PEDRO DE ANDRADE ALVIM

AS OBRAS DE EDOUARD MANET PERTENCENTES AO ACERVO DO MASP

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof.Dr. Jorge Sidney Coli Jr.

Este exemplar corresponde à redação final da dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 05/08/96.

Banca:

Prof.Dr. Jorge Sidney Coli Júnior

Prof.Dr. Luiz da Silva Dantas

Profa.Dra. Renina Katz

agosto/1996

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

UNIDADE BC
N.º CHAMADA:
T UNICAMP
AL 88o
V. 1 Ex.
TOMBO 28369
PROC. 667/96
C D X
PREÇO R$ 11,00
DATA 30/08/96
N.º CPD

CM-00091773-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

Alvim, Pedro de Andrade

AL88o As obras de Édouard Manet pertencentes ao acervo do MASP / Pedro de Andrade Alvim. - - Campinas,SP:[s.n.], 1996.

Orientador: Jorge Coli.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Manet, Edouard, 1832 - 1883. 2. Museu de arte - São Paulo (SP). 3. Pintura francesa - Exposições - Sec. XIX. 4. Arte - França - Sec. XIX. I. Coli, Jorge, 1947 - II.Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Agradecimentos:
aos meus sogros, a meus pais, à família, aos amigos, aos colegas e professores.

À minha esposa e a meu filho.

São Paulo, 1996

APRESENTAÇÃO

O presente trabalho se propõe a estudar quatro pinturas a óleo de Édouard Manet, hoje pertencentes ao Museu de Arte de S. Paulo : o *Retrato de Marcellin Desboutin, o Artista*; o *Retrato de Mlle. Marie Lefébure, a Amazona* ; *Banhistas à Beira do Sena*, e o *Retrato de M. Pertuiset, o Caçador de Leões*.

O método de pesquisa consistiu em fazer um levantamento das informações disponíveis a respeito dos quadros, e confrontá-las à nossa própria visão das obras e à leitura de alguns dos numerosos e importantes textos existentes acerca de Manet.

O objetivo do estudo presente é o de procurar uma aproximação da obra de Manet a partir de quatro pontos bem específicos. Procurou-se evitar, na medida do possível, que a pesquisa fosse inteiramente conduzida dentro de linhas já estabelecidas pelos principais autores de estudos sobre o pintor, afastando-se assim do contato direto com as pinturas.

Os quatro capítulos da dissertação dizem respeito cada qual a um dos quadros. Cada capítulo recebeu um desenvolvimento autônomo, mas todos eles seguiram, de forma geral o seguinte esquema (não necessariamente na mesma ordem) :

a) Informações gerais sobre a obra e o período da carreira de Manet em que foi pintada;

b) Dados sobre o modelo e reflexão sobre a importância de um motivo específico para Manet;

c) Análise crítica da pintura;

d) Comparação com outras obras de Manet, e de outros pintores.

As pinturas do MASP podem ser divididas em dois grupos. Os dois retratos masculinos são obras bastante conhecidas, mencionadas em todas as biografias do pintor e nos principais estudos críticos de sua obra. Os dois quadros com motivos femininos são muito menos conhecidos, e as informações existentes sobre ambos, inclusive sobre a data de sua execução, são na maior parte das vezes incertas.

O excesso de informações sobre os quadros, em um caso, e a sua falta, no outro, não comprometem, de nenhuma forma, a possibilidade de apreciação das obras e de reflexão sobre o seu significado. Dentro da metodologia adotada, optou-se pela trabalhosa via de não se estabelecer arbitrariamente um limite para a massa de informações disponíveis, o que visaria consolidar uma visão unívoca das obras. Por exemplo : em casos de incerteza em relação à datação das obras, não se tomou partido por uma das possibilidade, e buscou-se conviver com a indeterminação.

As informações históricas que possuíam apenas relação indireta com os quadros foram reunidas em anexo ao fim de cada capítulo, visando evitar um sobrecarregamento do texto principal. Algumas das idéias principais do trabalho procuram ser retomadas na conclusão, buscando indicar um sentido geral para as questões levantadas a partir dos quadros do MASP.

RETRATO DE MARCELLIN DESBOUTIN, O ARTISTA (1875)

I) A EVOLUÇÃO DOS TIPOS

Introdução

O Artista (fig.1) pode ser considerado fundamentalmente como mais uma abordagem do grande tema da figura única ou individual, aquilo que Manet afirmava ser "o maior desafio" para um pintor [1]. De um ponto de vista mais específico, o retrato de Desboutin faz parte de uma trajetória em que o aspecto "exótico" ou "pitoresco" dos personagens é progressivamente deixado para trás, dando lugar à definição dos tipos contemporâneos.

O *Retrato do Artista* reúne certos traços dos "mendigos-filósofos", "cantores de rua", "toureiros" e outros personagens de obras dos anos sessenta. Nelas já pode ser detectado o interesse pelo dandismo contemporâneo, de que Desboutin irá representar uma variante, enquanto que no retrato de 75 ainda persiste o acento patético dos personagens mais antigos.

---

1 *"On ne saurait cependant croire, mon cher ami, combien il est malaisé de camper une figure seule sur une toile et de concentrer sur cette seule et unique figure tout l'intêret, sans qu'elle cesse d'être vivante et pleine. Faire deux figures qui puisent leur attraction dans la dualité des personnages est à coté de cela un jeu d'enfant".* Carta de Manet a Antonin Proust sobre seu retrato exposto no Salão de 1880, em COURTHION, Pierre e CAILLER, P., ed. , Manet Raconté par Lui-Même et par ses Amis, Genebra, 1953, vol. I, p.78.

Esses dois componentes, o do dandismo e o do patético, irão passar por várias modificações ao longo da produção de Manet, decorrentes de uma seleção cada vez mais específica, e de transformações no processo de idealização dos "tipos". Ocorre, ao mesmo tempo, uma aparente uniformização dos personagens, com a diminuição gradativa das características exóticas. A visão do pintor torna-se mais abrangente, e ele discerne o particular dentro da grande experiência comum da época.

1) Le Buveur d'Absynte (1859).

O *Buveur d'Absynte*, de 1859 (fig. 2), é o mais remoto ascendente direto do *Artista*, dando início à linhagem a que pertence o quadro de 75. O homem usando *talma* e *haut-de-forme* é pintado em um monocromatismo marrom, como o seria o *Retrato de Desboutin* 16 anos depois. O *Buveur* é uma imagem turva, de que se subtrai um misterioso brilho e luminosidade. O alaranjado do rosto, o verde baço do copo e a garrafa negra que rola no chão se agregam à base marrom, em um acordo de dissonâncias cromáticas e afetivas. A pintura de Manet faz pensar na escrita de Baudelaire, tanto do ponto de vista temático quanto formal, dando certa ênfase a um componente construtivo que nela é menos aparente e insistente.

Pelas suas dimensões modestas (81 x 106 cm), o *Buveur d'Absynte* ainda se aparentava, apesar de sua abordagem moderna, à "pintura de gênero" com seu formato tradicionalmente reduzido. O personagem de 59 é uma criatura anônima parecida com os figurantes das grandes composições de Courbet. Seu aspecto sinistro e

desencarnado, que convém a uma caracterização unívoca como a de uma "máscara", é bastante oposto ao caráter afirmativo do personagem do *Artista* posado por Desboutin.

Por outro lado, o *Buveur d'Absynte* mantém claras diferenças em relação a um personagem como o mendigo da *Aumône à Ornans*, de Courbet, a quem um garoto oferece uma esmola. O *Buveur* anuncia claramente que Manet pretende tomar suas distâncias com relação à "pintura de gênero".

Courbet havia dado aos temas cotidianos e personagens comuns de que se ocupava a chamada "pintura de gênero", uma dimensão e um investimento pictórico até então reservado à "pintura de história". Antes dele, Delacroix já havia, por exemplo, conferido um alcance épico à "natureza-morta". Manet dá prosseguimento a essa perturbação das hierarquias temáticas, ocupando a tela com um personagem tão indefinido quanto o *Buveur d'Absynte*. A figura ou "máscara" perde sua função na apresentação da *scène-de-genre*. O "tipo", descrito com economia realista, é transferido para um contexto em suspensão, um cenário que não pode mais ser identificado com uma taberna, um casebre miserável ou uma beira de estrada.

2) Os retratos de "mendigos-filósofos" (1865-69) e a influência do *Esopo* e do *Menippo*, de Velázquez.

Se o *Philosophe au Béret Rouge* de 1865 (fig.3) ainda é um quadro relativamente pequeno (118,5 x 109 cm), os dois outros "Mendigos-Filósofos" representados por Manet _ o de barba, manto e chapéu negros (1865) e o *Chiffonier* datado de 1865-69 (fig. 4) _ são obras de dimensões respeitáveis, ambas com mais de 1,80m de

altura, o que atesta um afastamento ainda mais claro da "pintura de gênero".

A idéia de uma "galeria de tipos contemporâneos" [2] aparece ligada desde o início à visão dessas figuras impressionantes e miseráveis, que emergiam da cidade que ia sendo modificada pelas transformações de Haussmann [3] . Os mendigos pintados em tamanho natural ocupam um lugar à parte na pintura do século XIX, na medida em que constituem "tipos", sem por isso se submeterem aos estereótipos e aos papéis que a "pintura de gênero" lhes reservava. Talvez os "monomaníacos" retratados por Géricault possuam um grau de autonomia comparável ao dos "Mendigos-Filósofos", mas Manet se

---

2 Em 1879, Manet havia enviado ao *Préfet de la Seine* um projeto de decoração para o *Hotel de Ville*, de que constava uma galeria reunindo "em ações apropriadas, todos os homens vivos que, na área civil, contribuiram ou contribuem para a grandeza e para a riqueza de Paris". Carta enviada ao *Préfet de la Seine* e ao presidente do *Conseil Municipal* em abril de 1879. BAZIRE, 1884. PROUST, 1897. Republicada em COURTHION e CAILLER, ed. , 1953, vol. I, p. 76.

3 As transformações estabelecidas por Haussmann na fisionomia da cidade pareciam ameaçar a sobrevivência dos pitorescos "mendigos-filósofos". *"En fait, le mendiant-philosophe est alors un type parisien si répandu au milieu du siècle que dans le Paris-Guide, publié pour l'Exposition Universelle de 1867, Charles Yriarte - l'ami de Manet, spécialiste de Goya - en parle longuement pour déplorer la disparition progressive due aux transformations de Paris par Haussmann et à la suppression des 'cours de miracles' "*. Segue-se uma citação do *Paris-Guide* 1867 de Yriarte, descrevendo os "chiffoniers philosophes", que desapareciam como se houvessem "emigrado", e que antes vinham às feiras "recitar aos comerciantes intrigados os mais belos versos de Virgílio e de Horácio". CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., Manet . Catálogo de Exposição, Paris, Grand Palais, 1983, p. 234-235.

destaca entre os grandes pintores realistas do século XIX por sua visão "em bloco" , que retrata seres humanos integrais sem procurar estabelecer uma base de identificação psicológica entre ele próprio e os seus personagens.

O pintor dos *Mendiants-Philosophes* procura superar o limite da chamada "pintura de gênero" através da emulação de grandes mestres do passado. Ambiciosa como antes a de Courbet , tal pintura almeja um lugar no Museu, inclusive pelo emprego de grandes formatos, mas também pela escolha de uma filiação histórica particular em que deseja inscrever-se. O imponente modelo velazquiano indica a via de como transformar os mendigos da Paris contemporânea em assunto para a "grande pintura". *Esopo* e *Menippo*, dois dos quadros de Velázquez com figura única vistos por Manet no Prado em 1865 (fig. 7 e 6, respectivamente), continuam a ser importantes, dez anos depois dos *Mendiants-Philosophes*, na concepção de *O Artista*. Velázquez apresenta autores clássicos como tipos populares de sua época , e confere a eles um novo caráter de monumentalidade. São definidos em um único gesto largo que os planta, de pé, no espaço, e com grande economia cromática, retirando sua força da escolha dos modelos, sua atitude e a simplicidade com que são retratados.

A síntese de valores de eternidade e transitoriedade preconizada por Baudelaire estava, também, implicada na pintura de Velázquez. Manet passa a ver, desde cedo, na atualização desse realismo do século XVII uma via importante para realizar o projeto de uma pintura da vida contemporânea de seu século.

3) Os retratos dos atores Philibert Rouvière (1866) e Faure (1875).

Outra obra de Velázquez que marcou Manet em sua viagem à Espanha foi o retrato do bufão Pabillos de Valladolid (fig. 5). A descrição que Manet fez do quadro - "O fundo some: é ar que envolve o sujeito, todo vestido de preto e vivaz" [4] - chama a atenção outra vez para a relação entre figura individual e meio circundante, que surge com maior peso em uma pintura de grande formato. Nos retratos de corpo inteiro que irá realizar de dois famosos atores de sua época, a preocupação central de Manet diz respeito às possibilidades expressivas das figuras únicas, cercadas de "ar".

Pintados nos anos de 1866 e 1875, os retratos de Philibert Rouvière (fig. 8) e Faure (fig. 9) continuam a trabalhar o elemento patético presente nos "Mendigos-Filósofos", transferindo-o para o contexto da atuação teatral. O gesto dramático e a expressão facial dos atores são o pretexto e o ponto de partida para a exploração da dramaticidade e expressividade dos corpos no espaço. O que conta finalmente para Manet é o todo. Na relação tempestuosa com o firmamento, em que o pintor "lança" a figura no espaço (mesmo no caso de uma figura estática, como a de Rouvière, cujo tensionamento desequilibra a composição e rompe a paz circundante), se reconhece a busca de um "impulso vital", enraizada na estética romântica, que permanece fundamental para *O Artista*.

---

4 " *Le fond disparaît : c'est de l'air qui entoure le bonhomme, tout habillé de noir et vivant .*" Carta enviada por Manet a Fantin-Latour, de Madrid, em 1865. Cf. COURTHION e CAILLER, ed. , 1953, vol. I, p.45.

Do *Retrato de Rouvière* a *O Artista*, como assinala Darragon, "as diferenças existem", "os tons de azul e bege" não são os mesmos. "A liberdade da pincelada é muito mais acusada e a natureza do espaço também mudou. Mas para entrar realmente nessa paradoxal evolução estilística em que desempenham seus papéis impressionismo e realismo, é preciso ir no sentido da lógica do retrato, dentro da dimensão psicológica e social trazida por seu modelo" [5]. As modificações na pintura de Manet não obedecem a uma lógica evolutiva a não ser de uma maneira "paradoxal". Princípios impressionistas surgem de maneira *ad hoc*, como recurso que a época oferece ao pintor, e quase como mais um elemento díspar a ser integrado à obra. O "motivo original", a idéia que inspira o quadro, é que irá determinar, a partir de dentro, o sentido do "tratamento". Manet só está interessado em empregar os recursos do presente e do passado da arte, na medida em que estes o ajudem a aproximar-se de "temas" ou projetos que contêm, eles mesmos, a sua pintura em germe.

Os dois retratos de atores separados por quase dez anos, carregam ambiguidades bem específicas, como a convivência irônica entre o drama, *Hamlet*, que havia sido adotado pelo romantismo

---

5 *"La liberté de la touche est baucoup plus accusée et finalement la nature de l'espace a aussi changé. Mais pour vraiment entrer dans cette paradoxale évolution stylistique où jouent pleinement leur rôle impressionnisme et réalisme, il faut aller dans la logique du portrait, dans la dimension psycologique et sociale apportée par son modèle(...)"* Éric DARRAGON, MANET, tese de doutorado com orientação de Bruno Foucart, defendida em 1987 (não publicada), p.826. *Bibliothèque Nationale de Paris.*

enquanto símbolo da individualidade, e o distanciamento contemporâneo de uma pintura que representa a própria encenação. A expressão dos sentimentos do personagem, não afeta a "indiferença moral" das obras. Estas visam, através do motivo da interpretação dos atores, alcançar uma dignidade específica da pessoa, nitidamente demarcada de todos os papéis que possam ser por ela interpretados. Já no caso do *Artista* , com seu claro propósito de servir como "emblema" de toda uma classe, as distâncias desaparecem na dramaticidade unívoca da execução. A identificação e cumplicidade ultrapassam a relação particular com o modelo escolhido, para alcançar uma expressão objetiva. Mais do que nunca, o que importa aqui é o caráter individual que se exprime na atitude de Desboutin, na luz que o cerca, nos acessórios e em todos os elementos da pintura.

Modelos como Desboutin e o ator trágico Rouvière se integraram com mais facilidade ao projeto do pintor do que um artista bem sucedido - e, por outra parte, também importante para sua época - como o barítono Faure. Este era, aliás, colecionador, como o caçador Pertuiset, dos quadros de Manet. Faure (e talvez também Pertuiset), ao contrário de Desboutin, parece ter entrado um pouco "apesar dele mesmo", inconscientemente, na "galeria de tipos contemporâneos" de Manet.

Além do *Pabillos de Valladolid*, existe uma tradição de estampas populares representando atores, que remonta ao século XVII, importante em uma genealogia da produção de Manet. A relação entre a concepção do *Ator Trágico* de 1866 e gravuras de

grande difusão, representando atores famosos, foi estabelecida por Solkin [6]. A atenção do pintor para tais imagens, a partir do caso específico dos atores, pode ter influído na concepção emblemática dos "tipos", em que Manet irá investir progressivamente até o *Retrato do Artista.*

4) *Le Bon Bock* (1873) e a pintura realista do século XVII.

Com o *Bon Bock* de 1873 (fig. 10), Manet se volta para uma outra boemia, que pouco tem a ver com a indiferença chocante dos dandis do *Déjeuner sur L'Herbe*, pintado dez anos antes, ou com o romantismo da figura do *Artista.* Exalando bem-estar, o personagem de boêmio posado por Bellot em 1873 é um "*monsieur Tout-le-Monde* ", como se escreveu na época [7]. A adoção de uma perspectiva "ordinária" é um sinal de versatilidade, naquele momento, mas, principalmente, reata com um aspecto austero da produção de Manet (em que novamente, como em *L' Enfant à l'Épée*, de 1861, ele reafirma sua admiração por Hals e Velázquez). A multiplicação dos enfoques sobre o tema da boemia aponta para o modo com que Manet vai construindo uma equidistância na relação com os motivos,

---

6 SOLKIN, D., "Philibert Rouvière : E. Manet's 'L'Acteur Tragique' ", *Burlington Magazine*, CXVII, nov. 1975, p. 702-709.

7 " *(...) jamais il ne cherchera dans l'ivresse un idéal envolé*" (...) E. Drumont, "Le Salon de 1873" , Le Petit Journal, 2 de junho de 1873. Citado em DARRAGON, E., Manet, Ed. Fayard, Paris, 1989, p. 216.

mantendo sua diversidade e passando ao largo de uma especialização estreita.

Com *Le Bon Bock*, a tarefa empreendida por Manet, de exprimir a época através de seus "tipos" mais representativos, encontra um sucesso de crítica e público que responde pela primeira vez de modo favorável à ambição de penetrar o coração da "vida contemporânea". O *Grand Dictionaire Universel Pierre Larousse*, editado na segunda metade do século XIX, considera *Le Bon Bock*, e não *Oympia* ou *Le Balcon* como a "obra capital" de Manet até então [8].

A inluência da repercussão do *Bon Bock* sobre a carreira do pintor irá constituir no momento de *O Artista* uma referência obrigatória para a crítica, e as duas pinturas foram aproximadas já a partir da exibição em 1876 [9]. O imenso sucesso do *Bon Bock* irá

---

8 *" A cette époque l'artiste avait adopté une manière à lui, laquelle consiste à prendre un sujet très-simple, choisi dans la vie ordinaire, à noter au passage une impression qui le frappe, et à exécuter ses tableaux dans une gamme de tons très sobres, avec certains partis pris d'opposition de couleur, et en employant des moyens volontairement restreints (...) Ce dernier tableau* [*Le Bon Bock*, 1873] *, jusqu'ici l'oeuvre capitale de M. Manet, est un morceau fort remarquable, plein d'expression et de vie, dans lequel l'artiste a représenté un gros homme, à la figure épanouie et placide, qui, assis, fume sa pipe avec méthode, et entrecoupe sa sieste de quelques gorgées de bière blonde" .*

Extraído do verbete [Manet (Édouard)] , do *Grand Dictionnaire Universel par Pierre Larousse*, publicado a partir de 1865.

9 O crítico Bernadille saúda o personagem com entusiasmo e chama o quadro de *"pendant* do *Bon Bock "* (*Le Français*, 21 de abril de 1876). Porcheron, por sua vez, escreve : *"un chien, au second plan, est en train de lapper de l'eau dans une chope; est-ce un souvenir du bon bock ?"* E.

sem dúvida influir, dalí por diante, nos envios de Manet aos Salões, como o do *Artista* em 1876. A repercussão pública funciona como índice de um reconhecimento do caráter verdadeiro do "tipo" pela época, estimulando a constituição de uma "galeria de tipos contemporâneos" fundamentais. A notoriedade de seu predecessor permitiu ao *Retrato do Artista* ir adiante, representando, além da "época", o personagem local, particularizado, cuja autonomia se pode afirmar mais claramente. De fato, a definição que Manet dá ao personagem de seu quadro tenta introduzir uma maior gama de distinções possíveis de serem feitas em relação ao "tipo" : "o homem mais extraordinário de seu quarteirão, e não de sua época..." [10].

A difusão por meio de gravura constitui, se não um aspecto fundamental, pelo menos um complemento importante para a concepção dos "tipos", dada a sua adequação ao caráter de generalidade, simplicidade e apreensão imediata próprios ao processo de reprodução. Um quase monocromatismo aproxima o *Bon Bock* do *Retrato do Artista*, e amplia a margem de fidelidade no processo de reprodução. Surpreendentemente, a gravura estava ligada ao próprio

---

Porcheron, *Le Soleil*, 20 de abril de 1876. Ambos citados por DARRAGON, 1987 (cf. nota 5), p. 820- 821.

10 Manet teria dito a Antonin Proust :*"Je n'ai pas eu la prétention d'avoir résumé une époque, mais d'avoir peint le type le plus extraordinaire d'un quartier. J'ai peint Desboutin avec autant de passion que Baudelaire"* . PROUST, A., "Édouard Manet, Souvenirs", artigos publicados em *La Revue Blanche*, de fevereiro a maio de 1897, p. 206. Citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al. , 1983, nº 146, p. 372.

motivo das obras, já que ambos os modelos, Bellot e Desboutin, eram gravadores de profissão. Se, em princípio, havia um interesse do artista em divulgar o máximo possível suas obras, nos casos específicos em questão a reprodução ocorre quase como parte de um processo natural, em que a gravura ganha, por uma espécie de "graça" e afinidade intrínseca, uma maior proximidade com o original.

Le Bon Bock foi reproduzido em gravuras e fotografias e divulgado em diversos periódicos, junto com um poema de Carjat inspirado no personagem do quadro [11]. *O Artista*, por seu lado, teve uma reprodução em xilogravura publicada por *L'Univers Illustré* (fig. 11), feita a partir de uma reprodução fotográfica [12]. O domínio público, por intermédio da gravura, vem acrescentar aos "tipos

---

11 Documents *Manet*, Paris, Bibliothèque d'Art et d"Archéologie. Citado por DARRAGON, 1989, p. 216. O poema e a gravura se acham reproduzidos no livro de WRIGHT, Patricia, Manet, Col. *Eyewitness - Art*, Dorling Kindersley e National Gallery Publications, Londres, 1993, p. 51.

12 Gravura feita a partir de uma fotografia de Godet, publicada em *L'Univers Illustré*, 13 de maio de 1876, p. 312, com a legenda *"Portrait d'un artiste refusé au Salon, d'après une photographie par M. Godet, coll H. Debrousse"*. DARRAGON, 1989, p. 272. A ilustração precedia um comentário favorável do quadro na seção *Courier de Paris* , de Gerôme (*L'Univers Illustré*, p. 306-7). Cf. DARRAGON, 1987, p. 816. A gravura foi reproduzida no artigo de BAREAU, Juliet W., "L'Année Impressioniste de Manet : Argenteuil et Venise en 1874", *Revue de L'Art* nº 86, 1989, p. 32 , n. 18. Atsushi MIURA forneceu à autora a localização da gravura em seu estudo "Le Portrait de Marcellin Desboutin et le Problème de la Représentation de l'Artiste", *Mediterraneus*, XII, 1989, pp. 101-129.

contemporâneos" de Manet uma dimensão essencial deixada em aberto pela pintura.

A influência de Franz Hals foi apontada como predominante pela recepção crítica do *Bon Bock*; tres anos depois, nos comentários sobre *O Artista*, a ela se juntaria a de Velázquez [13]. A tradição realista do século XVII, da pintura de Hals, Velázquez e dos irmãos Le Nain, que acentua a individualidade dos caracteres, recorrendo a uma forma de representação sintética e à valorização dos contrastes, é "expropriada" e revivificada por Manet quando ele concebe seu projeto de retratar personagens da "vida contemporânea".

Uma visita ao Museu Franz Hals de Haarlem feita em companhia do cunhado Ferdinand Leenhoff em 1872 teve, sem dúvida, influência na gênese do *Bon Bock*. O *Retrato do Artista*, por sua vez, irá evocar uma obra de Hals, o *Joueur de Rommelpott*, de 1623-25, que possui várias versões (cf. fig. 13), uma das quais localizada no Kimbell Art Museum em Fort Worth. Existe uma sugestiva semelhança fisionômica entre o personagem de Hals, o modo com que se veste, e o retrato de Desboutin. Nas gravuras que reproduzem a pintura do holandês, de modo invertido, o instrumento e sua vareta são análogos à bolsa de tabaco e ao cachimbo segurados por Desboutin.

---

13 Em 1876, Silvestre escrevia : " *M. Manet a (...) peint des morceaux d'une inconstetable maestria, et (...) le 'Portrait' en contient un, le grand lévrier qui boit, que Velázquez n'eût pas renié*". Citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al. , 1983, nº 146, p. 370.

Nos seus anos de juventude, Manet produziu uma cópia de uma obra do pintor flamengo Brouwer, da qual existe também uma verão pintada por Hals _ o caricatural *Buveur d'Absynte* de 1858 (fig. 21)_ que pode ser visto como um antepassado do personagem boêmio de 1875.

O *Joueur de Rommelpott* se encontra reproduzido, com o título mudado para *Béatitudes* (fig. 12), no capítulo sobre arte flamenga da *Histoire des Peintres* de Charles Blanc, cujas estampas serviram como inspiração inicial para outras pinturas mais antigas de Manet [14] . A relação com o quadro de Hals, no momento em que é pintado *O Artista*, possui um caráter vago. Sem representar uma alusão direta à "pintura de gênero" flamenga, a semelhança com o *Joueur de Rommelpott* surge como possível reminiscência de uma imagem familiar, incorporada a uma obra de natureza substancialmente diversa.

5) Os dois autoretratos de1878 e 1879.

Os dois autoretratos pintados por Manet no final dos anos setenta, alguns anos depois de *O Artista*, pertencem evidentemente a uma categoria diferente de obras, que não se dirigem de forma tão direta ao público. A preocupação primeira do pintor não é tampouco

---

14 Conforme REFF, T., "Manet and Blanc's 'Histoire des peintres'", *Burlington Magazine*, CXII, julho 1970, p. 456-458. Da *Histoire des Peintres* constam reproduções de obras, como *Le Christ Mort Soutenu par Deux Anges*, de Ribalta, e *La Mort d'un Picador*, de Goya, que influenciaram claramente outras composições de Manet.

a de integrar um conjunto coerente, como o dos "tipos contemporâneos", mas sim de interrogar diretamente a sua própria imagem, um ponto de partida bastante propício a fazer ressaltar a especificidade de sua pintura.

O *Autoportrait à la Calotte* (fig. 14) e o *Autoportrait à la Palette* (fig. 15) são quadros de tamanho médio, pintados em tons marrons tendendo para o escuro, e de fatura menos cuidada do que a das obras que Manet costumava expor. Em ambos, o pintor exibe uma certa inquietude e vulnerabilidade, mas ao mesmo tempo mostra grande energia; ele "ataca" a tela e o motivo impiedosamente, mas mantém a sua distinção característica. Os dois autoretratos alcançam uma vitalidade complexa e frágil que não pode deixar de fazer pensar em Rembrandt. A execução é ansiosa, mas também afirmativa e suficiente. Alguns traços semelhantes também fazem parte da representação do "Artista", associando o modelo Desboutin a componentes da personalidade do pintor.

No *Autoportrait à la Calotte*, Manet se retrata de corpo inteiro, numa pose a meio caminho entre a aparição súbita e o empertigamento. A aparência de Manet neste autoretrato _ apesar de todo o seu alinhamento _ evoca um pouco o desmazelamento da figura de Desboutin no *Artista*, devido à rapidez de execução da pintura. O rosto lembra, por outro lado, o retrato em ponta-seca que o próprio Desboutin havia feito de Manet (fig. 53), com sua expressão, um pouco alterada mas em que predomina a afabilidade. Os traços faciais são tratados sem grande afirmação, e o caráter da figura é afirmado mais uma vez através de sua postura como um todo. O

tratamento do fundo, com as pinceladas decididamente à mostra, expõe mais do que nunca o processo de definição da luz no quadro.

No *Autoportrait à la Palette* Manet busca e consegue captar o instante, incorporando definitivamente ao gênero do retrato as maiores contribuições do impressionismo. Bem à maneira do pintor, com duas ou tres pinceladas oblíquas os traços essenciais de sua pessoa estão definidos. À obra se aplicaria bem o que Darragon escreve sobre as motivações que animavam *L'Artiste* : "atingir tecnicamente à realização de sua impressão global e imediata de uma só vez. Esta procura da fusão rápida entre arte e natureza compreende igualmente a pintura impressionista de paisagem, que, através do retrato, é recentrada sobre o romantismo radical de Manet" [15].

A posição das mãos com os pincéis e a paleta, nesse segundo quadro, evocam as de Velázquez, no autoretrato que toma parte na composição de *Las Meninas*. As formidáveis e nodosas mãos do *Artista* de 1875, entretidas com o cachimbo e a tabaqueira, parecem encontrar uma nova e sintética definição no quadro de 1879. A rapidez com que a mão que segura o pincel é pintada, sua indefinição final, acabam por produzir um movimento preciso. As

---

15 " (...)*parvenir techniquement à la réalisation de son impression globale et immédiate d'un seul coup. Cette recherche de la fusion rapide entre l'art et la nature comprend également le plein air impressioniste, qui, à travers le portrait, est recentré sur le romantisme foncier de Manet.*" DARRAGON, Éric, *"Remarques sur Manet et l'Esthétique du Chef -D'Oeuvre Inconnu"*, em *Autour du Chef-D'Oeuvre Inconnu de Balzac*, École Nationale des Arts Décoratifs, ENSAD, 1985, p. 85-94.

mãos de Manet, empenhado em produzir sua obra, e em pleno trabalho , quase não são mais visíveis. A elas também se aplicaria uma citação de Balzac referida por Éric Darragon à totalidade da execução do *Artista* : "uma mão não se sustenta apenas no corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso apanhar e restituir" [16].

6) Os retratos de políticos : Antonin Proust (1879), Clemenceau (1880) e Rochefort (1881).

Com o *Retrato de Antonin Proust* (fig. 16), Manet consegue aproximar-se mais do que nunca de um ideal de despojamento e aproveitamento máximo dos recursos expressivos no gênero do retrato. Tal busca de simplificação, aliada à da restituição de uma "presença" do retratado, e também à obtenção de um peso pictórico tal como possa existir em Hals ou Velázquez, estava presente também no retrato de Desboutin. Embora esteja longe de possuir um caráter tão emblemático quanto *O Artista*, o *Proust* de Manet tem com aquele quadro uma afinidade formal, imediatamente perceptível na semelhança do fundo neutro marrom, da materialidade das roupas e em uma igual força de definição do personagem. As diferenças surgem a partir do enquadramento, que corta as pernas da figura como o do *Bon Bock*, mas que aqui parece buscar uma proximidade

---

16 *" une main ne tient pas seulement au corps, elle exprime et continue une pensée qu'il faut saisir et rendre."* DARRAGON, 1985, p. 85-94. Comparar com esta citação de La Bruyère : "le visage n'appartient pas seulement au corps, il continue une idée qu'il faut saisir et rendre".

que escapa à concepção dos "tipos", associados aos retratos de corpo inteiro.

No *Retrato de Antonin Proust*, mantém-se, acima de tudo, a força da definição inicial. Depois de algumas hesitações iniciais, o retrato foi pintado de uma só vez, quase de maneira febril. Segundo o próprio Manet, repentinamente o retrato "ganhou vida", o que foi notado pelo modelo, que teria insistido com o pintor para que não desse uma única pincelada a mais [17] .

O personagem é composto nos diferentes planos da proximidade biográfica, do "heroísmo contemporâneo" e do registro da época. Existe uma certa disposição próxima daquela do *Retrato do Artista*, em que o personagem Desboutin visa simultaneamente ao anonimato e à universalidade do mito. Antonin Proust, combinando autoridade e *nonchalance*, representa uma classe de notáveis da Terceira República, tal como o *M. Bertin* de Ingres, que se tornara o "ícone da burguesia de uma época".

A aplicação de uma técnica próxima do impressionismo ao retrato "oficial" de um homem público iria ainda ocorrer no *Rochefort* de 1881 (fig. 17), e nos dois retratos de Clemenceau, extremamente

---

17 Segundo recordou o próprio Manet em carta a Proust, citada anteriormente (nota 1).

Antonin Proust foi amigo de infância de Manet e colega na academia de Couture. Escritor, acabou seguindo carreira política, tornando-se mais tarde secretário de Gambetta, e, em 1881, Ministro de Belas-Artes. Este que ainda seria, sucedendo Edmond Bazire, um dos primeiros biógrafos do pintor, se caracteriza por uma oscilação própria dos "tipos" mais importantes da "galeria" de Manet.

simplificados, do ano anterior (cf. fig. 18). Nos retratos dos políticos, o registro de universalidade que caracteriza os "tipos contemporâneos" _ mais diretamente buscado em outras obras _ cede lugar a um caráter mais direto de homenagem às personalidades retratadas.

7) Alguns "retratos de artista" menos conhecidos de Manet.

O pintor Joseph Gall posou para Manet em dois retratos - *Le Liseur* em 1861, e *Le Fumeur* em 1866 (fig. 19 e 20) - comentados por Éric Darragon : "quando ele decide intitular *O Artista* o retrato de Marcellin Desboutin em 1875, [Manet] dispõe de uma experiência direta de vários destinos de artista"[18]. O *Retrato de Constantin Guys*, pastel de 1880 (fig. 22), viria depois juntar-se a essa série de "destinos" individuais a que *L'Artiste* não pode deixar de ser referido. Nele, a agilidade da linha nervosa se mescla a um desenho cuidadoso que restitui os traços do ancião, destacando seu olhar atormentado, os cabelos e a barba revolta. O Manet dos últimos anos, Desboutin e também Baudelaire, que buscou inspiração na obra de Guys para escrever *Le Peintre de la Vie Moderne*, estão de certa forma presentes nesse retrato.

II) O PERSONAGEM DE "ARTISTA" PINTADO POR MANET

---

18 *"quand il* [Manet] *décide d'intituler L'Artiste le portrait de Marcellin Desboutin en 1875, il dispose d'une éxpérience directe de plusieurs destinées d'artiste"* DARRAGON, 1985, p. 85-94.

1) Marcellin Desboutin, o modelo do *Artista*.

Marcellin Desboutin (1823-1902) tem 52 anos na época em que Manet pinta seu retrato (fig. 23) [19] . Possuidor de uma cativante personalidade de boêmio, Desboutin impressionava sobretudo por sua aparência de personagem de folhetim : "capitão de aventuras", "salteador calabrês", "cabeça de fulminado" são imagens que evoca a alguns de seus contemporâneos [20] . Segundo George Lafenestre "ele

---

19 Darragon faz uma descrição sucinta dos eventos que marcaram a biografia do modelo de Manet, antes que ele posasse para o quadro em 1876 : *"Né en 1823 d'une famille noble, Desboutin, après des études de droit, était entré à l'École des Beaux-Arts en 1845. Un héritage lui permit d'acquérir la villa l'Ombrellino, l'ancienne villa Albizzi habitée par Galilée, sur la colline, à Bellosguardo, aux portes de Florence. Il menait là une vie de belle apparence, recevant les Français de passage ou des hôtes de marque, trafiquant un peu peintures et objets d'art, surtout rêvant d'une oeuvre littéraire en menant une vie décousue. Des placements inopportuns (...) l'obligent à quitter l'Italie au moment de la chute de l'Empire. Après un séjour à Genève, il arrive à Paris en août 1872 pour s'y installer."* DARRAGON, 1985, p. 833.

Desboutin retorna da Itália no início da década de 1870, premido pela ruína financeira : *"Il avait acquis des terrains à Florence; et une partie de ces terrains lui était achetée 250 000 francs pour le percement d'un boulevard, quand le transfèrement de la capitale du royaume d'Italie de Florence à Rome a fait abandoner le projet"*. GONCOURT, Edmond de, Journal, Paris, 1956, II, p. 1036-38. Citado por DARRAGON, 1985, p. 840.

20 *"Capitaine d'aventures"* , *"brigand calabrais"* e *"tête de foudroyé"* , expressões usadas respectivamente por Émile Zola, Armand Silvestre e Edmond de Goncourt para descrever Desboutin. (Cf. Zola, Exposition de l'oeuvre gravé de Marcellin Desboutin, 1889, Préface, Oeuvres Complètes, ed. H. Mitterand, 1969, t. 12, p. 1045. A. Silvestre, Portraits et Souvenirs, Paris 1891, p. 42-43. E. et J. de Goncourt, Journal, Paris, 1956, II, p. 1036-38. Citados por DARRAGON, 1985 e 1987).

encantava e aterrorizava pelo rolar veloz de seus olhos de brasa ardente as inglesas vaporosas" [21].

Em Paris, ele logo se torna conhecido entre os frequentadores do café Guerbois, onde Manet o encontra pela primeira vez, segundo o testemunho de Georges Rivière [22]. A impressão inicial é importante para a gênese do quadro de 1875. Desboutin trazia, como na pintura, uma pequena bengala sob o braço, mas escondida por debaixo de uma capa, o que fez com que Manet, ao divisar sua figura mal-ajambrada de boêmio, o tomasse por um músico itinerante carregando seu violino. O encontro com Desboutin parece dessa forma avivar no pintor a lembrança de uma boemia romântica abordada em obras de inspiração baudelaireana, como *Le Vieux Musicien* e *La Chanteuse des Rues* (1863).

Há também o episódio de 1874 passado em um cartório, narrado por Armand Silvestre e presenciado por Manet, que revela o efeito que Desboutin, "mais depauperado que um Jó e mais orgulhoso que um Bragança" [23], produzia à sua volta. "Foi um acaso

---

21 "(...) *il ravissait et terrifiait par les roulements rapides de ses yeux de braise ardentes les Anglaises vaporeuses* ". George Lafenestre é citado por Henri CLÉMENT-JANIN autor de La Curieuse Vie de Marcellin Desboutin (Paris, 1922, p. 40-41).

