo a que Octavio Paz chamou uma "beleza da indiferença"[313], através daquelas obras que

---

312 - *Op. cit.*, p.41.
313 - *Op. cit.*, p.35

Thierry de Duve considerou merecedoras da designação de "obras paradigmáticas".[314]

O corolário da transparência é, objectivamente, a afirmação da impossibilidade de um julgamento ou de um juízo sobre a arte enquanto manifestação intemporal, na medida em que constitui, de certa maneira, um abandono de toda a tradição da pintura — a que ele próprio distanciadamente chamou retiniana (e que se havia perpetuado ao longo de séculos) — e, ao mesmo tempo, a reivindicação da possibilidade de reactivar a dimensão de uma outra tradição mais remota, justamente aquela que foi conotada com a asserção de Leonardo da Vinci segundo a qual a arte é, antes do mais, *cosa mentale*.

Esta impossibilidade de continuar a referir-se à ingenuidade de um entendimento puramente retiniano da pintura por um lado e, por outro lado, a constatação da impossibilidade de um juízo definitivo e intemporal sobre a obra de arte, que Duchamp deixou bem expressa em diversas declarações e nomeadamente na conferência de 1957 em Huston (Texas) citada acima[315] e que foi discurso determinante de legitimação da estética da modernidade, evoca as afirmações de Adorno segundo as quais "é moderna a arte que, segundo o seu modo de experiência e enquanto

---

314 - Thierry de Duve, *Resonances du ReadyMade*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989, p.10.

315 - Cf. também artigo de Dawn Ades in *Cat. Madrid*, p.41.

expressão da crise da experiência, absorve o que a industrialização produziu sob as relações de produção dominantes" ou ainda de que "a definição do que é arte é sempre dada previamente pelo que ela foi outrora, mas apenas é legitimada por aquilo em que se tornou, aberta ao que pretende ser e àquilo em que poderá talvez tornar-se."[316]

316 Théodor W. Adorno, *op.cit.*,, p.47 e p.13, respectivamente.

2 - O OBJECTO COMO PARADIGMA DO MUSEU

Se a "conquista da transparência" por Duchamp trouxe definitivamente um novo lugar ao espectador, esse novo lugar passou também a ser-lhe designado, e antes do mais, como um lugar físico de circulação: ver a obra no "Salon", como no século XIX, deixou de ser a condição fundamental da exibição da obra de arte e o seu destino: de certa maneira a obra de arte, com Duchamp, e até pelo seu carácter conceptual, exigia o suplemento de legitimação museal para se dar a ver no seu grau mais intenso de compreensão, atendendo a que, fora de um tal contexto, dificilmente o público a poderia já não tanto entender como, sobretudo, aceitar.

O lugar por excelência da sua *enunciação* (e na medida em que quer a obra de arte, quer o seu lugar de exibição, supõem sempre um dispositivo discursivo referencial) e da sua visibilidade passou então a ser o Museu.

A nova relação do objecto — e nomeadamente do objecto quadro — com o espaço da sua exibição, isto é do Museu, enquanto lugar decisivo quer da legitimação quer da experimentação estética, gerou uma dialéctica de que se alimentou toda a tradição do moderno[317] (e dos seus vários "ismos") através das experiências que o justificaram até aos nossos dias e que não é aqui lugar para analisar.

Mas criou também, ao designar um novo lugar de circulação para o espectador, um espaço em que se reflectia essa mesma dialéctica de crise, própria do discurso estético da modernidade, continuada e produtiva, que foi determinante, quando não decisiva, nas sucessivas mutações e transfigurações que foram dando forma ao *corpus* dessa mesma modernidade e que, em tempos mais recentes, se continuou na reflexão estética desenvolvida em torno da pós-modernidade.[318]

Duchamp referiu-se por várias vezes a este aspecto e nomeadamente nas entrevistas a Pierre Cabanne quando afirmou que "é o espectador que faz os museus. O museu é a última forma de compreensão, de julgamento."[319]

---

317 - Cf. Harold Rosenberg, *The tradition of the new*, ed. McGraw-Hill Book Co., New York, 1965.

318 - Cf., entre outros títulos, a obra de Jean François Lyotard, *A condição pós-moderna*, trad. portuguesa José Bragança de Miranda, ed. Gradiva, Lisboa, s/d.

319 - *P.C.*, p.123. Cf. *idem*, p.117.

O Museu tornou-se cada vez mais um reflexo do "museu imaginário" nos termos em que magistralmente o concebeu André Malraux[320], e o seu "imaginário de museu" (para utilizar uma expressão de Remo Guidieri[321]) tornou-se de facto cada vez mais legitimador da vocação experimentalista da arte, através das suas vicissitudes.

Remo Guidieri escreveu que "le culte des images est l'arrière-plan concret, en expansion comme une plaque de métal fondu, de ce diorama d'une échelle inédite, où nous sommes alternativement acteurs et spectateurs, où se confonde profondeur et étendue."[322] O novo lugar do espectador (na sua dupla função de actor e de espectador) dos museus e dos seus objectos elevados ao plano e à vertigem de objectos cultuais, joga-se cada vez mais numa relação de incerteza, a que a própria Crítica de arte e Estética modernas

---

320 - Cf. A.Malraux, *op. cit.*, Cf. também Thierry de Duve, *Resonances du Readymade,* p.50. Na p.54 do mesmo livro este autor escreveu: "Le Centre Beaubourg a été inauguré en 1977 par une grande rétrospective Duchamp. Il n'y a là auvun hasard mais la plus stricte nécessité, car Beaubourg, prolongement idéologique des Maisons de la culture de Malraux, n'est plus à proprement parler un musée d'art, mais bien le premier musée d'art "à l'ère de sa reproductibilité téchnique", un musée dont le régime énontiatif s'est aligné sur celui du musée imaginaire"

321 - *Op. cit.*, p.180. A expressão aparece formalmente num texto do autor intitulado *L'imaginaire du musée* onde se pode ler que "l'imaginaire du musée c'est la condition qui est faite aux choses d'être un assemblage d'oeuvres qui n'ont plus entre elles aucun rapport, si ce n'est celui, légitimant et générique, d'être des oeuvres d'art." Este texto foi publicado na revista "Res" nº9 , ed. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Massachusetts, 1985, p.28.

322 - *Op. cit.*, p.12.

não podem responder senão através de uma espécie de constatação generalizada de existência.[323]

O lugar ideal do objecto de arte, e até por causa da cada vez menor identificação deste — em termos de representação — com o real, passou a ser o Museu, na medida em que este mesmo objecto, ao requerer, para sua própria legitimação, a comparência e até a cumplicidade do espectador (naturalmente devendo considerar-se neste âmbito privilegiadamente o espectador por assim dizer especializado como é o caso do historiador ou do crítico), necessitava de um espaço onde se explicitar na sua autonomia, em que

---

323 - Thierry de Duve escreveu que "parler de l'Histoire de la Peinture en termes d'avant-garde, c'est donc reconnaître que la peinture moderne, non seulement sur ses bords ou par son "contexte" sociologique, mais en son coeur — la "picturalité" de la peinture — est stratégique.

Non par calcul, comme si les peintres se donnaient pour but d'"être d'avant-garde" et arrêtaient des plans de bataille pour conquérir, en peignant, les bastions de l'académisme ou du salon officiel. Mais parce que, s'ils innovent, le Salon les refusera, alors que, s'ils ont innové significativement, ils auront fait mieuz que conquérir le Salon, ils auront conquis le Musée. C'est la loi historique de la peinture moderne, la forme particulière de l'historicité de l'avant-garde, elle fonctionne inéluctablement selon ce verdict rétroactif. Un scandale est nécessaire pour légitimer l'innovation esthétique. Il y en aurait milles exemples, et dans tous les domaines artistiques (...) Les deux étapes de la dialectique implosent: d'abord, le rejet de l'innovation, puis sa reconnaissance; ces deux moments deviennent synchrones. Plutôt que de se succéder dans le temps, ils se juxtaposent dans l'espace: dans côté le Salon officiel, "retardataire", de l'autre le Salon des Refusés, "avancée". Logiquement, cela signifie que ce que le "Déjeuner sur l'herbe" contient d'innovation picturale stratégique s'adresse d'égale façon aux deux Salons: c'est la même stratégie qui "désire" le refus au Salon officiel, la participation auz Refusés. En d'autres termes, il est équivalent que la stratégie de l'artiste d'avant-garde aspire à la reconnaissance de ses pairs ou au rejet de ses aînés.

Le Salon des Refusés en a fait la première demonstration logique. Et, chronologiquement, il a inauguré une possibilité nouvelle, celle de l'institution d'avant-garde. Elle se concrétisera en 1885 avec la création du Salon des Indépendants." Cf. *op.cit.*, p.46-47.

ficasse ao alcance desse espectador que lhe trazia o complemento de existência, através da sua confirmação e da possibilidade de designar esses objectos — de incerta proveniência e de difícil reconhecimento — enquanto objectos de arte[324].

A reflexão sobre este tema é recorrente em todo o pensamento de Duchamp, quer através das entrevistas, quer através dos seus escritos, que atrás tivemos ocasião de citar em mais pormenor. De certa maneira com Duchamp fecha-se um ciclo e abre-se um outro, mesmo se Picasso e outros foram continuando a tradição da História da pintura.

A crise que a obra de Duchamp abriu foi longamente preparada e teve de algum modo origem na criação, ainda no século XVIII, dos *cabinets de curiositées* e, mais tarde, na importação em massa, efectuada em larga escala primeiramente por Napoleão, de objectos de arte provenientes de várias culturas que não a ocidental, que foram recolocados em Museus e que, por essa razão, foram ao mesmo tempo descontextualizados, na medida em que deixaram de servir os objectivos de uso (ou de culto) a que as suas culturas de origem os haviam destinado, para se verem re-contextualizados sob a equívoca (porque genérica) designação de arte.

---

324 - Veja-se, a este respeito, o nosso livro *Animi-Strenui, para uma teoria do ready made*, ed. Black Son Editores, Lisboa, 1991.

Esta, por sua vez, foi alargando cada vez mais o seu âmbito de definição, incorporando objectos provenientes de culturas primitivas ou simplesmente antigas, a par com outros provenientes da própria tradição artística e plástica do Ocidente, ainda que segundo critérios de classificação provisórios.

A compreensão do que este fenómeno cultural acarretou e que correspondeu, como atrás vimos, nas suas múltiplas consequências, à própria crise da estética nos finais do século XIX e inícios do século XX, teve as suas primeiras repercussões no movimento Romântico, com o seu culto pela figura da ruína, e deixou amplas marcas que vão do *orientalismo* de Délacroix e dos seus contemporâneos, até à recuperação de uma certa estilização da arte dita primitiva por Picasso e, depois, pelos artistas das vanguardas do início do século.

Dir-se-ia que Duchamp, em simultaneidade com Picasso (embora através de uma prática essencialmente distinta), compreendeu o fenómeno na sua globalidade (como podemos depreender das suas afirmações acima citadas), entendendo que o Museu se havia convertido no lugar por excelência da legitimação não apenas da cultura ocidental como, sobretudo, da cultura em geral, enquanto manifestação já não apenas das próprias tradições do Ocidente, mas também das tradições diversas, postas lado a lado sob uma vaga chancela de

ideologia humanista, que creditava os objectos em função da sua raridade (e apesar da eventual estranheza), apenas porque se depreendia constituírem "criações" do homem e vestígios do passado de uma humanidade tomada no seu todo, segundo os padrões do humanismo (logocêntrico) europeu.

A própria indústria começava já a criar os seus depósitos de arqueologia industrial elevados ao estatuto (e segundo o paradigma) dos Museus, tal como acontecera anteriormente com os fósseis das colecções de história natural.

Enfim, a figura do Museu emblematizava uma "vertigem do registo" — que de alguma maneira a invenção da fotografia havia, no plano da construção da imagem, inaugurado em termos de ideologia — e mitificava o passado, mesmo o mais recente, numa euforia apenas comparável ao entusiasmo das colecções de excentricidades reunidas nas Exposições Universais do início do século, com a sua panóplia de objectos de divulgação técnica e científica que atraíam, numa estratégia populista, as crescentes multidões que afluíam às cidades, em virtude da progressiva intensificação do desenvolvimento industrial, de que esses espectáculos se tornavam afinal o emblema por excelência.

O imaginário do Museu (com a entrada no Louvre da "Vitória de Samotrácia" ou com as colecções de arte egípcia postas no interior do mesmo espaço de visibilidade que as

manifestações supremas da cultura plástica e visual do ocidente) caminhava já para o que viria mais tarde a ser designado por Malraux como o "museu imaginário".

Neste movimento progressivo de denodada vertigem coleccionista era a própria cultura ocidental que, de certa forma, se menorizava, ou que pelo menos se abstinha de continuar a proclamar um lugar de protagonista, que lhe foi característico ao longo de séculos de logocentrismo, e em virtude das próprias contradições da ideologia humanista de que fez seu estandarte, começando a duvidar de si mesma, abrindo assim o lugar para uma crise que as vanguardas artísticas acabaram por reflectir.

O que a modernidade trouxera, pela via da provocação e da afronta era, num plano de afirmação, o primado do *novo* [325] enquanto "categoria" estética (como Baudelaire havia teorizado através da sua reflexão sobre a obra de Délacroix). Por outro lado, tudo leva a crer que Duchamp igualmente compreendeu que essa insistência na afirmação do novo, da novidade, conduzia a uma situação em que aumentavam as probabilidades de futuro reconhecimento e legitimação de uma obra que, no seu próprio tempo, tivesse sido recusada, bastando-lhe para tanto conjecturar acerca do destino glorioso que, poucas décadas de recusa haviam trazido às

---

325 - Cf. Harold Rosenberg, *op cit.*

obras de Manet ou de Cézanne que, no seu próprio tempo, haviam sido excluídas pelos juris dos "Salons".

A posteridade e a glória de Manet, Cézanne, Van Gogh ou Picasso tornara-se justamente essa: a de as suas obras terem sido julgadas e recuperadas pelo *tribunal da história* como obras paradigmáticas da época que as havia recusado através das suas instâncias legitimadoras, fossem elas os juris, a crítica, os "Salons" ou tão somente o público. O mercado da arte cotizava agora essas obras com valores muito superiores às que os antes reconhecidos académicos atingiam e, os próprios museus e colecções, disputavam-nas com avidez.

Conjugando uma com a outra reflexão — das quais, como acima vimos, o artista tinha plena consciência —, tornava-se claro que a estratégia de afirmação da obra de arte passava, por um lado, pela sua exclusão nas instâncias legitimadoras (o que de facto lhe sucedeu com a obra recusada no Salão dos Independentes, que os seus mais próximos organizaram) como, por outro lado, pela preparação meticulosa da sua futura legitimidade, assegurada pela entrada no Museu (situação que igualmente tudo leva a crer que preparou uma vez que não terá sido casual o seu empenhamento em colocar quase toda a obra numa única colecção, arranjando a que a maior parte da sua obra fosse comprada pelo seu amigo,

coleccionador e mecenas Arensberg que, testamentàriamente, a deixou ao Museu de Filadelfia[326]).

Compreender a arte moderna era então, e antes do mais, compreender a sequência ao mesmo tempo lógica e lúdica destes dois movimentos. A legitimação oferecida pelo espectador (entendido como metáfora da posteridade) só se tornava possível pelo cumprimento desta modalidade sequencial de circulação da obra[327].

O Museu convertia em arte, ou pelo menos em cultura, objectos que tinham proveniência não-artística — como era o caso de todos os objectos de culto trazidos de remotas origens —, convertendo-os, por assim dizer, instantâneamente, automaticamente, em objectos de arte[328]. Como se, pela sua simples inclusão, classificação, e exibição ganhassem direito a ser designados como arte: o Museu tornara-se no dispositivo capaz de transformar qualquer objecto num ready made artístico, ao fornecer-lhe um campo de legitimação institucional.

---

326 - Cf. Gloria Moure,*Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson Ltd., Londres, 1988.

327 - Compreende-se então que à palavra *regard* (olhar), Duchamp tenha proposto substituír *retard* (atraso), como que significando esta temporalidade de inscrição de um objecto no sistema das artes. Cf *DDS.*, p.41.

328 - Duchamp, ironicamente, e ao gosto do *calembour* que sempre cultivou, chamava aos *objets d'art* os *objets-dard*, significando a velocidade e a necessidade de pontaria na sua colocação nos circuitos da arte. Cf. *DDS*, p. 161.

Essa via, que se foi instituindo de modo quase perverso, foi afinal idêntica àquela que se foi desenvolvendo, no plano da criação artística e no da consequente reflexão estética, como tentamos demonstrar, e foi justamente esse movimento que conduziu da objectividade à objectualidade ou, parafraseando o título de um quadro de Duchamp, aquilo que constituiu a "Passage de la vierge à la mariée".

Com a conquista da objectualidade, a própria teoria da obra de arte (ou a teoria estética) tornou-se de alguma maneira imanente ao objecto de arte, que passou a reinar enfim na sua soberana autonomia.

À crítica passou então competir legitimá-lo depois na instância da sua própria época, num equívoco exercício de fuga para diante, tentando não recaír nos logros da anterior crítica novecentista (que se viu ultrapassada pela posteridade raras excepções feitas), ao assistir-se ao coroamento de glória de muitos dos objectos que ela própria impedira que figurassem nas exposições que elegeu e seleccionou, segundo critérios ràpidamente julgados como obsoletos.

Não foram os Museus modenos e contemporâneos que reuniram afinal no seu apogeu de glória — que o mercado legitimou num plano de valor de troca[329] — aquelas mesmas

---

329 - Remo Guidieri escreveu que os museus procedem à estetização do mercado. Cf. *Cargaison.*, p. 123.

obras que a seu tempo os juris dos "Salons" haviam desqualificado? Se isso ocorreu foi porque justamente a obra de arte passou a conter como imanência a sua própria teoria, designando aos teóricos e aos críticos a função de simples comentadores dos pressupostos contidos nela, em que a categoria de inovação, enquanto categoria estética, se tornou não apenas necessária como sobretudo suficiente para legitimar a sua inclusão no interior do sistema dos objectos credores da designação de objectos de arte, e logo susceptíveis de virem a integrar o Museu.

O ready made tornou-se paradigmático na medida em que justamente iludiu e subverteu o lugar que tradicionalmente pertencia à crítica, ao "mito da crítica", como lhe chamou Octavio Paz[330]. Deslocou-o e conferiu-lhe um novo estatuto e lugar, despertando o espectador para uma mais activa intervenção no seu papel e creditando-o de uma importância que não conhecera antes na História da arte. Ao mesmo tempo que se tornou paradigmático objecto da própria tendência para a industrialização da cultura.

---

330 - Octavio Paz escreveu:"Nous avons aujourd'hui une critique et pas d'idées, des méthodes et pas de systhèmes. Notre unique Idée, dans le vrai sens de ce mot, est la Critique. Le Grand Verre est une peinture d'idées parce que, comme je crois l'avoir montré, c'est un mythe critique. S'il n'était pas autre chose, il ne serait qu'une oeuvre parmi d'autres et l'entreprise aurait partiellement échoué. Je souligne qu'il est aussi et surtout le Mythe de la Critique: la peinture de l'unique idée moderne. Mythe critique: critique du mythe religieux et érotique de la Mariée-Vierge en termes de mécanique moderne et, en même temps, mythe bulesque de notre idée de la science et de la technique". Cf. *op.cit.*, pp.78-79.

Essa temporalidade do julgamento que, no que respeitou aos artistas do século XIX, levou cerca de meio século a validar-se, tendeu, ela própria, com a progressiva modificação dos dispositivos de legitimação cultural, a acelerar-se e a contraír-se. É normal assistirmos hoje à integração no Museu de objectos produzidos pelos mais jovens artistas e as próprias retrospectivas são hoje organizadas não apenas em vida como na própria juventude dos artistas. Estes são factos adquiridos que se constatam e que à sociologia da arte compete explicar.

O ready made, de um ponto de vista teórico, gerou um campo de legitimação de tal modo alargado que rompeu com as fronteiras da teoria estética tradicional, gerando um dispositivo de nominalismo generalizado, que de resto Duchamp parece também ter previsto.[331]

Ao artista passou então a caber o papel de designar o que é (ou não é) digno de ser chamado arte (função nominalista), desde que as instâncias legitimadoras — a crítica, os museus — o creditem, o que se tornou cada vez mais um efeito passível de gestão mediática, que se passou a efectuar através dos múltiplos dispositivos disponibilizados pelo *sistema das artes* vigente, com a multiplicação dos *ersatz* do museu imaginário: livros de arte, revistas, catálogos, crítica jornalística nas páginas culturais dos

---

331 - Cf. *DDS*, p.111.

periódicos e acção das galerias e do mercado em geral, enquanto agentes culturais protagonistas e acreditados pelas próprias instituições.

Uma vez aceite no interior do *sistema das artes*, a obra gera o seu próprio campo de influência, numa dimensão generalizada de transparência: o Museu contemporâneo tornou-se o lugar da transparência (que é a própria demonstração perpetuada e reificada desse mesmo sistema das artes) em que o público — essa instância que os modernos criaram *malgré eux* — se tornou numa decisiva presença, enquanto entidade legitimadora.