22 RIVIERE, George, Renoir et ses Amis, Paris 1921, p. 25. Citado por DARRAGON, 1989, p. 277.

23 "*plus délabré qu'un Job et plus fier qu'un Bragance* " SILVESTRE, Portraits et Souvenirs, Paris 1891, p. 42-43. Citado por DARRAGON, 1985, p. 831.

que nos lembrou, a Manet e a mim, que nosso amigo havia sido um grande senhor", escreveu Silvestre [24] . O jornalista e o pintor foram servir como testemunhas da venda da última parcela da propriedade italiana de Desboutin. "O notário estava estupefato de ver um homem vestido tão romanticamente falar de uma tal soma com uma soberba que roçava o desprezo" [25] . Em meados da década de setenta, o boêmio Desboutin exerce uma ascendência moral sobre os integrantes do "grupo independente" : "seu tato, sua liberdade, a extensão de sua conversa lhe garantiam uma posição de sábio" [26] . Uma referência afetuosa feita por Cézanne ao "valente Desboutin" em uma carta de 1883 [27] reafirma a popularidade de Desboutin entre seus contemporâneos [28] .

---

24 *"Ce fut un hasard qui nous rappela à Manet et à moi, que notre ami avait été un grand seigneur"* Citado por CLÉMENT-JANIN, Henri, 1922, p. 89.

25 *"Le notaire était ahuri de voir un homme aussi romantiquement vétu parler d'une telle somme avec une superbe qui frisait le dédain"* Op. Cit., p. 89.

26 *" (...) son tact, sa liberté, l'étendue de sa conversation lui assuraient une position de sage."* Duranty, Zola, Degas, Hippolyte Babou, Philippe Bury, Manet, e o grupo que se reunia no Café Guerbois seguem Desboutin em sua preferência pelo Nouvelle-Athènes . Cf. DARRAGON, 1989, p. 276-277.

27 Conforme a carta de 24 de maio de 1883, endereçada a Zola. CÉZANNE, Paul, Correspondance (org. John Rewald), Bernard Grasset Ed., Paris, 1937, p. 194.

28 Outras informações sobre a carreira de Desboutin estão reunidas no "Anexo 2", ao final deste capítulo.

2) A recusa no Salão de 1876.

O *Retrato de Desboutin* foi recusado no Salão de 1876 junto com *Le Linge*, quadro de *plein air* (fig. 24). Os membros do júri, a começar por Meissonier, eram quase todos hostis à pintura de Manet. Entre os quinze jurados , apenas Henner e Bonnat teriam sustentado o pintor, contra muitos outros que já haviam servido, por seu lado, como alvo para o espírito ferino de Manet [29] . Junto com isso, os jurados conservadores esperavam por em prática uma política de prevenção de excessos, corrigindo o que passava por liberalidade em relação a envios anteriores do pintor. A indignação de um jurado é transcrita pelo jornalista Bertall : "Os senhores conseguem imaginar daquí a algum tempo nossa escola francesa, uma das glórias inatacáveis do país, com tudo que se diga, representada em dez anos por uma série de quadros como *Le Linge*, *Les Cannotiers*, *Le Déjeuner sur l'Herbe*, o retrato de M. Desboutin, etc., etc. ?" [30] .

---

29 *"D' une part il prit soin de mettre les rieurs de son coté en faisant circuler, par l'entremise de 'L'Évènement', certains des 'mots' qui le classaient dans le monde comme un esprit parisien. Ainsi, on pouvait lire, le 5 avril, la fameuse pointe concernant le '1807' de Meissonier : ' Ces cuirassiers sont vraiment très héroïques, lui disait son compagnon. _ Oui, répliqua Manet, c'est vrai; ce sont des hommes de fer. Il n'y a que les cuirasses qui soient en carton.' Quelques jours plus tard c'était le tour de Robert-Fleury d'être visé : 'Édouard Manet parlait d'un des membres du jury qui a refusé ses tableaux. _ Que voulez-vous espérer, s'est-il écrié, d'un homme qui a un pied dans la tombe et l'autre dans la terre de Sienne ?'".* DARRAGON, 1989, p. 261.

30 *"Voyez-vous dans quelque temps notre école française, une des gloires inattaquables du pays, quoi qu'on dise, représentée dans une dizaine d'années*

A recusa no Salão, apesar de dura, chegou em um momento em que Manet gozava de um certo reconhecimento, ainda ligado ao sucesso do *Bon Bock*. Outra circunstância favorável era a da venda do *Retrato do Artista* ao colecionador Hubert Debrousse, que já possuía de Manet *Le Buveur d'Eau*, e que havia se comprometido a adquirir *L'Artiste* pouco antes da recusa no Salão.

Um artigo anônimo trazia uma narração do que teria se passado na ocasião da seleção das obras para o Salão [31]. Os conservadores reuniam argumentos para combater o prestígio do pintor "independente". O crítico Castagnary também aludiria ao grande sucesso anterior de Manet, o *Bon Bock*, acusando o júri de ter querido, naquele ano, evitar "que ele se reproduzisse em uma escala maior" [32].

---

par une série de tableaux comme le Linge, les Cannotiers, le Déjeuner, le portrait de M. Desboutin, etc., etc. ?" Bertall, *Paris-Journal*, 30 de abril de 1876, citado por DARRAGON, 1989, p. 271.

31 *"L'un des membres du jury s'est écrié, quand on a passé à l'examen des tableaux de Manet : 'Il n'en faut plus. Nous avons donné dix ans à M. Manet pour s'amender; il ne s'amende pas; il s'enfonce au contraire! Refusé! - 'Refusons-le! Qu'il reste seul avec ses tableaux!' s'écrient les autres jurés. Seuls, deux peintres essayèrent de défendre le peintre du Bon Bock."* *Le Bien Public*, 6 de abril de 1876. Citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, nº 146, p. 370.

32 *"Refuser M. Manet n'est pas une bonne chose(...) Mais le succès du Bon Bock vous avait alarmés; vous n'avez pas voulu qu'il se reproduisit sur une plus grande échelle. Folie! Le public (...) a couru chez le peintre..."* Castagnary, 1876, citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, nº 146, p. 370.

Théodore Duret minimiza os efeitos negativos do impacto do *Artista* diante do choque causado por *Le Linge*. A execução livre e as pinceladas aparentemente soltas do retrato de Desboutin pareciam integrar-se melhor entre si, adequando-se às grandes dimensõe da obra [33] . A "falta de acabamento" das pinturas de Manet era uma objeção habitual da crítica conservadora, a que se vem acrescentar, quando a ela já estavam quase se acostumando, o "escândalo" causado pelas cores vivas que marcam interesse do pintor pelo *plein air*.

Ao lado do *Retrato do Artista*, Manet havia pensado inicialmente em enviar ao Salão de 1876 *La Parisienne* (fig. 25), posada pela atriz Ellen Andrée, que também aparecera ao lado de Desboutin no café de *L'Absynte* (fig. 27), pintado no mesmo ano por Degas. *La Parisienne* apresenta outra personagem que pertence, como *L'Artiste*, à categoria dos tipos contemporâneos. É a mulher

---

33 *"(...) C'est dans cet assemblage que Manet avait réalisé la juxtaposition de tons vifs, demandée aux extrêmes ressources de sa palette, qui, analogues aux audaces de l' 'Argenteuil', avaient fait refuser le tableau. Mais pour que le jury étendît ses rigueurs à l'autre, à 'l'Artiste', il fallait qu'il fût réellement désireux de montrer toute sa colère, car celui-là, peint dans l'atelier, restait conforme à la donnée ordinaire de Manet, que les jurys, en recevant depuis des années ses tableaux, avaient par la même comme acceptée (...) et si, dans l'exécution de certaines parties, on voyait les touches et les indications sans fini précieux propres à Manet, ces particularités semblaient au moin à leur place dans une oeuvre de grandes dimensions (...)"* DURET, Théodore, *Histoire d'Édouard Manet et de son Oeuvre*, Paris, 1906, p. 176-77. Citado por DARRAGON, 1895, p. 812-813.

elegante que passeia pelas ruas e lojas, fugidia como a "passante" de Baudelaire. Ellen André pode ter sido também a modelo de *La Prune* (fig. 26) pintado por Manet em1878, que representa uma jovem apoiando o braço numa mesa de café, cuja atmosfera reforça a ligação com o quadro de Degas. Mas a decisão final foi de apresentar *Le Linge* em 1876 no lugar de *La Parisienne*. A ousadia de execução da obra escolhida, em conjunto com a "vulgaridade" e o caráter anódino do assunto - uma lavadeira em plena atividade sendo observada por uma criança -, mais do que os reparos que poderiam ser feitos a *L'Artiste*), foram o principal fator da recusa.

Em 30 de setembro de 1876, Mallarmé publica um artigo em um periódico inglês sobre Manet e os impressionistas [34]. Embora passasse quase despercebido, o texto trazia uma importante análise da carreira de Manet, defendendo para ele a posição de um novo *"Peintre de la vie moderne"* e apontando o quadro recusado no Salão, *Le Linge*, como uma obra capital [35].

3) Acerca da provocação feita ao público e da indiferença da pintura.

A existência de depoimentos e narrativas sobre circunstâncias envolvendo o julgamento das obras de Manet nos Salões aproxima os

---

34 MALLARMÉ, Stéphane, "The Impressionists and Édouard Manet", *Art Monthly Review*, 30 de setembro de 1876, p. 117-122; tradução para o francês por P. Verdier, *Gazette des Beaux-Arts*, 6ème. per., VI, nov. 1975, p. 147-156.

35 Outras informações acerca do artigo de Mallarmé escrito em 1876 constam do "Anexo 2".

dois mais famosos quadros do pintor pertencentes ao MASP : *O Artista* de 1876, e, cinco anos depois, O *Caçador de Leões*. Os envios para os dois Salões são igualmente compostos por obras de cores que chocavam o público e retratos quase monocromáticos, mais próximos dos valores tradicionais. A recusa do envio de 1876 reforça em Manet uma mesma inabalável atitude diante dos júris dos Salões, a que ele friamente submete obras, em princípio "inaceitáveis", em diferentes condições e sob diferentes combinações.

O descompasso entre o desejo de consagração do artista e o escândalo causado por suas obras foi frequentemente sublinhado. George Bataille vê um Manet movido por forças impessoais que o faziam, apesar de sí mesmo, defrontar-se com um novo tipo de beleza. Mesmo aqueles que se espantavam diante das primeiras manifestações da modernidade estariam, no fundo, esperando por ela. Manet é libertado por sua pintura da submissão às fórmulas mortas do passado, e o fazendo, liberta também àqueles que dela zombavam [36].

---

36 *"(...) Dans cette recherche, seul un tourment 'impersonel' le guida.*

"Ce tourment n'était pas celui du peintre isolément : même les rieurs, sans le comprendre, 'attendaient' ces figures qui les révulsaient mais qui plus tard empliraient ce vide qui s'ouvraient en eux (...)" BATAILLE, G., Manet, Skira, Genebra,1955. Reed. 1983,p. 31.

A preocupação de Manet com a recepção de seus quadros nos Salões, seu empenho político em promover a sua obra, encontra uma espécie paradoxal de complementariedade no *princípio de indiferença* (Bataille) que rege sua obra.

A *indiferença*, que melhor define a arte do pintor, e a ambição de atrair a atenção do público para sua pintura [37], são, decerto, complementares. A sintonia de Manet, a que alude Bataille, com uma nova forma do belo, impessoal e objetiva, repercute no plano do século, enquanto dom de intervenção pública. Manet não irá nunca renunciar aos Salões, embora também não pudesse facilmente usar em proveito próprio as reações despertadas por sua pintura. Se ele se afunda no marasmo de sua época, como diz George Bataille, um tal envolvimento acarreta, talvez não de forma muito premeditada, a "provocação" dirigida a seus opositores e ao público em geral , como quando escolhe seus envios compósitos aos Salões, e trabalha na orquestração das vozes de seus aliados na imprensa.

A busca de assuntos palpitantes como o do *Maximiliano* e do *Rochefort* , a preocupação no modo de dispor suas obras diante do público (exemplificada pela "apresentação" itinerante do primeiro quadro nos EUA, ou pela exibição de *Nana* em uma vitrine de loja parisiense), eram recursos de que o pintor dispunha para expor a seus contemporâneos a distinção própria de sua pintura _ conduzindo a uma indiferença diante do *sujet* _ o que se tornava mais visível quando os quadros eram atirados ao turbilhão dos acontecimentos jornalísticos e mercadológicos.

---

37 *"(...)il n'a pu se moquer du genre humain [comme Baudelaire]. Il n'était pas , pour cela, assez plein de sa personne. Il hésitait : il ne sut ni se détacher des autres, ni s'accorder (...) Pourtant, bien qu'il en sollicitât les suffrages, il n'était pas réductible à cette foule de son temps que rien d'authentiquement grand n'inclinait. Et sa modestie le porta plus loin que Baudelaire."* BATAILLE, 1983, op. Cit., p. 30.

O anedotário envolvendo a produção pictórica de Manet representa uma espécie de contrapartida ao silêncio suscitado pelo seu surgimento. A busca de reconhecimento público não contradiz o princípio de indiferença a partir do qual a obra de Manet irá ter o seu papel reconhecido na fundação da arte moderna. O registro das circunstâncias associadas às obras produz uma espécie de "prova real" dessa indiferença.

4) A exposição particular no atelier de Manet em 1876 e a recepção crítica de *O Artista.*

Recusado no Salão, Manet resolve expor as obras em seu atelier, na *rue de Saint-Pétersbourg*, durante o mês de abril de 1876. O convite trazia inscrito a divisa "fazer verdadeiro e deixar que falem" (*"faire vrai et laisser dire"*), e a exposição, a partir de sua abertura, teve grande repercussão na imprensa e sucesso de público, havendo registro de uma média de quatrocentos visitantes por dia [38]. Além dos dois quadros recusados, *Le Linge* e *L'Artiste* os visitantes podiam ver outras obras, como *Olympia*, *Le Balcon* e *Argenteuil*, expostas na parede. Éric Darragon fala na "orquestração de uma campanha de imprensa" [39], começada a partir da divulgação dos chistes dirigidos contra os jurados, na qual Manet trabalhou pela projeção do personagem público em que já havia se transformado.

---

38 Conforme DARRAGON, 1989, p. 261.

39 Op. cit., p. 261.

Um aspecto da recepção do *Retrato de Desboutin* se ateve à crítica da anatomia da figura, segundo o ponto de vista acadêmico da *École des Beaux Arts*, enquanto outro constatava o valor expressivo do personagem [40]. Ouvido por Bertall, o suposto "membro do júri do Salão" faz uma lista interminável de defeitos anatômicos do personagem : "A cabeça não tem conjunto, ele tem um dos olhos baixo demais, as carnes têm um tom falso (...) a perna esquerda, que avança, está quebrada no joelho, o pé não convence..." [41]. Louis Leroy, por outro lado, estabelece um diálogo imaginário, irônico, com o personagem , que ele imagina manifestando uma franqueza agressiva [42].

---

40 Comentários fundados, de maneira diversa, na crítica da anatomia do personagem ou na de sua potencialidade expressiva são citados por DARRAGON, 1985, p. 814.

41 *"La tête n'est pas ensemble, il a un oeil trop bas, les chairs sont d'un ton faux (...) La jambe gauche, qui avance, est cassée au genou, le pied ne porte pas ..."* Bertall, 1876, citado por DARRAGON, 1985, p. 814. O interlocutor do jornalista, membro anônimo do júri, ainda dizia : *"Ce portrait est noir d'un bout à l'autre, c'est le portrait d'un charbonnier"*. A aparente falta de consistência de Manet, nesse momento, conduziu a uma situação em que os conservadores podiam atacá-lo e se colocarem, ao mesmo tempo, como defensores da *peinture claire*.

42 *"(...) _ Je m'habille comme je l'entend, vous n'avez rien a y voir. _Cependant puisque vous m'avez convoqué... _ C'est pour dire du bien de moi et du mal du jury."* L. Leroy, *Le Charivari*, 23 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1989, p. 273.

A *Deuxième Éxposition de peinture* reunindo o grupo impressionista na galeria Durand-Ruel ocorreria logo em seguida à exposição particular de Manet, a partir do dia 31 de março. Como escreve Darragon [43], Manet "não esperou nem pensou em se juntar" a seus amigos "independentes" (entre os quais o próprio Marcellin Desboutin). Sua admiração pelos impressionistas, afirmada no Salão de 1875 com a tela *Argenteuil*, volta entretanto a se manifestar em *Le Linge*, quando ele novamente toma o partido de introduzir o *plein air* no Salão oficial.

Segundo Blanche, Manet preferia a companhia de Gervex, Duez, Bastien-Lepage, Roll e outros pintores que frequentavam o *Salon oficiel* aos impressionistas, "cuja obsessão o torturava" [44]. No último período, Manet se achava rodeado por adeptos de uma pintura "naturalista". A posição de *chef de file*, que seria reafirmada em 1881 com o movimento pela aceitação e premiação do autor do *Retrato de Pertuiset*, já estava certamente firmada em 1876. Do ponto de vista de sua influência sobre os outros artistas e do reconhecimento público de sua pintura, tanto *O Artista* quanto *M. Pertuiset, o Caçador de Leões* passaram de certo modo a retratar o próprio Manet em dois momentos distintos de sua carreira.

Na exposição particular de 1876 houve, como era de se esperar, uma identificação natural, por parte do público, entre o personagem do *Retrato do Artista* e Manet, prolongando a confusão entre o

---

43 Conforme DARRAGON, 1989, p. 260.

44 BLANCHE, J.- Émile, Propos de Peintre - de David à Degas, Paris, 1919.

convencionalismo do modo de vida do pintor e a fama de *rapin* terrível que o antecedia. "Era preciso que o caráter inaceitável de sua pintura encontrasse uma correspondência estreita em seus costumes e sua aparência física" [45]. Mais de um dos críticos que visitaram a exposição particular se estendeu na antítese entre a *terribilitá* do *Retrato de Desboutin* e o traquejo mundano de seu autor [46].

Há uma transferência dessa identificação entre o personagem do quadro e Manet, para a imagem pública deste como "o pintor recusado nos Salões", adotada e amplificada por ele próprio. A criação do personagem reflui, assim, sobre a trajetória e a identidade do pintor [47].

---

45 *"Il fallait que le caractère inacceptable de sa peinture ait une correspondance étroite dans ses moeurs et son apparence physique"* DARRAGON, 1989, p. 274.

46 Bernadille (pseud. de Victor Fournel), por exemplo, escreve : *"(...)M. Manet appartient en effet à la race des révolutionaires corrects, bien elevés (...) De plus que Robespierre, il est riche, et de plus que Louis Blanc, il s'habille avec élégance"* . "Chronique Parisienne. L'Atelier de M. Manet" , *Le Français*, 21 de abril de 1876 . Citado por DARRAGON, 1989, p.263. *"Vous vous le figuriez les cheveux et la barbe en désordre, le regard féroce, (...) affreusement débraillé".* Escreve por seu lado Gerôme em *L'Univers Illustré* a 13 de maio de 1876. Citado igualmente por DARRAGON, 1989, p. 273.

47 *"Beaucoup semblent s'être demandé devant Desboutin, quel était l'artiste en lui qui avait été refusé. L'artiste refusé était en réalité au centre de la curiosité et le tableau fut, à ce titre, l'un des mieux décrits de l'oeuvre de Manet parce que cette question s'imposait comme l'identité profonde recherché par le peintre."* DARRAGON, 1985, p. 817.

5) O personagem do *Artista*.

Darragon imagina uma filiação ambivalente do personagem na iconografia clássica; ele seria um *"fils de Saturne ou de Vulcain"* [48]. Por um lado, a melancolia de um "temperamento saturnino"; por outro, o aspecto truculento, de "enjeitado", que possuía o *Artista*, e seu defeito nas pernas.

Uma lacuna entre *O Artista* e o indivíduo Marcellin Desboutin deveria, em todo caso, persistir [49]. A natureza do personagem, tal como vista primordialmente pelo próprio Manet, parece ser a do "artista independente", recusado nos Salões, e desprovido da associação a uma "obra" e a uma posição acadêmica. As associações à "vagabundagem" e ao "planar orgulhoso por sobre os comuns mortais" [50] são revertidas em favor de uma dignidade iminente da posição do artista na "galeria dos tipos".

---

48 DARRAGON, 1985, p. 820.

49 Em 1875, Desboutin tentava iniciar-se em uma nova carreira, estando ainda longe de consolidar sua posição enquanto artista e gravador. Naquele momento ele podia personificar muito bem a luta de um "temperamento", para ser reconhecido. *"Il n'était que l'un des nombreux artistes vivant péniblement, associés au mouvement impressioniste(...) Grave et digne, Desboutin était le type même de ces artistes que Manet admirait, qu'il rencontrait tous les jours, auquels il s'identifiait."* CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, nº 146, p. 372.

50 Manet isola e coloca sob uma lente de aumento a figura do artista altivo encarnado por Courbet em seus mais famosos autoretratos, agora enfocada de uma maneira mais integral , mas ainda produzindo quase a mesma impressão de "soberba" .

As caraterísticas do personagem posado por Desboutin remetem, por outro lado, à consciência que a época tem de si própria. Através do *Artista* , Manet reage contra a proscrição oficial, buscando apoio na opinião pública, e mesmo uma aproximação mimética do "senso comum" [51] .

Recentemente foi retomado o ponto de vista de que o retrato possuiria um certo caráter ultrapassado segundo os critérios da própria época em que foi pintado. "A imagem remete a uma concepção anterior, mais romântica, do artista", escreveu uma historiadora [52] . Mais do que para uma "defasagem", a obra parece apontar para a vitalidade da concepção romântica do artista, como um ser atormentado pelo vínculo com o absoluto. Darragon frisa a identificação do personagem com a geração "nascida com o romantismo de 1830" , e as implicações do título da obra, no período

---

51 *"Le Fumeur, comme on disait, semble exprimer la même passivité réfractaire que le Bon Bock, le même accent populaire et sceptique, le même individualisme, la même liberté devant l'effort ou le travail."* DARRAGON, 1985, p. 820.

Alguns comentários feitos na época da exposição sobre *O Artista* tenderam a enfatizar ora o aspecto conformado, ora o aspecto exaltado do personagem; Bernadille, por exemplo, o reduz a um "bravo parisiense", um sobrevivente das atribulações do século. (em *Le Français*, 21 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1989, p.274). Segundo Émile Porcheron, *"Le Portrait d'Artiste représente un homme de 40 ans environs, coiffé du feutre classique (mode 1830)"* , e o quadro é antes de tudo o retrato de um velho *rapin* marcado por uma vida boêmia e dissipada. Cf. E. Porcheron, *Le Soleil*, 20 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1985, p. 821.

52 *"L'image renvoie à une conception antérieure, plus romantique, de l'artiste."* McQUILLAN, M., Les Portraits Impressionistes, Hermé, 1986, p. 104.

em que foi pintada [53]. Uma facção favorável da crítica da época reconhece a filiação romântica do personagem, e parece mesmo responder a um chamado : "A intensidade da vida não é contestável a essa peça. Toda a boemia da arte vive alí dentro " [54].

Manet teria dito a Antonin Proust: "eu não tive a pretensão de haver resumido uma época, mas de ter pintado o tipo mais extraordinário de um quarteirão. Eu pintei Desboutin com tanta paixão quanto Baudelaire" [55]. Acrescente-se a esta uma outra frase de Manet citada nos *Souvenirs* de Proust : "aquele que eu gostaria de fixar em uma tela é Victor Hugo. Eu me contentaria mesmo com uma única sessão para um esboço em pastel" [56]. As referências literárias se multiplicam a partir das declarações do próprio pintor.

---

53 *"Le mot posséde son histoire depuis le romantisme et son emploi par Manet, en 1875, reprend fortement tout un passé"* DARRAGON, 1985, p. 823 e p.825.

54 *"L'intensité de la vie n'est pas contestable à ce morceau. Toute la bohème d'art vit las-dedans."* Junius, *Le Gaulois*, 25 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1985, p. 822-823.

55 *"(...)je n'ai pas eu la prétention d'avoir résumé une époque, mais d'avoir peint le type le plus extraordinaire d'un quartier. J'ai peint Desboutin avec autant de passion que Baudelaire"*. PROUST, 1897, p. 206. Citado em CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al. , 1983, nº 146, p. 372.

56 *" (...) celui que je voudrais fixer sur la toile, c'est Victor Hugo. Je me contenterais même d'une seule séance pour une esquisse au pastel ."* PROUST, 1897. Citado em COURTHION e CAILLER, ed. , 1953, vol. I, p. 32-33.

Manet parece ter descoberto em Desboutin um "Vitor Hugo do quarteirão", personagem digno de um Baudelaire, que também se interessava por "tipos" anônimos. Também estamos próximos do romance épico, dos universos de Balzac e Zola.

A duplicidade da obra, enquanto retrato de Marcellin Desboutin e enquanto retrato do "Artista" não escapou aos comentaristas da época. Como afirma Philippe Burty, "É ao mesmo tempo um retrato muito parecido e um tipo de artista" [57]. Darragon, contemporaneamente, ressalta "o valor de semelhança em relação a um tipo de artista, o alcance de generalidade de uma existência singular"[58] . Como atestam seus comentários a respeito do *M. Bertin* de Ingres [59], Manet procurava deliberadamente um alcance emblemático em sua obra; mas se obrigava, enquanto realista, a encontrar esse potencial de "resumir" todo um tipo de existência em personagens de carne e osso.

---

57 *"C'est à la fois un portrait très ressemblant et un type d'artiste."* P. Burty, *La République Française*, 16 de abril de 1876, citado por DARRAGON, 1985, p. 824.

58 *"(...)la valeur de la ressemblance par rapport à un type d'artiste, la portée générale d'une existence singulière."* DARRAGON, 1985, p. 823.

59 *"_ Oui, dit Manet, la femme du second empire a été le type d'une époque, comme le père Bertin a été le type de la bourgeoisie de 1830. Quel chef-d'oeuvre que ce portrait du père Bertin! (...) M. Ingres a choisi le père Bertin pour styliser une époque; il en a fait le bouddha de la bourgeoisie cossue, repue triomphante (...)"* . PROUST, 1897. Citado em COURTHION e CAILLER, ed. , 1953, vol. I, p. 32.

III) A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA NO SÉCULO XIX

1) Bonnat, o retratista oficial. A representação do artista por Couture e Boldini na década de 1870.

O desejo de retratar personagens expressivos de seu tempo fazia com que Manet ambicionasse disputar o território daqueles pintores, de Bonnat a Boldini, que haviam alcançado a graça de retratar as figuras mais prestigiosas da época [60].

O mais solicitado retratista da época, Léon Bonnat, foi, ao lado de Henner, o único membro do júri de 1876 a defender os envios de Manet, *Le Linge* e *l'Artiste*. Também influenciado pela pintura espanhola na juventude, Bonnat é autor de um *Job* (fig. 28), que aborda pelo viés do estudo acadêmico o tema do miserável, cuja figura recebe um tratamento anatômico minucioso. É ele quem irá pintar um dos mais conhecidos retrato de Vitor Hugo (fig. 29), que o próprio Manet considerava como o artista talvez mais representativo da França do século dezenove. O realismo severo e detalhista de Bonnat, presente no retrato do escritor, produzia no público um efeito de choque oposto àquele causado pela simplificação da pintura de Manet [61].

---

60 Manet, que muito queria retratar o futuro Presidente da República Gambetta, e que via escapar uma última oportunidade para a realização desse projeto, comentou : *"C'en est encore un qui est voué à Bonnat"* (PROUST, 1897, p. 177; citado por DARRAGON, 1989, p. 199).

61 Huysmans escreveu sobre o retrato de Hugo pintado por Bonnat : *"Ce tableau n'a jamais représenté Hugo, un grand poète, mais bien le premier*

A genealogia romântica dos "retratos de artista" no século dezenove é bastante vasta, e traços dessa influência ainda estavam bem presentes na geração de Manet. A Itália, "pátria espiritual" dos artistas, é uma referência importante para a tentativa de mapeamento das origens desse gênero de retratos, e não se pode esquecer que a existência do próprio Desboutin foi marcada pelo período que ele viveu naquele país. Em 1807, o pequeno *Autoretrato* de Tomaso Minardi "ilustra o ideal romântico do artista boêmio, isolado no estúdio-sotão, entregue ao *spleen* ", antecedendo a figura do artista exaltado e atormentado, que é cultivada pelos franceses da geração de 1830 [62] .

Giovanni Boldini pintou na Itália em 1866 o retrato do pintor *macchiaiolo* Giuseppe Abbati, representando-o de pé, e também acompanhado por um cão (fig. 30). O fundo da pintura é claro, com paredes cheias de quadros, e uma cadeira em "X" como a que Blanche diz ter visto em um estado inicial do *Retrato do Artista* [63] . A

---

venu, et encore, un premier venu qui vient de se lever avec un copieux repas avalé la veille" (citado por CRESPELLE, J.-P., Les Maîtres de la Belle Époque, Hachette, 1966).

62 *"illustra l'ideale romantico dell'artista 'bohémien', isolato nello studio-soffitta, in prida allo 'spleen'."* DE VECCHI, P. e CERCHIARI, E. , Arte nel Tempo - Dall'Illuminismo al Postmoderno, Bompiani, p. 165.

63 BLANCHE, J. -E., Essais et Portraits, Paris 1912, p. 154. Citado em CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al. , 1983, nº 146, p. 372.

correção com que se veste o modelo se aproxima mais de um Théodore Duret ou de um Zola do que do aspecto meio andrajoso de Desboutin. Apesar disso, o tapa-olho, usado em consequência de um ferimento de guerra do antigo correligionário de Garibaldi, e a companhia do cão ajudam a conferir ao personagem uma aura romanesca.

Boldini, que também havia pintado nos anos sessenta o retrato de Desboutin quando este era um rico estrangeiro na Itália, ainda dividiria outros modelos com Manet : Rochefort e Faure. O deputado do Partido Radical e o ator e cantor dramático eram personagens de grande destaque na Paris de 1870 [64] .

Ingres e Delacroix, antes de Courbet, representaram artistas em busca de afirmação social, seja através da dignificação, como no *Autoretrato aos 24 Anos*, de Ingres (1804), ou no *Retrato de Granet*

---

64 Há um espisódio que revela a baixa conta em que Manet tinha o talento de Boldini, nascido em Ferrara, e que emigrou para Paris onde se tornou um solicitado retratista da alta sociedade. Depois de terminado o *Retrato de Faure no Papel de Hamlet* em 1877, o ator , insatisfeito, recusou-se a adquirir a obra e se fez pintar por Boldini, que a essa altura já usufruia de seu sucesso. Antonin Proust conta que Faure mostrou a tela a Manet *"en louant l'attitude que lui avait donné le peintre italien. 'Mon cher Faure, lui fit observer Manet, c'est très bien, très bien, mais laissez-moi vous dire qu'hier j'était devant Tortoni, et quelques personnes soutenaient que Berthelier, qui fait tout ce qu'il veut avec son nez et avec sa bouche, a plus de talent que vous'(...)"* PROUST, 1897. Citado em COURTHION e CAILLER, ed. , 1953, vol. I, p. 184. A opinião de Manet sobre Boldini foi registrada em 1877, período mais "mundano" de sua carreira, mas em que ele continuava a perseguir uma forma particular de representar a sociedade.

pintado durante a estadia na Itália, seja na independência e irrupção do gênio, como no *Autoretrato* de Delacroix e em seu *Retrato de Chopin*. Géricault talvez seja, entre os grandes pintores do século, aquele que mais se aproximou da série de "tipos" em tamanho natural empreendida por Manet, na qual se inscreve *O Artista*. Seus "monomaníacos" pintados entre 1822 e 23 possuem um caráter acentuadamente individual, sem deixarem por isso de estabelecer, a partir da própria concepção, uma idéia de "tipo" que escapa tanto ao puro retrato quanto à "pintura de gênero". O retrato da loucura está relacionado aqui à abordagem realista da miséria das ruas, e, de forma indireta, à figura do artista boêmio _ ser de exceção _, que, movido por um impulso interior, entra em contato com diversos planos de exclusão social.

Da revivificação de uma tradição de pinturas representando *philosophes* e *gueux*, participa de certa forma Thomas Couture (1815-1879), com sua série de retratos de *pifferari* ou *zamponiani* - pastores itinerantes dos montes da Calábria que vinham tocar nas cidades [65] . Couture teria tratado pela primeira vez do tema junto com seus alunos nos anos cinquenta, período em que o jovem Manet frequentava sua academia, e este lembrou em certa ocasião a importância que os instrumentos musicais possuíam entre os

---

65 Cf. o texto do catálogo da Coleção Chester Beatty, Galeria Nacional da Irlanda, *La Peinture Française du XIX siècle* , referentes à obra de Couture intitulada *Pifferaro Jouant la Cornemuse* (1877), que figura na capa da edição.

acessórios empregados no atelier do mestre para os fundos das composições [66].

Quando no final de sua vida, em 1877, Couture volta a abordar em uma série de pinturas o motivo dos *pifferari* (cf. fig. 31), é possível ver em suas obras uma certa afinidade com *O Artista* pela fluidez de execução e busca de uma "espontaneidade" técnica. O *Pifferaro Jouant la Cornemuse* da Galeria Nacional da Irlanda, é aquela que mais se aproxima do retrato de Desboutin, pela fluidez de execução e espontaneidade técnica.

Couture e Manet procuravam, cada qual ao seu modo, "uma ligação entre o mundo moderno e o mundo antigo" [67], embora Couture, desligado da dimensão política que está muito presente em Manet, o fizesse através de um "ideal não-aristocrático e não burguês " e da procura de um "assunto desprovido de toda identidade de classe" [68]. O *pifferaro* que serviu de modelo para o

---

66 Manet fez parte a Renoir de uma conotação "musical" do ensinamento de seu mestre : *"there was a time-honoured custom in the master's studio which struck me greatly. There was a flageolet there which the pupils used to put up their behinds. And when a visitor came to the studio, he was invariably told that tradition required that everyone who was admitted to Couture's studio should play that flageolet"*. VOLLARD, A. Souvenirs d'un Marchand de Tableaux, Paris, 1936. O trecho citado consta de Manet, a Retrospective, GRONBERG, T. A. (ed.), Park Lane, NY, 1988, pp. 313-315.

67 Catálogo da Coleção Chester Beatty, *Pifferaro Jouant la Cornemuse.*

68 Segundo os termos da análise de Albert BOIME, em Thomas Couture and the Eclectic Vision (London and New Haven, 1980), à qual o texto do catálogo da Coleção Chester Beatty se refere.

quadro de 1877 tocava seu instrumento, "tão tomado pela música que o resto não existia", segundo o testemunho de Ernest Longfellow, aluno de Couture [69] , enquanto o pintor captava sua energia e concentração, visando uma espécie de síntese entre a generalidade e o concreto na representação da atividade artística. A busca de expressão da "alma do artista" se alia, como no quadro de Manet, à economia cromática e simplicidade da composição.

Uma ligação mais casual dessa última série de Couture com o modelo do *Artista* (pintado pouco antes dela) aparece em um dos numerosos *portraits littéraires* de Desboutin, que menciona que ele tinha o hábito de usar um pequeno chapéu de *pifferaro* [70] .

2) Diferenças de orientação na representação do artista.

Os autoretratos de Courbet (fig. 32 a 34) são os antecedentes externos mais diretos do *Retrato do Artista*. Neles, a impressão de distância, superioridade e mesmo arrogância que a imagem do *Artista* de Manet poderia suscitar aparece como um componente fundamental do motivo. É verdade que Manet não está tão presente enquanto indivíduo em sua representação do Artista, quanto o artista Courbet em seus autoretratos dramatizados, obras como *Coubet au Chien Noir* (1844), *Bonjour M. Courbet* (1854), *L'Homme Blessé*

---

69 Catálogo da Coleção Chester Beatty. Fonte indicada : BOIME, 1980.

70 RIVIERE, G., Renoir et ses amis, Paris , 1921, p. 25. Citado por DARRAGON, 1985, p. 823.

(1844-55). Entretanto, o hedonismo e a plasticidade dramática da representação do artista feita por Courbet causaram um impacto que ainda iria repercutir sobre os retratos dos boêmios de Montmartre executados décadas depois pelos pintores da geração de Picasso.

Expressões românticas de exaltação, inquietude e altivez, assim como associações à boemia, passam a ser muitas vezes evitadas em outros "retratos de artista" feitos a partir dos anos sessenta, pelos impressionistas, por Degas e pelo próprio Manet.

Fantin-Latour pintou uma série de retratos de grupo de artista, entre os quais *Hommage à Delacroix* (1864) e *Un Atelier aux Batignolles*, de1870 (fig. 35). Tais "homenagens" reuniam pintores e escritores em um ambiente soturno, e tais personagens, dignos e circunspectos, estavam longe de possuir a aparência boêmia de Desboutin. Fantin-Latour reivindica nessas obras a gravidade da tarefa e da "vocação do artista", e um compromisso com a verdade que barra os excessos do "temperamento artístico". A adesão apaixonada suscitada pelo gênio romântico é substituída por uma verdadeira devoção pelos talento dos mestres. É certo que sobrevivem nessas representações de "cenáculos" fortes traços românticos, mas estes são matizados por uma concepção menos voluntarista, e mais naturalista, da atividade artística. Se a pintura de Fantin-Latour envolve uma certa pompa, evocando a solenidade da pintura neoclássica, ela distancia-se dos recursos de contraste e intensidade dramática concentrados pela romantismo.

Ao romantismo que sobrevive no *Artista* em 1875 pode ser contraposto um ideal de sobriedade que caracteriza vários retratos pintados a partir de meados do século dezenove [71]. No conjunto da produção de Manet talvez prevaleça a "indiferença" apontada por Bataille, de que escapa em certos aspectos o retrato de Desboutin. Submetido ao olhar do pintor, o artista, como qualquer um, pode aproximar-se da "verdade inacessível da ostra" [72]. O ser engrandecido ou desfigurado pelo próprio gênio dos retratos românticos dá lugar a um outro, cuja respeitabilidade em nada se diferencia da do burguês comum de sua época, oferecido em holocausto às sensações do pintor. Os retratos de artista são submetidos ao mesmo processo de despojamento e à mesma síntese e unificação operadas sobre o mundo pelo olhar impressionista.

Muitos exemplos desses "retratos de artista" mais sóbrios podem ser encontrados entre aqueles que os membros do grupo impressionista pintaram uns dos outros, e em seus autoretratos. Manet, Degas, Renoir, Bazille, Guillaumin e Cézanne (fig. 37 a 47) estão entre os principais pintores que foram responsáveis por essa transformação operada sobre o assunto [73] . A aquarela que Manet fez

---

71 O ítem 3 anexado ao fim deste capítulo aborda a diferença entre essas duas vertentes da representação pictórica do artista no século dezenove.

72 Comparação estabelecida por Bataille a partir do retrato a pastel feito em 1879 do escritor George Moore (fig. 36). Cf. BATAILLE, G., 1983, op. Cit., pp. 113-114.

73 Conforme o "Anexo 4" mais adiante.

em 1875 retratando Desboutin (fig. 47), por exemplo, apresenta uma imagem diferente do modelo do *Artista* , bem diferente da do quadro de 1875. O próprio Desboutin, com seus retratos em ponta-seca de artistas e intelectuais (fig. 48 a 54) também está entre os que contribuíram para o processo. Algumas dessas obras ainda guardam, é verdade, certos sinais de imponência, mas eles se misturam a outros elementos, impostos por um partido de apreensão sintética do motivo e de simplificação do campo visual.

3) Barcelona na virada do século _ a geração de Picasso.