A "Boîte-en-valise" de Marcel Duchamp, espécie de museu portátil, foi a obra que mais claramente previu essa estratégia da sua obra futura, reunindo parodicamente as miniaturas das suas próprias obras cuidadosamente manufacturadas ou, de outras vezes, simplesmente fotografadas, e guardando essas reproduções todas no interior de uma pequena mala de viagem, realizando assim, no plano do objecto de arte, a mais perfeita figuração do "museu imaginário".

O museu portátil de Duchamp está no interior de outros museus (por exemplo no Kunstmuseum de Basileia) como imagem de uma imagem, paródia e interrogação, como que atestanto a pregnância da concepção que Duchamp teve do Museu enquanto instância legitimadora.

O sonho de Manet de ver a sua obra toda reunida (que foi também o de Turner e que Velázquez contornou pintando toda a sua obra para o rei de Espanha) cumpriu-o Duchamp quer através dessa obra em particular, quer através da reunião de quase toda a sua obra nas mãos de um único coleccionador, de onde transitou directamente para um Museu real. E das suas obras fez múltiplos que serviram para contemplar a função de divulgação que era necessária afinal a essa mesma estratégia de apropriação generalizada, em que foi mestre, solitário e irónico.

A dúvida de Cézanne, na expressão de Merleau-Ponty[332], foi a certeza de Duchamp. Um xèque-mate aos dispositivos de legitimação da arte em que (como no livro que escreveu com Halberstadt sobre os finais das partidas de xadrês) a oposição e as casas conjugadas são reconciliadas[333].

---

332 - Cf. *op.cit.*

333 - Duchamp e Halberstadt -*L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées,* ed. L'échiquier-Edmund Lancel Legrain, Bruxelles, 1932.

VIII - CONCLUSÕES

CONCLUSÕES

Habituamo-nos a compreender a Estética como uma discussão em torno das categorias tradicionais, e a História da Arte como um dispositivo sequencial, e nem sempre estamos disponíveis para entender menos evidentes relações conceptuais que escapam ao jogo habitual das interpretações, organizadas em termos de causas e de efeitos.

Algumas das teses fundamentais com que ainda hoje somos capazes de pensar quer a História da Arte quer a Estética, ficaram muitas vezes a dever-se a interpretações que todavia inverteram esses tipos de leitura, credenciados pela tradição historicista[334].

---

334 - Para citar alguns casos recentes, poderíamos lembrar-nos ou do génio de Wolfflin, defendendo uma História de Arte liberta do constrangimento dos nomes e podendo contar-se através das suas variações estilísticas — que o levaram a estabelecer, ainda nos escritos de juventude, os seus "princípios fundamentais da história da arte"— ou da ousadia subversiva de Malrauxque, na sequência daquele, haveria de compreender um novo sentido na "reprodutibilidade técnica da imagem" que Benjamin não havia captado ao introduzir os termos dessa mesma questão.
Cf. André Malraux, *op.cit.* e também Walter Benjamin, *op. cit.*

Torna-se necessário, neste contexto, colocar uma questão que nos parece da maior importância: a perda da *aura*, ou seja, a perda do *valor cultual* — pelo incremento do *valor expositivo* da obra — tal como Walter Benjamin a entendeu (como vimos acima), não pressupunha ainda a noção daquilo que, noutro lugar, chamamos a *aura da reprodutibilidade*[335].

A aura da reprodutibilidade, que o modernismo ao longo do século XX contornou sem questionar de modo explícito (se exceptuarmos o protagonismo lúcido de Duchamp), justificou, na arte mais recente, a tese central do "museu imaginário" de Malraux, a saber que é possível, através da imagem diferida, reproduzida, o confronto simultâneo daquilo a que chamamos *planos de imagem* numa espécie de subversão de qualquer paradigma historicista, fundamentando uma concepção estética pós-romântica, que se centra já não em categorias como o belo ou o sublime (e nas suas antinomias) mas, pelo contrário, na possibilidade de articular um puro discurso das formas confrontando-se entre si e deixando que as suas

---

335 - Veja-se o nosso texto *O sorriso da Gioconda ou a aura da reprodutibilidade* in *Animi Strenui-Para uma teoria do readymade*. Como ali escrevemos, "a inversão dos termos que comecei por propôr na afirmação que diz que existe uma *aura da reprodutibilidade* é confirmada, no sistema das artes contemporâneas, pelo modo como se propaga o efeito viral, reprodutivo do *valor expositivo* dos objectos na generalização do espectáculo do museu imaginário.

As revistas, os catálogos, os livros, ao tornarem-se os novos modelos de creditação do objecto de arte e ao aumentarem *ad infinitum* o número de vezes que uma obra de arte á reproduzida ou exposta, parecem acrescer-lhe o seu *valor cultual* por um efeito perverso de deslocação mediática do *culto do original* pelo *culto da reprodução.*"(p.49).

afinidades se manifestem, numa outra modalidade de correspondências visuais e linguísticas.

O *plano de imagem* tal como o referimos anteriormente, é essa espécie de lugar neutro (na medida em que não é afectado pela vontade) onde a imagem emerge como um devir/em eterno recomeço e em que se concretiza a autonomização de uma imagem enunciada (isto é de uma representação), como se constituisse uma espécie de inconsciente da imagem — e na mesma acepção em que a psicanálisedmite que o inconsciente se organiza como uma linguagem[336].

Dito de outro modo, é um domínio que evoca o do mundo platónico das ideias[337], de que a realidade sensível seria sempre como que uma representação aproximativa, legitimada numa ordem de aparências e de pertenças (ou de afinidades diacrónicas) que nos permite entender o que possa ligar por exemplo Cézanne com a pintura pré-renascentista ou até, como o fez Liliane Guerry[338], com a pintura grega decorativa.

A supôr a sua possibilidade, seríamos confrontados com a existência de um plano (imaterial) em que as imagens

---

336 - Cf. Jacques Lacan, *Écrits*, ed. du Seuil, Paris, 1966, pp. 258-262 e também 288.

337 - Cf. Platão, *A República*, trad. portuguesa Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976, pp. 305 e segs.

338 - Cf. L. Guerry, *op.cit.*.

preexistem como formas ideais que depois as representações concretizam aproximativamente.

A origem da sua formação estaria condicionada pela experiência sensível do indivíduo, pelas informações recebidas sob a forma de imagem nos primórdios da sua existência, pelas suas vivências e pelas marcas por estas deixadas que, no seu conjunto, formariam como que um padrão estético, a que depois o indivíduo se viria a referir no tempo através dos seus comportamentos, designadamente no tocante às suas escolhas e à própria formação do sentido do gosto posto nas suas escolhas e opções, numa ordem de subjectividade.

O trabalho do artista, e em geral toda a chamada "criação" ou actividade criadora seria, na ordem deste pressuposto, o de tentar captar, para o domínio da representação, materializando-a, essa intuição das formas tal como estas existem no dito *plano de imagem* [339].

A partir desta noção, libertos dos constrangimentos daquelas hipóteses que procuram filiar uns nos outros os estilos, encerrando as suas variações em planos de consequência que nem sempre revelam aquilo que corresponde

---

339 - Escrever ou pintar, tal como qualquer outra actividade criativa, seriam portanto modos de procurar mediatizar essas intuições, transferindo, através da materialidade de um trabalho, de uma acção (*actus*), para o plano da realidade sensível, imagens que são, por natureza, diferidas ou em segunda mão das imagens ou das formas originais, constitutivas do plano de imagem.

justamente à manifestação do plano de imagem — essa dimensão em que as formas ou os estilos reivindicam as suas origens e parentescos para além de toda a lógica histórica e sobretudo sociológica —, podemos reflectir em profundidade sobre as correspondências que ocorrem entre situações temporal e espacialmente díspares mas que todavia subterrâneos fios ligam entre si, conjugando essas relações no plano de um corte epistemológico vertical, do tipo acima referido.

A falência dos estudos de Sociologia da Arte numa dimensão crítica e à maneira daquilo que Francastel pretendeu[340] decorre, em nosso entender, justamente disso.

Compreeder-se-á então agora, assim o queremos esperar pelo menos, que uma leitura Estética (de inspiração

---

340 - A Sociologia da Arte, tal como o teórico francês a entendeu, continuava, ainda que pretendendo substituir-se-lhe, o projecto de uma visão historicista, liberta embora de um pragmatismo materialista que enfermara outras leituras e nomeadamente a de Hauser(que o próprio Francastel combateu), mas prosseguindo uma certa forma de encarar as formas em linhas de continuidade e de contiguidade que assimilam o conceito moderno de ruptura, e que pode definir campos epistemológicos (o da Renascença, o do Impressionismo) que entre si se opõem, que se definem em termos de negação — fim de um espaço/nascimento de outro espaço na expressão de Francastel — mas que, todavia, não articulam outros tipos de relações. Por exemplo, aquelas que um projecto de leitura comparada (no sentido que tomaram as modernas correntes da Antropologia) permite antever, deixando assim lugar para o modelo de uma elaboração estética que confira uma especificidade ao próprio objecto observado — a arte — que o torna, senão independente, pelo menos autónomo, numa certa medida, da própria elaboração conceptual fornecida pela metodologia da história com as suas limitações inerentes. Cf. Pierre Francastel, *Études de sociologie de l'art*, ed. Gallimard, Paris, 1989, onde este autor critica as teses de Hauser, nomeadamente a pp. 8 e segs. Cf. também do mesmo autor *l'Impressionisme*, ed. Denoel, Paris, 1974, p. 33 e segs, e também Arnold Hauser, *op.cit.*.

antropológica) da Historia da Arte, não se pode conformar com a pura relação entre variações estilísticas cuja chave de compreensão seria — à imagem das caixas chinesas que encaixam uma nas outras —, a pura sequência de uns a outros estilos, de umas a outras formas, como se as seguintes actualizassem apenas aquilo que, nas formas anteriores, não tivesse sido esgotado ou plenamente realizado, ou permanecesse contido potencialmente[341].

Torna-se claro também, nesta mesma perspectiva, que seja possível ligar entre si problemas aparentemente tão pouco próximos como aqueles que Velázquez trouxe para a pintura Ocidental — na sua fundadora tentativa de retrair o espaço pictural até à forma de um palco ou de uma caixa óptica — e aqueles que foram colocados por Manet, que afinal retomou, como tentamos demonstrar, essa noção do retraimento, explicitando-a, para a levar até uma exaltação

---

341 - Do mesmo modo se poderá entender que, no presente trabalho, a nossa perspectiva tenha sido antes a de repôr uma espécie de "visionamento" de carácter estético sobre alguns momentos aparentemente dispersos da arte ocidental, tentando compreender que, em planos de temporalidades diversas, certas questões podem ser levantadas à vida das formas que só muito mais tarde encontram as respostas adequadas (e todavia provisórias, atendendo à polissemia inerente a todo o objecto de arte). De facto, numa perspectiva "arqueológica" (entendida no sentido que acima demos ao termo), podemos olhar para a história das formas e compreender que, entre aquelas que se sucedem, existem hiatos, interrogações que não são colmatadas serialmente num registo diacrónico, mas que por vezes necessitam de um longo lastro temporal — algo que é da ordem do que Fernand Braudel chamou a "longue durée" — para se justificarem e para encontrar o seu sentido.

Cf. Jacques Le Goff, Michel de Certeau, Philippe Ariès e outros, *A nova história*, Edições 70, p. 24 e também pp. 48 e segs., e também Fernand Braudel, *Civilização material e capitalismo*, ed. Cosmos, Lisboa, 1970, p. 78.

da bidimensionalidade do quadro que fundou um paradigma essencial de toda a arte que haveria de lhe suceder, suscitando a questão determinante da indistinção entre forma e fundo.

Nesse retraimento do espaço, procurámos demonstrar o correspondente retraimento do tempo e a modificação do lugar do espectador enquanto sujeito da contemplação. Tentámos, em seguida, elucidar em que medida o Impressionismo foi credor desta contribuição, ao relevar o plano do acontecimento temporal que ela implicava e ao fazer do momento — e da subjectividade do olhar do artista — a consagração epifânica do real.

Depois, procuramos entender em que medida essa compreensão da dimensão espacio-temporal do quadro encontrou em Cézanne o seu momento de reflexão mais radical, na convergência de várias linhas que não ignoraram as conquistas da bidimensionalidade, mas que tampouco nelas se esgotaram, procurando justificar a pregnância de relações (insuspeitadas) com a tradição, e com a necessidade de resolver, num mesmo plano de imagem, esses vários acontecimentos, demonstrando a possibilidade da sua convocação simultânea.

Da objectivação de Velázquez e da objectividade de Manet, passou-se, com Cézanne, a um plano em que o objecto se cinge a um estado de membrana, separando tenuamente

dois planos de realidade: o da natureza e o da visão subjectiva do artista (naturalmente marcado pela cultura), enquanto espectador privilegiado dessa mesma natureza.

Se o projecto inovador e pioneiro de Cézanne constituiu em restituir a compreensão de uma tradição interrompida pela invenção da perspectiva, recolocando a questão da individuação da visão, não o foi menos o de demonstrar, através da pintura, uma dimensão de espessura da realidade, que o quadro cinge como uma captação epifânica que subitamente revela o que de transparente existe nessa mesma realidade, como se o cósmico e o terreno pudessem comunicar e participar de uma mesma presença simultânea, demonstrando a irredutibilidade dessa relação entre a espessura (ou opacidade) e a transparência que a revela.

Nesta perspectiva, procurámos ainda mostrar como, radicalizando as questões e as consequências levantadas pelo retraimento à ordem da representação, pôde surgir o projecto de Duchamp, na sua dupla vertente — disseminada entre as experiências com os objectos (readymades) e com a obra que definitivamente incorporou a transparência na arte do ocidente, "Le grand verre" —, como aquele que mais longe levou a possibilidade de infinitizar essa dimensão do retraimento e a correlativa designação de um lugar sempre renovado para o espectador, tornado agente cada vez mais

determinante na definição do espaço pictural, ao mesmo tempo enquanto seu contemplador e seu completador.

Numa perspectiva estética, determinámos então como significativo traçar as linhas desta realização (ou desta objectivação) que nos parecem poder fornecer chaves para o entendimento daquilo que, posteriormente, se foi desenvolvendo na arte ocidental, e nomeadamente através de meios de expressão tão díspares como vieram a ser a *performance*, as experiências do italiano Lucio Fontana ou as tendências objectualistas que têm vindo a ganhar progressivo lugar na arte das décadas mais recentes, que não seria aqui lugar para analisar.

Em nosso entender, o projecto assumidamente formalista de interpretação que guiou a presente investigação situa-se num plano heurístico de difícil comprovação. De certo modo aquilo que se tentou foi elaborar um modelo estrutural que permitisse justificar a relação que nos parece altamente relevante entre o retraimento do espaço pictural e a progressiva reconquista da bidimensionalidade na arte do Ocidente, numa perspectiva que toma da História da Arte os exemplos que, embora temporalmente diversos, se religam através de relações ocorrendo no plano de uma estrutura (aqui designada como correspondendo a um corte epistemológico vertical).

Por outro lado foi nossa intenção estabelecer as coordenadas que permitem entender a medida em que essa modificação (não rupturante, diacrónica e descontínua) altera o lugar relativo do espectador face à obra de arte onde quer que ela esteja e encontrar nessa modificação uma das raizes plausíveis que ajudam a compreender alguns dos problemas com que se debateu a arte moderna e com que se debate ainda a arte contemporânea, sempre que ensaia interrogar o estatuto da representação em termos que já não se limitam a modos de expressão figurativos.

Naturalmente que a vastidão da problemática se não pode esgotar numa investigação deste tipo. Obras como a de Magritte, para dar um exemplo que nos parece de extrema importância, não foram analisadas nesta perspectiva, ainda que também nela se jogue o plano do nominalismo — e bastaria citar o caso do célebre desenho "Ceci n'est pas une pipe" —, bem assim como o desse "princípio subterrâneo de desrepresentação" (para retomar a citada expressão de Lyotard) que foi tendo lugar na arte do Ocidente a partir do momento em que esta começou a interrogar os limites da verdade da representação e, consequentemente, os artifícios da sua construção enquanto imagem.

Olhando criticamente para o trabalho realizado, apesar de nos parecer que algumas das questões que se levantam são pertinentes e o justificam, ganhamos consciência da

necessidade de futuramente vir a aprofundar alguns dos argumentos. Por outro lado, os estritos limites de investigação que propositadamente optámos por definir, acabaram por excluír uma necessária atenção a problemas de representação da representação que se levantam em obras como as de Hans Holbein (e nomeadamente no célebre quadro "Os embaixadores"), ou a toda uma tradição da pintura flamenga que, ao longo dos séculos XVII e XVIII ensaiou problemas que deveriam ser estudados com minúcia em paralelo com aqueles que aqui se apresentam.

A necessária delimitação de um campo de trabalho, pontuado por experiências radicais, tendo deixado de fora questões e alguns importantes exemplos, poderá parecer talvez abreviada.

Levantar uma questão era, todavia, o nosso propósito que, ao nível dos exemplos citados, cremos ter explicitado com razoável clareza e com abundância de análise de obras dos artistas que serviram de eixo e de suporte à argumentação. Foi nossa intenção desde o início esboçar um modelo interpretativo e testar, através da sua verificação, um certo grau de pertinência, não obstante nos parecer necessária a sua posterior verificação em ulteriores trabalhos, específicos ou monográficos, que possam vir lentamente a consolidar a pregnância hermeneutica deste mesmo modelo.

Igualmente nos parece que as razões profundas desta modificação do espaço da representação poderiam saír enriquecidas se fossem paralelamente acompanhadas por uma interpretação de tipo iconológico que permitisse demonstrar a simbologia que lhe subjaz e a sua correspondência mais ou menos directa com as próprias modificações ocorridas no plano da história política, social e económica do período a que se refere, o que todavia abriria todo um novo campo de investigação.

Crendo indispensável deixar apontada a sua necessidade, temos consciência de que os limites desta argumentação são, em grande parte, inerentes à própria lógica de construção de um modelo interpretativo de que pareceu desejável fixar o esboço — o *disegno*, no sentido em que na Renascença se aplicava este termo, como sinónimo de um projecto conceptualizador —, mesmo se o "edifício" ficou, e como não poderia deixar de ser, em aberto.

BIBLIOGRAFIA*

* NB: As obras referidas na Bibliografia não se referem sempre às edições originais. Nem todas as obras incluídas foram explicitamente citadas no corpo do texto.

obras de carácter geral

FONTES

Adorno, Théodor W., *Teoria Estética*, trad. portuguesa Edições 70 (tradução de Artur Morão) Lisboa 1988.

Appolinaire, Guillaume, *Chroniques d'art 1902-1918*, ed. Gallimard, Paris, 1960.

Appolinaire, Guillaume, *Les peintres cubistes*, ed. E.Figuière, Paris, 1913.

Aristóteles, *La poétique*, trad. francesa Ed. Du Seuil, Paris,1980.

Baudelaire, Charles, *Album Baudelaire*, Ed. Gallimard, (col. Bibl. de la Pleiade), Paris, 1974.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Ed. du Seuil, Paris, 1968.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, ed. Gallimard (Col. Bib. de la Pleiade), Paris, 1976, 2 volumes.

Burckhardt, Jacob, *A Civilização da Renascença Italiana*, tradução portuguesa Editorial Presença, Lisboa, s/d.

Cabanne, Pierre, *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*, (1ª edição francesa Belfont, Paris, 1967; 1ª edição em língua portuguesa Editora Perspectiva, SA, São

Paulo, 1987; nova edição portuguesa em tradução de António Rodrigues, ed. Assírio e Alvim, 1990).

Conversations avec Cézanne (edition critique presentée par P.M. Doran), reunião de textos de Emile Bernard, J.Gasquet, Maurice Denis, A. Vollard e declarações do próprio Cézanne entre outros textos biográficos e críticos, ed. Macula, Paris, 1978.

Croce, Benedetto, *Breviário de Estética*, ed. espanhola Espasa Calpe, Madrid, 1979,(8ª edição).

Da Vinci, Leonardo, *Tratado de pintura*, ed. Akal, Madrid, 1986.

Délacroix, Eugène, *Écrits sur l'art*, ed. Librairie Séguier, Paris, 1988.

Denis, Maurice, *Nouvelles théories sur l'Art Moderne, 1914-1921*, ed. Rouart et Watelin, Paris, 1922.

Descartes, René, "*Discours de la méthode*", ed. Garnier Frères, Paris, 1950.

Diderot, Denis, *Sur l'Art et les artistes*, ed. Hermann, Paris, 1967.

Duchamp, Marcel, *Duchamp du signe - Écrits de Marcel Duchamp* (nouvelle édition revue et augmentée par Michel Sanouillet e Elmer Peterson), ed. Flammarion, Paris, 1965.

Gauguin, Paul, *Noa noa*, trad. portuguesa & etc..., Lisboa, 1977.