A imagem romântica do artista boêmio continuaria a ser cultivada por pintores espanhóis do fim do século passado, entre os quais desponta o jovem Picasso. O grupo que se reunia no café *Els 4 Gats* de Barcelona [74] era fortemente influenciado pelos franceses, de modo mais imediato por Lautrec, mas também por Manet. A obra deste tem importância seminal no meio espanhol por volta de 1900, o que pode ser visto como uma "retribuição" da dívida a Goya e Velázquez.

Nessas obras, como em Toulouse-Lautrec, a representação da boemia continua a guardar os sinais de sua origem romântica, mas com um aprofundamento da dimensão do humor e da paródia. Dimensão que, por sinal, não era estranha ao Manet dos *Guitarreros* e

---

74 OCAÑA, M. T.; FONTBONA, F.; MENDOZA, C.; et. al., Picasso y els "4 Gats", Museu Picasso, Barcelona, 1995.

Matadores, em que o "dandismo" do artista manifestava-se no gosto pelo exótico, mais do que simplesmente na boemia.

Podem ser relacionados ao *Retrato de Desboutin*, ou, em todo caso, ao "modelo de artista" construído por Manet, os desenhos a carvão de Ramon Casas y Garbó feitos entre 1897 e 1900 : retratos de Santiago Rusiñol (fig. 57) , Pere Romeu (fig. 55) , Miquel Utrillo (fig. 58) e Pablo Picasso (fig. 56) _ este com uma paisagem de Montmartre ao fundo. A ascendência de Ramon Casas marca a fase inicial de Picasso, quando ele apresenta de forma caricatural e "surreal" (um antídoto ao pitoresco da boemia, assimilado pela representação burguesa) figuras de intelectuais e artistas como Rusiñol (fig. 59) , Camarasa (fig. 60 e 61), Casagemas e o "personagem modernista" de1900 (fig. 62). A sombra da tragédia recai sobre o retrato imaginário (feito em 1901) de seu amigo, o pintor Casagemas, que se suicidara pouco antes em Paris (fig. 63). Essas obras iniciais prefiguram a série de mendigos e funâmbulos que o artista empreenderia logo depois.

Conclusão : o retrato e o *plein-air* ; o tratamento do fundo; o cão; o fumante.

Não é muito fácil imaginar o efeito exato produzido por *L'Artiste* ao lado de seus *pendants* femininos, tanto aquele escolhido inicialmente e depois abandonado, *La Parisienne*, quanto o definitivo, *Le Linge* . Com o primeiro desses dois *pendants*, Manet obteria um efeito de contraste que não se baseava na relação entre a elegância de uma figura e o *débraillé* da outra, mas entre um "exterior" e um "interior", igualmente artificiais e estilizados.

Ao pretender expor *Le Linge* no Salão em que a "pintura de história" predominava, e, especialmente, ao lado de um quadro "escuro" como o *Retrato de Desboutin*, Manet parece obedecer a uma atração irresistível pela ruptura e pela sincronicidade que o leva a investir "tudo" nos procedimentos de montagem.

A produção de Manet não se reduz a um percurso linear em direção a uma pintura clara e atmosférica, dentro do qual *O Artista* ocuparia uma posição marginal . Darragon fala de uma "paradoxal evolução estilística em que interpretam plenamente seus papéis impressionismo e realismo" [75] , mas também se refere a um "papel moderador", de que a apreciação do quadro depois "se ressentiria" [76]. É certo que *L'Artiste* iria de alguma forma pleitear junto aos círculos conservadores, com sua economia cromática, uma remissão pelas audácias de *Le Linge* . Isso fez com que os simpatizantes do Impressionismo manifestassem, em seguida, uma relativa indiferença, ou mesmo uma certa antipatia em relação à pintura submetida ao júri de 1876, como mostram o comentário desfavorável de J. Émile Blanche [77] , e uma menção feita à obra no diário de Julie Manet, a filha de Berthe Morisot e de Eugène Manet [78].

---

75 *"(...)paradoxale évolution stylistique où jouent pleinement leur rôles impressionnisme et réalisme."* DARRAGON, 1985, p. 826.

76 DARRAGON, 1985, p. 813.

77 BLANCHE, J.-E., Manet, Paris, 1924, p. 47. Citado por DARRAGON, 1985, p. 813 - 14.

78 MANET, J. , Journal (1893-1899), Paris, Scala, 1987.

Blanche não aprecia, em *O Artista*, o que vê como uma indecisão característica do "período de transição" (que para ele ocorreria entre os anos 1873 e 1875) entre a *"manière d'atelier"* e o *plein air*. Para ele, o fundo seria "convencional como o de um quadro de Bonnat" [79], comparação que também ocorre ao crítico Junius ao falar do fundo "horrível" e esverdeado do quadro de Manet [80]. A verdade é que um certo convencionalismo nunca é inteiramente extirpado do retrato. A pintura de Manet serve para comprovar que a tradição _ mesmo no que tem de irredutivelmente conservador _ não se coloca de modo necessário como um bloqueio contra o moderno.

O *frottis* do fundo confere ao quadro uma abertura atmosférica, apreciada por Duret [81] , que pode remeter tanto ao Impressionismo quanto a Velázquez. Mas o sentido de tal técnica é antes de tudo funcional, realçando ao mesmo tempo as características da pintura de Manet e o valor emblemático do personagem (sem deixar de permitir a captação de sua singularidade) [82] .

---

79 Conforme a nota 77.

80 *"(...) horrible fond martelé de noir et de verdâtre, comparable à ceux, brun et rouge, que M. Bonnat oppose à ses portraits"* Junius, *Le Gaulois*, 25 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1985, p. 825.

81 DURET, T., 1906, p. 176-77. Citado por DARRAGON, 1895, p. 812-813.

82 Como escreve Darragon, *"en choisissant de dresser son personnage sur un fond neutre, Manet a l'intention de conserver l'intégrité de son impression, en dehors du changement de lieux (...) Desboutin garde la vivacité d'un choc visuel qui, avec les années, changera peu."* DARRAGON, 1895, p. 833.

Em muitos dos retratos de Manet existe uma associação dos personagens a elementos secundários. São na maioria dos casos naturezas-mortas que parecem traduzir o caráter essencial dos indivíduos, como as ostras podres e o lixo aos pés dos miseráveis, ou a peônia no chão à frente de Eva Gonzales.

Sem deixar de constituir referência espacial importante na composição dos quadros, tais elementos são também adornos dos retratos, e, ainda, alegorias dos atributos dos personagens. Os detritos aos pés do Mendigo condensam a matéria viscosa ou empoeirada de que ele próprio é feito. Tais componentes reenviam a pintura a ela própria e à sua tradição, estando em conflito com aqueles outros que impoem a individualidade dos personagens.

O cão bebendo no copo, no *Retrato do Artista*, introduz um animal entre os elementos secundários (como já ocorrera, por exemplo, no caso de *La Femme au Perroquet*), geralmente, representados por objetos. A isso corresponde uma elevação da dignidade do personagem principal dentro da "galeria dos tipos" de Manet, e o caráter marcado de sua função emblemática [83].

Blanche conta haver visto, no atelier de Manet, um estágio inicial do quadro em que o cão não existia, mas sim, em seu lugar, "uma cadeira de jardim verde, um 'X' que me havia causado forte

---

83 Darragon confere ao animal um importante papel nesse sentido : *"le chien devient l'emblème de cette liberté d'existence d'où surgit le coup d'oeil, l'habileté, la planche suprémement artistique."* DARRAGON, 1895, p. 841.

impressão e do qual não existe mais sinal na tela que seria depois novamente exposta" [84] . A utilização desse acessório parece contaminar o *Artista* com uma abordagem neutra análoga a do *Retrato de Théodore Duret.*

A transparência espectral do cão responde a uma certa fantasmagoria da figura, aparecendo das trevas; o caráter altivo do Artista talvez só pudesse encontrar justificativa "fora deste mundo". A concentração do animal no copo, que o faz alheio a tudo que se passa em torno, é a mais visível representação da possível "indiferença" do personagem a tudo que o cerca (que seria, enquanto atributo psicológico, oposta à "indiferença da pintura" de que fala Bataille).

Os atributos do fumante completam essa imagem de desprendimento, e ao mesmo tempo também estabelecem outra referência exterior para o quadro. Existe um "contraste feliz", como viu um crítico, na relação entre o "ar sonhador" do personagem e o manuseio do cachimbo e da tabaqueira, em que se adivinha a inconsciência e o automatismo do manuseio dos objetos, *"cette inconscience des doigts"* [85].

---

84 *"(...) une chaise de jardin verte, un X qui m'avait beaucoup frappé et dont il n'y a plus de trace dans la toile réexposé depuis."* Conforme a nota 72. O testemunho de Blanche sobre a "cadeira de jardim verde" que ele se recordava com nitidez existir no lugar do cão teria que ser confirmado por uma radiografia do quadro, levando-se em conta que o escritor registrava na maturidade uma visita feita ao atelier de Manet aos quatorze anos.

85 Junius, *Le Gaulois*, 25 de abril de 1876. Citado por DARRAGON, 1985, p. 822.

"Indice da seleção à qual empenhou-se Manet para excluir o pioresco da boemia, sem deixar entretanto de sugerí-lo" [86], o cão representa, além de tudo, um exemplo da depuração e economia da obra do pintor. Não há nada no quadro que distraia do assunto principal ou que escape a um universo definido da forma mais estrita.

ANEXOS

1.

O diletantismo é um traço específico da personalidade do modelo do *Artista*, mesmo se isso deva ser relacionado a circunstâncias biográficas como as viagens e grandes oscilações da fortuna. O gravador e pintor foi também dramaturgo [1] , um dedicado tradutor de Byron, colecionador e negociante de arte, proprietário de *villa* e especulador de terras. A liberdade de Desboutin é aquela do artista sem compromisso com a construção de uma obra : "ele dispendeu em conversa (...) toda sua verve literária, e fez retratos"[2] .

---

86 *"Indice de la selection à laquelle s'est livré Manet pour exclure le pittoresque de la bohème en le suggérant néamoins."* DARRAGON, 1985, p. 838.

NOTAS DOS ANEXOS

1 A ascendência de Vitor Hugo sobre sua dramaturgia é significativa, e revela no artista Desboutin o homem de sua época. Um drama de sua autoria, *Maurice de Saxe*, foi encenado pela *Comédie Française* em 1870, pouco antes da guerra, e ele também havia escrito uma comédia, *Cardinal Dubois*, e um drama romântico, *Ali, Pacha de Janina*.

2 *"(...) il dépensa en causeries (...) toute sa verve littéraire, et fit des portraits"*. CLARÉTIE, Jules, La Vie à Paris, 1880, Paris, 1881, p. 504. Citado por DARRAGON, 1985, p. 836.

Em seu período de colecionador, quando habita a *Villa* florentina do *Ombrellino*, Desboutin teria chegado a possuir obras de Rembrandt, Rafael, Giorgione, Veronese, e de Fragonard. Este último artista estava então caído no esquecimento, e Desboutin reproduziu obras suas em algumas gravuras, integrando assim o movimento de revalorização estética do Século XVIII, o qual foi iniciado em torno dessa época.

Seu gosto, segundo Clément-Janin, pendia para os bolonheses, espanhóis, e o "*coté réaliste* " dos "primitivos" italianos; *"il ne goûtait pas en eux ce que les 'idéalistes' et les 'neo-mystiques' y goûtèrent trente ans plus tard"*" [3].

Desboutin possui também uma trajetória abrangente enquanto modelo. Além de Degas e Manet, o pintor italiano Boldini fez seu retrato , em 1867, antes de alcançar sucesso em Paris. São vários, além disso, os "retratos literários", como o deixado por Edmond de Goncourt [4] , após uma visita ao atelier do bairro das *Batignolles*, em que ele se instalara com mulher e filhos após o retorno à França.

Desboutin figura, logo depois de Bracquemond e Lepic entre os inovadores da gravura naquele momento crucial [5] . Em 1876, o crítico

---

3 CLÉMENT-JANIN, Henri, La Curieuse Vie de Marcellin Desboutin, Paris, 1922, p. 32.

4 Depois de posar para o gravador, que conhecera poucos dias antes e que dele deixaria um retrato a ponta-seca, Goncourt fez em seu diário a seguinte descrição do atelier de Desboutin: *"L'atelier est dans la cour d'une cité ouvrière, bruyante de toutes les industries de bois et du fer. Il est construit en planches mal jointes, que recouvrent au dedans d'immenses tapisseries rapportées d'Italie(...)"* O escritor menciona uma cadela chamada Mouchette, que talvez seja o mesmo animal que aparece na pintura de Manet. Cf.GONCOURT, Jules e Edmond de, Journal, Paris, 1956, II, p. 1036-38. Citado por DARRAGON, 1985, p.838-839.

5 As qualidades do gravador podem ser referidas em primeiro lugar ao ascetismo da técnica da ponta-seca que ele empregava com exclusividade.

Duranty escreve : *"La gravure se tourmente de procédés, elle aussi. La voilà qui reprend la pointe sèche et s'en sert comme d'un crayon, abordant directement la plaque et traçant l'oeuvre d'un seul coup"*[6]

A lista de artistas e escritores - "pessoas em vista", como escreve Camesasca [7] - retratados por Desboutin é extensa. Realizou também um grande número de autoretratos, entre os quais *L'Homme à la Pipe*, premiado no Salão de 1879. Desboutin parece ter sido um dos poucos a entender claramente o verdadeiro papel de Manet dentro do movimento Independente, o de propor uma nova síntese

---

Depois de posar para o artista, Edmond de Goncourt deixou uma descrição de sua técnica, assim como do juízo que sobre ela professava : *" Il enduit d'huile une planche pour en enlever le brillant et se met à crayonner sur son genou. (...) Desboutin avait attaqué avec la pointe le cuivre à vif, passant à tout moment l'envers de son petit doigt chargé de noir pour se rendre compte de son travail, cherchant en même temps, ainsi qu'il le disait, la couleur et le dessin et laissant transpirer son mépris pour l'eau-forte qu'il appelle de la 'gravure dans un cataplasme'"* DARRAGON, Op. Cit., p. 840-841.

6 DURANTY, L.-E. Edmond, La Nouvelle Peinture, Paris 1876. O autor anotou referências particulares a Bracquemond, Desboutin e Lepic sobre o exemplar de Diego Martelli, e a afirmação reproduzida acima diz respeito especificamente a Desboutin. Cf. BOUILLON, Jean-Paul, "L'Estampe Impressioniste : Chronique Bibliographique", *Revue de L'Art*, nº86, 1989, p.66.

Clément-Janin registra que a adoção exclusiva do método da ponta-seca se deveu em boa parte ao estímulo inicial de Degas. Cf. o Dossier *Clément-Janin* (microfilmado). Paris, Bibliothèque d'Art et d'Archéologie. O pintor de l'*Absynte* é também autor de um retrato de Desboutin, pintado por volta de 1876, em que este aparece gravando ao lado do *Viconte* Lepic (fig. 46).

7 CAMESASCA, E., Trésors du Musée de São Paulo. De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda (Martigny). Milão, 1988, p. 38]. A lista dos modelos de Desboutin inclui Goncourt, Degas, Manet, Renoir, Puvis de Chavannes, Verlaine e Zola.

da tradição, questão que é abordada por ele em carta a seu amigo Simmonet : *"Manet ou l'école qu'il représente, est en possession, même si tu veux à l'état d'éxagération et de charge, des vrais principes d'art et de peinture dont je me suis apperçu que je manquais, à mon retour d'Italie et de Suisse"* [8] .

O reconhecimento crítico de sua produção como gravador viria em 1889, ano de uma exposição retrospectiva para cujo catálogo Émile Zola redigiu um laudatório "Prefácio" , em que registrava : *"Je l'ai vu à l'oeuvre, je sais que sa vie, surtout dans ces trente dernières années, a été tout entière consacrée au plus fervent labeur; et je sais aussi, hélas! combien mal il en a été recompensé, en proie aux plus incroyables mauvaises chances, ne parvenant pas à forcer le grand succès, malgré son talent si original."* [9]

2.

O artigo de Mallarmé de 1876 para a *Art Monthly Review* alude à continuidade de uma defesa da pintura de Manet pela crítica "esclarecida", processo iniciado por Baudelaire : *"il y avait aussi à ce moment - hélàs qu'il faille écrire au passé - un amateur éclairé, un homme qui aimait tous les arts, et qui vivait pour l'un deux. Ces peintures conquirent immédiatement sa sympatie; un instinct poétique lui fit deviner de les aimer, et cela avant que leur succession et l'inculcation suffisante de leurs principes eussent révélé leurs sens aux esprits réfléchis parmis la cohue. Mais cet amateur*

---

8 Carta a Simmonet de 8 de outubro de 1874. Clément-Janin supõe que Desboutin devia estar respondendo a seu amigo Simmonet alguma reprovação que este lhe teria feito por sofrer uma "influência de Manet" . O modelo de *O Artista* ainda acrescenta : *J'éspère te prouver qu'on peut s'inspirer de la nouvelle école et faire quelque chose de complet et de classique"*. CLÉMENT-JANIN, Henri, 1922.

9 ZOLA, Émile, Exposition de l'oeuvre gravé de Marcellin Desboutin. 1889, Préface, em Mon Salon - Manet - Écrits sur l'Art. Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1970. p. 367.

éclairé mourut trop tôt pour les voir et avant que son peintre favori eut conquis la notoriété. Cet amateur fut notre dernier poète, Charles Baudelaire". [10]

No mesmo artigo, Mallarmé qualifica *Le Linge* como *"une oeuvre qui fait date dans une carrière, peut-être, et à coup sûr dans l'histoire de l'art"*, e fornece algumas coordenadas de seu entendimento da arte de Manet : *"La série de tableaux que nous venons d'énumérer démontre (...) le dessein du peintre très exactement (...) par l'effort soutenu de communiquer à son oeuvre l'universalité des lois de la nature, dégager le typique plutôt que l'individuel, le baigner de lumière et d'air".* [11].

3.

O modelo do artista lúcido e movido pela curiosidade investigativa opõe-se à representação do artista como boêmio, na literatura e nas artes plásticas durante a segunda metade do século dezenove. A imagem sóbria e o equilibrada do artista é difundida principalmente através da obra literária de Zola, apresentada, por exemplo, através do personagem do escritor Sandoz, "alter ego" do escritor no romance *L'Oeuvre* [12] .

Eric Darragon privilegia a continuidade dada à tradição romântica na obra de Manet. O embate físico de Manet contra a tela vazia, por exemplo, fornece um vínculo com o Romantismo [13]. A imagem do espadachim já havia sido, em um sentido próximo, aplicada ao "pintor da vida moderna" por Baudelaire : *"Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table (...) s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir*

---

10 MALLARMÉ, S., 1876, trad. P. Verdier, 1975, p. 148.

11 Op. cit. p. 150.

12 Agradeço a Luiz Dantas pelas sugestões.

13 " Manet et l'Esthetique du 'Chef d'Oeuvre Inconnu" - *Autour du "Chef d'Oeuvre Inconnu" de Balzac* (ENSAD, 1985).

l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles (...). La fantasmagorie a été extraite de la nature" [14] . O poeta havia antes empregado a mesma imagem para falar de si mesmo em *"Le Soleil"* [15] . Antonin Proust descreve a sessão de pose para seu retrato, transcorrida diante de um pintor febril, mas que acabaria satisfeito com o resultado obtido. " A mão da luva só está indicada. Com três golpes, pic, pic, pic, poderemos sentí-la " [16].

A intensidade do trabalho de execução dos retratos se fundava na crença, declarada pelo pintor, de que o resultado final de uma pintura deveria ser sempre conquistado em uma única e decisiva sessão. Muitas obras dos anos setenta, como a própria *Amazona*, e principalmente os dois autoretratos de 1878 e 79, exibem este aspecto vibrante, febril, de sua pintura, que acrescenta, às áreas mais trabalhadas, partes apenas esboçadas e riscos finos, que se sobrepoem às áreas difusas, e remetem aos golpes de esgrima de que fala Baudelaire.

Algumas distinções, entretanto, devem ser feitas para evitar que a "habilidade" seja superestimada em Manet. O primeiro a preservar sua pintura de toda associação a um "virtuosismo" sem maior significado terá sido Mallarmé em seu artigo já citado de 1876. Neste sentido também é feita por Jorge Coli uma diferenciação entre Manet e Constantin Guys: "Muito perceptível [em Guys] é a agilidade da pincelada veloz que capta o devir incessante dos seres urbanos (...) Manet não possui o brio da execução, nem a rapidez do traço. Ambicionava uma obra estável, eterna, com seu lugar reservado ao

---

14 BAUDELAIRE,Charles - "Le Peintre de la Vie Moderne" (Chap. III).

15 BAUDELAIRE, Charles - Les Fleurs du Mal - Tableaux Parisiens - LXXXVI - Paris, Eugène Fasquelle, Ed., 1919, p. 151.

16 PROUST, A., 1897, citado no Catálogo da Exposição Manet , p. 449.

lado das mais ilustres" [17]. A "rapidez", em Manet, nada tem de excessivamente hábil, mas consiste em um afrontamento decidido e definitivo com a tela, que muitas vêzes aparece, no resultado, como uma espécie de leveza e graça. Um risco é assumido, o que não ocorre na obra de artistas mais ou menos "maneiristas" como Guys. Ronaldo Brito, aproximando Manet de Miró, escreve : "Virtuoses, por natureza incapazes de passar o pincel sobre a tela sem provocar um arrepio, lutam ambos contra o proprio talento, pressentem logo os perigos da facilidade (...) Manet, coloca todo o seu virtuosismo a serviço da banal, precária e superficial vida moderna - e dela retira uma excêntrica e insuspeitada intensidade" [18].

4.

Manet é também autor de um estudo em aquarela retratando Marcellin Desboutin, que se supõe ter sido feito em 1875, preparando o retrato a óleo do MASP. O estudo mostra um Desboutin mais prosaico, os olhos arregalados e sem chapéu, o que põe à mostra o rosto marcado, a testa larga e a cabeleira. O gravador fuma seu inseparável cachimbo em um ambiente mais claro e diferenciado que o do quadro. O espaço à frente do personagem, a ser ocupado pela mão direita - traçada com rapidez e economia - , é deixado em branco.

Existem dois desenhos à tinta de Manet retratando respectivamente Gustave Courbet e Claude Monet, que podem ser considerados quase como "efígies" de artistas, permitindo uma certa analogia com O *Retrato de Desboutin.* O primeiro mostra Courbet fumando seu cachimbo, visto ligeiramente de baixo para cima. Trata-se de uma homenagem feita em 1878, pouco tempo depois da morte do modelo, a partir de uma fotografia. Em um desenho maior de 1880

---

17 COLI, J., "Manet, o Enigma do Olhar", em O Olhar, Companhia das Letras, 1988, p. 234.

18 BRITO, R.,"Manet com Miró, *Folhetim*, 24 de abril de 1983.

que representa Monet, o busto do artista aparece também como se fosse visto a partir de baixo, e o rosto, de expressão fleugmática, aureolado pela aba do chapéu de palha.

A serem relacionados com os dois desenhos mencionados acima, existem dois desenhos a lápis em que Cézanne (c.1873) e Pissaro (c.1874) se retrataram um ao outro. Cézanne desenha o busto de Pissaro de perfil, enquanto este o desenha de frente; ambos usam o *chapeau mou* dos boêmios e andarilhos.

Vários retratos em ponta-seca de Desboutin pertencem, junto com os de De Nittis, a um gênero de retrato classificado como "de intelectual" [19] . Nessas obras, há uma nítida diferença de tratamento entre a cabeça, bastante trabalhada, e o resto do corpo, cuja posição é apenas indicada. A execução conjuga uma busca de autonomia com os sinais da obstinação do gravador, assinalando, quase, a identificação de uma moderna categoria de artista. Um retrato a óleo que Desboutin fez de Degas (c.1884) recorre a tratamento semelhante, fazendo sobressair o rosto do modelo, de óculos, enquanto os demais elementos, como as mãos e o jornal, são mais ou menos afogados numa mesma textura pictórica.

Os autoretratos de Desboutin situam-se em um plano próximo do *Artista* pintado por Manet. Um deles, conhecido como *L'Homme à la Pipe*, é destacado por Zola : *"(...)c'est un morceau capital par son importance et son exécution (...) que tous les amateurs d'estampes ont aujourd'hui dans leurs collections"* [20]. O ponto de partida "anacrônico" de Desboutin não se "atualiza", como no caso da absorção do realismo do século dezessete pela pintura de Manet, em uma espécie de confrontação com o público. De modo diverso, o esforço de Desboutin parece dirigir-se excusivamente para o regate de um nível de excelência da gravura.

---

19 Cf. MELLOT, Michel, L'Estampe Impressioniste, Flammarion, 1994.

20 ZOLA, Émile, 1889, em Mon Salon - Manet - Écrits sur l'Art, Éd. Garnier-Flammarion, Paris, 1970, p. 368.

Armand Guillaumin (1841-1927) é autor de um *Autoretrato* de 1878, e também de um retrato de Pissaro pintando de costas, que se localizam entre o romantismo 'michelangesco' de algumas obras Géricault e Delacroix e a estatura não tão heroica do *Artista* de Manet. Amigo de Cézanne, Guillaumin pertencia ao grupo mais obscuro dos impressionistas, integrado por aqueles mesmos artistas que interessavam Manet quando este resolveu fazer o retrato de Desboutin. *"En 1863, Guillaumin participe comme Cézanne au Salon des Refusés sans que leurs noms figurent au livret. Bientôt comme ses camarades, il assiste aux réunions, qui, au café de Bade puis au Guerbois, groupent autour de Manet tous les artistes d'avant-garde et fin 1866 décide d'abandonner sa situation* [um posto na companhia ferroviária Paris-Orléans] *pour se consacrer à la peinture."* [21] .

Outros autoretratos de impressionistas guardam traços de romantismo : o de Cézanne (1875-76) que combina intensidade psicológica a recursos de síntese e estilo que seriam retomados por de Gauguin e Van Gogh; um desgrenhado *Autoretrato* de Renoir (1875), e o de Bazille (1867-68), com sua placidez recoberta pelo jogo inquietante das sombras.

---

21 MONNERET, Sophie, L'Impressionisme et son Époque, Paris, Laffont, 1978-1981. Verbete *GUILLAUMIN, Armand (1841-1927).*

A AMAZONA _ RETRATO DE MLLE. MARIE LEFÉBURE (1870)

I) LOCALIZAÇÃO CRONOLOGICA

1) O "high life" e a amizade com Carolus Durand.

É dado como certo que o *Retrato de Mlle. Marie Lefébure, a Amazona* (fig. 64) foi pintado durante a década de 1870 , não havendo consenso sobre o ano preciso da pintura. A execução da obra data do "período de *Nana* e do retrato de Mallarmé, quando o artista, sempre recusado nas exposições oficiais e magoado com o sarcasmo da crítica, retrata os amigos por seu próprio prazer" [0]. Uma "interseção" entre atividade artística e atividade social, que havia sido inicialmente buscada em *La Musique aux Tuileries* (1862), começa a ocupar nos anos setenta um espaço maior dentro da produção de Manet [1].

---

0 Segundo fichas de documentação do MASP (sem indicação de fonte). O Catálogo da Exposição no Japão de 1986 , aponta as posições diversas acerca da datação do quadro : *"notes written by Léon Leenhoff indicate that it was painted in 1875, and the Jamot-Wildenstein catalogue gives the model's name, Marie Lefébure. P. M. Bardi first proposed that the two pictures must have been painted together, and dated them c. 1875-1876, but Rouart and Wildenstein, while accepting the notion that the paintings were a pair, opted for the earlier date of 1870."* STUCKEY e BAREAU, 1986. pp. 156-157.

1 Conforme uma carta de Manet a Eva Gonzales, escrita durante uma estadia de quinze dias no castelo de Rottembourg, em Montgeron, em que estiveram ele e sua esposa depois da exposição particular de 1876, convidados

Em 1876 , Manet pintou um retrato do pintor Carolus Durand (fig. 65) que pode ser aproximado da *Amazona*, pela execução simples, liberdade das pinceladas e utilização sintética da paisagem. As boas relações de Manet - também cultivadas por Degas - com artistas do meio artístico oficial [2] não desmentem o fato de que uma pintura como *A Amazona* não devesse funcionar como um "certificado de aristocracia". A obra aproxima-se voluntariamente de um registro do "high life", mas sem chegar ao ponto de uma louvação aos valores da "nobreza", como, por exemplo, *La Dame au Gant* de Carolus Durand (fig. 66).

Manet traz a imagem da *Amazona* para a tela usando recursos sumários como se lhe fossem impostos os limites da gravura. A obra reflete, em sua unidade, o aprendizado adquirido nos museus, reafirmando princípios da arte decorativa com um máximo de economia. Ao mesmo tempo, capta, com a força e a concentração de

---

pelo casal Hoschédé : *"Ici, beaucoup de distractions pour se mettre très sérieusement à l'ouvrage. J'ai commencé beaucoup de choses, que je ne pourrai sans doute finir (...) J'était allé à la campagne pour me reposer et je n'ai jamais été si fatigué de ma vie"* MOREAU-NÉLATON, Manet Raconté par lui-Même, Paris, 1926, II, p. 32. Citado por DARRAGON, 1989, p. 278.

2 Carolus Durand já possuía em 1876 um certo prestígio oficial enquanto pintor; ele era dotado de personalidade expansiva e tinha acesso a círculos influentes. Cultuava o realismo de Velázquez, como Manet, mas colocava, ao contrário deste, sua pintura a serviço da alta sociedade. Segundo Crespelle, *"lié avec les impressionistes, il exécuta, sans doute par un phénomène d'osmose, d'excellents portraits de Manet et de Claude Monet"* CRESPELLE, J. -P. , Les Maîtres de la Belle Époque, Hachette, 1966, p. 98.

seus meios, a instantaneidade e fugacidade das sensações, cumprindo a outra missão assignada à arte por Baudelaire, a de representar o efêmero.

2) O Retrato de Guillaudin

A Amazona é presumivelmente o *pendant* de um outro retrato de Manet, datado de 1870 , *Le Peintre Émile Guillaudin à Cheval* (fig. 68), o que levou os autores do *Catalogue Raisonné* de 1975, Rouart e Wildenstein, a indicarem também 1870 como ano de execução para o quadro pertencente ao MASP. A execução solta e descontínua da *Amazona* havia influido na indicação anterior de uma data entre 1874 e 1876 para a obra, dentro do período em que a pintura de Manet começou a refletir de modo mais aparente a influência da técnica impressionista [3].

O retrato de Guillaudin [4], mostra claros pontos de contato com *A Amazona*, dando a impressão de formar a seu lado um conjunto único. As dimensões dos dois quadros são as mesmas : 88 X 1116 cm. A partir daí, se sucedem semelhanças ou oposições simétricas entre

---

3 Cf. CAMESASCA, E., 1988 ,p. 28 : *"avant le rapprochement de ce pendant* [avec le portrait de Guillaudin], *la toile du MASP était datée de 1875-76 (Jamot, Wildenstein et Bataille) ou un peu antérieurement (Rouart et Orienti)"*

4 "[Guillaudin] *(...) paysagiste et portraitiste de Grenoble, présent au Salon depuis 1868, était un habitué du café Guerbois, lieu de rencontre de Manet et des futurs impressionistes (...) le fait que Guillaudin figure dans 'Le Bal à l'Opéra', que Manet date de 1873, confirme d'ailleur une conaissance qui s'est prolongée par la suite."* CAMESASCA, E., 1988, p. 28

as duas obras : o traje e o cavalo da Amazona são escuros, enquanto os de Guillaudin são claros. A posição e o enquadramento das figuras, com o corte da porção inferior dos cavalos, são análogos, mas voltados para direções opostas. Guillaudin puxa as rédeas formando um dos lados de um triângulo junto à cabeça do cavalo, o que no quadro da Amazona corresponde à posição do chicote ou bengala segurada pelo personagem. O fundo parece receber tratamento bastante assemelhado nos dois quadros.

O enquadramento do motivo consiste no ponto de contato mais importante entre o *Retrato de Guillaudin* e *A Amazona*. No primeiro, a porção abaixo da barriga do cavalo é cortada ; a figura vertical e em primeiro plano do cavaleiro se destaca da horizontalidade da paisagem. Cavalo e cavaleiro perfilados são representados da forma mais sintética; a cabeça do cavalo é cortada no canto direito da tela (ao falar de uma influência da arte japonesa sobre Manet, Mallarmé assinalava: "O segredo se encontra em um saber inteiramente novo, a maneira de cortar o quadro, o que dá ao enquadramento todo o charme de um limite puramente imaginário"[5]).

O corte da *Amazona* do MASP é semelhante ao do retrato de Guillaudin, mas é feito ainda mais acima, à altura da parte superior do dorso do cavalo. Sentada de través, a modelo está virada para o

---

5 *"Le secret s'en trouve dans un savoir absolument neuf, la façon de couper le tableau, ce qui donne au cadre tout le charme d'une limite simplement imaginaire"* MALLARMÉ, "The Impressionists and Édouard Manet" *Art Monthly Review*, 1876. Tradução francesa : P. Verdier, *Gazette des Beaux Arts*, 6ème. période, VI, vol. 86, nov. 1975, p. 152.

espectador, deixando aparecer 3/4 de seu rosto. De maneira simetricamente oposta, o cavalo vira sua cabeça para trás, deixando ver apenas 1/4 de seu perfil. Apesar do procedimento moderno de exclusão das patas e de toda porção inferior do corpo do cavalo, nota-se o recurso clássico do *contrapposto*, que confere ao todo movimento. As duas obras remetem à pintura japonesa pela irrupção abrupta de formas e cores _ principalmente o negro. *A Amazona*, também estabelece uma ponte com o século dezoito, fazendo pensar na pintura rococó de um Fragonard, com sua claridade e leveza, ou nos retratos de Reynolds. A ocupação de certas áreas pela cor negra poderia encontrar referências _ ocidentais _ anteriores, na pintura flamenga, espanhola, ou entre os "primitivos" da Renascença.

Tais características contribuem para reforçar a tese de que os dois quadros teriam sido pintados em um período bastante próximo. Foram feitas especulações, a partir da hipótese de que os dois quadros tivessem sido pintados para serem vistos um ao lado do outro, no sentido de que Mlle. Lefébure e Guillaudin estivessem maritalmente comprometidos [6], mas a ausência de outras informações sobre Marie Lefébure, além de seu nome [7], limita o alcance de tais suposições.

---

6 *"Il serait intéressant de connaître quels étaient les rapports entre le cavalier et Marie qui, parfois, en contradiction avec la désignation de 'mademoiselle' est considérée comme sa femme."* CAMESASCA, E., 1988.

7 As fontes que provavelmente mencionam o nome da modelo Marie Lefébure, entre as citadas por Camesasca, são as seguintes : *E. Manet, Photographies d'après les oeuvres - Recueil factice, 8 vol., sous la direction de*

3) Retratos equestres de Manet : a aquarela representando outra amazona e o *Retrato de Arnaud*. O tema do hipodromo.

Entre os retratos equestres de Manet, cuja solidez construtiva não diminui o caráter de leveza e transparência, existe uma aquarela mostrando outra amazona, realizada entre 1875 e 1876, com fortes contrastes simplificados. O caráter impessoal da representação do cavalo faz ressaltar a calma e a placidez da moça, que encara o espectador fixamente, evocando as poses fotográficas (fig. 70).

No *Retrato de Arnaud* (1875) , cavalo e cavaleiro são apanhados por inteiro em um enquadramento vertical (fig. 69). Dos retratos equestres pintados por Manet, é provavelmente o de tamanho maior (mais de dois metros de altura), mas possui estatuto problemático. A obra teria sido abandonada pelo pintor e completada por terceiros. Existe nela, não-obstante, uma afirmação da pose que faz pensar nas figuras "plantadas" de Velázquez.

Os cavalos que aparecem, numa estilização de galope, no fundo do quadro da *Amazona*, remetem aos da *Corrida no Bois de Boulogne* (fig. 71), pintada por Manet em 1872, e parecem ter-se inspirado em uma obra de Géricault, *Corridas em Epson*, de 1821 (fig. 72). Degas foi provavelmente o primeiro, entre os contemporâneos de Manet, a explorar o tema dos hipódromos. O autor da *Amazona* do MASP não se importava, segundo testemunhos, em dizer que copiava seus

---

Lochard, nº 48, e Th. DURET, Histoire d'Édouard Manet et de son Oeuvre, Paris 1902, nº 22. Conforme CAMESASCA, E., 1988, p. 27-28.

cavalos de "gravuras esportivas inglesas, ao contrário de Degas, que conhecia as articulações de um cavalo, (...) declarando a Berthe Morisot que, não sabendo pintar cavalos, ele copiava daqueles que o sabiam melhor do que ele" [8]. A representação de um "galope voador", em que as quatro patas do cavalo se encontram no ar, era comum antes da divulgação das fotografias de Muybridge analisando o movimento do animal, entre 1878 e 81 [9]. No quadro de 1872 da Coleção Whitney, Manet retoma não apenas a imagem ao mesmo tempo detalhada e irreal do quadro de Géricault exposto no Louvre, como sua fatura lisa e brilhante. Na *Amazona* do MASP, os cavalos do fundo aparecem esboçados sumariamente, retomando a mesma "citação". O princípio da colagem, disseminado por toda obra do

---

8 *"(...) à l'encontre de Degas, qui connaissait les articulations d'un cheval, (...) déclarant à Berthe Morisot que, ne sachant pas peindre les chevaux, il les imitait sur ceux qui le savaient mieux que lui."* CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 339. Cf. RICHARDSON, J., Édouard Manet. Paintings and Drawings, Londres, 1958.

9 CAMESASCA, 1988, (op. cit., p. 28) faz referência a essa última, assim como às outras "fontes" citadas da obra : *"A remarquer, au fond, les figures 'inexactes' des chevaux en course, avec les pattes antérieures lancées à l'avant et les postérieures poussées à l'arrière, comme dans les vieilles estampes anglaises ou dans la toile de Manet des 'Courses au Bois de Boulogne'. Toutefois, l' 'erreur' n'étaye pas la définition chronologique, compte tenu des photos de Muybridge qui la révèlèrent car ces instantanés ne furent connus en Europe qu'en 1881; d'autre part, on ne sait pas encore clairement quand commença à se manifester l'action des photographies antérieures (1860-65) qui pourtant auraient pu fournir des données précises aux artistes."*

pintor, irá aparecer também aqui, quando se trata de incluir em um novo cenário "figuras" anteriormente já utilizadas [10].

A atmosfera dos hipódromos e dos jardins públicos, com o movimento variado de suas multidões semelhante ao de pinturas de Goya, aparece em outra obra de Manet, *Courses à Longchamp* , pintada por volta de 1867 (fig.73) . Esta baseou-se em um quadro desaparecido de 1864, de que a aquarela *Aspect d'une Course au Bois de Boulogne* (fig. 74) seria um estudo inicial.

II) PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS

1) A influência da estampa japonesa e da gravura impressionista no tratamento da *Amazona*. O princípio de construção.

O *Retrato de Émile Guillaudin* teria sido executado no jardim da casa do pintor Alphonse Hirsch na *rue de Rome*, o que dá margem à possibilidade de *A Amazona* ter sido também pintada no mesmo local. O jardim serviu também como cenário de duas obras que se

---

10 *A Amazona* não se enquadra na categoria de uma pintura de *plein air*, em que o pintor instala seu cavalete ao ar livre diante do motivo. A análise do quadro feita por Roberto Carvalho de Magalhães tende a reforçar tal ponto de vista : *"L'ammazone e il cavallo in primo piano sembrano ritagliati e incollati sul paesaggio: non ci sono piani prospettici intermedi che li mettano in rapporto con lo sfondo e tantomeno vi sono reverberazioni tonali dell'ambiente sulle figure che tradiscano il loro inserimento reale nello spazio circostante."* MAGALHÃES, R. C., "'Tradizione' e 'Invenzione'. Due Tele di Manet nel Museo d'Arte di San Paolo del Brasile", *Critica d'Arte*, VI, nº11-12, 1992, p. 80.

situam entre as mais importantes de Manet, *Le Linge* e *Le Chemin de Fer*. A associação com Hirsch, conhecido colecionador de *japonaiseries* coloca em pauta, por sua vez, a questão da influência da pintura e da gravura japonesa na obra de Manet. O grafismo da figura da *Amazona*, cuja silhueta negra e caprichosa se recorta contra o fundo verde e esmaecido, assim como os abruptos cortes transversais do vestido, apontam de saída tal influência [11].

A pintura do MASP toma como "tema", embora por uma via quase oposta, a questão da divisão da pintura entre figura e fundo, o que Manet fez com maior intensidade em *Le Chemin de Fer*. Na *Amazona*, como em muitos retratos de Manet, o aspecto sumário do tratamento do fundo expõe o caráter fundamentalmente arbitrário da "valorização do motivo" pela pintura através da contraposição entre partes de maior e menor definição. Na citada *Le Chemin de Fer*, (fig. 75) embora ocorra a representação de figuras em um cenário, não se distinguem mais aspectos principais e secundários do motivo; a composição de 1873 foi referida, devido a tais características, à gravura de Utamaro [12].

As dobras do tecido dos quimonos escuros, com seus recortes que abstraem as formas femininas são transposta por Manet à sua

---

11 A associação da *Amazona* a uma obra da escola japonesa é feita por AGUILAR, N., no Catálogo das Obras do MASP da Escola Francesa : "O desenho do traje da amazona, a precisão de vincos, a elegância dos contornos quebrados lembram o retrato do shogun Oda Nabunaga (Museu de Quioto)."

12 Conforme DORIVAL B., Japon et Occident. Deux siècles d'Échanges Artistiques, Paris, 1977. Citado por COFFIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, nº133, p. 341.

obra. A plasticidade maleável dos corpos envolvidos por roupas em profusão inspira soluções ao pintor francês. Em *A Amazona*, Manet aproveita o ilusionismo barroco em uma espécie de redução plana, realizando uma síntese entre o "contrapposto" _ o movimento "em espiral" de compensação de pesos _ e o grafismo japonês. Os cortes dos enquadramentos das gravuras de Utamaro (cf. fig. 77), que interrompem drasticamente a apresentação dos motivos, poderiam, só por si, apontar a forte afinidade de Manet com os japoneses.

A admiração pelos artistas japoneses pode ser relacionada, por outro lado, à assimilação de um tratamento "gráfico", descoberto a partir da atividade de Manet como gravador, em algumas de suas pinturas, entre as quais *A Amazona*. Como defende J. P. Bouillon [13], a gravura "impressionista" não precisa ser vista necessariamente como prolongamento da atividade pictórica, mas, inversamente, ela pode ter chegado de forma autônoma a certos resultados que só irão em seguida encontrar desenvolvimento na pintura. Henri Focillon chamou a atenção para o fato de que algumas gravuras de Manet, como *La Toilette* (1861) ou a versão em água-forte de *Lola de Valence* (1863) anunciam "pela descontinuidade de execução, o procedimento 'impressionista' " [14]. O que remete à gravura , em

---

13 BOUILLON, J.- P.,"L'Estampe Impressioniste : Chronique Bibliographique" *Revue de L'Art*, nº 86, 1989, p. 66.

14 FOCILLON, H., "Manet en Blanc et Noir", 1927, 1930, Maîtres de l'Estampe. Trad. Luiz Dantas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº1, UNICAMP, 1994, p. 244 .

obras como *A Amazona* e o retrato de Berthe Morisot de 1872 , com sua versão litográfica (fig. 78), é a simplificação do motivo através da definição por áreas distintas, além da evidência em que aparece o arabesco da linha, ou seu tratamento caligráfico.

O partido pela simplificação é correlato de um princípio de construção essencial na pintura de Manet, de que os desdobramentos pictóricos da prática da gravura e a influência da moda do japonismo constituem, na verdade, apenas aspectos secundários. Esta é, segundo Jorge Coli, característica central de uma pintura que sempre buscara seu lugar no Louvre : "Construção : eis uma palavra-chave para se compreender o olhar de Manet. As cores sem dúvida integram a arquitetura da composição. Esta se faz, no entanto, por meio da pintura e do modelado que o pintor simplifica radicalmente"[15].

É a partir desse componente construtivo essencial, por um lado, e da assimilação dos modelos da tradição, por outro, que se pode melhor observar a resistência da pintura de Manet ao movimento impressionista [16].

---

15 COLI, J. , "Manet, o Enigma do Olhar", O Olhar (org. Adauto Novaes), 1a. reimpressão, Companhia das Letras, 1988, p. 230.

16 "O precursor imediato do Impressionismo", escreve Ronaldo Brito, "jamais aderiu integralmente ao movimento, não consentiu nunca em se abandonar, como o amigo Claude Monet, à pura lógica das sensações", mantendo

O segundo fator a ser destacado por Jorge Coli como fundamental na pintura de Manet é o da assimilação da tradição, marcadamente a do realismo do século dezessete: "[Manet] possui extraordinário talento para incorporar no seu próprio fazer pictural soluções alheias" [17]. E, com respeito à técnica impressionista, o pintor "a emprega sempre *ad hoc* - quando e naquilo que pensa ser necessário. Não faz dela, jamais, um instrumento universal : procede com os impressionistas do mesmo modo que o fizera em relação aos mestres do passado, isto é, extraindo deles o que sua síntese formal pedia" [18].

---

por isso uma estrita irredutibilidade. BRITO, R., "Manet com Miró", *Folhetim*, 24 de abril de 1983.

Como expõe Jorge Coli, "As formas simplificadas reforçam uma relação estrutural onde a idéia de composição é a base. Por isso, se Manet tende a anular os volumes, tratando o modelado de modo sumário, as figuras - fortalecidas pela estrutura vigorosa e pelo contraste das cores - passam a adquirir firmeza e poderosa evidência. Mesmo no período em que sua obra é afetada pelas novidades impressionistas, para as quais o mundo sólido parece se dissolver sob reflexos e brumas coloridas, tornando-se suporte para os fenômenos atmosféricos, Manet conserva intactos os volumes simples e o princípio da complexidade construída que preside sua obra." COLI, 1988, op. cit., p. 231.

17 COLI, 1988, op. cit., p. 227. O autor prossegue, exemplificando :"num primeiro tempo, muito marcante, de sua pintura, [encontramos] a presença de contribuições trazidas da arte espanhola e holandesa. Ele retoma imagens e motivos inspirados em Murillo, Velázquez ou Hals, mas além disso absorve também a *técnica* desses mestres, e com ela o obsessivo emprego dos negros e dos cinzas"

18 COLI, 1988, op. cit.,p. 231.

A *Amazona* do MASP é uma obra relativamente pouco conhecida, em que se tornam visíveis de modo particular esses dois fatores - a construção e a assimilação dos modelos tradicionais - subjacentes à arte de Manet.

2) A pintura ao ar livre e a utilização do negro _ o artificial superposto à paisagem.

O bosque esboçado no fundo do quadro do MASP cria um envoltório atmosférico para a personagem, mas também uma barreira para o olhar. Sua economia quase abstrata elimina a profundidade da paisagem por trás da Amazona, estabelecendo uma divisão que expõe o caráter convencional do problema da continuidade entre figura e fundo. O tratamento heterogêneo da matéria _ que alterna na pintura as áreas de concentração e de diluição da tinta _ é transmitido ao jogo cromático do negro do vestido, marrom escuro do cavalo e verde brilhante, superpostos às cores esmaecidas que servem de base. Tal tratamento pode ser aproximado daquele dos interiores nebulosos, e fundos decorados com motivos japoneses, nos retratos de Nina de Callias , pintado entre 1873 e 74 (fig. 79) e de Mallarmé , datado de 1876 (fig. 80).

O caráter de solução convencional, "artificial", do fundo da *Amazona* faz deste retrato uma obra que escapa um pouco à preocupação com o *plein air* que caracteriza certas pinturas de Manet, como *Au Jardin* , obra de1870 (fig. 76), o próprio *Le Chemin de Fer* (1873), *Argenteuil* , de1875 (fig. 81) e outras, em que o que

interessa o pintor é a interação entre as figuras e a luminosidade circundante (mas em que também se afirma uma composição fortemente estruturada). A preocupação "atmosférica" de Manet, evidentemente, vai além da simples possibilidade de pintar seus quadros ao ar livre : o procedimento mais característico de que o pintor lançou mão em toda sua carreira é o de superposição, em que ele vai acrescentando, um depois do outro, os elementos de seus quadros - figuras e acessórios - sobre o fundo neutro ou o cenário estabelecido de modo sintético.

Em um panorama em que *Le Bon Bock* se situa cronologicamente próximo de *Le Chemin de Fer*, e *Le Linge*, de *L'Artiste*, não se configura um abandono da "maneira de atelier", no sentido de uma evolução para uma maneira *"plein air"*, ou um salto da composição artificial para integração atmosférica. Os dois princípios - o de construção e a "fusão" que predomina nessas últimas obras - coexistem, e às vêzes se tornam dificilmente discerníveis, em obras de períodos diversos como *La Musique aux Tuileries* (1862), *Argenteuil* (1875) e o *Retrato de M. Pertuiset* (1881).

A Amazona não é, portanto, uma pintura de *plein air* no sentido exemplar em que *Le Chemin de Fer* foi considerado por Biez como o *"morceau d'entrée dans la manière définitive"* [19]. Ela possui

---

19 A obra define, para Jacques de Biez, autor de um estudo sobre Manet surgido logo após sua morte," *(...) le vrai Manet, le Manet qui affirme les clartés du plein air par les blancheurs du Chemin de Fer."* BIEZ, Jacques de , *Édouard Manet. Conférence faite à la Salle des Capucines*, Paris 1884, citado por COURTHION e CAILLER, 1952, p.169-171. *Au Jardin* , de 1870, ocupa para o primeiro biógrafo do pintor, Edmond Bazire, o posto de obra inaugural daquela que às vezes é apontada como a *seconde manière* de Manet: *"l'école du plein air*

em comum com essa obra importante a definição quase geométrica da construção e a contraposição entre o negro e as harmonias claras, tão cara a Manet. A divisão entre a figura(-composta) em primeiro plano e o fundo distante, na pintura do MASP, não existe em *Le Chemin de Fer*, onde o "princípio de montagem" ocupa o quadro a ponto quase eliminar a diferença entre o primeiro plano e o fundo, nivelando este último à superfície.

Apesar da diferença de tratamento entre a figura e a paisagem do fundo, persiste na *Amazona* uma sensação de permeabilidade ao exterior, em consequência de fatores como o espaçamento das pinceladas, o corte no enquadramento e a variação da superfície - ora coberta com matéria rarefeita, ora espessa. Se não existe evolução de uma "maneira de atelier" para uma "maneira de *plein air* ", a pintura de Manet começa, a partir dos anos setenta, a ser tomada por uma agitação cada vez mais visível, e há uma tendência ainda maior, por parte do pintor, de desprezar um acabamento convencional em suas obras. Sem visarem por princípio à definição de um espaço aberto ou fechado, as obras adquirem, a partir de então, uma maior transparência, ou, se quisermos, uma nova qualidade "atmosférica" .

Como escreve Jorge Coli, a paisagem "jamais se impõe enquanto preponderante a Manet. Para ele, a paisagem é o lugar onde o

---

naît avec cette toile, que d'autres vont suivre et compléter" BAZIRE, E., Manet, Paris, 1884, p. 65. Citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, nº122, p. 319.

humano se encontra" [20]. A oposição entre verde e negro, em que um vem se superpor ao outro, parece indicar o sentido de uma progressiva artificialidade. O caráter artificial introduzido pelo negro é posto em evidência por uma ruptura com o ritmo da paisagem. Um movimento exterior sobrepõe-se ao cenário natural, sem fundir-se completamente a ele em uma totalidade, mas alcançando um efeito brusco de descontinuidade e de interferência. Isso talvez ainda se torne mais visível nas marinhas de Manet, com as quais *A Amazona* possui muito em comum. "A beleza sóbria e elegante do navio moderno" [21] é mencionada por Baudelaire como um aspecto único da fisionomia do século. Várias obras de Manet trazem em si impressão semelhante, como *Steam Boat - Marinha* , ou *O Kearsage em Boulogne*, pintados em 1864 e 65. *O Molhe de Boulogne* (1869) também faz parte dessa série de marinhas, que acrescentam ao verde e azul do ambiente, céu e mar, o negro do navio, como elemento artificial [22].

Música nas Tulherias (1862), *O Enterro* (1870) e *A Amazona* pertencente ao MASP, em que se fazem variações em torno das mesmas cores usadas nas marinhas: verde, branco e preto, também são obras em que a primeira cor indica o elemento natural e a última, a presença humana. Os barcos das marinhas possuíam um caráter de

---

20 COLI, 1988, op. cit.

21 BAUDELAIRE, Charles, Oeuvres Complètes, Gallimard, 1976, vol II, ("Le Peintre de la Vie Moderne", Chap. IV), p. 697.

22 Em seu estudo sobre Manet, Jorge Coli analisa detidamente *O Molhe de Boulogne*, destacando a variedade dos negros utilizados na pintura.

heterogeneidade, com relação á paisagem, análogo à superposição, nos outros quadros, do negro dos trajes de passeio ao verde dos parques.

A estética do artificial desenvolvida por Baudelaire ressurge na obra de Manet através do aspecto da superposição e da "colagem", que parece trazer à tona uma artificialidade anterior, na pintura, à relação mimética com a natureza, por estar pressuposta na organização da visão espacial e no manejo da cor. Há uma frase de Klee segundo a qual o negro é a cor que mais se afasta da natureza. Intuição semelhante está implícita em muitas pinturas de Manet. De forma análoga, ele evita também uma proscrição da linha, que, para pintores como Delacroix, "não existia na natureza". O realismo contrastado dos anos sessenta, cujo caráter "bruto" de definição havia sido defendido por Zola, vai deixando lugar , na década de setenta, a um procedimento mais sutil de clarificação e organização das sensações.

Em *A Amazona*, além da harmonia ácida baseada no contraste entre o verde e o negro, existem também as passagens surdas entre os tons próximos entre si, os escuros de marrom e negro, e os claros, de bege opaco e verde transparente. Manet alcança uma economia semelhante à de *L'Enterrement*, (fig. 82) onde o azul do céu rompe a tendência ao monocromatismo, mas em que os tons intermediários da *Amazona*, em compensação, estão ausentes. Em *La Musique aux Tuileries*, obra bem anterior, a tendência monocromática já havia sido contrariada pela interferência das "manchas" coloridas dos chapéus e vestidos femininos. As qualidades materiais de brilho e transparência

do quadro do MASP são ressaltadas por essa economia cromática. Uma fatura quase aquarelada, onde o desenho, livre e fluente, se sobrepõe às áreas de cor, substitui aquela, empastada, de outras obras [24].

III) A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE

1) A fisionomia da cidade.

Em *La Musique aux Tuileries* (fig. 83), aparece pela primeira vez a combinação de verde e negro, sintetizando as cores dominantes das árvores e dos fraques masculinos, que irá ser utilizada de novo na *Amazona* do MASP, e em outras obras, como *L'Enterrement* , datada de cerca de 1870. Nesses quadros, certas considerações de Baudelaire sobre a "fisionomia" da modernidade tornam-se questões internas da pintura de Manet. A importância do negro do traje masculino para uma representação da "vida moderna" , em meados do século, foi anunciada em um dos textos mais famosos do poeta, escrito para o Salão de 1846 [25]. *La Musique aux Tuileries* e *Une*

---

24 Em relação ao modo como se articulam a tendência monocromática, o emprego progressivo da cor negra e os motivos realistas, veja-se o ítem 1 no "Anexo" ao fim deste capítulo.

25 *"Et cependant, n'a-t-il pas sa beauté et son charme indigène, cet habit tant victimé? N'est-il pas l'habit nécessaire de notre époque, souffrante et portant jusque sur ces épaules noires et maigres le symbole d'un deuil perpétuel ? 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*

Soiré à L'Opéra (1874) remetem à imagem baudelaireana do "desfile de papas-defunto", mas o enfoque central de *A Amazona* é sobre o contraste entre a personagem vestida com a cor simbólica dos tempos modernos _ que, subliminarmente, anuncia o crescimento da participação feminina na vida pública _ e a paisagem de um verde evanescente que ocupa todo o resto do quadro.

Manet, também " pintor da vida moderna ", já fazia parte de uma sociedade menos elitista, que não negava, como o dandismo do passado, o modo de vida "burguês". Mallarmé iria comentar, mais de uma década depois da publicação do artigo de Baudelaire - talvez ele fosse o primeiro a fazê-lo em conexão com a pintura de Manet - um tal sentido socializante da arte moderna .

O tema da multidão é abordado por Manet em *La Musique aux Tuileries, Soirée à l' Opéra, Un Bar aux Folies-Bérgères*, e as gravuras representando feiras-livres, por via de uma fragmentação e seleção de aspectos particulares, a partir da observação empírica. Assim, em *A Amazona,* os cavaleiros do fundo aparecem como elementos isolados - representando o público que frequenta o parque. É a mesma visão distanciada e sumária que apreende os passantes anônimos, nas cenas da *rue Mosnier* pintadas em 1878 (fig. 84 e 86). Não há tentativa de abstrair um sentido para o movimento urbano,

---

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."

BAUDELAIRE, Charles, "Salon de 1846" - Oeuvres Complètes, vol. II. Paris, Gallimard, 1976, p. 493.

mas sim uma abordagem analítica e multifacetada, que aponta para a diversidade. O destaque do personagem principal contra o fundo sintético, em uma obra como *A Amazona* mostra uma afinidade com a idéia de um "heroísmo dos tempos modernos". A majestade e solidez da figura reaproxima a pintura da tradição da pintura clássica, em relação à qual se colocavam à margem os artistas que procuravam "estilizar" a época em grandes movimentos coletivos.

Baudelaire, fascinado pela idéia do conto de Poe [26], faz referência a um envolvimento muito maior com a multidão, em que a própria identidade do artista é ameaçada e sua consciência passa por um processo de entorpecimento. A imagem de multidão se liga à idéia de uma humanidade acorrentada a um mesmo, cego movimento coletivo, de um "Exército de trabalhadores e ociosos"[27], que povoa o grande palco do mundo. É uma visão barroca de cidades habitadas por marionetes espectrais, como nas obras de Callot, de Guardi, e, entre os contemporâneos prediletos de Baudelaire, do gravador Meryon e do "caricaturista" Guys (cf. fig. 85).

2) *Le Peintre de la Vie Moderne*. A mulher. A moda. Os retratos femininos de Manet.

---

26 BAUDELAIRE, Charles - Op. cit. (Chap. III), p. 689. Baudelaire chega a resumir o conto "O Homem das Multidões" de Poe, aplicando ao pintor da vida moderna a principal característica que enxerga em seu protagonista - a curiosidade. " Suponha um artista que estivesse sempre, espiritualmente, no estado de convalescência..."

27 BAUDELAIRE, Charles - Op. cit. (Chap. III), p. 693.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL

Baudelaire manifestou seu interesse pelos fenômenos da moda, pelas formas e significações que ela assumia no passado, especulando sobre as relações entre o seu caráter transitório e um "valor de eternidade" do belo.

" Se uma moda, um corte de vestido foi ligeiramente transformado", escreve ele, referindo-se à faculdade de observação de seu personagem, " se os laços de fita, os cachos, foram destronados por cocares, se o toucado se alargou, se o rolo de cabelo desceu de um ponto sobre a nuca, se a cinta foi levantada e a saia ampliada, acreditem que a uma enorme distância seu olho de águia já o adivinhou "[28].

No texto sobre Guys, Baudelaire escreve ainda : " O gesto e o porte da mulher atual dão ao seu vestido uma vida e uma fisionomia que não são as da mulher antiga " [29]. Manet, que dedicou uma série de pastéis ao tema da "visita à modista", declarou a Antonin Proust, no final dos anos 1870 : "... a mulher do Segundo Império

---

28 *" Si une mode, une coupe de vêtement a été légèrement transformée, si les noeuds de rubans, les boucles ont été détronés par les cocardes, si le bavolet s'est élargi et si le chignon est déscendu d'un cran sur la nuque, si la ceinture a été exhaussée et la jupe amplifiée , croyez qu'à une distance énorme son* oeuil d'aigle *l'à déjà deviné"* BAUDELAIRE, Charles - Op. cit. (Chap.III -" *L'Artiste, Homme du Monde, Homme des Foules et Enfant*"), p.693.

29 *"Le geste et le port de la femme actuelle donnent à sa robe une vie et une physionomie qui ne sont pas celles de la femme ancienne".* BAUDELAIRE, Charles - Op. cit (Chap. IV), p. 695.

configurou o tipo de uma época (...) Eu não pintei a mulher do Segundo Império, mas a de depois "[30].

Baudelaire e Manet compartilham do mesmo interesse pela imagem feminina enquanto produto de uma época, suas formas de particularização e suas relações com um ideal eterno de beleza. A mulher, segundo Baudelaire, deve ser para o pintor "objeto da curiosidade mais viva", de uma arte que tem mais a ver com os retratos de Reynolds e de Lawrence do que com a estatuária antiga, Winckelman ou Rafael [31].

No quadro do MASP e na grande série de retratos femininos feitos a pastel, assim como em obras dirigidas para o Salão , Manet mostra interesse em retratar mulheres de seu próprio meio social ou das classes trabalhadoras. Sua pintura penetra em espaços reservados à mulher de sua época, e reflete encanto pelos novos motivos que surgem [32].

---

30 COURTHION e CAILLER, ed., I, p. 32.

31 BAUDELAIRE, C., Op. Cit., (Chap. X - "La Femme") pp. 713-714.

32 Durante sua viagem de aprendiz da marinha mercante, Manet pode observar a sociedade brasileira. Em cartas enviadas a seus familiares, o futuro pintor descreve a vida estritamente doméstica das mulheres do Rio de Janeiro, e o modo de vestir-se das escravas : *"On ne rencontre dans la rue que des nègres et des négresses. Les Brésiliens sortent peu, et les Brésiliennes encore moin. On ne les voit que lorsqu'elles vont à la messe, ou le soir après le dîner"*. Sobre os escravos, diz o seguinte : *"Dans ce pays, tous les nègres sont ésclaves. C'est un spéctacle assez révoltant pour nous. Les nègres ont pour costume un pantalon; quelquefois, une vareuse en toile; mais il ne leur est pas permis, comme esclaves, de porter des souliers. Les négresses sont, pour la plupart, nues jusqu'à la ceinture. Quelques-unes ont un foulard attaché au cou et tombant*

Para alguns dos retratos femininos de Manet se poderia transferir o comentário que Mallarmé faz da arte de Degas, "ele procurou as linhas sutís, os movimentos encantadores ou grotescos de nova e estranha beleza" [33]. Um refinamento tanto dos meios de expressão utilizados, quanto da escolha das atitudes em que as modelos são retratadas, caracteriza a visão de Manet. A simplificação dos traços faciais, mantendo uma identidade individual mínima e essencial, faz converjir as pinturas para a representação de um mesmo tipo de mulher, sonhadora e sedutora (cf. fig. 87 a fig. 93).

Uma exceção a esse tipo mundano e quase sem alma _ menos animal, porém, do que as mulheres pintadas por Renoir_ é aquela representada por Berthe Morisot, com seu rosto "de olhos negros grandes demais, de expressão distraída e como longínqua" [34]. Na

---

sur la poitrine. Elles sont généralement laides; cependant j'en ai vu d'assez jolies." O pintor observa detalhadamente a *toilette* das escravas, e, depois, descreve também as "brasileiras" e suas roupas : *"elles sont généralement très jolies; elles ont des yeux magnifiquements noirs et des cheveux idem. Elles sont toutes coiffées à la chinoise et sortent dans les rues toujours nu-tête. Le costume est celui des colonies espagnoles : costume très léger, auquel nous ne somme pas habitués chez nous. Les femmes ne sortent jamais seules; elles sont toujours suivies de leur négresses, ou elles sont avec leurs enfants; car, dans ce pays, on se marie à quatorze ans et moins".* Carta enviada por Manet do Rio de Janeiro no início de 1848 (destinatário não-citado). COURTHION e CAILLER, ed., 1953, I, p. 43-44.

33 *"il a cherché les lignes subtiles, les mouvements exquis ou grotesques et à l'étrange beauté neuve"* MALLARMÉ, 1975, op. Cit., p. 154.

34 *"Un visage aux trop grands yeux noirs, d'expression distraite et comme lointaine"* VALÉRY, P., "Le Triomphe de Manet", *Extraits de la Préface au*

versão litografada do retrato pintado em 1872, esse rosto ganha um aspecto clássico e também uma definição mais ambígua que o aproximam do de Mlle. Lefébure.

Em 1882, pouco antes de sua morte, o pintor trabalhou em uma série de retratos representando outra amazona, de porte esguio e altivo [35]. A beleza do modelo se sobrepõe, sem conseguir integrar-se a ela plenamente, à pintura, que tende a ilustrar um "tipo" de mulher moderna. A moça, cujo cabelo negro e curto aparece por debaixo do chapéu *haut-de forme* se veste severamente de negro segundo uma moda esportiva e andrógina (fig. 94 a 96).

Um outro retrato que pode ser referido à *Amazona* do MASP é o pastel de 1881 representando, contra um fundo azul, o rosto de

---

Catalogue de l'Exposition Manet, Musée de l'Orangerie, 1932, citado em COURTHION e CAILLER, ed., 1953, II, p. 206.

35 Manet contava enviar esta *Amazona* ao Salão de 1883, junto com um *Corneteiro dos Hussardos*, que permaneceu inacabado. Em uma visita feita ao pintor pouco antes de sua morte, Ernest-Pierre Prins viu uma das versões da obra , junto com um estudo preparatório. Otto Friedrich faz uma narração detalhada das circunstâncias, e do modo como Manet, posto fora de sí pela doença, quis destruir sua pintura : "[Manet] queria pintar uma mulher a cavalo (...) elaborou tres estudos para um retrato intitulado *A Amazona*. O modelo era a bela filha de um livreiro da vizinhança chamado Saguez (...) 'Não está bom, o fundo me incomoda' [teria dito Manet a Prins] . Levantou-se, pegou a paleta e pôs-se a retocar o quadro. De repente, deixou o pincel cair e cambaleou (...) Prins tirou da parede um esboço de *A Amazona* (...) Manet se levantou, cambaleando, agarrou a tela na qual havia trabalhado e cortou-a de alto a baixo com a espátula." FRIEDRICH, O., *Olympia*, Paris no Tempo dos Impressionistas. Companhia das Letras, trad. Hildegard Feist, 1993, pp. 296- 297.

Suzon, a *Modelo do Bar do Folies-Bérgère* (fig. 97). Nele, o chapéu e a porção superior do casaco negro contrastam com a doçura passiva da expressão da moça loura, e a linha clássica de seu perfil.

3) O retrato e o *plein air* _ o artigo de Mallarmé - *"The Impressionists and Édouard Manet"*.

Escrito em 1876 para uma revista inglesa, este de Manet artigo traz uma análise da pintura de Manet e de seus contemporâneos que resulta em um verdadeiro programa para a arte moderna.

A espontaneidade da técnica de Manet, segundo Mallarmé, liberta sua pintura das fórmulas e convenções, mobilizando as sensações em um "momento", pleno e absorvente. Referindo-se a Manet, Mallarmé escreve : "Um de seus aforismas costumeiros é que nunca se deve pintar um retrato ou uma paisagem da mesma maneira, com o mesmo método e o mesmo engenho (...) a mão, é verdade, guardará certos segredos adquiridos de manipulação, mas o olho deve esquecer tudo o que viu em outra parte e reaprender a partir daquilo que se lhe confronta. Ele deve romper com a memória, só vendo o que se oferece ao olhar como pela primeira vez, e a mão deve se fazer um orgão de abstração impessoal, dirigido apenas pela vontade esquecida de toda destreza anterior" [36].

---

36 *" Un de ses aphorismes coutumiers est donc qu'on ne doit jamais peindre un paysage et un portrait de la même façon, avec la même méthode et le même métier (...) La main, il est vrai, gardera certains secrets acquis de manipulation, mais l'oeil doit oublier tout ce qu'il a vu ailleur et réapprendre à partir de ce qui le confronte. Il doit rompre avec la mémoire, ne voyant que ce qui s'offre au regard comme pour la première fois, et la main doit se faire un*

Uma pintura como *A Amazona* do MASP, mesmo com todos seus recursos de artifício e "encenação", não deixa de encontrar um apoio essencial no descondicionamento de que fala Mallarmé. A "abstração impessoal" para o qual chama a atenção o artigo não é menos importante no quadro: a mão do atista confere a ele um caráter de automatismo, indiferente aos aspectos de inovação e de convenção do motivo. Impessoalidade que irá nortear também a escolha dos tons ácidos e econômicos.

O artigo de 1876 faz também uma defesa extremamente pessoal da pintura *plein air*. Mallarmé começa por opô-la a uma pintura de interior, mas não pode fazê-lo sem reconhecer implicitamente a importância dessa última categoria temática : "é preciso primeiramente superar a objeção: porque essa necessidade de representar jardins ao ar livre, margens de rios ou ruas, quando, confessemos, a maior parte da existência moderna se passa dentro de um interior?" [37]. Na resposta essa interrogação, os retratos femininos de Manet, especialmente *Le Linge* são exaltados, e Mallarmé insiste no modo como a carne das modelos se funde e se dissolve na atmosfera. Em seguida, escreve : "Aqueles a quem a rotina do trabalho ou seu bom gosto fez com que fixassem sobre uma

---

organe d'abstraction impersonel, dirigée seulement par la volonté oublieuse de toute dextérité antérieure" MALLARMÉ, S. , 1975, p. 149.

37 *"il faut premièrement surmonter l'objection : pourquoi ce besoin de représenter des jardins au plein air, des rivages ou des rues, quand, avouons-le, la majeure partie de l'existence moderne se passe dans un intérieur?"* MALLARMÉ, 1975, p. 150.

tela mental a bela lembrança de uma mulher, fosse ela percebida na iluminação noturna de um jantar ou no teatro, devem ter notado que um processo misterioso despoja a nobre aparição do prestígio artificial conferido pelo lustre ou pela rampa, antes que ela retome, fresca e simples, seu lugar entre os sonhos que assombram o meio-dia. (Mas eu devo confessar que poucas pessoas consultadas sobre esse ponto obscuro e delicado partilham de minha opinião). A tez, a beleza especial que brota da fonte mesma da vida, muda em contato com a luz artificial. É provavelmente por desejo de preservar essa graça em toda sua integridade que a pintura, tendo mais a fazer com esse pólen de carne do que com toda outra atração humana, reclama a operação mental à qual eu acabo de aludir, e pede pela luz do dia, isto é, o espaço com a transparência do ar, apenas" [38].

---

38 *"Ceux que la routine du métier ou leur bon goût ont rompu à fixer sur une toile mentale le beau souvenir d'une femme, serait-elle aperçue dans l'éclairage nocturne d'une soirée ou au théatre, doivent avoir remarqué qu'un processus mystérieux dépouille la noble apparition du prestige artificiel jeté par les lustres ou la rampe, avant qu'elle ne reprenne, fraîche et simple, sa place parmi les rèves qui hantent le plein jour. (Mais je dois confesser que peu de personnes consultées sur ce point obscur et délicat partagent mon opinion). Le teint, la beauté spéciale qui jaillit de la source même de la vie, change à la lumière artificielle. C'est probablement par désir de préserver cette grâce dans toute son intégrité que la peinture, ayant affaire d'avantage à ce pollen de chair qu'à tout autre attrait humain, réclame l'opération mentale à laquelle je viens de faire allusion, et demande la lumière du jour, c'est-à-dire l'espace avec la transparence de l'air seule."* MALLARMÉ, 1975, p. 151.

O uso oportuno da luz artificial na pintura em geral e especialmente no retrato feminino era uma questão a ser discutida, não apenas em relação à pintura de Manet, mas principalmente à de Degas. Suas obras apresentando

A Amazona lida diretamente com a questão da confrontação de um "prestígio artificial" _ como o de uma imaginária "aparição" noturna _ com a claridade do dia. A iluminação artificial das *soirées* mundanas torna-se indistinguível da transparência atmosférica de um cenário exterior.

Polemizar com a luz artificial não era, evidentemente, o objetivo de Mallarmé, que já havia, inclusive, escrito um outro artigo [39] em defesa de *Une Soirée à L'Opéra*, de Manet, excluído do Salão de 1874. O texto de 1876 visa a uma valorização estratégica do retrato sob luz natural. O que o escritor não estava talvez interessado em ressaltar naquele momento, era a confrontação entre o traje negro dos "modernos" e o espaço e a transparência do ar, para os quais se voltavam os impressionistas. As vestimentas negras traziam em sí alguma coisa de prestigioso, de artificial e de noturno, e uma imunidade à penetração da luz solar, que a pintura de Manet sobrepunha ao *plein air*.

4) Manet e Constantin Guys.

Como Baudelaire, Manet possuía uma coleção de desenhos do ilustrador, conservados durante toda sua vida [40]. É significativo,

---

dançarinas no palco de *Cafés-concert* poderiam ser usadas para refutar a tese de Mallarmé.

39 MALLARMÉ, S., "Le Jury de Peinture de 1874 et Manet", *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 12 de abril de 1874.

40 Catálogo da Exposição de 1983 , pp. 102 e 124. O texto do catálogo aproxima *Música nas Tulherias* e *Jovem Deitada Vestida de Espanhola*, ambos pintados

também, que no final de sua carreira, em 1880, ele tenha pintado um retrato a pastel do velho artista preferido de Baudelaire. A influência de Baudelaire pode ter levado Manet, em certos momentos, a aproximar voluntariamente sua pintura da maneira de Constantin Guys [41].

Em *Le Peintre de la Vie Moderne* , no capítulo intitulado *"Pompes et Solémnités"*, Baudelaire comenta uma aquarela de Guys representando um passeio equestre de Napoleão III e da Imperatriz, em traje de amazona, reportando-a a outras obras do artista em que cavalos " desaparecem no meio de um turbilhão de luz e poeira por

---

em 1862, do estilo de Constantin Guys, e informa ainda que " Manet, como seus amigos Nadar e Baudelaire, possuía uma série de aquarelas de Guys sobre o 'high life' como sobre a vida galante; um recibo de venda de Suzanne Manet ao marchand Paechter menciona sessenta desenhos de Constantin Guys da coleção de Manet : cavalos, temas do 'bois de Boulogne'... " CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983,p.124.

41 As observações feitas por Jorge Coli sobre as diferenças entre Constantin Guys e Manet dizem também respeito especificamente à *Amazona* , apesar da afinidade que o quadro possui com a visão de Guys: "Algumas telas de Manet são francamente baudelairianas. Telas que se embebem da moda, da elegância, das belezas circunstanciais, da alta espiritualidade da toilette, que Baudelaire encontrava em Constantin Guys. Elas são, no entanto, amplamente ambiciosas, rigorosamente compostas, onde, para empregar os termos da própria análise baudelairiana, a parte do eterno e invariável do belo é tão importante quanto a época, a moda, a moral, a paixão. Um dos mais estupendos exemplos desse tipo de pintura é *A amazona*, de 1875, pertencente ao acervo do MASP" COLI, J., 1988, op. cit., p. 237 .

caminhos do *Bois de Boulogne*" [42] , descrição que faz pensar na *Amazona* do MASP. Manet iria, anos depois, propor à administração republicana um painel para o *Hotel de Ville* com o tema *Paris, Courses et Jardins.*

5) Manet e a política de decoração de edifícios públicos.

As esferas do lazer e do consumo já estavam presente em pinturas da década de sessenta, como *Música nas Tulherias* e *A Exposição Universal de 1867* (fig. 98). Este último quadro, que parece reunir em sua composição heteróclita várias pequenas "cenas" autônomas, mostra no centro da paisagem do *Trocadero* a figura de uma amazona, obrigando seu cavalo a fazer meia volta. O evento, que reunia um público imenso e variado, ávido por novidades relacionadas à esfera do consumo, era um tema feito sob medida para o pintor.

Em 1879, Manet envia sua já mencionada carta ao *Prefet de la Seine* , propondo um projeto de decoração da Câmara do Conselho Municipal do novo *Hotel de Ville* [43] , com uma série de pinturas em

---

42 *"Quelquefois il* [L'Empereur] *est immobile sur un cheval (...) ayant à sa gauche l'Impératrice en costume d'amazone (...) quelquefois disparaissant au milieu d'un tourbillon de lumière et de poussière dans les allées du bois de Boulogne".* BAUDELAIRE, Charles - Op. cit (Chap. VII - "Pompes et Solemnités"), p. 706.

43 O conselho Municipal de Paris não elege um Prefeito (*maire*) , mas um Presidente, cujas funções são essencialmente representativas. O " Prefet de la Seine " e o " Prefet de Police ", assistido por vinte "prefeitos" (*maires*),

torno da " vida pública e comercial dos nossos dias ", que incluía o tema "Paris - Corridas e Jardins" [44].

Estando a par da realização próxima de grandes obras públicas de decoração, é possível que Manet tenha se empenhado, mesmo antes de enviar a carta ao *Prefet de la Seine* , em dar desenvolvimento a certas idéias que poderiam ser utilizadas em painéis retratando a vida parisiense da época. A *Amazona*, hoje pertencente ao MASP, poderia ser ligada ao projeto de decoração para o *Hotel de Ville*, através do tema duplo do final da série imaginada por Manet: "Paris - Corridas e Jardins ". Embora nada seja mais incerto do que afirmar que tenha sido executada com vistas a um projeto de ornamentação pública, a obra é situada em um período importante para a definição da proposta feita por Manet às autoridades. Dessa época, início dos anos setenta, datam a leitura dos romances de Zola [45] , a restauração do *Hotel de Ville*, que se

---

administradores de regiões ou bairros (*arrondissements*) preenchem as funções habitualmente confiadas ao Prefeito. O " Hotel de Ville de Paris ", tal como é chamada a Prefeitura (*Mairie*), sede da Municipalidade parisiense, teve o início de sua construção em 1533, foi acabado em 1623, restaurado e aumentado sob o reino de Louis-Philippe; foi destruído por um incêndio provocado por " communards " em 1871, e reconstruído de 1872 a 1882, sob a direção dos arquitetos Ballu e Deperthes. (Fonte : *Petit Larousse*).

44 Carta publicada anteriormente em Bazire, 1884, e Proust, 1897, e republicada em CAILLER e COURTHION, ed., 1953, I, p. 76.

45 *Le Ventre de Paris*, publicado em 1873, é mencionado no projeto de Manet.

prolongou durante muito tempo, e o início da campanha de decoração de edifícios públicos [46].