Gleizes, André et Metzinger, Jean, *Du Cubisme*, ed. Compagnie française des arts graphiques, Paris, 1947 (1ª ed., Paris, 1912, E.Figuière).

Hegel, *Estética vol. VI — Pintura e Música*, ed. portuguesa Guimarães Editores, Lisboa, 1974.

Heidegger, Martin, *Acheminement vers la parole*, ed. Gallimard, Paris, 1959.

Heidegger, Martin, *A origem da obra de arte*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa 1990.

Kant, E., *Critique de la raison pure*, ed. Gallimard — Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1980.

Klee, Paul, *On modern art*, Faber & Faber, Londres, s/d.

Longino, *Du sublime*, ed. francesa Les Belles Lettres, Paris, 1965.

Malévich, K., *Essays on art*, vol.1, ed. Rappl Whiting, Londres, 1969, 2 vols.

Malraux, André, *As vozes do silêncio*, 2 volumes, ed. portuguesa Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Matisse, Henri, *Écrits et réflexions sur l'art*, ed. Hermann, Paris, 1972.

Menendez y Pélayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, 1907, 7 volumes.

Merleau Ponty, Maurice, *L'Oeil et L'Esprit*, ed. Gallimard, Paris, 1959.

Merleau Ponty, Maurice, *Sens et non sens*, ed. Nagel, Paris, 1963.

Ortega y Gasset, *Velásquez*, ed. El Libro Aguilar, Madrid, 1987.

Pater, Walter, *Essais sur l'art et la Renaissance*, ed. francesa Klincksieck, Paris, 1985.

Platão, *A República*, edição portuguesa Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1976.

Sartre, Jean Paul, *Baudelaire*, ed. Gallimard, Paris, 1947.

Tabarant, A., *Manet, histoire catalographique*, Paris, 1931.

Rewald, John, *Cézanne, a biography*, ed. Abradale Press - Harry N. Abrams, Inc., New York, 1986.

Vasari, Giorgio, *Les vies*, ed. Berger Levrault, Paris, 1983.

Wolfflin, Heinrich, *Principes Fondamentaux de L'Histoire de l'Art*, edição francesa Gérard Monfort, Paris, 1986.

Wolflin, Heinrich, *Renacimiento y baroco*, ed. Alberto Corazon, Madrid, 1978.

Worringer, Wilhelm, *Abstraction et Einfuhlung*, edição francesa ed. Klincksieck, Paris, 1986.

Zola, E., *Écrits sur l'art*, ed. Gallimard, Paris,1991.

BIBLIOGRAFIA PASSIVA

Argan, G. C., *Arte e Crítica de Arte*, trad. portuguesa Editorial Estampa, Lisboa, 1988.

Argan, G. C., *L'Arte moderna 1770-1970*, ed. Sansoni, Florença.

Argan, G.C., *Guida a la storia dell'arte*, ed. Sansoni, Florença, 1981.

Arnheim, Rudolph, *Arte e percepção visual*, trad. brasileira Universidade de S.Paulo, 1986.

Asturias, Miguel Angel, *Introdução, L'Opera completa diVelásquez*, ed. Classici dell'Arte, Rizzoli Editore, Milão, 1969.

Bachelard, Gaston, *Le nouvelle esprit scientifique*, ed. P.U.F., Paris, 1963.

Barthes, Roland, *Mythologies*, ed. Du Seuil, Paris, 1957.

Barthes, Roland, *Le degré zéro de l'écriture — Éléments de sémiologie*, ed. Du Seuil, 1964.

Barthes, Roland, *Le son*, ed. Du Seuil, Paris, 1978.

Bataille, Georges, *Lascaux ou la naissance de l'art — la peinture pré-historique*, ed. Skira, Genève, 1980 (1ª ed. 1955).

Bataille, Georges, *Manet*, ed. Skira, Genève, 1955.

Bayer, Raymond, *História da Estética*, trad. portuguesa Editorial Estampa, Lisboa, 1979.

Benjamin, Walter, *L'homme, le langage et la culture*, trad. francesa Maurice de Gandillac, ed. Denoel Gonthier, Paris,1971.

Benjamin, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, ed. Flammarion, 1986.

Benjamin, Walter, *Origine du drame baroque allemand*, ed. Flammarion, Paris, 1985.

Benjamin, Walter, *Paris, Capitale du XIX ème Siècle*, edição francesa Editions du Cerf, Paris, 1990.

Blanché, Robert, *Des categories esthétiques*, ed. Vrin, Paris, 1979.

Blanchot, Maurice, *L'Entretien infini*, ed. Gallimard, Paris, 1969.

Blanchot, Maurice, *L'Espace littéraire*, ed. Gallimard, Paris, 1955.

Blanchot, Maurice, *Le livre a venir*, ed. Gallimard, Paris, 1959.

Braudel, Fernand, *Civilização material e capitalismo*, trad. portuguesa Editorial Cosmos, Lisboa, 1970.

Breton, André, *Entretiens*, ed. Gallimard, Paris, 1973.

Breton, André, *Le Surréalisme et la peinture* (nouvelle édition revue et corrigée 1928-1969), ed. Gallimard, Paris, 1979.

Breton, André, *Manifestes du surréalisme*, ed. Gallimard, Paris, 1967.

Broch, Hermann, *Création littéraire et connaissance*, ed. Gallimard, Paris, 1966.

Buci-Glucksman, Christine, *La raison baroque*, ed. Galilée, Paris, 1984.

Buci-Glucksman, Christine, *Tragique de l'ombre*, Galilée, Paris, 1990.

Buci-Glucksmann, Christine, *La folie du voir*, ed. Galilée, Paris,1986.

Cachin, François, *Introduction, Catalogue de la retrospective Manet, 1832-1883*, ed. Ministère de la Culture/Reunion des Musées Nationaux, Paris, 1983

Cage, John, *Cage for the birds*, ed. Marion Boyars, Boston, 1981.

Calabrese, Omar, *A idade neo-barroca*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa 1988.

Caldéron de la Barca, *La vida es sueño* , ed. Clássicos Aguilar, Madrid, s/d.

Castagnary, J., *Le Salon de 1879*, in "Le Siècle", Paris, 28 de Junho de 1879.

Cellant, Germano, *Marcel Duchamp y la babel de los lenguages*, in *Catálogo da Retrospectiva de Duchamp* , ed. Fundacion de la Caja de Pensiones, Madrid, 1984.

Chédin, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant*, ed.Vrin, Paris, 1982.

Clark, Kenneth, *Ruskin Today*, ed. Penguin, Londres, 1982.

D'Aurevilly, Barbey, *Salon*, in "Le Gaulois", Paris, 3 de Julho de 1872, pp. 334 a 337.

D'Harnoncourt, Anne, *Antes del vidrio*, in *Catálogo da Retrospectiva de Duchamp* , Madrid, 1984.

D'Ors, Eugénio, *Du baroque*, ed. Gallimard, Paris, 1935.

D'Ors, Eugénio, *La vie de Goya*, ed. Gallimard, Paris, 1928.

D'Ors, Eugénio, *Teoria de los estilos*, ed. Aguilar, Madrid, 1944.

Damish, Hubert, *Ruptures, cultures*, ed. Minuit, Paris, 1976.

Damish, Hubert, *Artes-Tonal/Atonal*, in Enciclopédia Einaudi, vol.3, trad. portuguesa IN/CM, Lisboa, 1984.

Deleuze, Gilles, *Différence et Répétition*, ed. PUF, Paris, 1969.

Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, Logique de la Sensation*, ed. de La Différence, Paris, 1981.

Deleuze, Gilles, *Nietzsche et la Philosophie*, ed P.U.F., Paris, 1962.

Deleuze, Gilles, *Logique du sens*, ed. Minuit, Paris, 1969.

Deleuze, Gilles, *Qu'est ce que la philosophie?*, ed. Minuit, Paris, 1990.

Derrida, Jacques, *Glas*, ed. Galilée, Paris, 1974.

Derrida, Jacques, *L'écriture et la différence*, ed. Du Seuil, Paris, 1967.

Derrida, Jacques, *La Verité en Peinture*, ed. Flammarion, Paris, 1978,

Desnoyers, F., *Le Salon des réfusés, La peinture en 1863*, ed. Azur Dutil, Paris, 1863.

Dorfles, Gillo, *Oscilações do gosto*, trad. portuguesa Livros Horizonte, Lisboa, 1974.

Dorfles, Gillo, *Oscilações do gosto*, trad. portuguesa, Horizonte, 1974.

Dubois, Claude-Gilbert, *Le baroque*, ed. Larousse, 1973.

Duby, Georges, *Saint Bernard et l'art Cistércien*, ed. Flammarion, Paris, 1979.

Duchamp e Halberstadt - *L'opposition et les cases conjuguées sont réconciliées,* ed. L'échiquier-Edmund Lancel Legrain, Bruxelles, 1932.

Dufrenne, Mikel, *A Estética e as ciências da arte*, trad. portuguesa Livraria Bertrand, Lisboa, 1982, 2 volumes.

Dufrenne, Mikel, *Art et politique*, ed. U.G.E.- 10/18, Paris, 1974.

Duranty, in "La Chronique des Arts et de la curiosité", Paris, 19 de Abril de 1879.

Duranty, *Le Salon de 1870*, in "Paris Journal", Paris, 5 de Maio de 1870.

Duve, Thierry de, *Nominalisme Pictural - Marcel Duchamp, la peinture et la modernité*, ed. Les Editions de Minuit, Paris, 1984.

Duve, Thierry de, *Resonances du ReadyMade*, ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 1989.

Eco, Umberto, *A definição da arte*, trad. portuguesa, Edições 70, Lisboa, 1981.

Enciclopédia *Logos - Enciclopedia Luso-Brasileira de Filosofia*, vol. 2, ed. Verbo, Lisboa, 1990. Entradas *Epistemologia* e *Estruturalismo.*

Ephrussi, Charles, *Exposition des artistes indépendants*, in "La Chronique des arts et de la curiosité", Paris, 16 de Abril de 1881.

Faure, Élie, *Équivalences*, ed. Robert Marin, Paris, 1951.

Faure, Élie, *Histoire de l'Art*, ed. Livre de Poche, Paris, 1976, 6 volumes.

Faure, Élie, *L'esprit des formes*, ed. Livre de Poche, 2 volumes, Paris, 1966.

Flaubert, Gustave, *Bouvard e Pécuchet*, trad. portuguesa de Pedro Tamén, ed. Cotovia, Lisboa, 1990.

Foucault, Michel, *As palavras e as coisas*, trad. portuguesa Portugália Editora, Lisboa, s/d.

Foucault, Michel, *L'Archéologie du savoir*, ed. Gallimard, Paris, 1969.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1970.