A eliminação da diferença entre " grande arte " e cultura de massa era uma das diretrizes principais do subsídio estatal da arte na Terceira República. Isso estava de acordo com uma certa orientação geral da pintura de Manet, em que se poderia enquadrar, por exemplo, seu interesse em acompanhar a moda. Em *Nana*, de 1877, obra bem representativa do período, manifesta-se uma inspiração na " vida comercial dos nossos dias ", não só no tema da alcova moderna com seus acessórios descartáveis, de uma intimidade feminina envolvida por cosméticos e produtos de beleza (cf. fig. 99), mas também no próprio modo de exibição do quadro, que depois de recusado no Salão foi exposto por Manet na vitrine de Giroux, um comerciante de "artigos de luxo".

6) O ressurgimento de uma estética do século dezoito.

Um dos aspectos da arte pública que iria começar a ser praticada a partir de então é a retomada da tradição decorativa setecentista, de Watteau e Boucher, que vinha de encontro a uma política interessada na difusão de um gosto e de um espírito nacionais. O próprio Ministro de Belas-Artes era colecionador de arte do Século Dezoito e esteve pessoalmente envolvido no processo de revalorização da estética do *Ancien Régime*.

---

46 O ítem 2 do "Anexo" traz maiores especificações sobre a campanha de decoração empreendida durante a Terceira República.

O artigo de Marie Jeannine Aquilino aponta a dimensão sociológica do discurso oficial, dirigido "à subjetividade de um público consumidor que poderia ser entretido com sonhos, desejos, prazeres evanescentes... até durante cerimônias civis e idas ao correio" [47] .

A inspiração no Século Dezoito traz, para o Manet que descreve a vida parisiense sob a Terceira República, um sentido de devaneio e ócio, como o que existia por exemplo na pintura de Watteau, e que também se apresenta no *Retrato de Marie Leféburе*. O quadro parece se apropriar de uma "retórica" barroca ou rococó . Manet contribui de certa forma para estabelecer uma continuidade entre a função tradicional da arte, na monarquia absoluta, e a visão republicana.

O tema do lazer em locais abertos da cidade, parques e jardins também aproxima *A Amazona* de Watteau e dos outros pintores das "festas galantes " (cf. fig. 100 e 101). Muitos dos pastéis de Manet também parecem retomar uma poética visual do efêmero, cultivada por aqueles pintores. O gosto pelo século dezoito começa a ser muito difundido nessa época, o que pode ser verificado na obra dos Goncourt e, retrospectivamente, na de Proust. Os primeiros haviam defendido o refinamento da arte do *dix-huitième* contra o realismo cru que Zola advogava, a partir da pintura do próprio Manet, nos anos 1860 [48] . Existia também uma pintura realista do século

---

47 Cf. AQUILINO, M. J., "Painted Promises : The Politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France", *The Art Bulletin*, 1993, vol LXXV, nº 4 , p. 705.

48 De acordo com um estudo sobre a novela *Manette Salomon*, dos Goncourt, feita por Thérèse Dolan, a personagem do título, uma modelo profissional, encarnaria um "ideal do nu contemporâneo, em uma estética forjada por seu conhecimento do século dezoito, próximo da visão de Gauthier mas longe do nu

XVIII, como a de Chardin, por exemplo, com a qual Manet irá possuir forte afinidade.

Tal interesse compartilhado por Baudelaire, Manet e muitos de seus contemporâneos, irá tomar a forma, na segunda metade do século, de uma verdadeira "moda do século dezoito" nas artes, que ja vinha sendo preparada a partir dos anos de 1830 [49] .

IV) O TEMA DA AMAZONA

1) O desfile da alta sociedade nos parques e nas corridas.

O passeio de carruagem possui frequentemente uma função importante no enredo dos grandes romances do século dezenove. Em Balzac, Flaubert, Zola, existem longas descrições da Paris elegante vista de dentro das carruagens, no *Bois de Boulogne* ou nas proximidades das pistas de turfe [50] . A ostentação de uma riqueza e

---

apresentado por Manet" (cf. resumo publicado em Catálogo Bibliográfico). *"Manette est une pure représentation artistique. Sa pose nue la transporte dans le monde éthéré des arts dans lequel les Goncourt veulent abolir toute notion de voyeurisme érotique"*. DOLAN, T., "Mon Salon Manet : Manette Salomon", *La Critique d'Art en France 1850-1900 - Actes du Colloque de Clermont-Ferrand*, maio 1987, p. 43-51.

49 No ítem 3 do "Anexo" estão expostos alguns fatores que influíram no surgimento da moda *dix-huitième* .

50 Um exemplo clássico é fornecido pela descrição feita por Balzac das impressões de seu herói nas "Ilusões Perdidas". Lucien de Rubempré, que logo depois de chegar pela primeira vez na capital resolve dar uma volta pela

de uma posição social inacessíveis acompanham o processo de transfiguração da imagem feminina. Os protagonistas dos romances se apaixonam por deusas, mas em seguida ocorre a perda das ilusões : na própria tentativa de alcançar seu sonho é que eles entrarão mais duramente em contato com a realidade.

Existem, nos romances, elementos que situam o real de forma precisa no interior mesmo da alucinação, e que instauram o início da tomada de consciência do heroi. De forma análoga, uma pintura como a de Manet consegue restituir tanto o transe do sujeito e a suspensão

---

Avenue des Champs Élysées : "Il suivit la foule des promeneurs et vit alors les trois ou quatre mille voitures qui, par une belle journée, affluent en cet endroit le dimanche, et improvisent un Longchamp. Étourdi par le luxe des chevaux, des toilettes et des livrées, il allait toujours, et arriva devant l'Arc-de-Triomphe commencé. Que devient-il quand, en revenant, il vit venir à lui madame d'Espard et madame de Bargeton dans une calèche admirablement attelée (...) Il y a une indéfinissable façon de porter un chapeau (...) les femmes comme il faut posent leur chapeaux comme elles veulent et on toujours bon air (...) les femmes et les hommes qui se promenaient sur la chaussée regardaient la brillante voiture (...) Lucien fut étonné du grand nombre de personnes qui saluaient les deux cousines (...) Des jeunes gens à cheval (...) se joignirent à la calèche pour conduire les deux cousines au bois."

BALZAC, H. de, Illusions Perdues, La Comédie Humaine, IV. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1935, pp. 623-624. Descrições de pessoas elegantes e mulheres lindas e ricamente vestidas, que se sucedem em desfile pelo passeio público, estão presentes, por exemplo, na *Éducation Sentimentale* de Flaubert, quando Fréderic Moreau atravessa as Tulherias tentando encontrar a mulher de Arnoux. Tais descrições apresentam-se, ainda, em *La Curée*, de Zola, em que os personagens Rénée e Maxime examinam os ocupantes das outras carruagens que passam pelo *Bois de Boulogne*, representando a época de Napoleão III em toda a sua opulência e vulgaridade.

da realidade, quanto o que há de mais estranhamente "plano" na percepção do real.

A Amazona de Manet reúne em sí os momentos de glorificação e de diluição da imagem feminina, o aspecto de "ícone" e o aspecto enganador e fugidio. A pintura de Manet é um ponto de encontro em que se cruzam duas diferentes vias : a que é representada, naquele momento, por Géricault e seu seguidor Alfred Dedreux, dentro da grande tradição clássica de exaltação do motivo (a figura e a paisagem), e a da notação rápida, a serviço de uma "crônica do cotidiano da época", que distinguia o desenhista Constantin Guys.

2) Géricault e Dedreux _ a imagem idealizada da *amazona.*

Em *O Derby de Epson*, obra realizada por Géricault na Inglaterra em 1821, está colocada em jogo uma idéia de agilidade e movimento que pode ser associada à representação feminina da amazona. Em outras pinturas de Géricault, há uma contenção da energia, vista como se estivesse em vias de atingir um estado de ebulição, e prestes a explodir. Nesta obra, a força e a energia dão passagem à representação da fragilidade. A corrida do cavalo, liberada, atinge uma graça estática como a de um vôo de libélula. O seu esforço máximo se converte em uma imagem paralizada.

Uma tradição fortemente clássica de representação da amazona _ da qual Manet irá também se aproximar _ é retomada de forma explícita na cópia que Géricault faz de uma obra de Rubens : *Marie de Médicis aux Ponts-de-Cé* (fig. 102). Na unidade da forma clássica, no

esplendor barroco, a amazona aparece como símbolo luminoso de poder.

Em outra obra *Une Amazone* (fig. 103), a simpatia de Géricault pela "maneira inglesa" é reunida ao seu domínio da construção clássica. A aristocrática figura feminina ganha um caráter contemporâneo, mas mantém o vínculo com a tradição que é explicitado pela cópia de Rubens. A paisagem se reduz a elementos fundamentais, o céu e a terra, que dão à obra uma característica espacial.

Alfred Dedreux se especializou, durante o Segundo Império, na pintura de amazonas [51] . As amazonas de Dedreux (cf. fig. 104) se destacam contra folhagens espessas, em paisagens detalhadas que seguem o gosto romântico e pitoresco. Solitárias ou em grupo, as

---

51 Ligado a Géricault, que pintou o seu retrato quando criança, e sobrinho de Dedreux D'Orsy , o melhor amigo do pintor romântico, Alfred Dedreux (1810-1860) retratou, diretamente ou através de suas amazonas , a alta sociedade do Segundo Império. Em algumas obras, ele introduz um alcance simbólico ao tema da amazona, como em *Seule au Rendez-Vous* ou *Course au Baiser*, que o *Larousse 19ème Siècle* diz " ter querido, talvez, simbolizar o amor mundano ". Mesmo ocupando uma posição secundária no contexto geral do século XIX, sua pintura não é negligenciável : *"plus simple qu'Eugène Lami, et moin grêle dans son dessin que Constantin Guys, Alfred de Dreux tient parmis ces émules un rang privilégié. Il plaît spontanément par son 'brio', ses qualités élégantes, sa distinction exquise, et aussi ce bon ton qui est un trait saillant du goût français"* DOIN, Jeanne, "Un peintre sportsman et dandy", *Gazette des Beaux-Arts*, Oct., 1921. Baudelaire, embora fizesse restrições à inspiração do pintor em motivos do *high life* , afirmou em certa passagem que Dedreux "sabia pintar".

amazonas muitas vêzes são acompanhadas por cães de caça (cuja corrida traz para o primeiro plano a mesma atitude de "galope voador" dos cavalos do fundo do quadro pintado por Manet).

O gosto pela arte inglesa era uma das características distintivas de seu estilo (e uma constante ligada ao tema, de Géricault a Manet, passando por Guys). A anglofilia ocupa em Dedreux um lugar mais importante do que em Géricault.

Retratista de sociedade, Dedreux ainda assim praticou uma pintura solidamente clássica. O caráter aristocrático de seus personagens é posto em relevo pelo domínio dos recursos tradicionais de composição e um sentido apurado do jogo cromático, a serviço de uma elegante clareza.

Os animais e até mesmo as roupas das amazonas de Dedreux frequentemente chegam a receber um tratamento mais individualizado do que elas próprias. Isso remete à uniformização da figura humana na tradição clássica, e novamente a Géricault e às cenas de caça da pintura inglesa, com sua ênfase na paisagem. Os quadros de Dedreux também revelam uma preocupação com a técnica e as posturas da equitação. A elegância mundana e as tradições esportivas são assimilados pelo pintor ao ideal da forma clássica.

Nada disso entra como componente essencial da representação da amazona feita por Manet, em que a convergência feliz de várias operações independentes de corte e enquadramento determinam a presença altiva do personagem.

3) Amazonas de Constantin Guys.

O desenho de Guys intitulado *Chevauchée Matinale* (fig. 105), mostra tres personagens : um cavaleiro cercado por duas amazonas, A obra define as figuras de uma maneira sintética, expondo a variedade dos acessórios _ chapéus, vestidos e casacos, com sua matéria amarfanhada _ e a pele lisa dos cavalos.

Outra obra, *Moça que Dirige em um Parque* (fig. 106) possui uma atmosfera próxima da *Amazona* do MASP. Como em Manet, há uma espécie de transfiguração luminosa da mulher na paisagem. O personagem de Guys, com seu vestido esvoaçante, conduz de dentro de uma carruagem seus cavalos por uma corrida no interior de um bosque. A rispidez da linha de Manet, em *A Amazona*, se distancia claramente da agilidade maleável do desenho de Guys.

4) *Amazonas* de Renoir e Degas.

Há um desenho de Degas (fig. 107) representando um casal, visto de costas, cavalgando em um caminho nas proximidades de um lago [52] . Sobressaem-se os chapéus *haut-de-forme*, o contraste entre a indumentária masculina e feminina, a figura massiva do homem e a silhueta marcada de sua companheira. O longo vestido negro da mulher, que cai sobre o cavalo , a inclinação de ambos, em suas montarias, pendendo para a paisagem tranquila do outro lado - a mureta, o céu e o lago - conferem romantismo à "cena da vida moderna".

---

52 Aguada marrom e cinza, realçada de branco sobre papel tingido, datada de cerca de 1860.

Renoir é o autor de *Passeio Matutino no Bois de Boulogne* exibido no Salão dos Recusados de 1873 (fig. 108), que aborda o motivo "elegante" em uma obra ambiciosa que se aproxima, dentro dos parâmetros impressionistas, do cuidado e acabamento das pinturas de Dedreux. A ênfase recai sobre o movimento dos cavalos. A riqueza e distinção dos personagens , absorvidos pelos prazeres da existência, alia-se ao seu caráter exposto e inocente.

A principal diferença entre essas obras e o *Retrato de Mlle. Lefébure - A Amazona*, reside no enquadramento escolhido por Manet, que reflete uma abordagem diversa da de Renoir ou Degas. O ponto de vista de Manet é próximo do de alguém que cavalgasse ao lado da amazona (e também por isso o "pendant" com o *Retrato de Guillaudin* se torna apropriado). A imagem é ao mesmo tempo vívida e distante, e o envolvimento do espectador dentro do clima da obra é travado por uma contenção essencial da pintura [53] .

ANEXOS

1.

O início da carreira de Manet coincide com o período - anos 1850 e 60 - em que, segundo I. Danielewicz, " o número crescente de telas em que domina a oposição entre preto e branco se explica (...)

---

53 Ronaldo Brito fala de uma "pungência neutra" das telas de Manet, que "como Baudelaire, produz uma nova espécie de Negativo (...) Um vago e distante cortejo fúnebre (...), a solidão pessoal em meio à festa ruidosa, são alguns de seus temas ou antitemas e ele os executa (...) com um método sutil e preciso de captar a dispersão". BRITO, R., 1983, op. cit.

NOTAS REFERENTES AOS TEXTOS EM ANEXO

pela influência exercida pela concepção de pintura realista que ganha novos partidários (...) A academia não recomenda contrastes fortes de valores que poderiam destruir "o efeito" dentro da tela. Este efeito só poderia ser alcançado em se recorrendo a meios-tons sutis (...) Os realistas, ao contrário, recorreram de bom grado à oposição entre preto e branco, persuadidos que ela destacava as relações internas entre as formas sobre a superfície da tela. O quadro "Enterro em Ornans " de Gustave Courbet foi friamente acolhido pela crítica oficial, que o acusava de exibir feiura e abusar do negro" [1].

Em obras dos anos sessenta, como *O Cantor Espanhol* e *Mlle.Victorine Vestida Como 'Espada'*, até o *Retrato de Zola* em 1868, Manet dá à cor negra uma evidência especial, uma função central em um sistema coloristico exuberante. Essas obras se afastam um pouco de certa tendência ao monocromatismo, desenvolvida em paralelo nos retratos de "Mendigos-Filósofos", em que o negro e o cinza

---

1 *"Dans les années 50 et 60, le nombre croissant de toiles où domine l'opposition du noir et blanc s'explique (...) par l'influence exercée par la conception de la peinture réaliste qui gagne de nouveaux partisans (...) L' Académie ne recommande pas le contraste fort de valeurs qui pourrait détruire "l'effet" dans la toile. Cet effet, il ne pourrait être atteint qu'en recourant à de demis-teintes subtiles (...) Les réalistes, au contraire, recoururent volontiers à l'opposition du noir et blanc, persuadés qu'elle souligne les relations internes entre les formes representés sur la toile. Le tableau "L'Enterrement à Ornans" de Gustave Courbet fut froidement accueilli par la critique oficielle qui l'accusait d'avoir montré la laideur et abusé du noir."* DANIELEWICZ, Iwona, "Le Noir et Le Blanc. D'un Aspect de la Peinture Académique du XIXème. Siècle" , traduzido para o francês por Anna Milobedzka-Glowacka , p. 18.

aparecem associados, seguindo a tradição realista, à representação despojada da pobreza e da miséria, como no *Filósofo*, de 1866, e no *Trapeiro*, de 69, ou mesmo em retratos ligados à temática social de maneira menos imediata, como *O Ator Trágico* e *O Toureiro Morto*, datados de 1865.

Os contrastes fortes, a ausência de meios-tons, o uso do negro como cor isolada, são fatores que provavelmente contribuíram para a classificação de Manet como realista, por uma parte da crítica de sua época. A essas razões se poderia acrescentar as associações com os temas da pobreza e da marginalidade presentes em algumas pinturas. Existe, entretanto, mesmo nas pinturas em que a temática social é mais presente, uma preocupação com o "aspecto", a exterioridade dos fenômenos, que ultrapassam o propósito de ilustrar certos princípios gerais abstraídos da realidade empírica. O que predomina, nessas obras, ainda é uma faculdade de atenção voltada para o singular.

É também a partir de 1850 que a categoria de "valor" se impõe, ilustrando o grau de intensidade de uma cor. Charles Blanc é um dos que contribuem para a sua hegemonia, procurando, segundo Danielewicz, chamar a atenção para "o erro que consiste em renunciar à gradação de valores de objetos particulares, mesmo em parte, e dotar todos os espaços das formas e volumes representados do mesmo valor"[2].

---

2 *" Charles Blanc, historien d'art, fondateur de la 'Gazette des Beaux-Arts' sensibilisait les artistes contemporains contre l'erreur qui consiste à renoncer à la gradation de valeurs d'objets particuliers, même en partie, et a doter tous*

À medida em que sua obra progride, Manet provoca cada vez mais discussões em torno do seu procedimento com relação aos valores tonais. É provável que Zola expressasse o efeito geral produzido inicialmente pela pintura de Manet, quando dizia ser ela uma pintura clara (*"blonde"*), que saltava da escuridão em que o restante dos quadros parecia aglomerar-se nos Salões. Mais tarde, ao achar que a fatura clara havia se propagado de maneira excessiva, iria arrepender-se de seu entusiasmo [3] . Geoffroy partilha dessa impressão de claridade, mas a enuncia de forma crítica, dizendo que Manet " estabelece seus valores em um registro muito alto" [4] . Paul Mantz escreve em 1884 que a escola realista, cujo maior expoente, Courbet, praticava uma pintura escura como a dos bolonheses Carraci

---

les espaces des formes et des volumes représentés de la même valeur". DANIELEWICZ - Op. cit., p. 13.

3 ZOLA, Émile - Mon Salon - Manet - Ecrits sur l"Art - Paris, Garnier-Flammarion, 1970. No seu estudo de 1867 sobre Manet, Zola diz que o pintor " geralmente parte de uma nota mais clara do que a nota existente na natureza. Suas pinturas são claras ("blondes") e luminosas, de uma palidez sólida...os personagens são banhados por uma espécie de alegre claridade que preenche a tela inteira " (p.100). Mais tarde, num artigo publicado originalmente numa revista russa, *Le Messager de l'Europe*, em junho de 1875, Zola escreveria, falando de "Argenteuil", que " a água do rio é azul demais e as pilhérias a esse respeito são inesgotáveis. O pintor viu mesmo esta cor - eu estou persuadido disso - seu único erro é o de não ter atenuado o seu brilho " (p.228).

4 GEFFROY, Gustave - " Manet Initiateur", publicado originalmente em *La Justice* a 3 de maio de 1883. Reproduzido em COURTHION e CAILLER, p. 105 (ver acima p. 10, nota 6).

e Guercino, precisava de um pintor mais "brilhante", e que este teria surgido na figura de Manet, cujo mérito maior havia sido o de "reduzir os cozinheiros de Bolonha ao silêncio ". Mantz diz ainda:"quando, numa data futura, professores de estética organizarem conferências sobre Manet, eles irão dizer que, no que concerne à cor - e era essa a única questão com que ele se ocupou seriamente - este assim chamado 'pintor naturalista' passou a primeira metade de sua vida prestando culto ao exagero sistemático. Quando olha a natureza, Manet bem pode ver que há um intervalo entre tons de maior ou menor intensidade, nos quais a luz penetra em maior ou menor grau. Mas depois de medir este intervalo, ele o dobra ou triplica para obter um contraste mais explícito e mesmo mais estridente" [5].

A futura percepção do "negro luminoso" de algumas pinturas de Manet e a reflexão sobre a libertação dos limites do "claro-escuro" que elas suscitam dão prosseguimento ao assombro inicial diante da luminosidade e das cores contrastadas das obras. A "sobre-

---

5 *"Lorsque dans un avenir qui se fera attendre quelque temps encore, les professeur d'esthétique organiserons des conférences sur Manet, ils diront qu'au point de vue du coloris _ la seule question dont il se soit sérieusement occupé _ le prétendu naturaliste a passé la première moitié de sa vie dans le culte d'une exagération systématique. Quand il regarde la nature, Manet voit bien qu'il y a un écart entre les tons plus ou moin intenses, plus ou moins pénétrés par la lumière; mais après avoir mesuré cet écart, il le double, il le tripe pour obtenir un contraste plus écrit et même plus criant".* MANTZ, Paul - " Les Oeuvres de Manet " (*Le Temps* - 16/1/1884). Op. cit., p. 132 e p. 140.

iluminação" trazida por Manet à pintura de sua época ajudava a desencantar o negro de sua associação tradicional com as trevas.

O caráter sintético da pintura de Manet, seu modo de operar com manchas de cor, em um processo construtivo que se baseia no contraste forte, direto, quase sem gradações, é indissociável de seu chamado "uso franco" do negro. A perda de importância das passagens entre as áreas de cor leva a um correspondente ganho para cada cor em sí mesma, e a libertar o negro de sua função convencional de servir de suporte para um efeito luminoso. O negro redimensiona a pintura ao receber um tratamento individuado. O princípio de contraste em que as cores se afirmam por oposição umas às outras, na pintura de Manet, parece encontrar nisso o seu fundamento. A cor negra se torna finalmente, no dizer de Matisse, "uma cor entre as outras", em quadros dos anos sessenta como " um retrato de Zacharie Astruc em que o casaco é de um negro franco e luminoso ". Matisse também reporta uma frase que ouviu de Pissarro: " Manet é o mais forte de nós todos; consegue criar luz com o negro"[6]. Apollinaire, por sua vez, saúda Manet em 1910 como "aquele que, rompendo com o velho preconceito do claro-escuro, é responsável por todas as novidades da pintura contemporânea " [7].

---

6 MATISSE, Henri - Écrits et Propos sur l"Art - Paris, Hermann, 1972, p. 203 e nota 65.

7 APPOLINAIRE, Guillaume - Chroniques d' Art - 1902-1918 - Paris, Gallimard, 1960, p. 145 (crônica publicada em *L' Intransigeant* a 15/6/1910).

2.

Já estava em curso, na época em que Manet formula o seu projeto decorativo, uma grande campanha de decoração de edifícios públicos, dirigida por C. F. de Chennevières, administrador da pasta de belas-artes [8]. Tal campanha, iniciada não-oficialmente em 1873 e oficializada num boletim de 1878, iria traçar a linha da pintura mural da Terceira República, numa direção bem diversa daquela de um didatismo cívico, teorizada durante o Segundo Império.

Em conjunto com o fim mais geral de promoção de um "gosto francês", a campanha também visava uma renovação artística por meio de um grande empreendimento, modernizador, de ornamentação dos edifícios públicos, regulado por competições abertas que permitissem a contribuição dos mais jovens e desconhecidos. Em um pronunciamento de 1878, De Chennevières prometia que pintores como Manet (que não era mais tão jovem na época, mas que era visto como alguém que tinha influência sobre os novos pintores), representativos da "nova escola", iriam ter os seus trabalhos expostos nas paredes de construções que simbolizavam os novos tempos, como a estação ferroviária [9].

---

8 O Ministério De Chennevière abarcava então a Escola de Belas Artes, as "Manufaturas Nacionais", os Museus Nacionais e os Monumentos Historicos.

9 A menção a Manet está registrada em uma compilação dos relatórios de De Chennevières : Rapports adressé à M. le Ministre de l' Instruction Publique, des Cultes, et des Beaux-Arts sur l' administration des arts, du 23 décembre de 1873 au 1er. janvier 1878 , Paris, 1878. Cf. AQUILINO, 1993, op. cit., p. 703 e 712.

Manet acabou não podendo tomar parte nos trabalhos encetados a partir da campanha conduzida por De Chennevières. A comissão especial formada para designar os artistas que iriam participar da decoração do *Hotel de Ville* só foi estabelecida em 1884, no ano seguinte ao da morte do pintor. Quase todos os artistas atuantes na cidade , na época, participaram em algum momento do programa do *Hotel de Ville*, o foco principal da campanha. Consumados por volta de 1900, os trabalhos realizados sofreram a acusação de vulgarizar os princípios da arte pública e da pintura mural, e de resultar, por seu ecletismo, em verdadeira " torre da babilônia ".

3.

Baudelaire, os Goncourt, advogaram os refinamentos da visão de mundo do *Ancien Régime*, que havia sido durante várias décadas - no contexto específico das "belas artes", a partir do neoclassicismo da escola de David - desprezada por sua "futilidade".

Léon Rosenthal descreveu o processo de revalorização da arte do século XVIII [10], que havia sido "condenado violentamente" pelos davidianos, cuja reação à estética rococó iria encontrar continuidade em uma "proscrição absoluta", "pelos teóricos românticos como por seus adversários". O movimento de "reabilitação" do século dezoito começa em meados de 1830, por Watteau. 1847 é o marco da mudança de atitude, com a realização de uma grande exposição

---

10 ROSENTHAL, Léon, "Le Pastiche du XVIIIème Siècle", Du Romantisme au Réalisme, 1914, Éditions Macula, 1987, pp. 256-261.

consagrada a arte do *Grand Siècle*, e nesse mesmo ano Delacroix registra sua admiração diante de uma obra do autor do *Embarquement pour Cythère*.

No momento em que Manet inicia sua carreira, o público já havia sido por mais de uma década, seduzido por "pastiches de Watteau", pinturas e pastéis realizados entre outros por Gavarni e Millet, segundo informa Rosenthal. Os efeitos comerciais sentidos a partir dessa "popularização" do século XVIII irão influir ainda no contato inicial entre a "arte moderna" e o público burguês.

A mudança de atitude com relação ao século XVIII corresponde, segundo Rosenthal, ao "desaparecimento de preconceitos estéticos ultrapassados", e à influência de uma tendência geral da sociedade". O público burguês, "indiferente às idéias puras e doutrinas", propagadas nos debates estéticos, sentia necessidade de uma beleza acessível, carência... a que o século XVIII pareceu dar satisfação" [11] . A reação contra a moda do século dezoito era empreendida por críticos, como Paul Mantz em 1847 , que apontavam na estética do período um "desdém pelas tradições eternas" [12] .

A moda do século XVIII representa sob muitos aspectos um desvencilhamento do peso da "grande tradição" da pintura, o que tendia a favorecer os impulsos de renovação artística. Ao mesmo tempo, significava também uma referência tradicional : ao se voltarem em determinados momentos para as qualidades de brilho e

---

11 Cf. ROSENTHAL, L., 1987, p. 258.

12 Cf. ROSENTHAL, L., 1987, p. 259.

beleza do efêmero, Manet e seus contemporâneos vão ao encontro das raízes tradicionais de um "gosto francês".

BANHISTAS À BEIRA DO SENA (1862? 1874/76?)

Introdução

O nu era o gênero de pintura em que Manet se defrontava com o *poncif* e a banalidade implicada na tradição de forma mais imediata. A consciência que o pintor desde cedo tinha disso manifesta-se na declaração exasperada de Manet a Antonin Proust : "parece que é preciso que eu faça um nu" [1] . No estudo pertencente ao MASP, não existem maiores evidências de uma tal relutância, nem do agastamento com o caráter convencional do gênero, que iria todavia revelar-se explosivamente no *Déjeuner sur L'Herbe* e na *Olympia*. Nas *Banhistas à Beira do Sena* (fig. 109), talvez apenas a energia com que Manet constroi as suas figuras no espaço possa ser

---

1 *"il parait qu'il faut que je fasse un nu..."* PROUST, A., 1897, p. 171, citado por CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 166.

vista como indicação desse aspecto, ao mesmo tempo problemático e estimulante do motivo.

O quadro do MASP assinala um momento histórico de despojamento formal, e a descoberta de possibilidades que continuariam a ser desenvolvidas pela pintura moderna. A obra se alimenta de um classicismo, tal como o que se faz notar na pintura de Renoir e na de Cézanne. Manet interrompeu esse percurso temático, tendo abordado a partir de *Nana* o motivo da *toilette* feminina com um enfoque mais direcionado, livre de referências aos temas clássicos. As *Banhistas* do MASP situam-se, dessa forma, fora das duas principais maneiras com que Manet tratou o nu feminino, escapando tanto ao pastiche naturalista do nu da tradição, quanto ao nu "contemporâneo" no sentido mais estrito, em que a época se faz visível nos cenários e acessórios.

O "estudo" do MASP é uma obra inacabada. A indisposição alegada por Manet _ que se dizia "sem imaginação" _ para trabalhar sem modelo talvez tenha influído no abandono da obra. Não é tão importante saber a razão pela qual o pintor deixou de lado a pintura, nem tampouco se ela representa, de fato, uma desistência da via da atualização do tema clássico das banhistas. O quadro do MASP é uma obra curiosa por expor a multiplicidade de dimensões no interior do trabalho de Manet, que inclui a escolha das bases de observação, a construção a partir de fragmentos de outras obras, e o manejo experimental e abstrato dos recursos pictóricos.

O quadro aponta essencialmente para uma motivação interior, ligada à memória e ao afeto, para a apreensão e manejo de um repertório tradicional da pintura. Isso se reflete, de certa forma, em

uma disposição voltada para o exterior, que conduz a um tipo autônomo de "conhecimento do mundo".

O quadro das *Banhistas* está longe de ocupar no conjunto da obra de Manet uma posição tão clara quanto a dos pastéis do fim dos anos setenta localizados em interiores, como *Femme dans un Tub* (fig. 144) ou quanto a dos grandes nus inaugurais da década de sessenta (*La Nymphe Surprise, Olympia, Le Déjeuner sur l'Herbe*). Além da condição de estudo inacabado, existem ainda dúvidas em relação à datação da obra, vindo somar-se a isso tudo a denúncia feita por Julie Manet de que a pintura teria sido terminada por terceiros. A inexistência de um conjunto mais estável de informações sobre o quadro introduz um caráter especulativo nas afirmações sobre seu significado histórico.

Entretanto, o interesse intrínseco das *Banhistas* do MASP não diminui pelas dificuldades de sua localização precisa no conjunto da obra de Manet, e nem pela intervenção de terceiros no resultado final. As interferências estiveram, por sinal, condicionadas ao contexto histórico original da pintura, e forjaram relações entre tais condições históricas e as características internas da produção de Manet.

Existem duas possibilidades de datação do quadro do MASP. A primeira é a de que as *Banhistas* do MASP tenham sido pintadas durante a fase inicial da carreira de Manet, por volta de 1862. Elas estariam, neste caso, situadas entre a conclusão de *La Nymphe Surprise* (1861) e a preparação do *Déjeuner sur L'Herbe*. Este é o período em que o pintor realiza seu grande esforço _ que continuaria

a dar frutos ao longo de toda a sua carreira – para absorver a herança da tradição clássica e dar a ela uma interpretação diferente da que prevalecia no século.

A segunda hipótese, hoje mais difundida, é de que a pintura date de 1874 ou 1876, em um período em que Manet usufrui das conquistas do impressionismo, e de uma autonomia com relação aos limites tradicionais dos gêneros. A obra do MASP pode, nesse caso, ser apreciada mais diretamente, mesmo dentro de sua categoria incerta, como possuindo uma significação em si mesma. Ela assume um caráter de autonomia e generalidade que marcou a última fase da produção de Manet e que encontrou prosseguimento em toda pintura moderna.

I - PROBLEMAS DE DATAÇÃO E SITUAÇÃO MATERIAL DO QUADRO

1) Gennevilliers, 1874.

Manet, em sua juventude, teria um dia anunciado a Antonin Proust a decisão de finalmente entremear a pintura do nu [2]. O passeio

---

[2] *"A la veille du jour ou il fit le Déjeuner sur l'Herbe et l'Olympia nous étions un dimanche à Argenteuil, etendus sur la rive, regardant les yoles blanches sillonner la Seine (...) des femmes se baignaient. Manet avait l'oeil fixé sur la chair des femmes qui sortaient de l'eau. Il parrait, me dit-il, qu'il faut que je fasse un nu. Eh bien, je vais leur en faire, un nu. Quand nous étions à l'atelier, j'ai copié les femmes de Giorgione, les femmes avec les musiciens, il est noir, ce tableau. Les fonds ont repoussé, je veux refaire cela et le faire dans la transparence de l'atmosphère, avec des personnages comme ceux que nous*

à beira do Sena a que Proust se refere em suas memórias talvez esteja na origem do título da pintura do MASP _ que certamente não foi dado por Manet. A narração de Proust associa, ainda que de forma negativa, o nu contemporâneo à lembrança das pinturas renascentistas guardadas no Louvre. A grande corrente estética da época quer conduzir a pintura do interior para o céu aberto, mas a abertura para o exterior irá depender, por outro lado, de uma captação e processamento da experiência vital e estética encerrada na tradição [3].

No romance *A Obra*, de Zola, por exemplo, o protagonista Claude Lantier lida com um sincretismo entre os motivos do nu e da vida contemporânea. A questão diz respeito a toda uma geração de artistas, e indicar uma passagem entre temas realistas ligados ao cotidiano e a imaginação erótica, alimentada por uma tradição da pintura. O conflito aponta para uma nova virada interior, a do Simbolismo. O nu moderno se coloca como problema crucial, e o personagem Lantier, em busca de uma solução, é empurrado para a

---

voyons là-bas. On va m'éreinter. On dira que je m'inspire des Italiens après avoir m'inspiré des Espagnols.' PROUST, A., 1897, op. cit.

3 *"Je ne sais pas porquoi je suis ici, disait-il. Tout ce que nous avons sous les yeux est ridicule. La lumière est fausse, les ombres sont fausses. Quand j'arrive à l'atelier, il me semble que j'entre dans une tombe. Je sais bien qu'on ne peut pas faire déshabiller un modèle dans la rue. Mais il y a les champs et, tout au moins l'été, on pourrait faire des études de nu dans la campagne, puisque le nu est, paràit-il, le premier et le dernier mot de l'art."* Proust, 1897, Citado por Cailler e Courthion, 1953, p. 22. O horror de Manet pelas aulas no atelier deve ser contraposto à sua atração pelos museus, cuja visita motivou viagens à Itália, Holanda e Espanha.

loucura e o isolamento. Ao ver uma de suas pinturas, uma paisagem urbana da beira do Sena que o artista havia povoado, quase por compulsão, com banhistas nuas, seu melhor amigo exclama : "Não é nem um pouco verossímil, esta mulher nua, em plena Paris" [4]. O pintor Lantier não pode abandonar a sua "ética" realista, nem deixar de lado o "romantismo" da fantasia: "esse velho resíduo de romantismo que o fazia encarnar naquela nudez a própria carne de Paris, a cidade nua e apaixonada, resplandecente de uma beleza de mulher" [5].

O *Déjeuner sur l'Herbe* (fig. 110), dessa perspectiva, não deixa de ser a sensata exposição dos termos de um problema que obsecava toda a época - que destino dar ao nu na arte contemporânea, pelo qual a obra de Manet se deixa atravessar , e que o quadro de 1863 continua a encaminhar para diante, como um impasse legado à posteridade.

Os arredores da propriedade que a família do pintor possuía em Gennevilliers podem ter inspirado a Manet o cenário do *Déjeuner sur l'Herbe*. O estudo de *Banhistas* pertencente ao MASP não parece, entretanto, dever muito de sua concepção e execução a uma localização precisa. Gennevilliers se situa próxima também ao local

---

4 " *Ce n'est guère vraisemblable, cette femme nue, au beau milieu de Paris."* ZOLA, E., *L'Oeuvre*, Paris, 1886. Ed Fasquelle, 1985, p. 282.

5 *"ce vieu regain de romantisme qui lui faisait incarner dans cette nudité la chair même de Paris, la ville nue et passioné, resplendissante d'une beauté de femme."* ZOLA, 1985, op cit., p.282.

em que Manet concebe duas grandes composições no *plein air*, *Argenteuil*, e *En Bateau* [6].

Argenteuil, quadro datado de 1874, é, segundo Éric Darragon, "o mais carregado de valores 'puros' do impressionismo" [7]. 1874 é o ano em que o pintor frequenta mais assiduamente o grupo impressionista, especialmente Renoir, com quem Manet se relaciona durante esse período. Segundo se escreveu contemporaneamente, os dois pintores pareciam então atraídos pela "despreocupação das ninfas da Arcádia" [8]. O abandono subsequente, por parte de Manet, da associação entre o nu e o cenário natural, que remete fortemente à tradição clássica, assinala um limite que não seria mais ultrapassado, do qual o quadro inacabado do MASP pode ter representado o marco

---

6 *"Il est vraisemblable que la composition ait été réalisée au bord de la Seine, dans la propriété de Manet à Gennevilliers, pendant la période des deux célèbres tableaux (Tournai, Musée des Beaux-Arts, New York, Metropolitan Museum), connus comme les "grandes toiles d'Argenteuil", le lieu qui se trouve précisément en face de Gennevilliers."* CAMESASCA, E., Trésors du Musée de São Paulo. De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda (Martigny). Milão, 1988, p. 32. Essa associação da" pintura do MASP _ cujo título certamente não foi dado por Manet _ às "margens do Sena pode ter origem na história sobre o *Déjeuner sur l'Herbe* contada por Proust (cf. nota 2).

7 *"le plus chargé des valeurs 'pures' de l'impressionisme"* DARRAGON, E., 1989, p. 252.

8 Conforme o texto do Catálogo da Exposição de 1986 em Tóquio (citação localizada no Serviço de Documentação do MASP), que também afirma : *"Renoir, who shared Manet's admiration for Courbet's art, was in especially close contact with Manet at this period."* Tais afirmações sugerem que ambos os pintores conciliaram elementos neoclássicos ao realismo de Courbet.

último, nos anos setenta. Para Darragon, o estudo das *Banhistas* de 1874 foi interrompido como um sinal da contradição entre o nu tradicional e a representação da vida moderna. Manet passaria a partir daquele momento a dividir com Degas uma concepção mais decididamente contemporânea do nu, em que os personagens femininos se despem em interiores, e os acessórios de *toilette* aludem à vida cotidiana da época[9].

2) A aquarela desaparecida.

---

9 *"Au moment d'Argenteuil, l'idée de reprendre le thème du bain avait donné lieu à une esquisse de baigneuses. Le projet semble se heurter à une contradiction présente dès le 'Déjeuner sur l'herbe' et l'étude d' après Alice Legouvé dénudée annonce ou prépare un changement de conception. Le nu moderne, ce sera le sentiment de la nudité, l'intimité de la toilette, c'est-à-dire Nana, un personnage qui n'est pas nu mais qui pourrait l'être facilement. Au moment où Manet aborde le tableau le plus chargé des valeurs "pures" de l'impressionisme, on peut retenir que le peintre a voulu également apprécier ce que le réalisme impressioniste faisait d'une de ses ambitions anciennes par laquelle sa peinture c'est imposée. Le buste d'Alice Legouvé peint dans un intérieur sur un fond de lumière est à peu près contemporain de l'Étude de nu que Renoir exposera en 1876, à la seconde exposition du groupe des impressionistes, et qui fera partie du legs Caillebotte.Renoir soumet une pose classique à la liberté des taches de lumière qui semblent exiger un espace de fondaison et de nature. Manet inverse ce rapport: la vérité du plein air exige l'habit contemporain et le réalisme du nu, une pose dans un fauteuil, dans l'atelier. On retrouve donc, comme à chaque étape importante de sa vie, le désir de ne rien abandonner de ce qui constitue à ses yeux la tradition de la peinture, tout en intégrant cette tradition dans une forme nouvelle."* DARRAGON, E., 1989, pp. 252 - 253.

A datação das *Banhistas* do MASP em 1876 teria sido modificada para 1874 com base em uma aquarela (fig. 111) daquele ano com motivo idêntico ao do quadro do MASP [10]. A autenticidade da aquarela é hoje, entretanto, contestada por especialistas [11]. A obra, provavelmente uma falsificação, pode estar relacionada à

---

10 *"Il n'y a jamais eu de doute sur l'autenticité, mais la date de 1876, jadis tenue pour certaine [cf. Jamot, Wildenstein e Bataille], est maintenant anticipée de deux ans (1874) sur la base de celle établie par Tabarant [p.248 nº 66] pour une aquarelle ayant le même sujet (signée, autrefois (?) à Lucerne, collection P. A.), considérée par le spécialiste - d'accord avec Rouart et Wildenstein [II p. 146 nº 302] comme préparatoire à la toile examinée ici."* CAMESASCA, E., 1988, p. 31.

11 *"Il est curieux qu'aussi bien dans cette dernière [la toile Baigneuses aux Bords de la Seine], sous forme d'un "revirement" macroscopique, que dans l'aquarelle, de manière très ambiguë, on aperçoive deux solutions pour la position de la jambe droite du nu au premier plan: comme si l'aquarelle supposée préliminaire était en réalité une copie de l'oeuvre définitive, exécutée sans en avoir compris à fond le contenu iconographique: ce qui donnerait prise à doutes quant à l'authenticité de la peinture sur papier (d'autant plus justifiés par les nombreuses et probables faiblesses, comme par exemple dans les cheveux de la figure de droite), doutes que l'on ne peut dissiper du fait que l'oeuvre est introuvable."* CAMESASCA, E., 1988, p. 31.

Charles F. Stuckey considera a mesma aquarela como uma falsificação impingida a Tabarant em seus últimos anos pela "indústria" de falsos que teria se estabelecido de forma paralela à venda do espolio de Manet. O autor declara sua surpresa pelo fato de que catalogações recentes (Rouart e Wildenstein, 1975) confirmem a autenticidade da obra: *"(...)some recent catalogues have accepted as authentic a watercolor "study" signed by Manet"s widow and likewise once in Pellerin's collection, although it apparently corresponds to the repainted rather than to original version of the oil."* STUCKEY, C. F., "Manet revised: Whodunit?", *Art in America*, nov. 1983, nº 10, p.174.

"finalização" do estudo a óleo do MASP por terceiros, e ter sido produzida para avalizar a versão retocada do quadro.

3) 1874, 1876 ou cerca de1862 ?

A mudança na datação do quadro para 1874, diante da contestação da autenticidade da aquarela "preliminar", torna-se também questionável. Não decorre daí que a data fixada anteriormente para a obra _ 1876 _ volte a ser aceita com a mesma facilidade. Alguns estudiosos apontam 1862 como sendo o ano provável em que as *Banhistas* do MASP teriam sido pintadas. Existem numerosas semelhanças entre a pintura a óleo do MASP e uma série de desenhos de banhistas feitos por Manet no início dos anos sessenta (série que converge para a pintura *La Nymphe Surprise* e de que faz parte a gravura *La Toilette*), apoiando tal possibilidade. Orienti e Françoise Cachin preferiram, provavelmente com base na constatação dessas semelhanças, datar a obra de 1862 [12].

Ainda prevalece, entretanto, o ponto de vista de que o quadro das *Banhistas* teria sido pintado em meados da década de 1870, o qual foi estabelecido pelos autores das principais catalogações da obra de Manet, adotado mais recentemente por Éric Darragon em seu

---

12 Por exemplo, CACHIN, F., Manet, Ed. Le Chêne, 1990. Uma carta de Patricia Ciaffa (Columbia University) endereçada ao MASP em 1978 colocava a questão, : *"Wildenstein's 1975 catalogue raisonné suggests 1874, while Orienti (1967) suggests 1862."*

estudo crítico-biográfico sobre Manet, e continua a ser mantido pelo Museu de Arte de São Paulo.

As semelhanças entre a pose da banhista maior do quadro do MASP e as dos desenhos de banhistas datados da década de sessenta estabelecem, entretanto, um vínculo indiscutível entre as obras. Considerados como estudos preliminares para a pintura a óleo *La Nymphe Surprise*, ela própria várias vêzes remanejada, tais estudos em nanquim e aguada sobre papel irão influir na concepção do *Déjeuner sur L'Herbe* e da *Olympia*, constituindo portanto uma das "linhas condutoras" mais importantes no conjunto da obra de Manet. A possibilidade de datar o estudo a óleo pertencente ao MASP no mesmo período da série de banhistas dos anos sessenta tende a diminuir, apesar disso, quando se considera um conjunto de características aparentando a obra à produção mais tardia dos anos setenta.

Tais razões, que levam a incluir o quadro do MASP na produção de Manet nos anos setenta, são explanadas em textos que já tomam como estabelecido o ponto de partida da datação no ano de 1874 ou 1876. Éric Darragon escreve sobre a obra como uma última tentativa de realizar um nu em cenário natural, antes dos dois estudos a óleo retratando Alice Legouvé (cf. fig. 112), a mesma modelo que posou para *Le Linge* [13] .

Ao confrontar a nova concepção de nu _ a do que se despe em um interior _, e as banhistas pintadas por Renoir no mesmo período,

---

13 Conforme a nota 9.

Darragon chama a atenção para o aspecto moderno escondido nessa volta ao classicismo. A "liberdade das manchas de luz" a que se submete a pose clássica, e a exigência de um "espaço de fundação e natureza", termos aplicados por Darragon ao *Estudo* de Renoir de 1876 (fig. 113), parecem adequar-se a uma obra como *Banhistas às Margens do Sena*, mas ter pouca relação com o período do *Déjeuner sur l'Herbe*.

Camesasca, de forma menos particularizadora, escreve : "O enquadramento, tão 'manifestamente' fotográfico, pode ter sido sugerido por alguma xilogravura japonesa (...) Uma característica constante do melhor Manet une as tres obras [pertencentes ao MASP], a saber : para ele a emoção não se manifesta no momento em que ele olha, mas, ao contrário, no momento em que ele pinta" [14]. Tal análise chama a atenção para um caráter mais geral de leveza de execução, uma imediaticidade da forma e da construção que surge de maneira mais afirmada no Manet dos anos setenta. A fatura mais rala, aquarelada (em que pese o inacabamento da obra), a definição simplificada dos volumes, parecem se afastar da "maneira inicial" dos anos sessenta, quando, mesmo nos esboços, se nota a utilização de uma espessa camada de tinta, e a busca de uma maior dramaticidade na relação entre as figuras e o espaço.

---

14 *"Le cadrage, si 'manifestement' photographique, peut avoir été suggéré par quelque xylographie japonaise (...) Une caractéristique constante du meilleur Manet unit les trois oeuvres* [appartenant au MASP] *: à savoir que chez l'auteur l'émotion ne se manifeste pas lorsqu'il regarde, mais, au contraire, lorsqu'il peint"* CAMESASCA, E. , 1988, op. cit., p. 32.

A particular "monocromia" das *Banhistas* do MASP, fundada em tons intermediários que evitam um contraste direto, é também mais característica da produção datada de um período posterior na carreira de Manet. O direcionamento para uma "impressão total", de conjunto, era buscado pelo pintor com maior ímpeto, deixando em segundo plano o cuidado com o tratamento homogêneo da superfície da tela. O quadro do MASP , com sua execução desigual (mesmo considerando seu caráter incompleto), pode se se incluir, como aponta de forma precisa Darragon, em uma fase de transição localizada em meados dos anos setenta.

É, entretanto, difícil optar de forma categórica por um determinado período. A representação do corpo das mulheres no estudo do MASP, se vista de perto, principalmente na região do ventre e dos seios da banhista maior, com sua pele amarelada, tingida de negro, e o acréscimo de pinceladas róseas, faz pensar fortemente na *Olympia* (fig. 114). As partes em que a consistência da *carne* feminina é mais trabalhada apontam para um componente "acadêmico", mais forte durante os anos de formação.

O conjunto da obra de Manet desfaz a idéia de uma evolução direcionada de forma unívoca. A verificação da hipótese de que os estudos em aguada de banhistas tenham sido por ele retomados, no óleo do MASP, cerca de uma década depois, confirmaria, ainda uma vez, tal ausência de evolução linear em uma obra que, segundo o próprio Manet, devia ser vista "como um todo". O limite do conhecimento a que se pode chegar a esse respeito é abordado na exposição de Darragon : "Está presente, como em cada etapa importante de sua vida [a de Manet], o desejo de nada abandonar

daquilo que constitui aos seus olhos a tradição da pintura, ao mesmo tempo em que vai integrando essa tradição em uma forma nova" [15].

4) Os indícios de alteração do quadro do MASP.

O quadro das *Banhistas* que hoje pertence ao MASP percorreu um trajeto complicado, a partir da venda do espólio deixado por Manet, iniciada logo após seu desaparecimento. Cotado, como era de se supor, a um preço extremamente baixo, o Estudo ou "Academia" foi comprado em primeiro lugar por Jacques Émile Blanche, que o cedeu, em uma permuta, ao colecionador Auguste Pellerin. Durante o tempo em que passou na coleção Pellerin, suspeita-se fortemente que a pintura tenha sofrido certos acréscimos, com o fim de fazê-la passar da categoria de um esboço não-completado, à de estudo terminado[16].

---

15 Conforme a nota 9.

16 *" Now referred to as 'Bathers on the Seine' and in the possession of the São Paolo Museum, this Work is documented in Léon"s register as "Femme nues" and as "Nymphes se baignant" among the 41 "Painted studies" in the estate inventory. The painting was not offered for saile at the 1884 auction of the contents of Manet's studio, presumably because it had little market value. In his memoirs, Blanche explained that the dealer Portier sold him the picture for only 500 francs. In 1898 Blanche received a visit from a "well-known dealer" who acquired the picture in an exchange. This dealer was accompained by Auguste Pellerin, the margarine tycoon whose collection of works by Manet, begun around this time, was among the most extensive ever assembled. The Bathers caused a commotion when it came into Pellerin's hands.*

Pellerin invited Berthe Morisot's daughter Julie to see his collection of her uncle's works on Jan. 29, 1899. In her diary, the 19-year-old expressed misgiving about the Bathers, "which Pellerin is enchanted with and which is beautiful in effect: but the background is done with a black that astonishes me." Two days later she visited the Renoirs and discussed the Pellerin

Em 1899, Julie , a filha de Eugène Manet e de Berthe Morisot, manifestou-se escandalizada com as alterações que teriam sido feitas no quadro. A sobrinha de Manet, então com dezenove anos, não chegou a denunciar publicamente o caso devido à atitude - conformada ou conivente - de Suzanne, a viúva do pintor. O ponto de vista de Julie Manet foi registrado em seu diário, publicado há alguns anos [17]. A adulteração das *Banhistas* se relacionaria, evidentemente, à imensa valorização da pintura de Manet na última década do século. O colecionador Pellerin e os irmãos marchands Bernheim, prováveis mentores dessa operação particular, somariam-se aos participantes de uma atividade maior de adulteração, falsificação e comercialização de obras falsas ou alteradas. A existência de uma tal "indústria de falsificação" é comentada no artigo já citado de Charles F. Stuckey : ela teria envolvido um irmão e um sobrinho de Suzanne, o próprio Léon Köella, filho presumido do pintor, e o fotógrafo profissional Lochard, contratado para fazer o registro fotográfico das obras catalogadas.

Julie Manet contou com o apoio de Auguste Renoir e sua esposa, e de Jacques-Émile Blanche, em sua tentativa de elucidar o

---

collection with them. Mme Renoir told her that "the Bs repainted one of my uncle's pictures that they sold to Mr. P for 100,000 francs." Julie concluted that the Bathers must be the dubious painting. Several days later Julie noted that Blanche had visited to explain that when he had sold the picture to the dealer Bernheim the previous summer the background was green in color and the major figure's unresolved legs had been scraped out." STUCKEY, op. cit.,1983, pp. 172-173.

17 MANET, Julie, Journal (1893-1899), Paris, Scala, 1987.

episódio envolvendo o quadro das *Banhistas*. O registro em seu diário aponta para uma certa conivência de Suzanne, mencionando que um irmão dela, pintor, já havia "trabalhado" por cima de telas originais de Manet [18].

Léon Köella teria recorrido, em torno de 1899, aos serviços de Lochard para realizar fotografias de obras falsas ou de originais alterados, visando substituir outras feitas para a primeira catalogação pelo mesmo Lochard em 1884. Existem duas diferentes fotografias das *Banhistas às Margens do Sena* (fig. 115 e 116) que apresentam, segundo Stuckey, o estado anterior e posterior ao quadro ter sido retocado [19].

---

18 *"There is nothing to do, nothing to say. Aunt Suzanne has written on the back of the picture that she acknowledged it as being by her husband, after having hesitated, aware that it had been retouched : "I could not say that it was not by my husband", she told me with her Dutch nonchalance, "since the women were by him. " I tell her squarely that she should not have signed: I lost my temper a little; I believe that she finds that I am interfering in something that doesn't concern me, and she is very calm and say that it is always like this with the sketches; it's true that her own brother repainted several of my uncle's pictures. Here is what happened; in order to protect themselves, those crafty B* [ernheim]*s arranged to have my aunt's signature before the work was entirely repainted. There is nothing to be done with those people! Aunt Suzanne believes that P(ellerin) works in concert with them. I don't know; if it's true, it's well concealed."* MANET, J., 1987, citado por STUCKEY, 1983, op. cit., p. 173.

19 As fotografias do quadro das *Banhistas* tiradas por Lochard são reproduzidas no texto de Stuckey, com as seguintes legendas :
(1) *"Lochard" photographs of the painting of the Bathers exist in two versions: this, the real one, shows the work before repainting.*

Segundo o Catálogo da Exposição de 1986 no Japão, uma restauração posterior da obra conseguiu aproximá-la novamente de seu aspecto original : *"Careful restoration has since removed much of the overpainting around the legs"* ("uma cuidadosa restauração removeu muito da repintura em volta das pernas" - p. 156). A recuperação do estado original da pintura foi certamente ordenada por algum daqueles que possuiram a obra depois de Auguste Pellerin tê-la vendida em 1910 (por ordem cronológica : os Bernheim-Jeune, P. Cassirer e Durand-Ruel; Berlin, maison Cassirer [c. 1913]; Hamburgo, col. H. Newman [c. 1925]; ..., col. Arthur Lundgreen [Casas Pernambucanas], doada ao MASP em 1953). A segunda fotografia "Lochard" disfarça o inacabamento das pernas da grande banhista, o que pode ser constatado hoje com bastante evidência pela comparação com o quadro. Mas o fundo escuro, que provocou a indignação de Julie, aparece na fotografia anterior - aquela que, segundo Stuckey, teria sido feita antes do quadro ser retocado. Além disso, na segunda fotografia tirada por Lochard, o céu parece clareado em alguns pontos, e o caminho do rio, assim como o cenário de uma maneira geral, tornado mais nítido.

O quadro das *Banhistas* foi, dessa forma, efetivamente restaurado com vistas a recuperar seu estado anterior à repintura. O Catálogo da Retrospectiva *Manet* de 1986 no Japão (coordenado por Charles Stuckey e Juliet W. Bareau) não fornece maiores detalhes sobre a restauração, além de indicar que ela teria se concentrado na

---

(2) *The "imposter photograph" of the Bathers was taken to prevent discovery of the posthumous repainting of this picture.*

recuperação do estado original das pernas da banhista maior (deixando de lado o fundo). As fotografias que Lochard havia feito do quadro, publicadas no texto de Stuckey de 1983, correspondem, portanto, a estados efetivos assumidos pela pintura, não envolvendo retoques fotográficos independentes.

A lista de suspeitos de integrarem a "fábrica" de falsificações inclui o pintor Rudolphe Leenhoff, irmão de Suzanne (o modelo das duas telas de Argenteuil), e o seu sobrinho Édouard Vibert, autores de cópias de obras de Manet que chegariam a ser vendidas como autênticas por Léon Köella. Até mesmo Antonin Proust e Théodore Duret, velhos amigos e defensores de Manet, podem ter estado em algum momento envolvidos na autentificação dos falsos "manet". Stuckey chama a atenção para as obras vendidas, como a do MASP, em torno do ano de 1899, quando se teria completado a fraude, com a organização dos álbuns de reproduções fotografadas por Lochard.

Devido a tais suspeitas, as *Banhistas no Sena* foram retiradas da mostra de obras de Manet incluída na Exposição Universal de 1900. O crítico e colecionador Moreau-Nélaton teria condicionado a exclusão do quadro pertencente a Pellerin, ao qual ele se referiu como "uma certa falsificação", ao empréstimo do *Déjeuner sur l"Herbe* [20]. A reação de Noreau-Nélaton foi exagerada [21], mas é

---

20 Cf. STUCKEY, 1983, op. cit., p. 174

21 Contemporaneamente, Camesasca escreve que "nunca houve dúvidas sobre a autenticidade [do quadro]." CAMESASCA, 1988, op. cit., p. 31.

compreensível diante das circunstâncias da organização de uma das primeiras exposições visando reunir as obras mais representativas e importantes de Manet.

Segundo Julie Manet, a obra teria sofrido acréscimos que visariam conferir-lhe um aspecto suficientemente "acabado" e comercializável para o mercado da época, próximo do das então populares pinturas do artista alsaciano Jean-Jacques Henner (1828-1900) [22], que representavam "ninfas" ruivas emergindo de bosques escuros (fig. 117 e fig. 118).

Parece às vezes estar implícita na denúncia de Julie, a afirmação de que as *Banhistas* fossem originalmente o esboço de uma luminosa cena de *plein air*. Tal ponto de vista pode ser vinculado a uma certa tendência a uniformizar as motivações da pintura de Manet, por parte daqueles que associaram a defesa do valor de sua obra à dos princípios impressionistas. O primeiro biógrafo de Manet, Bazire, considerava, por exemplo, em 1884, *Chez le Père Lathuille* como a obra-prima do pintor, baseando-se nessa linha de argumentos [23]. Os defensores do pintor tendiam a enfatizar em sua obra o aspecto de "pintura clara" (oposto à sombria "pintura dos museus", isto é, à tradição bolonhesa do *chiaroscuro*) e a

---

22 A comparação feita por Julie ressurge no texto do Catálogo de 1986 da Exposição de Tóquio (cf. documentação do MASP) :*"The original green-black ground and the seated figure's unresolved legs were "finished" in the manner of a painting of Henner, around 1898."*

23 Citado em CAILLER e COURTHION, ed., 1953,, I, p. 195.

minimizar a dívida com a tradição, importante para os aspectos de construção e síntese, que eram menos compreendidos.

O claro-escuro das *Banhistas*, e sua categoria mais evidente de um "estudo feito em atelier" (embora boa parte da pintura "pleinairista" de Manet também o fosse, a começar por *La Musique aux Tuileries*), dificultam a tarefa de quem se propõe a compreender a obra a partir de sua inserção no ensolarado período de Argenteuil. Hoje se pode entender melhor que Manet quisesse aproveitar estudos de nu anteriores em uma nova composição, testando os limites em que os objetivos realistas de sua pintura poderiam utilizar um certo componente de imaginação. Do ponto de vista daqueles que se empenharam depois na luta pelo reconhecimento da pintura moderna, tal prática pareceria com certeza violar os princípios da nova escola, e ser suspeita de "academismo".

É difícil, mesmo se a repintura de um fundo originariamente mais claro for constatada, imaginar as *Banhistas* como um estudo impressionista. O caráter construtivo da obra e o reaproveitamento de "idéias" anteriores dentro da composição apontam para um procedimento de execução diferente da notação da paisagem na pintura ao ar livre.

O registro do instante vivido, em Manet, existe em separado de uma captação da luminosidade natural. Neste sentido se revela bastante pertinente a afirmação de Camesasca, de que a emoção de Manet se manifesta no momento em que pinta, e não quando ele "olha" [24].

As *Banhistas às Margens do Sena* ocupam posição incômoda dentro da teoria de uma pintura inteiramente mobilizada pela observação, mesmo que com efeitos transfiguradores. Tal ponto de vista parece reduzir Manet à síntese de Mallarmé, *"l'oeil, une main..."* [25], deixando de considerar o aspecto de memória que existe em sua arte, ou seja, de seleção, assimilação e processamento de imagens da tradição.

Tal como o efeito do escurecimento das tintas do *Retrato de Pertuiset*, a diferença entre o estado anterior e o aspecto atual das *Banhistas* pode ter sido exagerado em função da idéia de "pintura clara", desenvolvida a partir de Zola (mas em detrimento de um outro princípio apontado pelo escritor, o da "simplicidade", mais relacionado à construção). O procedimento de Manet de acrescentar e suprimir partes inteiras de suas pinturas dificulta, por outro lado, a identificação de uma eventual intervenção alheia em sua obra; no caso das *Banhistas*, é provável que o autor não tenha avançado muito na definição do fundo, havendo pintado as duas figuras de maneira mais solta. A tarefa do "finalizador", nesse caso, ter-se-ia restringido a enfatizar a unidade, e talvez a idéia de uma "cena" reunindo duas figuras. O contraste das figuras claras com o fundo escuro atua no sentido de conferir uma dramaticidade ao conjunto. Tal efeito

---

24 CAMESASCA, 1988, op. cit., p. 32.

25 MALLARMÉ, "Édouard Manet", *Divagations*, nov. 1896, citado por CAILLER e COURTHION, ed., 1953, II, p. 189.

dramático _ tenha ele sido introduzido depois por outro pintor, ou não _ manter-se-ia dentro dos limites de uma relação entre as figuras já implicada na composição original.

II - ANOTAÇÕES SOBRE A OBRA

1) Proximidade e distância.

A área ocupada pela grande mulher sentada em primeiro plano se sobressai dentro da composição do quadro. A proximidade deste corpo irá ser determinante na procura de enquadramento das figuras, através de operações que visam um aproveitamento pleno das possibilidades espaciais. O manejo do espaço está comprometido com o assunto, alcançando verdadeira "imersão" na paisagem, com enfoque centrado nas figuras femininas.

Proximidade talvez seja a categoria principal , entrando em jogo a partir do impulso inicial que teria levado ao quadro. A vontade de estar próximo, de confundir na consciência a percepção da matéria pictórica com o tratamento operado pela atenção e pela memória do pintor sobre o motivo pede com urgência lhe seja dada a possibilidade de forma e contorno. A forma pode ser aqui associada à distância, e a matéria à proximidade. Afastamento e aproximação a que o artista procede com relação ao motivo, e a seus próprios recursos. "Próxima" e "distante" são os qualificativos que poderíamos usar, tendo em mente os respectivos movimentos que indicam, para atribuir às duas mulheres do quadro.

2) **Superficialidade e aborção.**

O assunto pode ser reduzido, essencialmente, a uma idéia de tranquila satisfação. A idéia de satisfação sensorial implicada no tema das banhistas pode ser transferida para a forma de esboço com seu caráter de tentativa e de aceitação do erro. O propósito de alcançar tal satisfação através da pintura antecede a busca da forma e a imagem de uma mulher que penteia seus cabelos às margens de um rio. Um hedonismo fundamental permanece na obra sempre à mostra, em todas suas etapas, e em sua falta de definição final, aproximando-se, por essa via, de Matisse.

A absorção da mulher em si mesma, a exposição à atmosfera, o contato com a água, o condicionamento aos movimentos do banho, a conformação do corpo ao terreno, constituem o motivo do quadro. O tema dos corpos femininos e do espaço conduz uma vontade de participação da pintura.

A banhista se define ao mesmo tempo por uma disponibilidade e entrega ao exterior, e pelo ritmo interno de seu corpo. Por trás de sua superfície sensível e exposta, existe uma faculdade de assimilar as interferências externas, que é igualmente constitutiva.

A proximidade de forças cósmicas é sentida a partir da integração da banhista maior ao meio que a circunda e da significação do espaço que ela ocupa dentro do quadro. Dessa participação decorre o poder originário de neutralizar e absorver as interferências exteriores, que instaura uma espécie de expansão dos corpos. A natureza circundante obedece ao princípio feminino que

rege o quadro, a ponto de também inserir-se dentro do movimento de vórtice formado pela banhista mais próxima.

A banhista menor ocupa uma função complementar, exercendo um movimento diverso que percorre a paisagem do fundo, tendendo a inserir-se nela. O seu afastamento condiciona uma espécie de "posse" visual , assim como a proximidade fundamental da primeira está na origem da dificuldade de definição de sua forma.

As banhistas mantêm entre si, portanto, uma relação de complementariedade em seu modo diferente de se relacionar com a paisagem, e também na diversidade das solicitações que provocam à visão do espectador. A banhista em primeiro plano solicita um olhar que atravesse um certo nível de desagregação da forma, ao mesmo tempo em que lança o apelo "táctil" de suas diferenças de textura. A segunda banhista mantém-se quase intacta, vedada ao exterior, devendo sua nitidez ao afastamento, em contraste com a desagregação de um primeiro plano.

3) A relação das figuras com o espaço.

A sensação de proximidade e de distância é, ainda, reforçada pela relação de cada figura com a paisagem. O espaço se anima em torno da banhista maior ; o movimento de suas pernas e a ocupação dos braços parecem contaminá-lo. O corpo dialoga com a exterioridade _ um espaço arbitrário que pode incluir o observador.

No fundo do quadro há uma separação nítida entre a segunda banhista e a paisagem. Seu corpo não tende, como o da primeira, a se espalhar, atravessado por espaços vazios _ a não ser pelo afastamento de uma perna, que imprime um leve movimento à

figura. A paisagem funciona como uma moldura ou um estojo para o objeto, de forma a valorizá-lo. Enquanto a linha usada para delimitar as formas da banhista maior é aplicada rispidamente, a linha fluida que circunda a segunda banhista é quase uma linha cavada. Tornam-se explícitos tanto o procedimento de sobreposição da figura ao fundo, quanto aquele, inverso, de definição de um contorno da figura a partir da paisagem do fundo.

Enquanto a banhista maior integra-se ao espaço circundante apesar do caráter exterior e afirmativo de sua linha, a banhista menor é isolada em sí mesma por um contorno que parece envolvê-la cuidadosamente, sublinhando a particularidade de sua forma, ao mesmo tempo em que a separa da paisagem. Contraposta ao cenário, a figura, também às vêzes parece localizar-se em um nicho "dentro" do próprio fundo, como em algumas pinturas de Cézanne. De costas, mas com o rosto voltado para o lado, ela indica uma outra espacialidade, fora dos limites do quadro. As duas figuras trazem para o quadro uma dispersão que contraria a estrutura rígida de um "equilíbrio clássico". O inacabamento do primeiro plano ocupado pela banhista maior sugere uma sucessão infinita de acréscimos que definem espaços sempre exteriores uns aos outros.

Existe entre o espaço da proximidade e o da distância uma pulsação de um movimento de avanço e de retração, de uma dilatação e uma contenção da pintura. Ocorre uma espécie de inversão: a superfície do plano se deixa apreender na figura e na paisagem do fundo. Diferentes valores coexistem : no fundo, o acabamento mais minucioso da pintura e uma absoluta falta de

abertura atmosférica; no primeiro plano, uma abertura vertiginosa em direção ao exterior.

O espaço, no quadro das *Banhistas*, é marcado pela divisão que se estabelece a partir das duas figuras. Existem dois vetores na pintura: um que parte da primeira banhista para o exterior, e outro, pelo qual segue aquela que se afasta. Há, dessa maneira, um espaço da proximidade e um espaço da distância. Enquanto um é convulsionado, o outro é tranqüilo. O espaço próximo se deixa mais afetar por um sujeito , e o distante ajudaria a definir um objeto. As duas figuras mantêm com o seu respectivo meio espacial uma relação que pode ser, preponderantemente, de intervenção ou de submissão.

Também é possível que as duas formas de espacialidade sejam igualmente animadas, que a calma do fundo seja apenas relativa à animação do primeiro plano. A primeira banhista, com a agitação espacial provocada à sua volta, poderia nesse sentido ser entendida como uma versão aproximada da outra (a do fundo), revelando o movimento que nesta se esconde.

O espaço da distância _ calmo, plano e horizontal _ não parece afetado pelas exigências de acomodação dos corpos. O espaço próximo é constituído por um movimento giratório de hélice, dando a idéia de vórtice , de profundidade e de um processo de formação cósmica. A representação da profundidade ocorre no primeiro plano, enquanto a preocupação com uma superfície unida e lisa irá ocorrer no fundo.

A figura à distância parece desfilar languidamente diante de um painel horizontal e a da frente está envolvida por um meio

vibrante. A pintura estabelece uma convivência entre dois espaços descontínuos.

4) Diferenças de tratamento pictórico. A ação da luz sobre os corpos. A "homogeneização" da pintura pelo claro-escuro.

O fundo da pintura é integrado em uma camada lisa e plana, em uma superfície brilhante. No primeiro plano, as grandes linhas ásperas das pernas da banhista maior se transformam em riscos, e até em placas de cor à volta da figura.

O limite para a diferença de tratamento da matéria no quadro é o pé levantado da figura maior, abaixo do qual existe uma área de turbulência da pintura que guarda sinais de modificações na posição da perna. O pé levantado da banhista maior é o ponto em que a forma aparece menos definida, e também aquele em que as duas figuras se interceptam, à altura das pernas da menor. Um dos pés da banhista do fundo reaparece por baixo do da banhista maior, sumariamente esboçado, em uma posição deslocada. A submersão na água do rio, a penetração na "zona de turbulência" do quadro e a perna levantada da banhista maior são os marcos divisórios. O tratamento do quadro parece compartimentado em dois grandes modos de organizar a matéria pictórica.

O corpo da banhista mais próxima é o terreno de maior concentração da luz, com seu potencial de ora definir, ora corroer a forma, o que influi na falta de resolução final para a posição das pernas. Um efeito análogo pode ser constatado, por exemplo, em

algumas figuras de Rembrandt, que abandonam um ideal de equilíbrio anatômico, concentrando-se inteiramente na relação entre luz e matéria.

Há uma escultural em ambas as banhistas do quadro de Manet. Na figura longilínea da que se afasta, a forma vai se afinando nas extremidades, elegante e sinuosa, mas também una e simplificada. Os quadris largos contribuem para a fixação de uma identidade singular, quase "totêmica" , mas por outro lado também expoem, assim como a mecha solta de cabelo, um peso terreno no abandono em que ela se move.

A luz desliza pelo triângulo formado pela posição dos braços, e sobre o busto levantado da banhista maior, como pela superfície de uma escultura. A parte inferior é tratada de maneira mais esquemática, o que confere às pernas um aspecto de baixo-relevo. O etéreo meio luminoso ameniza a necessidade de apoio, e a procura de uma base de sustentação no espaço. A figura permanece, entretanto, dividida entre serenidade e inquietude, na ruptura evidente entre a impassibilidade do tronco e do rosto e a agitação das pernas.

III) LOCALIZAÇÃO DAS *BANHISTAS*

1) Particularidade e generalidade nos nus pintados por Manet.

A pouca definição dos traços faciais das banhistas da tela do MASP possui um acento bem diferente dos nús realistas posados por Victorine Meurent e Suzanne Leenhoff. A abstração, na forma de um destaque luminoso do corpo nu também está presente no *Déjeuner*

sur l'Herbe e na *Olympia*, com suas grandes áreas planas, mas a personalidade individual - enquanto possa residir na peculiaridade de certos traços de Victorine ou Suzanne - representa nesses quadros um aspecto do motivo tão "básico" quanto a escolha da pose, ou a generalidade do tipo feminino que encarnam as modelos. Nas *Banhistas* do MASP, diversamente, a pintura segue um modelo de abstração e generalização do nu, e o faz desde seu ponto de partida até o estado final em que se apresenta.

Kenneth Clark em seu livro sobre o nu considera a *Olympia* como um *tour de force*, em que Manet teria lidado com limitações decorrentes da utilização de um modelo e um cenário muito particulares, para realizar uma obra de grande alcance e generalidade [26]. As *Banhistas às Margens do Sena* poderiam ser vistas no sentido de confirmar a idéia de Clark de que, uma vez havendo alcançado uma síntese tão difícil, Manet conscientemente teria alterado o rumo de sua pintura. Na mesma medida em que o pintor evita que suas obras mais importantes, como o *Déjeuner sur L'Herbe* e *Olympia*, sejam invadidas pelo ideal clássico, em estudos menos ambiciosos, como o das *Banhistas* ele não teme se defrontar de modo mais direto e "positivo" com a visão clássica.

Os aspectos de observação e síntese do trabalho de Manet instalam uma ruptura no procedimento acadêmico que costumava partir de esboços mais abstratos e genéricos em direção a uma realização final tendendo à especificidade. Manet lida com essas duas

---

26 Cf. CLARK, K., The Nude, Ed. John Murray, Londres, 1957, p. 153.

dimensões essenciais, mas nunca dentro de uma busca sistemática de adequação entre o plano empírico e o ideal. Ele se mantém fiel tanto a uma destruição do ideal pela observação imparcial, quanto a uma "redução" simplificadora dos dados trazidos pelos sentidos.

2) A posição do observador e o olhar que parte da sombra.

Em um belo desenho preparatório para a *Olympia* (fig. 119), a mulher nua aparece isolada do cenário e sem os traços faciais, e pequenas diferenças na posição de seu corpo reclinado adquirem peso dentro de uma busca separada de equilíbrio. Esse resultado parcial é integrado à composição definitiva do quadro, junto com os outros elementos - o movimento da criada, que pende para o outro lado, o buquê central e o gato - reunião de forças que faz tender o quadro para uma frontalidade, concentrando o equilíbrio em uma espécie de plano único.

O processo de execução da *Nymphe Surprise* (fig. 120), com a eliminação por Manet de duas figuras que existiam em uma fase anterior da composição, mostra preocupação semelhante com um sistema de sustentação para a figura. O equilíbrio resultante não se deve apenas à posição do corpo da figura única e aos elementos do cenário natural, mas dele participam também o próprio olhar que a personagem dirige para o exterior, e a expressão impassível de seu rosto. Ao eliminar causas possíveis para a surpresa ou distração da "Ninfa" _ as figuras do sátiro e da criada _, Manet instaura o mistério de sua pura presença e, ao mesmo tempo, elimina dos elementos o seu vínculo a uma função explicadora.

Um elemento importante, comum aos grandes nus pintados por Manet nos anos sessenta, é o olhar que a mulher dirige para o exterior. As variações desse olhar são como a modulação de uma relação com o público, em sua tradicional posição de *voyeur*, relação que aparece de maneira evidente desde *La Nymphe Surprise*. Nessa obra, o movimento de pudor esboçado pela mulher, convive com a tranquila impassibilidade de seu rosto. Na pintura do MASP, tal relação com o exterior adquire uma intensidade particular, com o olhar direto da banhista maior, cujo rosto quase esquemático é posto em valor pelo efeito da sombra (de forma análoga à do *Retrato de Pertuiset*, em que a luz que incide sobre o rosto do personagem, provocando, também, uma simplificação de seus traços faciais), e a impressão de "alheamento" causada pela segunda banhista.

O motivo do rosto na sombra apresenta-se também nos dois desenhos de banhistas feitos à aguada, e na água-forte *La Toilette* , realizados entre 1860 e 1861. O olhar que parte da sombra gera um processo de envolvimento dirigido para o exterior, introduzindo uma gradualidade na visão do nu feminino. A utilização da meia-luz nessas obras, assim como nas *Banhistas à Beira do Sena*, contrasta com a luz chapada das obras maiores, *Le Déjeuner sur L'Herbe* e *Olympia* , de que a suavidade e o intimismo são quase inteiramente banidos.

Se, nos grandes nus da fase inicial, Manet logrou confrontar o público com sua própria posição culposa de *voyeur* , no estudo das *Banhistas* do MASP há o apelo a uma contemplação calma e intensa, combinada a uma proximidade do corpo e da carne, mas limitados pela condição do esboço. A irresolução em deixar a obra converter-se

em um "objeto tradicional de apreciação" é como reafirmada através do inacabamento. O movimento ensaiado das pernas remete à idéia de fuga da banhista maior, e também assinala o local em que ocorre um embaçamento da visão do expectador. A maneira livre como é tratado o "contraponto" entre as duas figuras da obra do MASP remete a um quadro de 1873 representando banhistas _ vestidas e modernas _ na praia (fig. 121). Ambas as pinturas apreendem com lirismo uma relação entre corpos e espaço, em que se insere a apreensão sensível dos gestos femininos.

A lacuna de significado de obras dos anos sessenta, como *Le Balcon*, em que a aura de mistério transferia-se do motivo para os elementos da própria composição, vai dando lugar, nas obras da década de setenta, a um procedimento mais diretamente construtivo e menos "elíptico". O que era antes um "estranhamento" provocado pelo confronto entre a mentira da convenção (resguardada dentro dos "gêneros") e a verdade da explicitação de sua essência artificial, ressurge como a procura de um método para captar a "dispersão do real" [27]. Um tal "método de captação do real" implica na inauguração de um novo fundo narrativo da pintura, relativo à vida moderna, urbana e fragmentária. Este novo modelo (que retomava o do "Pintor da Vida Moderna") substitui aquele, cristalizado, da visão clássica, que fornecia ao primeiro Manet os cacos para seus mosaicos.

3) Pontos de contato com outras obras.

---

27 Cf. BRITO, R., "Manet com Miró", *Folhetim*, 24/ 4/1983.

A) A cópia da *Diane au Bain* de Boucher. Alguns croquis produzidos durante viagens de juventude à Itália em 1853 e 1857.

Durante sua juventude, Manet viajou duas vêzes à Itália : em 1853, aos vinte e um anos, e em 1857. Éric Darragon o define então como "um jovem pintor francês que só possuía convicções em Paris (...) bastante propenso a compreender uma Itália sem ideal" [28] . Um ano antes de voltar pela segunda vez à Itália, ele havia realizado uma cópia da *Diane au Bain*, de Boucher (fig. 122), iniciando o percurso que o levaria à *Nymphe Surprise*.