Foucault, Michel, *Ceci n'est pas une pipe*, ed. Fata Morgana, Paris, 1986.

França, José Augusto, *História da arte ocidental*, ed. Livros Horizonte, 1987.

França, José Augusto, *Situação da pintura ocidental*, ed. Ática, 1958.

Francastel, Pierre, *Arte e técnica*, trad. portuguesa Livros do Brasil, Lisboa, s/d.

Francastel, Pierre, *Études de sociologie de l'art*, ed. Gallimard, Paris, 1989.

Francastel, Pierre, *L'Impréssionnisme*, ed. Denoel Gonthier, Paris, 1974.

Francastel, Pierre, *La Estetica de las Luces* in vários autores *Arte, arquitectura y estetica en el siglo XVIII*, ed. Akal, Madrid, 1980.

Francastel, Pierre, *Pintura y sociedad*, trad. espanhola ed. Catedra, Madrid, 1984.

Freud, Sigmund, *Totem et tabou*, ed. Payot, Paris, 1971.

Freud, Sigmund, *Un souvenir d'enfance de Leonardo da Vinci*, ed. Gallimard, Paris, 1971.

Fried, Michael, *La place du spectateur (Esthetique et origines de la peinture moderne)*, trad. francesa Gallimard, Paris,1990.

Fuller, Peter, *Arte e psicanálise*, trad. portuguesa, Publicações D. Quixote, Lisboa, 1983.

Gállego, Julián, *El cuadro dentro del cuadro*, ed. Catedra, Madrid, 1984.

Gállego, Julián, *Velásquez* (Catálogo da retrospectiva organizada pelo Museu do Prado), ed. Ministério de Cultura, Madrid, 1990.

Gautier, Théophile, *Le Salon de 1861*, in "Le Moniteur Universel", Paris, 3 de Julho de 1861.

Gil, José, *Metamorfoses do corpo*, ed. A Regra do Jogo, Lisboa, 1980.

Gil, José, *Fernando Pessoa ou a metafísica das sensções*, ed. Relógio de Água, Lisboa, 1987.

Girard, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, ed. Grasset, Paris, 1961.

Gombrich, Ernst, *The Story of Art*, ed. Phaidon, Londres, 1972.

Gombrich, Ernst, *In search of cultural history*, ed. Oxford University Press, Londres, 1969.

Gonse, Louis, *Manet*, in "Gazette des Beaux-Arts", Paris, Fevereiro de 1884.

Gourhan, André-Leroi, *O gesto e a palavra*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, s/d.

Greenberg, C., *Art and Culture*, Beacon Press, Boston, 1961.

Guerry, Liliane, *Cézanne et l'expression de l'espace*, ed. Flammarion, Paris, 1950.

Guidieri, Remo, *Cargaison*, ed. du Seuil, Paris, 1987.

Guidieri, Remo, *L'imaginaire du musée*, in RES nº9, ed. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Massachusetts, 1985.

Gaimard, Paul, *Les peintres espagnols*, ed. Livre de Poche, Paris, 1967.

Gusmão, Artur Nobre de, *Cézanne*, in Dicionário da Pintura Universal, ed. Estúdios Côr, Lisboa, 1962.

Hameury, Jean Paul, *Peinture et réalité*, ed. Folle Avoine, Paris, 1990.

Hauser, Arnold, *História Social da Literatura e da Arte*, trad. brasileira Mestre Jou, S. Paulo, 1972, 2 vols.

Hauser, Arnold, *Teorias da arte*, trad. portuguesa Presença, Lisboa, 1978.

Jimenez, Marc, *Adorno: Art, idéologie et théorie de l'art*, ed. UGE - 10/18, Paris, 1973.

Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin e Saxl, Fritz, *Saturne et la mélancolie*, trad. francesa, ed. Gallimard, Paris, 1989.

Klossowski, Pierre, *Nietzsche ou le cercle vicieux*, ed. Mercure de France, Paris, 1969.

Klossowski, Pierre, *La ressemblance*, ed. Ryoan-Ji, Marselha, 1984.

Krauss, Rosalind, *Manet's Nymphe surprise* in "Burlington Magazine", CIX, Novembro de 1967, p. 622.

Kristeva, Julia, *La révolution du langage poétique*, ed. Du Seuil, Paris,1974 .

L'Arc (número especial dedicado a Duchamp), ed. Librairie Duponchelle, Paris, 1990, p.20.

L'Opera Completa di Velásquez, aparato crítico de P.M. Bardi, *Introdução* de Miguel Angel Asturias, Rizzoli Editore, Milão, 1966.

Lacan, Jacques, *Écrits*, ed. du Seuil, Paris, 1966.

Lacan, Jacques, *Le séminaire - Livre XI: Les quatre concepts fondamentales de la psychanalyse*, ed. Du Seuil, Paris, 1973.

Laran, J. e Le Bas, G.,*Manet*, Paris, 1910.

Lawrence, D.H., *Introduction to these paintings*, in *Poets on Painters*, edited by J.D. McClatchy, ed. University of California Press, Berkeley, 1990.

Le Bot, Marc, *Peinture et machinisme*, ed. Klienksieck, Paris, 1979.

Le Goff, Jacques, Certeau, Michel de, Ariès, Philippe e outros, *A nova história*, Edições 70, Lisboa, s/d.

Lebel, Robert, *Marcel Duchamp*, ed. Belfond, Paris, 1985.

Letters (Carta de Degas a Tissot), ed. Oxford, s/d.

Lévi-Strauss, Claude, *Anthropologie structurale*, ed. Plon, Paris, 1958.

Lhote, André, in "Nouvelle Revue Française", Paris, Agosto de 1932, p. 285.

Lippard, Lucy, *The pop art*, ed. Thames and Hudson, Londres, 1966.

Lyotard, Jean François, *Discours, figure*, ed. Klincksieck, Paris, 1971.

Lyotard, Jean François, *A condição pós-moderna*, trad. portuguesa José Bragança de Miranda, ed. Gradiva, Lisboa, s/d.

Lyotard, Jean François, *Des dispositifs pulsionels,* ed. U.G.E., col. 10/18, Paris, 1973.

Lyotard, Jean François, *Le différent*, ed. Minuit, Paris, 1983.

Lyotard, Jean François, *Les Transformateurs duChamp*, ed. Galilée, Paris, 1977.

Maldiney, Henri, *Art et existence*, ed. Klincksieck, Paris, 1986.

Manet , carta a Jeanniot, *En souvenir de Manet* in "La Grande Revue, XLVI", Paris, Agosto 1907.

Mantz, Paul, *Salon*, 1863, in "Gazette des Beaux-Arts", Paris, 1 de Junho de 1863.

Maquet, Jacques, *The aesthetic experience — an anthropologist looks at the visual arts*, Yale University Press, London, 1986.

Marchán-Fiz, Simón, *La estetica en la cultura moderna*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1987.

Mirbeau, Octave, *Oraison funèbre*, in "L'écho de Paris", Paris, 8 de Fevereiro de 1889.

Morales y Marin, José Luis, *Goya, pintor religioso*, ed. Diputacion General de Aragon, 1990.

Moreau-Nelaton, E., *Manet raconté par lui-même*, 2 volumes, Paris, 1926.

Moure, Gloria, *Marcel Duchamp*, ed. Thames and Hudson Ltd., Londres, 1988.

Newhall, Beaumont, *The History of photography*, ed. Secker and Warburg, Londres, 1982.

Nobre de Gusmão, Artur, *Cézanne*, in *Dicionário da Pintura Universal*, vol I, Ed. Estudios Côr, Lisboa, 1962.

Norris, Cristopher e Benjamin, Andrew, *What is deconstruction?*, Academy Editions, Londres, 1988.

Ortega y Gasset, José, *La deshumanizacion del arte*, ed. Alianza, Madrid, 1987.

Pacheco, Maria Cândida, *Ratio e Sapientia*, ed. Livraria Civilização, Porto, 1984.

Panofski, Erwin, *La perspectiva como forma simbolica*, trad. espanhola Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

Panofsky, Erwin, *Arquitectura gotica y pensamiento escolastico*, trad. espanhola Ediciones de la Piqueta, Madrid, 1986.

Panofsky, Erwin, *Idea*, trad. francesa Gallimard, Paris, 1983.

Panofsky, Erwin, *La perspectiva como forma simbolica*, trad. espanhola Tusquets Editores, Barcelona, 1985.

Parain, Brice, *Recherches sur la nature etles fonctions du langage*, ed. Gallimard, Paris, 1942.

Paz, Octavio, *Marcel Duchamp: L'apparence mise à nue*, ed. Gallimard, Paris, 1977.

Péladan, Jean, *Le procédé de Manet d'après l'exposition de l'École de Beaux-Arts*, in "L'artiste", Paris, Fevereiro, 1884.

Péruchot, Henri, *Vida de P. Cézanne*, ed. Tipografia Domingos de Oliveira, Porto, s/d.

Pinto de Almeida, Bernardo, *Animi-Strenui, para uma teoria do ready made,* ed. Black Son Editores, Lisboa, 1991.

Pinto de Almeida, Bernardo, *Texto*, in *Catálogo da exposição "Há um minuto do mundo que passa"*, ed. Fundação de Serralves, Porto, Dezembro 1992.

Pinto, António Cerveira, *O lugar da arte*, ed. Quetzal, Lisboa, 1989.

Pleynet, Marcelin, *Les Modernes et la tradition*, ed. Gallimard, Paris 1990.

Primitivism in XXth century art, organizado por William Rubin, ed. The Museum of Moden Art, New York, 1988, 4ª edição, 2 vols.

Proust, Antonin, *Édouard Manet, souvenir*, in "La Revue Blanche", Paris, Fevereiro/Maio, 1897.

Proust, Antonin, in "Le Studio", Paris,15 de Janeiro de 1901.

Read, Herbert, *A concise history of modern painting*, ed. Thames and Hudson, Londres, 1974.

Read, Herbert, *A filosofia da arte moderna*, trad. portuguesa Ulisseia, Lisboa, s/d.

Read, Herbert, *O significado da arte*, trad. portuguesa Ulisseia, Lisboa, s/d.

Rewald, John, *Histoire de l'impressionisme*, ed. Livre de Poche, Paris, 1976, 2 volumes.

Ricoeur, Paul, *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique*, ed. Du Seuil, Paris, 1969.

Rilke, Rainer Maria, *Lettres sur Cézanne*, ed. Du Seuil, Paris, 1990.

Rimbaud, Arthur, *Oeuvres Complètes*, Ed. Gallimard (Col. Bib. de la Pleiade), Paris, 1972.