Entre os desenhos trazidos por Manet dessas duas viagens à Itália, listamos alguns que nos interessam de maneira mais próxima :

- Cópia de um personagem do *Batismo de Cristo*, de Andrea del Sarto, situado no claustro do Scalzo em Florença (fig. 123).

- Croquis de uma figura vestida da *Chegada dos Reis*, de Andrea del Sarto, na Igreja da *Annunziata* (fig. 124).

- *Perfil Virado à Esquerda de Mulher Nua / Banhista* (fig. 125)

- *Carregadora de Agua* (RWII 37), figura do *Incêndio do Burgo* de Rafael. Sangüínea datada de c. 1853-56, hoje parte da coleção do *Cabinet des Dessins* do Louvre (fig. 126).

As *Banhistas* do MASP recuperam a clareza e ordenamento da composição ligadas à "atenção aos valores do naturalismo florentino",

---

28 *" (...) un jeune peintre français qui n'a de convictions qu'à Paris et qui montre une solide aptitude à comprendre une Italie sans idéal."* DARRAGON, 1989, op. cit., p.30.

mencionada por Darragon em relação aos desenhos feitos durante a viagem de 1857 [29].

O estudo a óleo do MASP representa o investimento no domínio de um "princípio [interno] de organização das figuras" a que se refere Darragon, inicialmente preterido em favor da análise da composição clássica. Nisso se manifesta a vontade de conferir às banhistas uma autonomia que ultrapassasse a busca do equilíbrio clássico, transformando-as, também por essa via, em nus "contemporâneos".

B) Desenhos de nu do período de aprendizado na academia de Couture (1850-56).

Os desenhos intitulados *Sátiro e Bacantes* (fig. 127) e *Lot e suas Filhas* (fig. 128), em lápis conté realçado com branco sobre papel azul, revelam o interesse inicial por determinados motivos tradicionais e de fundo narrativo, que continuariam a ser desenvolvidos em obras mais pessoais. As poses clássicas dos personagens são também

---

29 "*Ses croquis montrent qu'il est attentif aux valeurs du naturalisme florentin. L''équilibre des poses, l'intégrité du rapport de la figure avec l'espace ambiant sont captés par un dessin bref qui vise à isoler la notation (...)*"

"*Le séjour de Manet donne plutôt l'impression d'une étude reliée de façon problématique à son évolution. Une preuve supplémentaire de son désir de trouver des bases classiques nécessaires à sa vision. Celle-ci dans le même temps le prive du principe d'organisation des figures. Manet au cours de ces années dut beaucoup douter de lui-même.*" DARRAGON, 1989, op. cit., p. 37.

Um exame mais específico dos croquis mencionados acima é feito no ítem 1 anexado ao fim deste capítulo, que também contém outras considerações sobre as viagens de Manet à Itália.

estudadas e "apropriadas" por Manet através de um procedimento de simplificação.

O *Estudo de Nu Feminino Sentado* (fig. 129), feito com tinta e carvão em papel cinza-azulado, permite uma aproximação maior com as *Banhistas* do MASP por um procedimento assemelhado de agenciamento das massas. O pé mais levantado da figura do desenho revela um ponto de contato entre as duas obras; ele foi aparentemente esboçado primeiro em sua forma total, e só depois detalhado em suas partes, mantendo ainda o registro do arcabouço inicial. Os contornos da perna e do dorso da figura sentada também se aproximam bastante da banhista maior do MASP.

C) *La Nymphe Surprise* (1959-61).

As *Banhistas à Margem do Sena* estão associadas a várias antigas idéias de nu , que apareceram pela primeira vez na virada para os anos sessenta, numa série de desenhos de banhistas usadas como estudos para *La Nymphe Surprise*, de 1859-61 (fig. 120). A pose da banhista mais próxima do quadro do MASP dá a nítida impressão de resultar de uma espécie de fusão de alguns desses desenhos, que serão examinados detalhadamente mais adiante [30].

D) *Estudo* a óleo sobre madeira para *La Nymphe Surprise* (1860-61).

---

30 Maiores informações sobre essa obra de Manet estão reunidas no ítem 2 do "Anexo".

No *Estudo* de Oslo (fig. 130) manifesta-se uma tendência a complementar, no sentido da altura, a forma da mulher que se dobra sobre si mesma. Este papel é exercido pela serva com um vestido verde, que se posiciona atrás dela. O conjunto formado pelas duas figuras reunidas do quadro de 1861 aproxima-se da forma única da grande *banhista* do quadro do MASP. O cotovelo da serva, por trás da cabeça da mulher nua, reforça a estrutura triangular da figura compósita. No quadro de 1874, a mulher que se penteia , com o seu braço esquerdo dobrado, que forma um ângulo agudo junto à cabeça, parece reunir em si a função dos dois personagens do "estudo" sobre madeira. Também na *Nymphe Surprise*, dois troncos de árvore recuados formam o vértice de um triângulo sobre a cabeça curvada da ninfa, confirmando essa tendência a completar a figura principal, ligando o primeiro plano à ocupação da parte superior da tela.

A outra serva do *Estudo* de 1861 precipita-se em direção ao fundo do quadro, estabelendo um contraponto com a filha do faraó, em primeiro plano virada para fora, o que corresponde de maneira geral à relação entre as duas figuras no quadro do MASP [31] .

E) *Femme nue assise* - desenho a lápis sobre papel (1857 - 1860, RW 1975 II, nº 74).

O desenho guardado no *Cabinet des Dessins* do Louvre (fig. 131), revela uma das principais "fontes" de que se valeu Manet para a concepção de *La Nymphe Surprise*. Trata-se de uma cópia feita a

---

31 A aproximação entre o *Estudo* de Oslo e as *Banhistas* do MASP prossegue no ítem 3 do "Anexo".

partir de um detalhe de uma obra do pintor Julio Romano [32], que foi reproduzida em gravura por Corneille le Jeune (fig. 132).

A exposição dos seios da banhista, no desenho, é um aspecto que o afasta um pouco da solução final da *Nymphe Surprise*, e que ele possui em comum com a banhista maior do quadro do MASP. A representação da expressão assustada do rosto da mulher, tirada da pintura de Romano, não se repetiria em nenhuma outra obra, com exceção da gravura *La Toilette*, em que o personagem da serva parece se surpreender mais do que a própria banhista.

F) *Baigneuse* - Lápis negro e sangüínea, "mise au carreau" - 1860.

---

32 A obra de Romano, bem como a gravura de Marcantonio Raimondi utilizada para o *Déjeuner sur l'Herbe*, e também o *Concerto Campestre* de Giorgione, são referências que trazem em comum uma visão de flanco do corpo feminino, adotada por Manet em diferentes ocasiões.

Manet poderia ter feito o desenho diretamente a partir da pintura original de Júlio Romano, em Mântua, ou ter utilizado uma reprodução em gravura da obra feita por Corneille le Jeune (de que existe uma cópia localizada no acervo do *Cabinet des Estampes* do Louvre). *"Il est fort intéressant de savoir que dans la composition gravée, octogonale, il s'agit précisément d'une Bethsabée au bain observée par David, et que l'on trouve à droite une servante enlevant un linge des épaules de la femme, placée de la même façon et au même endroit que dans la Nimphe Surprise, avant d'avoir été effacée. On est tout à fait en droit de penser que lorsque Manet passa d'un épisode de Moïse, à une baigneuse surprise, le modèle de Jules Romain eut autant d'importance que les modèles nordiques de Rubens ou de Rembrandt."* CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 88.

Existem semelhanças fortes entre o desenho da *Bibliothèque Nationale* (fig. 133) e o quadro do MASP, a ponto de ser possível apontá-lo como estudo para a pose da banhista mais próxima da pintura [33].

A sangüínea de 1862 inverte, é verdade, a posição da figura do quadro do MASP. No desenho, as pernas da banhista estão esticadas à frente de seu corpo, com um pano caído entre elas, e os pés se cruzam. Aí terminam as diferenças entre as obras. A linha que sobe do ventre ao seio é quase idêntica em ambos. Os braços estão também, nos dois quadros, colocados na posição de quem se penteia, estabelecendo uma forma triangular à altura da cabeça. No desenho se torna visível todo um processo de ajustamento da pose, e o resultado final dessa procura corresponde àquele adotado na pintura. A linha reta e longa sob um dos braços ajuda a conferir à banhista da *Bibliothèque Nationale* uma maior concentração e estatismo (no quadro do MASP, essa linha é paralela à da perna que se levanta), dando a idéia de que a paralização da figura irá durar apenas um instante, e que ela se descongelará finda a invisível atividade das mãos. A busca de sustentação autônoma da figura é análoga àquela empreendida por Degas.

---

33 A existência deste e dos outros desenhos da série em torno do motivo da *Nymphe Surprise* constitui com certeza o fator principal que levou especialistas a datarem o quadro do MASP do ano de 1862, e não de 1874. Embora este último ano de execução nos pareça ainda ser o mais plausível , permanece surpreendente o fato de o pintor ter recorrido a desenhos preparatórios feitos mais de dez anos antes.

O escorço e o sombreamento do braço levantado à frente da banhista, e a curva do quadril também são bastante semelhantes nas duas obras. O rosto, que na banhista maior do quadro do MASP é localizado na sombra, é bem mais escurecido no desenho. Uma semelhança final é a da linha - uma mecha dos cabelos - que divide o braço à altura do ombro, indo fundir-se ao contorno escuro do seio.

G) *Sortie du Bain* (1860-61) - Londres, coleção particular.

Esta aguada (fig. 134) possui, também, pontos em comum evidentes com a pintura a óleo pertencente ao MASP. Tanto pela posição quanto por suas características anatômicas, a banhista maior do quadro de São Paulo parece resultar de uma espécie de simbiose entre a *Sortie du Bain* e o desenho mencionado anteriormente, a *Baigneuse* de 1860 [34].

O posicionamento da banhista em *La Sortie du Bain* permite que se perceba claramente uma nova possibilidade de composição, aproveitada nas *Banhistas* do MASP (e, de forma diferente, em *La Toilette*), que é a da inclusão de uma segunda figura no fundo, ocupando a porção superior à direita do suporte .

Existem, da mesma forma que na *Baigneuse*, semelhanças com a figura maior do estudo a óleo do MASP, bem específicas e pontuais. No caso presente da aguada de 1860-61, elas concentram-se na porção inferior do corpo da mulher. Um grande borrão deixa ver um

---

34 As obras tratadas nos ítens "F" e "G" continuam a ser analisadas, em suas semelhanças com o quadro do MASP, no "Anexo" 4.

rastro de tentativas marcando posicionamentos possíveis para a perna encolhida. Rastro quase idêntico pode ser observado também na pintura do MASP , como se Manet (cerca de onze anos depois?) estivesse preso em uma idêntica rede de hesitações. A forma alongada, apenas indicada, do pé que se levanta - apanhado em um movimento despreocupado (ou reflexo) -, também reaparece estranhamente na pintura do MASP, o que aumenta a possibilidade de que o pintor tenha recorrido a esse estudo de 1860-61 quando realizou as *Banhistas às Margens do Sena.*

H) *Après le Bain* (1860-1861). Coleção do *Art Institute of Chicago.*

Esta sangüínea (fig.135) situa-se numa posição intermediária entre o nu situado ao ar livre, como na *Nymphe Surprise*, e a cena de interior, como na gravura *La Toilette* , e depois na *Olympia.* Embora o motivo pareça situado em um ambiente interior, o tratamento solto dado ao fundo possui certa afinidade com a transparência de fatura requerida pelo *plein air.* O fundo é fortemente riscado, enquanto o corpo vazado da banhista recebe um tratamento diáfano, o que assinala a importância de uma visão conjunta e espacial, neste desenho, aproximando-o por esse viés das *Banhistas* do MASP. O braço dobrado à altura do rosto da figura, assim como seu pé alongado, são características que remetem mais uma vez à banhista maior de São Paulo. A figura recuada da serva, pondo em valor, por contraste, o nu principal, possui uma relação, embora indireta, com a banhista que se afasta no quadro de 1876. Ela antecede diretamente, entretanto, *La Toilette* , *La Nymphe Surprise* _ de que o

personagem da serva seria apagado da versão final _, e também à *Olympia*.

O desenho em questão possui características únicas, o rosto, calmo e regular da banhista, e seu corpo, que parece difundir luz em torno de si, num efeito artificial e barroco. O ventre redondo e pronunciado da figura, que o texto do Catálogo associa à "corpulência precoce" de Suzanne Leenhoff [35], corresponde ao tipo mantido na banhista maior do quadro do MASP.

I) *La Toilette* (1861), água-forte. Chicago, coleção particular (1° estado). Paris, Biblioteca Nacional (2° estado).

A forma luminosa da mulher sentada que se destaca do fundo mais escuro adquire, em uma visão conjunta, semelhança imediata com o modo como a figura maior ocupa o espaço, dentro do quadro do MASP. O movimento da serva aproxima-se também um pouco mais do da banhista menor da pintura, em um indeciso afastamento. O segundo estado da gravura é aquele em que há maior contraste entre o fundo, ainda mais escurecido, e o corpo luminoso da banhista (cf. fig. 136 e fig. 137). O fundo escuro esverdeado do óleo ajuda talvez a recriar a luz deste nu "ácido" de Manet, como o chamava Focillon [36] . O espaço à volta das figuras é ambíguo, e, embora

---

35 CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 91.

36 Segundo o historiador francês, Manet "quis colocá-lo [o nu] num meio atmosférico"; "(...) a luz filtra por todos os lados e o conjunto banha no frescor."

parcialmente ocupado por objetos , também parece abrir-se para o exterior. .

J) Semelhanças localizadas das *Banhistas* com alguns outros personagens de obras dos anos sessenta.

O tema do rosto rosto escondido na sombra em contraste com o resto do corpo, bem iluminado, também aparece em *Le Christ Mort et les Anges* , de1864 (fig.138). O olhar do Cristo é dirigido ao expectador como o da banhista maior, e amortecido pela sombra em seu rosto. O anjo que chora apoiando a cabeça pode lembrar, por outro lado, a banhista menor do quadro do MASP.

Le Chanteur Espagnol (fig. 139), recebido com simpatia por Théophile Gautier no Salão de 1861, tem pontos de contato com as *Banhistas* do MASP. A posição do cantor espanhol , com as pernas dobradas e os braços ocupados, mantém uma analogia com a banhista maior, e o próprio caráter pitoresco do personagem, em que há uma certa evocação do século dezoito, tem algo em comum com a graça das *Banhistas*. A afinidade entre Manet e Goya, proclamada por Gautier em relação ao *Guitarrero*, reaparece na tela inacabada do MASP, no caráter expressivo e sedutor da figura da banhista maior, que se mantém, como em alguns personagens do espanhol, apesar da simplificação de seus traços faciais.

K) As cenas de praia e de *toilette* dos anos setenta.

FOCILLON, H., "Manet en Blanc et Noir", trad. Luiz Dantas, *Revista de Arte e Arqueologia da UNICAMP*, nº 1, p. 244.

As cenas de praia pintadas por Manet possuem as características compositivas que muitas vezes distinguem sua abordagem dos temas contemporâneos da do impressionismo. Na pintura *Mulheres na Praia* , de1873 (fig. 121), a formação do pintor no estúdio de Couture parece ainda contar, pelo uso dramático da cor, e, especialmente, pelo modo como os gestos das figuras ocupam a tela. Em comum com as *Banhistas* do MASP , o quadro da coleção do Detroit Institute of Art possui um certo caráter fragmentário, como se a cena tivesse sido isolada de um conjunto maior, e, também, o lirismo que sobrevive ao "estrangulamento da eloquência", em Manet [37] .

Existe um *Estudo* a carvão para uma das *Cenas de Praia* (Boulogne, Arcachon ou Berck), pertencente à coleção Marcel Guérin (fig.140), mostrando uma figura sentada, cujo contorno é traçado em uma linha descontínua. O pé, esboçado, lembra por sua forma comprida e afilada o da banhista maior do MASP.

La Brune aux Seins Nus (fig. 141), pintada em torno de1872 , inaugura a série de referências próximas às *Baigneuses aux Bords de*

---

37 *Sur la Plage* (Museu de Orsay), pintura a óleo também de 1873, mantém o mesmo tipo de escala comum a todas essas obras, na relação entre as duas figuras em primeiro plano - a mulher debruçada sobre si mesma, o homem reclinado - e os veleiros no fundo, que interrompem a linha do horizonte. Como nas *Banhistas* do MASP, as figuras ocupam inteiramente a tela, e o cenário da praia ocupa apenas o intervalo que elas deixam livre entre si. Os próprios personagens, com suas posições extremamente estudadas, ajudam a criar uma espacialidade autônoma.

La Seine datando dos anos setenta. É uma obra que se insere em uma procura do "nu moderno", no sentido indicado por Darragon, de um "sentimento da nudez, a intimidade da toilette, isto é, *Nana*, um personagem que não está nu mas que poderia facilmente estar" [38]. É antes de tudo o contraste entre o fundo escuro e a brancura opaca do corpo da *Brune* que aproxima o quadro das *Banhistas*. "Gosto do contraste dos valores que evoca um período anterior" ao da fase mais amadurecida do pintor [39], como já se escreveu também a respeito da pintura do MASP. Mas há, além disso, os traços ríspidos que invadem a lisura da pele da personagem, a carne _ deixada sem contorno _ que se mistura, sobrepondo-se em "placas" ao fundo

---

38 Conforme nota 9.

39 Cf. CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 334. É possível aproximar tais afirmações, referentes à *Brune aux Seins Nus*, de outras que tratam das *Banhistas* do MASP, como por exemplo, em FARWELL, Beatrice, "Manet's Bathers", *Art Magazine*, 54, May 1980 : *"Early in 1874 Édouard Manet painted a 'Baigneuses en Seine' (São Paulo Museum) representing two nudes in a dark verdant landscape, one in a familiar seated preening pose, the other standing at a distance, displaying her back. (Note: the picture is not securely dated. Color and facture suggest a date prior to the summer of 1874 during which Manet was close to Monet and embraced Impressionism.)"* Ou então, do texto do Catálogo da Exposição "Manet" em Tóquio, 1986 (trecho referente às *Banhistas* copiado pelo Serviço de Documentação do MASP) : *"This picture has always been dated 1874, although its somber tones are very far from Manet's painting during that summer at Argenteuil. The date and even the status of the picture seem uncertain (...) has far more the flavour of a studio composition than of an outdoor scene."*

marrom escuro, e a transparência do véu em que mergulha o braço da mulher na porção inferior da tela.

As *Banhistas* do MASP estão a meio caminho do erotismo de *La Brune au Seins Nus* e da doçura maternal de *Le Modèle du Linge*, de 1876 (fig. 112). Este estudo irá, para Darragon, "preparar a mudança de concepção" de Manet, do nu que guarda relações com o ideal e com a imagem arcádica, para o nu moderno, desprovido de tais referências [40].

Um estudo a nanquim para *En Bateau*, de1874 (fig. 142) evidencia a semelhança entre o desenho do rosto, de perfil, da mulher sentada dentro do barco e o da banhista mais distante do quadro do MASP. *Argenteuil* e *En Bateau* são pinturas "de *plein air*" que foram feitas em atelier, a partir de estudos preliminares. Existe um certo paralelismo entre as condições prováveis em que teriam sido pintadas as *Banhistas*, e a fase em que o pintor trabalhava a partir de esboços que aproveitavam cenários situados fora de Paris.

Comparando *La Blonde au Seins Nus* (fig. 143), por sinal considerado, de modo geral, como um dos mais belos nus do último

---

40 *"C'est à la fois un portrait et un nu, mais dépourvu de la séduction capable de capter l'intérêt d'un amateur comme 'la Brune' ou 'la Blonde aux seins nus'. Dans la perspective de son tableau, on a l'impression que Manet a voulu découvrir la maternité triomphante de son modèle et qu'il y a une part de jeu et de complicité à traiter le nu de cette manière."* DARRAGON, 1989, p.252.

período de Manet , com as *Banhistas* do MASP, um artigo de Roberto Levonian caracteriza este último como acadêmico [41] .

Femme dans un Tub (fig. 144), e *Femme Penchée en Avant Ajustant sa Jarretelle* (fig. 145) estão entre os pastéis representativos da última fase do artista, associando o nu feminino a interiores contemporâneos, e o motivo, à justificativa da *toilette*. Um pastel e uma pintura a óleo desse período (ambos datados de 1879), respectivamente *Jeune Fille se Coiffant* (fig. 146) e *Femme Nue se Coiffant* (fig. 147), se aproximam da banhista maior do quadro do MASP pelas variações em torno da posição dos braços, à volta da cabeça.

IV) EVOLUÇÃO HISTORICA DO GENERO

1) A "pintura de banhistas" no século dezenove.

Uma questão básica referente a toda a representação pictórica de "banhistas" do século dezenove diz respeito à relação com as narrativas que tradicionalmente se associavam a esse gênero , dos banhos de Vênus e Diana, na mitologia grega, ou de Betsabá e Suzana, nas narrativas bíblicas. A pintura vai aos poucos se emancipando de tais referências narrativas, usadas como "pretextos" de importância cada vez menor. Se um dos vetores de tal evolução será o da

---

41 Levonian chama a atenção para as "citações" que estariam contidas nos nus pintados por Manet, questão que é abordada no ítem 5 do "Anexo", no fim deste capítulo.

libertação das narrativas tradicionais, e uma consequente e progressiva "ausência de justificação" para o nu, o outro irá buscar filiação no realismo contemporâneo [42].

Entretanto, mesmo depois de abandonadas as referências às narrativas míticas e religiosas, permanece o vínculo com uma espécie de "fundo essencial" de tais narrativas, no plano da relação entre ser humano e forças elementares da natureza [43].

Existe uma iconografia em torno da idéia da "fonte", no século dezenove , desenvolvida em sentidos diferentes (e com certa oposição) por Ingres e Courbet (cf. fig. 148 e 149), em que a banhista se aproxima de uma personificação da pureza e da fertilidade. Courbet ironiza a idealização dos corpos da pintura de Ingres, apropriando-se de seus títulos em pinturas que tendiam a ser consideradas "obscenas" pela época. Entretanto, em Courbet, a ênfase no carnal desemboca, também em um simbolismo, embora não tão abstrato quanto o de Ingres, que vincula o ser feminino a um

---

42 A evolução geral da "pintura de banhistas" no século dezenove é tema de um estudo de VAN LIERE, Eldon, N. , "Solutions and Dissolutions, the bather in 19th century French painting", Art Magazine, 54, May 1980, pp. 104 - 155. Estão transcritos no ítem 6 do "Anexo" os trechos relativos à referência às narrativas "clássicas" e bíblicas, e à oposição entre a pintura "acadêmica" com temas tradicionais e a pintura com temas da "vida contemporânea", no centro da qual se inscreveu Manet.

43 No ítem 7 do "Anexo" está transcrita a abordagem que Van Liere faz desse tema.

processo contínuo de criação cósmica _ a uma idéia como a "natura naturans" espinoziana _ representado pela água que jorra da terra[44].

Manet, no *Déjeuner sur l'Herbe*, ainda recorre ao tema das "divindades fluviais", mas através de uma obscura citação (Manet aproveita as poses das personagens de uma gravura de Marcantonio Raimondi, *O Julgamento de Paris*). A relação entre mulher e "natureza" desaparece, dando lugar a uma construção artificial cujo hedonismo distanciado se aproxima da pintura de um Giorgione ou Ticiano.

No quadro do MASP, a posição das pernas da banhista maior evita a rigidez esboçando um movimento serpentino, que prossegue no posicionamento frontal do tronco. Em certas imagens tradicionais, uma toalha é representada entre as pernas da banhista. Na pintura do MASP, a indecisão aparente quanto à posição final das pernas da figura maior cria uma zona de indefinição pictórica dentro do quadro, que abrange as próprias pernas da banhista, o pedaço de tecido ou toalha que pode envolvê-las, a água do rio e a região próxima das margens. A visão de conjunto do quadro mostra que a região do sexo da mulher é para onde converge o movimento da pintura, em que se confundem os limites do corpo feminino e da natureza exterior.

Finda a fase dos grandes nus dos anos sessenta, depois do *Déjeuner sur L'Herbe* e da *Olympia* _ que ainda mantém uma relação

---

44 Conforme VAN LIERE, 1980. Veja-se o ítem 8 do "Anexo".

com as representações de Vênus _, Manet passa a evitar a utilização das referências clássicas nos seus nus [45].

As consequências do desligamento da referência às narrativas clássicas e aos motivos tradicionais _ que então caracterizava também a pintura de Degas e de outros artistas interessados por temas contemporâneos [46] _ foram exploradas pela pintura naturalista, que começaria a penetrar no Salão a partir da década de 1880. Por outro lado, as diferentes sínteses e recursos de simplificação de que Manet, Degas, Renoir e outros lançaram mão iriam envolver uma reinterpretação das imagens "clássicas" [47].

---

45 Alguns autores, como Harry Rand, dão ênfase à continuidade da obra de Manet, sem acreditar que tenha havido algum tipo de perda de densidade na produção da "segunda fase". *"... after 1870, Manet wove the materials furnished by modernity into the same complex patterns as those that united his historical sources. The patterns of thought typical of his early works were maintained throughout his life."* RAND, Harry, Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare, University of California Press, Berkeley, 1987, p.5.

46 Manet e Degas mantiveram ainda em vida uma certa rivalidade em relação à precedência na abordagem de determinados motivos, como as cenas de corrida e o nu "moderno". A "disputa" entre os dois pintores reflete-se, como não poderia deixar de ser, em muitas das análises posteriores de suas obras.

"The images of Bazille and Manet bring the female nude directly into the present, but they do not emancipate the nude from the academic tradition' to the degree those of Degas do (...) The invasion of privacy depicted in The tub and in others by Degas caused these works to be obscene in the eyes of many who first saw them. (...) The domestic setting and this private act are the means by which Degas sought to create a beauty antipathetic to that which was considered the norm at the time.(...)" VAN LIERE, E., 1980, op. cit.

Outro ponto a ser examinado seria o das condições específicas em que o estudo inacabado de Manet foi absorvido pelo mercado de arte após ter pertencido à Coleção Pellerin (a partir de 1893) e aos marchand Bernheim-Jeune (entre 1910 e 1913). Os quadros de Jean-Jacques Henner, mencionados por Julie Manet, talvez representassem um modelo adequado para o objetivo perseguido pelo "finalizador" das *Banhistas*. Henner foi, entretanto, apenas um entre vários artistas cujas obras ajudaram a definir o contexto em que foi inicialmente avaliado o quadro de Manet.

A antiga classificação do quadro do MASP como "academia", depois posta de lado, remete à sua concepção, reunindo dois estudos de nu. A imposição do rótulo a uma obra de Manet é irônica, mas não descabida, embora o tratamento dado por ele aos seus estudos de nu fosse inteiramente diverso da prática corrente nas academias e distante da preocupação com as regras de desenho anatômico. A composição pode, por seu caráter artificial, ser considerada como "academia", no sentido de um exercício realizado em atelier que prescindia de uma proximidade do motivo.

O mercado de arte da década de 1880 começa a aceitar uma quantidade progressiva de "estudos" de artistas, ou "academias", como eram então chamados, e a tela do MASP acaba sendo absorvida em um contexto de receptividade aos estudos de nu, relacionado à própria difusão da pintura moderna dos impressionistas.

---

47 O trecho em que Van Liere aborda a transformação de significado dos modelos clássicos no século dezenove está transcrito no ítem 9 do "Anexo".

Até mesmo os rígidos critérios dos Salões parecem cada vez mais preocupados em se adaptarem aos novos tempos, e a admissão de obras classificadas como "academias" pode assinalar uma certa mudança de orientação. Um caso exemplar é o das *Ninfas* de Emmanuel Benner, pintura admitida no Salão em 1885 (fig. 150). A obra, uma reunião de vários estudos "acadêmicos" de nu, ostententava uma aparente despreocupação com o acabamento, e utilizava procedimentos de justaposição e "colagem" análogos aos que eram antes apontados como incongruências nos quadros de Manet [48].

2) Analogias entre algumas obras específicas de artistas de diferentes períodos históricos e as *Banhistas às Margens do Sena* de Manet.

As banhistas representadas por Manet em pinturas, desenhos e gravuras permitem que se aponte com facilidade referências à

---

48 *"(...) What this painting [Emmanuel Benner's Nymphs ,1885] presents is, in fact, four polished nude 'studies'(...)brought together for this occasion. In the years when the Impressionists were turning the sketch into an end in itself, many conservative painters, while deploring this development, took the academic nude study and turned it into an end in itself (...) Of course, this polished nude 'study' which was exhibited in the official Salons of the last decades of the century was overwhelmingly of a female, and "Bather" was the most innocuous title that continued to justify these figures in a verdant setting. (...) The great number of paintings depicting female nudity never seemed to satisfy demands, so year after year variations of the same theme multiplies with apparent endlessness. Benner's solidly rendered, gracefully posed figures are very much out of the studio (...) The background setting (...) is painted in a lush academic impressionist manner quite different from the figures.(...)"* VAN LIERE, 1980, op. cit.

obra de pintores do passado. Elementos recorrentes no gênero, de inspiração bíblica ou mitológica, foram retomados por Manet, como os cenários à margem de rios, e o contraponto criado por personagens secundários, como os de "criadas", e pela intrusão dos personagens masculinos.

No caso específico das inacabadas *Banhistas* do MASP, as poses tradicionais aparecem integradas à concepção do quadro, sem a ironia e o efeito de deslocamento presentes em seus nus mais famosos.

Um baixo relevo medieval esculpido para a Catedral de Auxerre, *La Luxure sur un Bouc* (fig. 151), que representa uma figura feminina montada sobre um bode. A mulher se deixa levar pelo demoníaco animal, mas suas pernas dobradas indicam também um movimento autônomo semelhante a uma dança ou corrida. Ela segura com suas mãos o bode pelas extremidades, a cabeça e o rabo, o que a faz abrir os braços e dar a seu tronco uma posição frontal, exibindo os seios e virando o rosto para o expectador, de maneira pouco modesta. A banhista maior do quadro do MASP também apresenta essa espécie de amálgama de diferentes posições, combinando um enfoque lateral e um frontal, que parece obedecer tanto a um direcionamento exterior (imposto a partir da visão masculina), quanto a um "eixo" interior do corpo feminino.

Em *A Tempestade* de Giorgione (fig. 152), obra-prima da Renascença veneziana, multiplicam-se as ambiguidades assinaladas acima, com as presenças do bebê amamentado pela mulher, e do homem que observa. A representação da maternidade cria uma nova

oposição com o significado erótico, semelhante ao da figura da "luxúria", que persiste na posição das pernas entreabertas. O homem e a mulher parecem presos em um circuito, passando da ocultação à exposição de funções naturais e culturais _ a sexualidade e a maternidade _ que na imagem adquirem um caráter simultâneo, mas que "deveriam" se excluir mutuamente. Existirá, na obra, a representação de um jogo erótico entre a figura masculina, mantida em um plano separado, e a feminina ? Estará o bebê simbolizando as "consequências" desse jogo? Seja como for, há uma exposição simultânea de duas dimensões da feminilidade, culturalmente bem demarcadas, e que encontram seus símbolos mais universais nas imagens de Vênus e da Virgem Maria.

Nas obras de Ticiano, *Danae*, e *Vênus e Adônis*, (fig. 153 e fig. 154) a presença masculina tem um papel cada vez mais determinante na exposição simultânea de um "ser" e de um corpo femininos. Em *Danae*, o abandono e a entrega do corpo são interpretados pictoricamente : a carne da mulher parece transmutar-se em função da chuva de ouro que vem se fundir a ela. A pose das banhistas, e as próprias variações no tratamento pictórico do estudo a óleo de Manet tornam possível uma aproximação com essa obra de Ticiano. Em *Vênus e Adônis*, a "inconsciente" exposição do corpo da deusa, que se abraça ao jovem caçador, revela a busca do artista _ na mesma linhagem a que irá pertencer Manet _ por um grau intenso de naturalidade e autenticidade na representação do ser feminino.

Duas telas de Tintoretto representando *Suzana e os Velhos* (fig. 155 e fig. 156) acentuam a dimensão do voyeurismo da pintura de nu, que irá receber também a atenção de Manet, em um contexto histórico diferente. A visão de Tintoretto realça os elementos artificiais do motivo, os objetos e acessórios, os detalhes de *toilette* que irão também interessar os "pintores da vida moderna" do século dezenove. Esse teor de artificialidade acompanha a "estilização" formal pronunciada das obras, que põe em evidência e individualiza alguns dos elementos destas. O destaque da natureza morta do *Déjeuner sur L'Herbe*, e do corpo branco de Victorine Meurent e das próprias banhistas do quadro do MASP parecem indicar uma influência dessa pintura maneirista. O artigo já citado de R. Levonian insiste em uma relação entre o Tintoretto do Louvre e o estudo de Manet pertencente ao MASP [49] .

As cores turvas do quadro do MASP, o verde ácido do fundo escuro (talvez acrescentado por outras mãos que não as do pintor), combinado ao bege terroso, e ao brilho baço da pele das figuras, remete ao cromatismo de Tintoretto. A transparência da matéria, o corte alongado dos corpos e a luz que parece vir de dentro deles , evoca ainda El Greco, que como seu predecessor italiano é uma influenciou a pintura de Manet. Os personagens das criadas e dos velhos que se escondem para observar a nudez de Suzana foram sido trabalhados por Manet fundamentalmente durante a época em que a composição de *La Nymphe Surprise* foi elaborada. Os argumentos de

---

49 Conforme o ítem 5 do "Anexo".

Levonian ajudam de certa forma a relacionar a obra do MASP à produção dos anos sessenta [50].

Uma pintura bastante estilizada e linear de Giuseppe Cesari, representando também um *Banho de Suzanna* (fig. 157), recorre à mesma posição da mulher que penteia seus cabelos, a separação das pernas e o olhar direto para o "exterior". A água que jorra de uma bica, no canto direito da pintura, estabelece um padrão formal para outros elementos do quadro: a toalha colocada entre as pernas da mulher e a longa cabeleira que desce como uma mecha única à frente de seu rosto.

A *Betsabá* de Rembrandt do Louvre (fig. 158) é um dos grandes nus da tradição que pode ser aproximado da *Nymphe Surprise* e de seus desenhos preparatórios, assim como também das *Banhistas* do MASP. Um forte sentido de estruturação se destaca na obra e convive, como em Manet, com a densidade pictórica relacionada à representação da "carne" feminina.

A *Dama ao Toucador* de Watteau (fig. 159) pode ser apanhada como exemplo do modo como Manet conseguiu retomar alguns dos aspectos mais profundos da sensibilidade do século dezoito. A tela de

---

50 Tal continuidade está implícita nas afirmações de Levonian, que não questiona a datação do estudo em 1876. "Custa a crer que Manet tivesse, a esta altura de sua vida, copiado a Tintoretto através de seu "Banho de Suzana" no Louvre. Mas é infelizmente verdade."

Watteau permite uma aproximação tanto da *Olympia* _ as duas obras possuem vários elementos comuns _ quanto das cenas de *toilette* pintadas por Manet durante os anos setenta. A comparação com o estudo do MASP revela uma combinação muito semelhante da idealização neoclássica do nu feminino com o impulso realista do estudo "acadêmico".

No século dezenove, a pintura de Jean-Jacques Henner foi apontada por Julie Manet como modelo presidindo as alterações a que teria sido submetida a pintura do MASP. Obras como *La Chaste Suzanne* e *Idylle* (fig. 118 e fig. 117) trazem uma busca de graça e estilização linear ingresianas, combinadas a uma preocupação arqueológica com os acessórios. A atmosfera sombria de ambos os quadros de Henner se aproxima um pouco daquela que, nas *Banhistas* de Manet, iria chocar alguns de seus amigos. Em *La Chaste Suzanne*, o mesmo "motivo" da mulher que coloca o pé dentro d'água recebe um tratamento diverso do das *Banhistas* do MASP, baseado ao mesmo tempo na idealização e na observação anatômica. As duas figuras de *Idylle* podem ser vistas como uma "variação" da composição das *Banhistas*, traduzida em um plano bidimensional como o de um baixo-relevo antigo. O papel masculino do "flautista" é transferido para um personagem feminino mais integrado à concepção do quadro.

Depois do Banho, desenho a carvão de Degas (fig. 160), dispensa toda idealização, e evita qualquer referência, mesmo longínqua, aos cânones tradicionais da pintura de nu. Se a "vida contemporânea"

propicia ao artista uma renovação na abordagem do nu feminino, a principal qualidade, tanto dos estudos de Degas quanto dos de Manet, reside, para além do ineditismo ou não das poses, em atingir um grau intenso de realidade da carne.

As obras do escultor Aristide Maillol possuem uma concepção próxima da das Banhistas de Manet. Os corpos são vistos como se formados por "massas", grandes áreas que a luz vem ocupar. *A Montanha* (fig. 161) dá uma idéia de movimento vagaroso e sonolento, não completado, em que o corpo se expõe em busca de apoio. *A Banhista Agachada* (fig. 162) expõe com graça e despojamento a mulher ocupada com o seu próprio corpo, lembrando a atitude da banhista maior do quadro do MASP e as cenas de *toilette* dos anos setenta. O desenho mostrando uma figura de pé e perfilada (fig. 163) participa igualmente de uma combinação, que também se apresenta em Manet, entre a busca de espontaneidade e uma afirmação da estrutura, tendendo quase à monumentalidade.

Uma *Banhista* de Mario Sironi pintada em 1928 (fig. 164) torna visível uma convivência prolongada entre o processo de generalização e simplificação do nu, cujo ápice acontece na época de Picasso e Matisse, e um sabor "acadêmico", davidiano e ingresiano, de parte da pintura do fim do século dezenove, que também se encontra no estudo a óleo de Manet.

O exame do detalhe de uma sangüínea em que André Dérain aborda o tema das banhistas (fig. 165) pode revelar uma organização

espacial próxima dos quadros de Tintoretto, e também uma composição fundada na relação entre os planos mais próximo e mais distante, como nas *Banhistas* do MASP.

O *Nu Reclinado com os Braços por trás da Cabeça*, desenho a carvão de Henri Matisse (fig. 166) dá continuidade ao impulso de inventividade moderna de Manet e à sua combinação com o sistematismo acadêmico. O nu desenhado por Matisse prossegue no sentido de simplificação adotado por Manet, ressaltando as massas e o caráter sintético da linha.

As esculturas de Matisse expoem também uma relação com os nus "acadêmicos" do século dezenove. O *Grand Nu Assis, Bras Levés* de 1923-25 (fig. 167) conduz a pose que Manet havia escolhido para a banhista maior do estudo do MASP a uma espécie de desenvolvimento lógico comandado pela idéia de equilíbrio e compensação de pesos. A *Vênus à la Coquille, I* , de1930 (fig. 168), quase parece sintetizar as poses das duas *Banhistas* em uma só figura, lembrando a forma com que Manet e outros artistas, "acadêmicos" em maior ou menor grau, compunham suas figuras a partir de estudos anteriores. A *Madeleine, I,* de 1901 (fig. 169), e a série de baixos-relevos intitulada *Dos* , produzida entre 1909 e 1917 (fig. 170 a fig. 172), são variações em torno do motivo do nu feminino visto de pé, e de costas, como na banhista mais distante do quadro do MASP, com seu caráter intrinsecamente simplificado e impressão de um movimento quase ondulatório.

ANEXO

1.

Na primeira viagem de juventude à Itália, o pintor se havia detido em Veneza; na segunda, é Florença que o prende, especialmente o claustro da Igreja da Annunziata, onde realiza cópias em desenho do ciclo de afrescos de Andrea del Sarto.