Rosenberg, Harold, *The tradition of the new*, ed. McGraw-Hill Book Co., New York, 1965.

Sardui, Severo, *Baroco* , ed. Du Seuil, Paris, 1975.

Saussure, Ferdinand de, *Curso de Linguístiga Geral*, trad. portuguesa Publicações D. Quixote, Lisboa, 1971.

Saxl, Fritz, *La vida de las imagenes,(Estudios iconográficos sobre el arte occidental)*, trad. espanhola Alianza Editorial, Madrid, 1989.

Scharf, Aaron, *Art and photography*, ed. Penguin, Londres, 1983.

Schlegel, August-Wilhelm, *Les tableaux*, ed. Christian Bourgois, Paris, 1988.

Shapiro, M., *Cézanne*, ed. Abhrams Publishers, Nova Iorque, 1952.

Silvestre, Armand, *Au pays des souvenirs*, Paris, 1887.

Simon, Robert, *Cézanne and the subject of violence*, in "Art in America", nº 5, Maio 1991.

Sontag, Susan, *Contra la interprétacion*, trad. espanhola Seix Barral, Madrid, 1984.

Spuller, E., *Édouard Manet et sa peinture*, in *Le nain jaune*, Paris, 8 de Junho de 1867.

Starobinski, Jean, *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, ed. Julliard, Paris, 1989.

Tapié, Victor, *O Barroco*, trad. brasileira Editora Cultrix, S. Paulo, 1983.

Thom, René, *Local et global dans l'oeuvre d'art* in *De la catastrophe*, ed. Centre d'Art Contemporain, Genéve, 1982.

Thoré, T., *Le Salon de 1864*, in "L'Indépendance Belge", Bruxelles, Junho de 1864.

Thuiller, Jacques, *Nicolas Poussin*, ed. Fayard, Paris, 1988.

Trias, Eugénio, *Lo bello y lo siniestro*, ed. Arial, s.a., Barcelona, 1988.

Tyler, Parker, *Cézanne/Gauguin*, ed. N.V. Uitgeverij de Spaarnestad, Harlem, s/d..

Ungaretti, Giuseppe, *O Sentimento do Tempo*, trad. portuguesa Fenda Edições, Coimbra, 1981.

Valéry, Paul, *Degas, danse, dessin*, ed. Gallimard, Paris, 1938.

Venturi, Lionello, *Cézanne*, ed. Skira, Genève, 1978.

Venturi, Lionello, *História da Crítica de Arte*, trad. portuguesa Edições 70, Lisboa, 1984.

Verde, Cesário, *O Livro de Cesário Verde*, ed. Minerva, Lisboa,1947.

Vollard, Ambroise, *En écoutant parler Cézanne, Degas et Renoir*, Paris, 1938.

Wilson, Simon, *A arte pop*, ed. Thames and Hudson, Londres, 1974.

Wolff, A., in "Le Figaro", 1 de Maio de 1883.

CATÁLOGOS

Catálogo da Exposição *Cézanne - Les années de jeunesse*, Ed. Ministère de la Culture, Paris, 1990.

Catálogo da Exposição "Há um minuto do mundo que passa", ed. Fundação de Serralves, Porto, Dezembro 1992.

Catálogo da Exposição retrospectiva de Manet de 1867, Paris,1867 (Bibliothèque Nationale de Paris).

Catálogo da retrospectiva Duchamp no Musée National d'Art Moderne — Centre Georges Pompidou, organizado por Pontus Hulten, Linde, Ulf e Clair, Jean, Ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1977.

Catálogo da retrospectiva Duchamp, ed. Funácion de la Caja de Pensiones, Madrid, 1984.

Catálogo da retrospectiva Velásquez organizada pelo Museu do Prado, ed. Ministério de Cultura, Madrid, 1990.

Catálogo *Qu'est ce que la sculpture moderne*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris,1986.

Catálogo *L'Époque, la mode, la morale, la passion*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

Catálogo *Paris/Paris*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

Catálogo *L'identité italienne*, ed. Centre Georges Pompidou, Paris, 1981.

REVISTAS

"Art in America", nº 5, Maio, 1991.

"Art Press", nº 165, Janeiro, 1992.

"Burlington Magazine", CIX, Novembro de 1967.

"Gazette des Beaux-Arts", Paris, 1 de Junho de 1863.

"Gazette des Beaux-Arts", Paris, Fevereiro de 1884.

"L'Artiste", Paris, 2 de Setembro, 1885.

"L'Artiste", Paris, 11 de Janeiro de 1857.

"L'Artiste", Paris, Fevereiro, 1884.

"L'écho de Paris", Paris, 8 de Fevereiro de 1889.

"L'Éclair", Nºs 14 a 23, Paris 1852.

"L'Événement", Paris, 1 de Maio de 1866.

"L'Événement", Paris, 15 de Fevereiro de 1851.

"L'Indépendance Belge", Bruxelles, Junho de 1864.

"La Chronique des Arts et de la curiosité", Paris, 19 de Abril de 1879.

"La Grande Revue, XLVI", Paris, Agosto 1907.

"La Grande Revue, XLVI", Paris, Agosto 1907.

"La Revue Blanche", Paris, Fevereiro/Maio, 1897.

"L'Arc" (número especial dedicado a Duchamp), ed. Librairie Duponchelle, Paris, 1990.

"Le Figaro", 1 de Maio de 1883.

"Le Gaulois", Paris, 3 de Julho de 1872, pp. 334 a 337.

"Le Moniteur Universel", Paris, 3 de Julho de 1861.

Le nain jaune, Paris, 8 de Junho de 1867.

"Le Siècle", Paris, 28 de Junho de 1879.

"Le Siècle", Paris, 28 de Junho de 1879.

"Le Studio", Paris,15 de Janeiro de 1901.

"Nouvelle Revue Française", Paris, Agosto de 1932.

"Paris Journal", Paris, 5 de Maio de 1870.

"RES", nº9, ed. Peabody Museum of Archaeology and Ethnology, Harvard University, Massachusetts, 1985.

"Revue du XIXème siècle", Paris, 1 de Janeiro de 1867.

"Sartorius", Paris, 1847.

ÍNDICES

ÍNDICE TEMÁTICO

Abstracto/abstracção 234; 239; 250; 254; 257

Academias/academismo 21; 42; 53; 122; 132; 136; 203; 217

Acontecimento 34; 162; 183; 184; 195; 218; 232; 251

Água-forte/aguafortistas 79; 82; 106

Aisthesis 38; 182

Alegoria/alegorismo 100; 106

Antropologia 10; 13; 24; 26; 218; 305

Arensberg 293

Aristóteles 22

Arqueologia 33; 41; 43; 138; 172; 280; 290

Artes primitivas 26; 153

Aura 301

"aura da reprodutibilidade" 301

Barbizon 51, 151

Barroco 47; 69; 160; 171; 182

Bidimensionalidade 3; 36; 40; 42; 56; 216; 234; 246; 248; 256; 258; 259; 267; 271; 277; 306

Boucher, François 64

Boulevards 47; 49; 70; 88

Bouvard et Pécuchet 88; 227

Bracque, Georges 48; 268

Burguesia/burgueses 89; 97; 102; 108; 110; 206; 229

Cabanel 72; 137

Cabanne, Pierre 285

Cabinets de curiosités 29; 288

Cage, John 280

Caixa 38; 213; 215; 216; 305

Callot, François120

Caravaggio 25; 178

Categoria

Categoria estética

Categorias 13; 16; 18; 34; 35; 38; 83; 84; 86; 90; 113; 134; 172; 291; 295; 300; 301

Cézanne *passim*

Cimabue 51

Cinema 39

Classicismo 47

Cogito 168; 170

Colagem 223; 224

Coleccionador/colecção 9; 216; 226; 298

Comportamento estético 83; 109

Concavidade da visão 236

Corot 138

Courbet 71; 103; 106; 111; 116; 124; 126; 130; 134; 136; 138; 151; 200; 206; 270; 273

Couture 203

Cósmico 243; 252; 307

Cubismo 23; 24; 48; 207; 219; 245; 251; 153; 266; 273

Culturas primitivas 289

Dadaísta 193; 267

Dandy 94; 97

"d'après nature" 52; 217

"d'après peinture" 52; 63; 64; 68

Daubigny 138

Daumier 70

DeChirico 237

Degas 71; 108; 116

Délacroix 47; 58; 62; 69; 79; 81; 97; 116; 121; 130; 132; 134; 151; 236; 289; 291

Desenho 70; 249

Desrepresentação 259

Devir 302

Devir-instante 253

Devir-natureza 253

Diagonais 250

"discordância interna" 221; 222; 224; 259

Discursividade da pintura 179

Discursividade do objecto 21; 30

Discurso das formas 301

Discurso estético 17; 35; 36; 39; 82

Duccio 36

École de Paris 241

Écrã 42; 194

Enunciação da imagem 55

Epifania 250; 306; 307

Episteme/epistemológico 31; 33; 43; 190; 304

Escola de Frankfurt 15

Espaço do palco 194

Espaço metafísico 277; 281

Espaço-vitrina 277

Espaço/tempo 216

Espanholismo 49; 61; 62; 80; 101; 144; 61; 152

Espectador-rei, 165; 212

Espectral 175; 188; 189; 210; 247

Espelho 101; 121; 161; 165; 169; 170; 174; 183; 184; 189; 194; 212; 213; 227

Estética da indiferença 172; 177; 178; 220

Eterno retorno 33

Etnocentrista 27

Expressionismo 247; 250; 266; 273

Fantin-Latour 59; 103; 204; 210

Fauvismo 272

Fenómeno 243

Filosofia da arte 14

Flâneur 90; 228

Fleurs du Mal 49; 78

Fontana, Lucio 308

Forma e fundo 41; 210; 306

Fotografia 48; 66; 70; 98; 102; 108; 109; 114; 121; 122; 125; 127; 180; 184; 216; 290

Função nominalista 296

Futurismo 48; 89

Gauguin 73; 139; 153

Gavarni 136

Genealogia 43; 55

"género de reportagem" 120

Géricault 47; 121

Giacometti 220

Giorgeone 69

Giotto 36; 52; 172

Gleizes 23; 24; 274

Goya 25; 53; 58; 63; 70; 109; 119; 141; 145; 147; 149; 151; 211

Gótico 36; 37

Greco 111; 112

Gris 268

Guys 81; 82; 87; 137

Iconologia 19; 35

Ideologia 21; 28; 39; 69; 126; 127; 158;159; 162;171; 290; 291

Illuminations 49

Ilusão/ilusionismo/ilusionista 36; 42; 122; 123; 125; 127; 154; 163; 164; 181; 210; 237; 247; 259; 262

Imagem do espaço 37

Imprensa 88; 120

Inconsciente 41; 53

Inconsciente da imagem 302

Inconsciente das formas 54

Indiferença 173; 178; 214; 218; 223; 228; 229; 275; 281

Industrialização da cultura. 295

Inframince 271

Inumano 249

Ingres 53; 62; 132; 151

Janela 38; 158; 194

Jornal 47; 97

Johns, Jasper 280

Juízo 25; 34; 74; 132; 282

Kahnweiller 225

Klee, Paul 220

"La vérité en peinture" 232; 256

Legros 80

Leonardo da Vinci 282

Linguística 17; 41; 54; 218; 224; 302

Louvre 26; 27; 28; 29; 64; 245; 290

Lugar do espectador, *passim*

Luís Filipe 205

Luto 94; 148

Malévitch 232; 266

Maneirismo/maneirista 39; 47; 69; 151; 159; 160; 162; 171; 175; 196

Manet , *passim*

Melancolia 96; 97; 185-188; 196; 211

Mercado 132; 217; 294; 297

Metafísica/metafísico 43; 123; 237; 247; 248; 255-259

Metáfora/metafórico 38; 101; 148; 163; 164; 168; 171; 184; 188; 192; 193; 216; 252

Metzinger 23; 24; 274

Mito 186

Momentos-acontecimentos 30; 34

Monet 131; 138; 141

Murillo 60; 145; 146; 151

Museu 27; 284; 285; 287; 289; 290; 295; 296; 297; 298

Museu do Prado 146

Museu imaginário 23; 27; 286; 291; 296; 297; 301

Museus 203; 207; 234; 245; 256; 278; 288; 294; 296

Nadar 106; 114

Napoleão 288

Narrativa 183; 218; 219; 225

Neo-objectistas 280

Nietzsche; 33

Nominalismo 296

Numenal 244

Objectivação 43; 306

Objectividade 43; 51; 65; 71; 123; 126; 128; 178; 179; 200; 206; 213; 214; 216; 229; 233; 237; 247; 278; 294; 306

Objectualidade 43; 216; 217; 278; 280; 294

Objectualista 5; 308

Offenbach 104; 209

Optica 55; 175; 305

"o quadro dentro do quadro" 174

Ortogonais 194; 240; 250

Paisagem 252; 256; 259

Paradigma 27; 39; 87; 177; 295; 301; 306

Pensamento escolástico 37

Percepção 122; 124; 125; 240; 255; 279

Performance 308

Perspectiva 36; 38; 60; 101; 109; 122; 151; 158; 164; 181; 190; 191; 192; 210; 237; 256; 257; 307

Perspectiva artificialis 3; 158; 240; 248

Perspectiva naturalis 237

Picasso *passim*

Pintor-rei, 166

Pintura espanhola 40; 60

Pissarro 247

Plano de imagem 22; 24; 26; 28; 301; 302; 303; 306

Platão 16, 194; 302

Primitivismo 25; 256

Profundidade de campo 101; 109; 121; 122; 123; 151; 158; 216; 240

Prosa 25; 192

Prosaica 179

Psicanálise 148; 302

Público 216; 229

Puteaux 23; 268; 274

Quadro de reportagem 109

Quadro-objecto 216

Raphael 83; 85

Rauschenberg, Robert 280

Ready made 276; 281; 293; 295; 296; 307

Realismo 126; 134

Rembrandt 64; 69

Renoir 56; 75; 141

Representação *passim*

Retraimento 40; 121; 191; 192; 200; 210; 216; 225; 307

Retraimento do espaço 3; 36; 190; 191; 215; 248; 271; 281; 306

Retraimento do espaço da representação 164

Retraimento do espaço pictural 41; 198; 201; 206; 215; 305

Retraimento do tempo 225

Romantismo 20; 42; 47; 51

Rubens 22; 25; 58; 64

Segundo Império 105; 108

Simbolista 60; 65

Simbólicas 13; 158

Símbolos 187; 194

Sistema das artes 132; 296; 297

Sisley 141

Spleen 86; 97

Suprematismo 207

Televisão 39

Tempo *passim*

Tempo da representação 182

Tempo do espectador 182

Temporalidade 181

Tiziano 53; 69; 146

Tradição 42; 52; 53; 56

Transparente/transparência 43; 256; 277; 279; 281; 282; 284; 297; 307

Trompe l'oeil 211

Turner 74; 298

Valor cultual 12; 301

Valor expositivo 301

Van Dyck 146

Van Gogh 73; 292

Velázquez *passim*

Veronèse 211

Vieira da Silva 241

Vitrina 43; 47; 49; 213; 214; 215; 218; 223; 224; 225; 228; 278

Vollard, Ambroise 225

"vontade de forma" 177

"vontade de história" 57

Warhol, Andy 280

Wiertz 224

INDICE DE AUTORES

Adorno, Theodor 14, 15, 19, 35, 282, 283

Alberti 36, 172, 181, 190

Almeida, Bernardo Pinto de 5, 6, 22, 288, 301

Appolinaire, Guillaume.....48, 270

Argan, Giulio Carlo 15, 22, 35, 208

Astúrias, Miguel Angel 172,173, 177, 185-187, 196

Aurevilly, Barbey d'.....142

Barthes, Roland 17

Bataille, Georges.....12, 147-151, 154, 218, 219, 228

Baudelaire, Charles 16, 48, 49, 59, 68, 70, 77-117, 129, 132-137, 145, 148, 162, 201-209, 247, 270, 271, 291

Bayer, Raymond 16

Benjamin, Andrew 36

Benjamin, Walter 15, 20, 47, 87, 205, 206, 214, 224-226, 300, 301

Bernard, Émile 23, 246

Blanché, Robert 13, 39
Brecht, Bertoldt 169
Breton, André 265, 271
Burckhardt, Jacob 38

Cabanne, Pierre 268, 275, 285
Cachin, François 49, 52
Caldéron de la Barca 159
Castagnary, J. 71, 72
Celant, Germano 276
Cervantes 159
Champfleury, J. 135
Charbonnier, Georges 220
Chédin, Olivier 244
Claretie 142
Clair, Jean 280
Coffin-Hanson, Anne 69
Croce, Benedetto 14

Damish, Hubert 39
Délacroix, Eugène 30
Deleuze, Gilles 33, 253
Denis, Maurice 23, 46, 234
Derrida, Jacques 17, 36, 232
Descartes, René 159, 168
Desnoyers, Fernand 139

Diderot, Denis 16, 149, 202
Duby, Georges 19
Dufrenne, Mikel 16
Duranty 139
Duve, Thierry de 268, 269, 275, 278, 282, 286

Eco, Umberto 35
Ephrussi, Charles 141

Faure, Élie 174
Flaubert, Gustave 88, 227
Foucault, Michel..... 31, 33, 165-170
Francastel, Pierre 12, 207, 208, 304
Fried, Michael 46
Fuller, Peter 35

Gállego, Julián 174
Gardiner, Patrick 24
Gasquet, J. 23
Gauthier, Théophile 62, 112, 136
Gil, José 254, 255
Giordano, Luca 167, 180
Gleizes, Andrè..... 23, 24, 265, 269, 274
Glucksman, Christine-Buci 35, 37, 159
Gombrich, Ernst 16
Goncourt (irmãos) 130, 136
Góngora.....159

Gonse, Louis 141
Grácian, Baltazar 159
Greenberg, Clement 15
Guerry, Liliane 235-251, 302
Guideri, Remo 267, 286, 294
Guimard, Paul 174
Gusmão, Artur Nobre de 243-246, 256

Halberstadt 298
Harnoncourt, Anne de 276
Hauser 11, 19, 304
Hegel 2, 13, 34
Hulten, Pontus 280

Jeanniot, G. 67

Kant 22, 243, 244
Klee, Paul 220
Klibansky, Raymond 35, 187
Krauss, Rosalind 65
Kristeva, Julia 17

Lacan, Jacques 35, 302
Larin, J. 62
Lawrence, D. H. 231-233, 255
Le Bas, G. 62

Lebel, Robert 270, 274, 279
Leroi-Gourhan, André 83
Levi-Strauss, Claude 18
Lhot, André 52
Lyotard, Jean-François 259, 268, 285

Malévich, K. 231-234, 266
Macquet, Jacques 26, 35
Mallarmé, Stéphane 225, 227
Malraux, Andrè..... 23, 27, 149, 286, 291, 300, 301
Mantz, Paul 134, 137
Marchán-Fiz, Simón 15
Merleau-Ponty, Maurice 45, 157, 220-223, 238, 242, 243, 249, 259, 260, 298
Metzinger, Jean 23, 24, 265, 269, 274
Mirbeau, Octave 137
Moreau-Nelaton 75
Moure, Gloria 293

Newhall, Beaumont 115
Nietzsche, F. 33
Norris, Cristopher 36

Ortega y Gasset, J. 167, 175-180, 192, 204, 219

Pacheco, Maria Cândida 37
Panofsky, Erwin.....16, 18, 19, 35, 37, 158, 187

Pater, Walter 38
Paz, Octavio 229, 265, 274, 279, 281, 295
Péladan, Jean 60, 61
Pernes, Fernando 260
Pingaud, Bernard 279
Platão 75
Pleynet, Marcelin 267
Proust, Antonin 57, 58, 62, 149, 202
Proust, Marcel 205

Quevedo 159

Racine 83
Renoir, Jean, ... 52
Rewald, John 235
Ricœur, Paul 24
Rimbaud, Arthur.....47, 49
Rosenberg, Harold 285, 291
Rubin, William 25
Ruff, Marcel A. 99

Sade, D. A. F. de 150
Sand, George 135
Sarduy, Severo 37, 174
Sartre, Jean-Paul..... 97
Saussure, Ferdinand.....17
Saxl, F. 35, 160, 162, 187

Scharf, Aaron, ... 115
Schlegel, A. Wilhelm 20
Schelling 14
Semper, Gottfried 18
Shakespeare.....164, 172, 189, 190, 195
Shapiro, Meyer 238, 241
Silvestre, Armand 71
Starobinsky, Jean 96, 186, 191
Sweeney, J. J. 269

Renaud, Isabel 239

Tabarant, A. 103
Tapiè, Victor 37
Thom, René 35
Thorez, Téophile 139
Trias, Eugénio 35
Tyrel, Parker 233

Ungaretti, Giuseppe 96

Venturi, Lionello 16, 236, 255, 257
Verde, Cesário 106
Vollard, Ambroise..... 23, 56

Wolf, Albert 140
Wolfflin, Heinrich 17, 38, 171, 194, 300
Worringer, Wilhelm 177

Zola, Émile 64, 104, 130, 142, 151, 199-210, 222, 225, 227