Tres desenhos (fig. 123, 124 e 126) podem ser postos em relação com a figura da banhista que se afasta no "estudo" pertencente ao MASP. Representam personagens longilíneos, vistos de costas, com a cabeça ligeiramente voltada para trás dando a ver um pouco do rosto virado de perfil. O braço colado ao longo do corpo, a graça determinada e convencional das mãos, também remetem, no quadro do MASP, a algumas dessas cópias feitas na Itália.

Um dos desenhos italianos possui pontos de contato com a figura maior de banhista do quadro do MASP, e talvez possa também ser considerado um antecedente da *Nymphe Surprise*. É o *Perfil Virado à Esquerda de Mulher Nua / Banhista* (fig. 125), inclinado para diante, copiado da silhueta da direita, em primeiro plano, da *Caça de Diana* do Domenichino.

A vinculação das *Banhistas* à "segunda fase" do pintor seria apoiada por uma retomada de contato com a Itália em 1874, quando Manet, na maturidade, realiza nova viagem a Veneza. Ar, leveza, cor e luminosidade foram as qualidades que a pintura de Manet mais imediatamente buscou na estadia de 1874; e, também, clareza e ordenamento da composição. O quadro do MASP altera o centro dessa constelação de interesses , enfatizando o equilíbrio entre os corpos e a atmosfera, o que de certa forma reaproxima o pintor, na retomada das fontes italianas, de motivações descobertas durante as viagens mais antigas.

2.

A pintura do Museu Nacional de Belas Artes de Buenos Ayres mede 146cm x 114 cm; é um pouco maior, portanto, do que o quadro do MASP, que tem 132 cm x 98 cm, mas de uma proporção aproximada. *La Nymphe Surprise* já foi chamada de "quadro-laboratório", e considerada como o "traço de união entre as cópias dos mestres antigos de 1850, e as telas maiores de 1862 e 1863 ".

Numerosas fontes para a pose da banhista de 1861 foram cogitadas : Boucher, Rembrandt, Marcantonio Raimondi, Giulio Romano, Rubens... O "argumento" do quadro foi alterado, passando do contexto bíblico de um "banho de Suzana" (Manet talvez tenha se arrependido de explorar a coincidência com o nome da modelo, Susanne Leenhoff, sua futura esposa) para um contexto mitológico, em que permanece a alusão à presença de um *voyeur*, violando a intimidade feminina.

A "Ninfa" de 1861 está sentada sobre uma pilha de panos com os braços e as pernas cruzados, encolhendo-se para esconder sua nudez. Um de seus pés aponta para o alto enquanto o outro se retrai. A figura feminina encara o expectador serenamente, apesar do movimento de pudor. Seu rosto possui uma expressão plácida, o que faz com que a personagem, que protagoniza uma cena, pareça também estar posando para um retrato, como se Manet retomasse um procedimento maneirista.

A *banhista* maior do estudo do MASP, em posição invertida em relação à *ninfa* de 1861, parece, em comparação a ela, querer expor seu corpo ao expectador. A figura, estruturada de maneira basicamente semelhante ao personagem de 61, ergue o tronco, os braços e as pernas, como para se libertar de um encolhimento forçado.

No quadro do MASP, Manet continua a dar preferência a um enfoque lateral do corpo feminino, que faz com que o olhar possa deslizar sobre a grande superfície do flanco. Presente também na pose de Victorine Meurent para o *Déjeuner sur l'Herbe*, pintado dois anos depois de terminada a *Nimphe Surprise*, essa visão lateral persiste na *Olympia*. Tal abordagem coloca em primeiro plano a representação da pele, e faz pensar em Ingres, embora o tratamento pictórico siga menos em direção à abstração do que na da materialidade, através de um procedimento de empaste.

3.

Este estudo pertencente à *Nasjonalgalleriet* de Oslo (fig. 130) possui certa analogia com as *Banhistas* do MASP na disposição das figuras femininas. A categoria do esboço, entretanto, não aproxima as duas pinturas, e se aplica melhor ao quadro de Oslo, que prepara *La*

Nymphe Surprise, do que ao estudo pertencente ao MASP. Ambas as obras contêm um aspecto de experimentação que aponta, entretanto, para sentidos diferentes. Na primeira, a disposição das figuras é testada em função de uma composição dramática: a cena da descoberta de um bebê (o pequeno Moisés) pela filha do faraó, que se banha no Nilo acompanhada de duas servas. Na pintura do MASP, a posição do corpo das duas banhistas é pensada apenas em função delas próprias e da espacialidade circundante. A obra de 1861 possui um movimento elétrico e serpenteante, como em Rubens e Delacroix, e um agenciamento da cor e da matéria que preexiste à definição das figuras e da composição. A tela do MASP é mais econômica do ponto de vista cromático e material, mas se aproxima da outra na alusão direta à profundidade e à exterioridade. O agenciamento do espaço entre as duas figuras de tamanhos diferentes substitui a dramaticidade do movimento conjunto. A dramaticidade "romântica" já era de certa forma contrariada pela disposição regular dos arbustos em torno da cena, no *Estudo* de Oslo _ depois abandonada na *Nymphe Surprise*.

4. Essas duas obras sobre papel dos anos sessenta estão igualmente classificadas como estudos para a *Nymphe Surprise* (1859-61), representando para os especialistas etapas diferentes e subseqüentes na perseguição da idéia final da pintura da coleção do Museu de Buenos Ayres. Outra possibilidade talvez mereça ser contemplada : a de que elas datem, junto com o estudo a óleo do MASP, da década de setenta.

A personagem da *Sortie du Bain* (pena e pincel, tinta marrom, sangüínea, *pierre noire*, sobre papel) vira-se para o lado direito do quadro, posicionando-se de maneira oposta à *Nymphe Surprise* e à *Baigneuse* discutida anteriormente, mas de modo semelhante ao da mulher em primeiro plano do quadro do MASP e da banhista da água-forte *La Toilette* (1861).

A posição do corpo da "Ninfa" é definida de forma completa na *Sortie du Bain* de 60-61, embora ela já se anunciasse na torção do tronco da banhista copiada de Julio Romano (c.1857-60). Manet seguia em direção a uma maior placidez e abandono da figura

feminina, o que o levava ora a uma, ora a outra posição (ligada ao banho ou à percepção da presenca do intruso), evitando a representação de uma mudança de estado violenta.

A aguada de 1860-61 recebe um notável tratamento da luz . Neste estudo Manet exibe, de acordo com o texto do Catálogo , "*son trait le plus Rembranesque*" (CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 89).O ventre e os seios da mulher, envolvidos pelos braços e pela inclinação dos ombros, são delineados através de arabescos ágeis e descontínuos, próximos aos das ilustrações feitas por Manet em 1876 para *L'Après-Midi d'un Faune*.

O rosto escurecido da banhista (o texto do catálogo de 1983 classifica tal "motivo"recorrente como "irrealista" _ CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 90), vira-se para trás, à diferença do que ocorre no quadro do MASP e no precedente desenho de banhista, indicando talvez a busca do efeito de susto para uma futura *Nymphe Surprise* (efeito implicado também no gesto esboçado da mão erguida).

5.

Em seu artigo, Levonian escreve : "(...) O Louvre guarda um outro nú (Loura de seios nús, cat. nº RF2637) pintado na mesma época (1875/78) e que oferece um extraordinário contraste com o quadro paulista. Superficialmente, pelo menos, é difícil compreender-se como o artista teria pintado na mesma época duas telas tão semelhantes pelo tema e tão díspares pelos resultados alcançados. A nudez da "Loura", por exemplo, está longe de ser acadêmica. Tem graça, encanto, e até uma certa melancolia que sempre foi essencial nos quadros deste gênero. O nú paulista, por sua vez, está imobilizado numa espécie de fixidez que lhe compromete toda naturalidade. Sente-se que o artista ficou paralizado (...) por algum motivo pré-existente. Este motivo é (...) a formidável autoridade do (...) Tintoretto, a quem Manet foi buscar a forma de sua Banhista (...) É a mesma pose [da "Suzana" de Tintoretto], a mesma protuberância do ventre, o mesmo jogo de braços, a mesma posição das pernas. Manet possivelmente sentiu que, copiado como estava, a forma não lhe assentava muito bem. É nesse sentido que devem ser entendidas as

raras modificações introduzidas no desenho da figura: a correção da perna direita da qual resultou uma aproximação ainda maior ao modelo veneziano; a modificação dos braços, inútil, ao meu ver, pois apesar de haver levantado o braço direito, o esquerdo vem ocupar o lugar do anterior; o aspecto frouxo da perna esquerda, explicável pela ausência da base onde deveria apoiar-se (o joelho da "manicure" em Tintoretto)(...) Por volta de 1854, depois de copiar no Louvre o "Júpiter e Antiope" e a "Virgem do Coelho Branco", ambos de Ticiano, Manet colocou seu cavalete diante do "Autoretrato" de Tintoretto o qual copiou e admirou ("Um dos mais belos retratos do mundo") (...) a alguns passos do autoretrato estava uma tela de 1,67 m por 2,38, adquirida por Luís XIV (...) "Suzanne au Bain (Vers 1560)". [1]

Em *La Blonde au Seins Nus* (1878 ?, Museu de Orsay), Manet explora a luz e relevo do corpo feminino, sobrepondo a ele as cores claras e fortes do fundo e do chapéu.

Uma aproximação do Manet "maduro" da década de setenta com Tintoretto é feita em relação à mesma *Blonde aux Seins Nus*. O texto do Catálogo da Exposição de 1983 compara esta obra a uma *Dame qui Découvre sa Gorge*, do pintor veneziano, quadro pertencente ao Museu do Prado. Como também se escreveu, *"rarement Manet a été aussi proche des impressionistes, Renoir en particulier, qu'il évoque ici"* [2]. *As Banhistas às Margens do Sena* foram, analogamente, referidas à pintura de Tintoretto (por Levonian), e Renoir (por Camesasca e Darragon).

6.

"(...) This Liberation from association with a specific title allowed the bather to become a new, more general subject (...) the nineteenth century produced images of Bathsheba, Susanna, Diana and Venus; but less and less did artists find it necessary to have a religious or mythological justification to paint the female nude (...)

---

1 LEVONIAN, R., *As Banhistas* do MASP, "Mirante das Artes", maio-junho de 1968, nº 9, p. 14.

2 CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., 1983, p. 432.

This very same nudity avoid one of the artistic controversies of the century, that of acamdemic tradition versus the painting of contemporary life; yet, despite this, some of the most controversial paintings of the century were of bathers.

"At the century's start, the concept of the ideal dictated that the human form be an object of study followed by a process of selection and synthesis (...) the result is a fascinating mixture of the most personal interests and socially acceptable conventions" [3] .

7.

"(...)The symbolism of water (...) A transitional element between the solid earth and the immaterial air, water was for the ancients a female principle symbolising birth and fertility. This is further complicated by its association with death (by drowning) on the one hand and rebirth (as in the concept of batism on the other. (...) Purification and cleansing (...) is intimately associated with bathing. While this has pertinence to the theme of the bather in painting, it has been shown that people have used the therapeutic and health-giving nature of water, as suggested by its purifying characteristics, as reasons and justifications for bathing when in actual fact hedonism and social fashion have more to do with its popularity.

"Thus, water in conjunction with the female nude may well evoke sensual associations by means of the idea of the stimulation of the body's surface by liquid.(...)" [4].

8.

"(...)This work ['The Source', by Courbet, c.1862] is, then, in essence a portrait of the female posterior, just like (...)'Woman in the Waves' [1868], is a portrait of breasts.(...)

(...)The painting's title, its isolated nude female figure, and the flowing water all beg comparison with Ingre's 1856 'La Source'. (...)

---

3 VAN LIERE, 1980, op. cit.

4 VAN LIERE, 1980. op. cit.

Thus, the jug becomes a stand-in for the conventionally obscured area of the female figure, and from this most feminine of elements, vines and blossoms spring forth despite the fact that they are rooted in an unsuitable rocky niche.(...) Courbet's blunt interpretation of this theme takes on an elemental reality which, by its very assertiveness, becomes symbol (...) As if this were not yet enough, Courbet painted on commission for Khalil-Bey (...) a frank portrait of the female pudendum. The title of this work was 'La Source du Monde'" [5].

9.

"The call for a painting of modern life and the works of realists and the Impressionists which followed that call were the means by which artists broke from tradition propounding the ideal. These radical styles were soon found to be in competition with an avant-garde propounding a mystic generalization. This movement from the specific to the general (...) looked progressively to primitive art for models or toward primitivistic ideas where the elemental was invoked to achieve a new timelessness. Thus, realism stands between the advocacy of classical models as a means by which a timeless ideal is achieved and the primitivism of the end of the century which strives for the same end. Realism, while serving this transitional role, did not die once this end had been served, for it was found fascinating by innumerable technicians of great skill who painted in the second half of the century.These artists [like Gérome] sought to maintain a clearly recognizable contact with the tradition of idealism while attempting through realism to achieve originality.(...)

"(...)The realism of the 1850s embodied in the works of Courbet, did much to infuse an elemental strident animalism into images of the nudes which a rising generation of painters was not able to escape. Artists in the last 25 years of the century, therefore, found it less and less easy to evoke that dream of antiquity through images of bathers created from a model seen with a realist's eye. This had the effect of losing the quality of purity which was inherent

---

5 VAN LIERE, 1980. op. cit.

in the ideal; some artists, as a result, , sought an alternative to idealism and found it in styles termed "primitive". The bather subject was readymade for the stylistics simplifications (...) means of achieving the universal and, at the same time, a new purity.

"(...)Ingre's role in this movement toward the elemental in conjuction with primitivism is of the utmost importance.

"(...)This confrontation [in Manet's Le Déjeuner sur l'herbe] pointed in two opposing directions which subsequent avant-garde painting was to follow : the depiction of modern life and the primitive.(...)

"Gauguin and Cézanne both found in Manet's work a liberating influence that contributed to their respective styles which were to have such a major influence on twentieth-century painting.

"(...) For the conservative artist, faithfulness to the model emphasized the particular (...) For the avant-garde, the striving for these universal truth and eternal ambiguities led them to destroy the image of the female nude (...)" [6] .

RETRATO DE M. EUGENE PERTUISET, O CAÇADOR DE LEÕES (1880-81)

I) A PINTURA DE MANET NA DÉCADA DE 1880.

1) O período próximo à execução do quadro.

Tabarant assinala que o projeto de um retrato de Pertuiset já existia desde 1877, e Darragon aventa a hipótese da execução da

---

6 VAN LIERE, 1980, op. cit.

pintura ter começado em 1878 [1], ano duplamente propiciatório, pela publicação do livro de Pertuiset, *Aventures d'un Chasseur de Lions*, e pela realização da Exposição Universal, espaço garantido para "temas exóticos". Informado então de que não seria selecionado para participar da Exposição, Manet teria abandonado o projeto, retomando-o quase tres anos depois para enviá-lo ao Salão de 1881.

Tendo em vista a sua participação no Salão, Manet deixa de lado uma série de pastéis que vinha realizando, para empreender pinturas de grande formato. A primeira versão da *Évasion de Rochefort* (fig. 174) tem 146 X 116 cm, e o projeto vai gradualmente diminuindo de tamanho : a segunda versão da *Évasion* (fig. 176) tem 80 X 73 cm, e o *Retrato de Rochefort* (fig. 175), 81,5 X 66,5 cm. O *Retrato de Pertuiset* (fig. 173), medindo 150 X170 cm é, por seu lado, o maior quadro pintado por Manet desde *L'Exécution de Maximilien*, em 1868. Todas essas pinturas foram concebidas para serem expostas nos Salões de pintura. O Salão de 1881 foi o penúltimo de

---

1 *"Selon Tabarant, l'idée d'un portrait [de Pertuiset] remonte à 1877, il est même possible qu'un début d'exécution ait eu lieu en 1878. Cette année-là , Pertuiset fait paraître un livre de souvenirs, 'Aventures d'un chasseur de lions', et il n'est pas impossible que le projet d'un grand portrait de chasseur ait été prévu pour l'occasion et dans le cadre des projets de Manet pour l'année de l'Exposition universelle de 1878 où les thèmes exotiques avaient leur place toute trouvée. On sait ce qu'il advint des démarches de l'artiste et ce n'est, peut-être, pas seulement l'emploi du temps de Pertuiset qui est en cause dans l'ajournement du projet qu'il est assez intéressant d'insérer dans la suite de 'Nana' et du 'Portrait de Faure dans le rôle d'Hamlet' ainsi que dans l'esemble des sujets réalistes autour du café-concert".* DARRAGON, E., Manet. Fayard, 1989, p.342.

que Manet iria participar , e o último em que deveria ainda submeter seu envio à aceitação do júri [2] . A intenção de "causar sensação" anunciada por ele [3] , quando decide retratar o episódio da fuga de Rochefort, assinala uma disposição especial de atrair o público, que pode ser contraposta aos envios de outros anos, que abordavam assuntos que já traziam em sí uma certa disposição neutra, como *Le Balcon*, *Une Soirée à l'Opera*, e, no futuro, *Un Bar aux Folies-Bergère*.

"A época é de sentimento patriótico, de iconografia militar, de resistências desesperadas, de cargas furiosas, de energia, de sacrifício no campo de batalha : Detaille, Alphonse de Neuville, Pils, Yvon, Protais, Morot e muitos outros. Para se aproximar de Manet é preciso frisar até que ponto o homem armado com um fusil é, a essa data, uma imagem forte, em Leibl ou Winslow Homer, por exemplo" [4].

---

2 Alguns dados complementares sobre o Salão de 1881 estão inseridos no "Anexo 1", no fim deste capítulo.

3 Conforme se sabe por uma carta enviada por Claude Monet a Théodore Duret, datada de 9 de dezembro de 1880 : *" (...J'ai vu Manet, assez bien portant, très occupé d'un projet de tableau à sensation pour le Salon, l'évasion de Rochefort dans un canot en pleine mer..."* COURTHION, Pierre, e CAILLER, Pierre, Ed. Manet Raconté par Lui-Même et par ses Amis - Genebra, 1953, vol I, p. 200.

4 *"L'époque est au sentiment patriotique, à l'iconographie militaire, aux résistences désespérées, aux charges furieuses, à l'énergie, au sacrifice sur le champ de bataille : Detaille, Alphonse de Neuville, Pils, Yvon, Protais, Morot et beaucoup d'autres. Pour se rapprocher de Manet, il faut souligner à quel point l'homme armé d'un fusil est, à cette date, une image forte, chez Leibl ou chez*

Em seus últimos anos de vida, Manet não pode deixar de refletir em sua obra um pouco do espírito militar generalizado. A turbulência política da época foi determinante neste último período, ao ponto de Manet ter morrido deixando inacabada a pintura de um Clarim de infantaria para o Salão de 1882 (RW I, 392).

Iniciado ou reiniciado entre novembro e dezembro de 1880, o *Retrato de Pertuiset* só iria ficar pronto em fevereiro de 1881. O trabalho foi interrompido durante algum tempo para que Manet pintasse as duas versões de *L'Évasion de Rochefort* , que seriam substituídas por um simples retrato do deputado como segundo envio ao Salão [5] . Além disso, havia os problemas da disponibilidade do modelo Pertuiset, e a doença do pintor, que lhe impunha períodos de trabalho mais breves. O *Retrato de Pertuiset* parece ter sido uma pintura de execução relativamente rápida, mas intermitente, inserida no ritmo da última fase de produção de Manet.

2) O cenário do *Retrato do Caçador de Leões.*

O *Retrato do Caçador de Leões* marca o reencontro com Paris, apesar do tema exótico. O quadro traz para a cidade o impressionismo

---

Winslow Homer, par exemple" DARRAGON, E., "Manet et la Mort Foudroyante", *L'Avant-Guerre* , 1981, p. 26.

5 O período em que trabalhou no tema da *Evasão de Rochefort* constitui para Manet um momento de incerteza. A idéia inicial da pintura surgiu enquanto o pintor, doente, se submetia a um tratamento hidroterapêutico em Bellevue, onde ficou entre julho e outubro de 1880, incomodado pelas dores reumáticas na perna e sofrendo o tédio que lhe infligia a privação de seu ambiente.

do período de Argenteuil e Veneza, mas como, por exemplo, *En Bateau* ou *La Musique aux Tuileries* , foi pintado na maior parte em atelier, recorrendo a anotações gráficas da paisagem, feitas em desenhos ou diretamente sobre a tela. Segundo o texto do Catálogo da Exposição de 1983, Manet "parece ter-se servido do jardim de Pertuiset, situado na passagem do *Élysée des Beaux-Arts* em Montmartre, nº14. A árvore também pode ter sido retomada de croquis aquarelados feitos no verão precedente em Bellevue, tais como o que Manet reproduz numa carta a Zacharie Astruc" [6].

Darragon sublinha a ambigüidade do cenário _ "A paisagem de um pequeno bosque cheio de reflexos deve supostamente representar o teatro de seus feitos (...) a intensidade luminosa do retrato procura impor uma Africa ausente que conjuga simultaneamente a encenação fotográfica e um 'impressionismo de Montmartre' à maneira de Renoir" [7].

---

6 *"Il semble qu'il se soit servi pour le paysage du jardin de Pertuiset, 14 passage de L'Élysée des Beaux-Arts à Montmartre. L'arbre peut également fort bien être reprise de croquis aquarellés faits l'été précédent à Bellevue, tel celui que Manet reproduit dans une lettre à Zacharie Astruc (RW II 601)* " CACHIN, et. al. - Manet , 1983, p. 471. Cf. "fig. 208".

7 *" un paysage de sous-bois miroitant est censé représenter le théatre de ses exploits (...) l'intensité lumineuse du portrait cherche à imposer une Afrique absente qui conjuge à la fois la mise en scène de la photographie et un impressionisme montmartrois à la Renoir".* DARRAGON, 1989, p. 343.

O *Retrato de Pertuiset* foi certamente quase todo pintado no atelier da *rue d ' Amsterdam* , 77 , em que Manet estava instalado desde 1879 , e que seria o seu último local de trabalho.

O atelier stava situado num apartamento de fundos, longe do barulho e movimento. Era um espaço retangular, segundo Bazire, com altas janelas envidraçadas, por onde a luz entrava em grandes blocos, e que davam para um pátio interno[8]. O mobiliário da sala era rarefeito e de ocasião, incluindo os acessórios que integravam as pinturas : o mármore tão frequentemente utilizado por Manet em suas cenas de café, e que iria ainda servir para a mesa de *Un Bar aux Folies-Bergère* ; uma banheira, o espelho de *Nana*, garrafas, vasos de flores, etc. As paredes estavam repletas de quadros, expostos aos olhares dos numerosos freqüentadores do atelier; os pastéis, também à vista, eram menos notados, tomados como esboços. *Olympia*, *Le Linge*, *Dans la Serre* , recebiam pela primeira vez tal quantidade de luz, outras telas empilhavam-se pelos cantos. Havia uma falta de arrumação geral que lembrava o período inicial da carreira de Manet, antes que ele se mudasse para o atelier da rue de Saint-Pétersbourg , melhor localizado do ponto de vista do acesso dos amigos e visitantes [9] .

---

8 Cf. BAZIRE, Frederic - Manet - monografia escrita para a primeira retrospectiva, póstuma, na École des beaux-arts. Paris, 1884, p.127. Citado em DARRAGON, 1989, p. 314.

9 Cf.DARRAGON, 1989, op. cit., p. 314.

O período de produção da *rue d'Amsterdam* é marcado pelo progresso da ataxia, além de uma maior acomodação da vida social. Nessa fase havia até mesmo um garçon que vinha servir *bocks* aos visitantes, que traziam para dentro do atelier a vida exterior da cidade. Impedido de se locomover, Manet é obrigado a "inscrever o trabalho no ritmo da doença" [10].

A coerência de toda obra de Manet é refletida por uma espécie de continuidade entre os ambientes dos tres ateliers em que trabalhou, na *rue Guyot, rue de Saint-Pétersbourg, rue d'Amsterdam.* A desordem deste último local de trabalho mostrava como "a boemia realista de 1859 vive e sobrevive na república ateniense" [11]. Manet constrói para sí uma identidade que se mantém sob a passagem de uma visão mais marcada pelo romantismo, no fim do Segundo Império, a um outro realismo ainda crítico, mas cuja maior leveza acompanhava o início da *Belle Époque.*

O *Déjeuner sur l'Herbe* e o *Retrato de Pertuiset*, mesmo cronologicamente distantes, parecem ligados em um circuito singular, oscilando entre claridade e sombra, interior e *plein air*, e que se estende também à dimensão do tempo.

3) Os "manet" de Pertuiset.

O caçador de leões Pertuiset era um homem de posses que se dedicava também ocasionalmente a pinturas em que evocava suas

---

10 DARRAGON, 1989, op.cit., p. 314.

11 *"La bohème réaliste de 1859 vit et survit dans la république athénienne".* DARRAGON, 1989, op. cit., p. 425.

caçadas e os países da Africa e América do Sul que havia visitado. Colecionador de arte, ele possuía várias obras do amigo Manet. Fizeram parte da venda de sua coleção, em 1888, além de seu retrato e de um *Combat de de Taureaux* datado do fim dos anos sessenta, numerosas naturezas-mortas : *Le Jambon* (fig. 177); *Le Melon* ; *Une Poire* ; *Pêches* ; *Prunes* ; *Lilas dans un verre* ; *Vase de Fleurs, Roses et Lilas* . Pertuiset manteve-se próximo ao pintor nos últimos anos de sua vida, adquirindo algumas das naturezas-mortas produzidas no período de enfermidade. Compareceu também aos leilões e exposições póstumas organizados por Proust e Duret após a morte de Manet, que ajudaram a promover sua obra e garantir o sustento de sua família. Envolveu-se, assim, em diversos planos da obra do amigo, tanto por seu papel em uma contemporaneidade que o fascinava, quanto por sua contribuição, enquanto colecionador, para o esforço coletivo de projeção de sua obra.

II) TEMAS LEVANTADOS PELA CRITICA DESDE A RECEPÇÃO DO QUADRO.

1) O objetivo de "causar sensação" nos Salões.

O estudo da obra de Manet e da bibliografia a seu respeito pode criar a impressão de que muito do que foi dito sobre ele continua a ser pertinente, conduzindo, mesmo se por vias indiretas, a uma justa avaliação de sua obra. Opiniões intempestivas mantêm seu interesse até hoje, como se respondessem a uma propriedade inerente ao objeto, de aglutinar, de forma consistente, questões e abordagens as mais diversas. A pintura de Manet se deixa melhor envolver por

uma variedade de opiniões independentes que se entrecruzam, do que por um discurso crítico unificado, o que talvez tenha a ver com seu caráter "disparatado". Os argumentos de que se valem os críticos para a compreensão da obra , dos mais imediatos aos mais inesperados, parecem completar-se uns aos outros, a partir de pontos dispersos que conduzem à totalidade que o proprio Manet invocava .

Os discursos mais recentes sobre a pintura de Manet quase sempre trazem em sí as marcas de outros discursos mais antigos, muitas vezes aqueles que foram proferidos no primeiro instante. Uma qualidade não-negligenciável da produção do artista foi a de causar um certo espanto, o que criava as condições para que ocorressem imediatamente reações diretas ao vácuo que era introduzido pela pintura de Manet, reações muitas vêzes justas e de grande alcance. Tais reações dos críticos expunham a perturbação causada por aquela pintura, e junto com ela sua historicidade. Ainda hoje é possível, na leitura de tais comentários críticos, sentir o efeito, talvez mais "implosivo" do que outra coisa, a que a própria concepção dos quadros se achava ligada. As primeiras manifestações de escândalo talvez já contivessem os principais elementos para uma posterior compreensão da obra do pintor. Eric Darragon abordou essa questão na apresentação de seu livro sobre Manet : " Quando se considera o testemuno da época, reencontra-se praticamente os mesmos termos, a mesma observação... Entretanto a história fez o seu trabalho de análise e continua a produzí-lo, mas essa lenta elaboração

do juízo parece ao mesmo tempo confirmar e aprofundar a impressão inicial" [12].

2) O elemento infantil.

Inverossimilhança, violação do limite entre o espaço da obra e o do público, inadeqüação dos recursos pictóricos empregados. As opiniões dos primeiros escritores e jornalistas a comentarem o quadro fornecem uma lista das razões que poderiam levar um expectador a se sentir pouco à vontade ao se aproximar do universo em que Manet retrata Pertuiset [13]. As acusações merecem ser examinadas, pois apontam para motivos condutores da obra de Manet.

A "infantilidade" apontada por Huysmans [14] passou, dalí em diante, a ser a justificativa final para todos que não querem tomar o quadro a sério. Uma reserva voluntária de ingenuidade parece ser preservada com zelo por Manet, e funcionar como antídoto contra a onisciência do espírito crítico. Assim como não faz sentido

---

12 *"Quand on considère les témoignages de l'époque, on retrouve pratiquement les mêmes termes, la même observation... Pourtant l'histoire a fait son travail d'analise et continue de le produire, mais cette lente élaboration du jugement semble à la fois confirmer et approfondir l'impression initiale."* DARRAGON, 1989, I.

13 Alguns dos numerosos textos críticos sobre o Pertuiset datando de sua exibição no Salão de 1881 estão reunidos no "Anexo 2".

14 Huysmans escrevia em 1881 (texto integral reproduzido no "Anexo 2") : *"La pose de ce chasseur à favoris (...) est enfantine".*

ridicularizar uma criança, o olhar do público foi sendo assimilado a uma desprevenção que se comunica na obra, aquele componente básico da personalidade artística , que havia sido associado não muito tempo antes por Baudelaire à "criança" em *O Pintor da Vida Moderna*.

O que foi julgado infantil no quadro talvez se reduza, principalmente, à forma tão direta de abarcar um assunto complexo, na imediatez da frontalidade em que são vistos o caçador e sua presa. Exposição frontal que aproxima o quadro do enigma da *Olympia* e do personagem de Fany Claus no Balcon . Como disse Darragon, o pintor poderia ter retratado Pertuiset em sua sala, cercado de troféus, alcançando um efeito mais convencionalmente realista, acordando-se a "um realismo encontrado em Whistler ou Tissot" [15] . A uma referência discreta aos feitos de Pertuiset, Manet preferiu um tratamento do assunto dos caçadores de leões que envolvia mais diretamente sua dimensão mítica .

Menos "infantil" era o tratamento dado a outro quadro, bem anterior, *Le Gamin au Chien* (fig. 178), , pintado no início da carreira de Manet, em que este lança sobre o universo da criança e do animal um olhar cheio de simpatia. A cabeça do leão no *Pertuiset* encontra analogia com a cabeça de cachorro que surge de forma destacada e repentina no *Gamin au chien*. A obra foi pintada entre 1860 e 1861, e é provavelmente inspirada em uma pintura de Murillo. Manet fez, a partir dela, várias gravuras, chegando a trabalhar numa delas até mesmo em 1874, o que demonstra o longo contato que teve com o

---

15 *"(...) un réalisme que l'on trouve chez Whistler ou Tissot"* Cf. DARRAGON, 1989, p. 345.

tema. O tratamento da cabeça do cachorro, na pintura, com largas e empastadas pinceladas de amarelo e negro, se aproxima daquele que iria receber o leão do quadro de 1881, e já afirma, de modo geral, a maneira característica do pintor. A afinidade entre *Le Gamin au chien* e o *Retrato de Pertuiset* vem nos anos oitenta definir um novo conjunto de relações internas na obra de Manet, em que se inclui a cópia em gravura do *Felipe IV, Caçador* (fig. 180 e fig. 181), de Velásquez. Também inspirado pela pintura espanhola, *L' Enfant à l'Epée* (fig. 179) , pintado em 1861, revela um contato indireto com o *Retrato de Pertuiset*, no tratamento do tema do menino fascinado pelas armas.

Através dessas obras mais antigas, a voluntária "ingenuidade" do *Retrato de Pertuiset* pode ser associado ao modo direto com que o pintor abordava os mestres do passado, Murilo, Goya e Velásquez, e à falta de cerimônia com que se apropriou da tradição. A imagem da criança não se liga apenas ao pintor moderno, mas, de modo inverso, pode ser extendida à própria tradição e a todos os grandes predecessores de Manet, contemplados pelo olhar menos inocente dos que vieram depois.

O heroísmo contido no assunto, a *terribilitá* do caçador, com suas armas e acessórios, são apanhados dentro da ótica moderna, cética, mas, por outro lado, disposta a uma aderir com entusiasmo e credulidade "infantís" às visões e narrativas ligadas ao tema. Buscando sua própria referência na tradição, Manet explora o limite em que pode se manter ancorado no ponto de vista da "ingenuidade", a partir do qual poderia se aproximar de seu assunto sem qualquer tipo de prevenção. A relação entre os dois quadros permite associar

ao *Retrato de Pertuiset* a evocação de um imaginário infantil, em sentido complementar ao da angústia pela espera da morte [16].

3) O elemento disparatado do quadro e o problema do realismo na pintura de Manet.

Um ponto importante levantado, desde o início, pelas críticas ao *Pertuiset*, está ligado ao caráter incongruente, disparatado, dos elementos do quadro [17]. De forma geral, ele é acusado de não satisfazer a exigência preeliminar de uma base de informação

---

16 *"Plusieurs historiens inscrivent le tableau de Manet dans la série de ses oeuvres tragiques marquées par la mort des années soixante, et, plus près cronologiquement, 'Le Suicidé'. Ils y voient la trace, alors que Manet soufre déjà de la maladie qui va l'emporter, d'une hantise de l'inéluctable qu'incarnerait à sa façon le bon Pertuiset [Mauner, 1975; Darragon,1981]. Gageon qu'en peignant son tableau, l'humour de Manet l' a de loin emporté sur le sentiment de la mort (...)*

"Il est dificile de ne pas rester perpleve devant cet étonnant tableau, ambitieux, – le plus grand format depuis son ' Maximilien', c'est-à-dire depuis quatorze ans – provocant, à la limite d'une naïveté volontaire, cherchant à éveiller deux sentiments apparement contradictoires, le saisissement et l'ironie." CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., Manet , 1983, pp.471-473.

17 Alusões ao caráter disparatado do *Pertuiset* estão presentes em quase todos os comentários feitos sobre a obra, desde a época de sua primeira apresentação ao público, até os dias de hoje. Um exemplo é fornecido por Michael Florisoone, que escreveu : "O *Portrait de Pertuiset en chasseur de lions*, ridículo à força de puerilidades, *saugrenu* com seu tapetezinho, é a obra-tipo da verdade irrealista." (FLORISOONE, M. , Manet , Les Documents d'Art, Monaco, 1947. Citado em nota por PERRUCHOT, Henri, Édouard Manet (título original : *La Vie de Manet* , Paris, 1959). Editorial Aster, Portugal, 1962, tradução de Henrique Barrilaro Ruas, p. 246.

documental para a pintura. Essa objeção diz diretamente respeito ao tipo específico de realismo instaurado pela pintura de Manet. Um aspecto desse problema pode ser levantado, por exemplo, a partir do modo como vários comentadores chamam a atenção para o uso "ficcional" que o pintor teria feito de uma pele de leão [18].

Em termos estritamente modernistas, essa discussão em torno do realismo do quadro seria, certamente, de pouco significado, por abordar a obra a partir do ângulo do assunto. Mas *O Retrato de Pertuiset* é uma obra paradoxal, que se insere em uma fase influenciada pelo impressionismo, à qual o crítico Clement Greenberg prefere o período inicial , em que se sentiam com mais nitidez inovações formais trazidas por Manet , como a colocação em evidência da planeidade de sua pintura e o uso do preto enquanto cor local [19]. O envolvimento com a vanguarda impressionista teria embotado no pintor aquelas características próprias, e por outro lado desvirtuado o sentido específico do impressionismo com a ligação exterior à "pintura de gênero", realista, e à "pintura de história". É possível , dentro dessa perspectiva, abrir exceções segundo o caso particular de pinturas que se elevariam acima da generalidade do

---

18 Conforme o comentário de Mantz sobre o quadro publicado em *Le Temps*, e a legenda da caricatura de Stop, reproduzidos acima na nota 13.

19 Conforme GREENBERG, Clement, "Manet as an artist exceptional in his inconsistency", *Art Forum*, janeiro 1967. Republicado em GRONBERG, T. A., ed. , Manet, a Retrospective, Park Lane, N. York, 1990, pp. 340 - 343.

esquema, como fazia o próprio Greenberg com relação a *Un Bar aux Folies-Bergère*.

Há um argumento, exemplificado pelo comentário de Perruchot[20], de que a pintura de Manet, ao confundir propositalmente as coordenadas de uma "narrativa" supostamente implícita no quadro, estaria chamando a atenção para qualidades exclusivamente formais. O realismo de Manet estaria ameaçado de ser, a partir disso, reduzido a uma espécie de diversionismo. Os limites da pintura realista do século XIX iriam ser, entretanto, expandidos através de um aspecto negativo ou factício, artificiosamente provocado, levado em conta pelo pintor. Isso pode ser constatado em obras de Manet e de Courbet, onde começa a despontar uma artificialidade consciente no manejo do assunto pelo pintor, em sua relação com a construção do quadro, artificialidade que, em Manet, irá se tornar mais explícita na aparência de "colagem" de suas pinturas. Essa complexidade crescente da linguagem pictórica mantém, no entanto, uma relação clara com a nova atitude diante do "assunto".

4) A ironia e a provocação.

---

20 "(...) esta obra, de alta qualidade, tem uma parte de bizarria (...) Curiosa tela. Nunca Manet terá demonstrado com mais à-vontade, ou mais ingenuidade, que na pintura, é só a pintura que o prende _ não o assunto." PERRUCHOT, 1962, op. cit., p. 246.

A recente apreciação feita por Vivien Perutz sobre o *Pertuiset* [21] se concentra nesse aspecto citado de artificialidade, e é sensível principalmente à carga irônica que ele contém. O assunto do quadro adquire uma importância que não existia nos textos de inspiração modernista, mas apenas para fornecer os elementos de uma crítica das convenções de representação. A ironia, no *Pertuiset*, seria dirigida contra a própria representação da realidade, que se valeria, paradoxalmente, de elementos fornecidos pelo próprio assunto.

---

21 *"It appears to be an ironical comment on Manet's predicament and Manet's wittiest exercise in deconstruction (...)Nothing coheres : the lion, the European costume, the Parisian garden, the gun. Is this what realism demands in these circumstances ? The dark framing tree parodies not only that cliché of grand portraiture, the classical column, but what where now Modernist clichés : a composition vertically divided by a foreground pole in the Japanese manner and the deliberate cutting of the significant features, here the lion. In these ways and in several other absurdities _ the shimmering backdrop decoratively arranged around figure and prey, the echoing gun barrel and flattened foot, and his signature inscribed amid the marks that recreate the trunk as a textured solid _ Manet pokes fun at the modernist doctrine that a painting is an autonomous entity, a decorative arrangement of colored marks on a flat surface. What is left for the Modernist, but to dispense with heroes and retire to his waterlily pond ? "* PERUTZ, Vivien, Édouard Manet , Lewisburg, Bucknell University Press, Londres, Associated University Presses, 1993, pp. 148-150.

A questão da ironia do quadro já havia sido, bem antes, abordada com acuidade, e posta em relação com os recursos de encenação que interessavam Manet na pintura :*"Les effigies de l'acteur dans Hamlet, du Chasseur dans le Portrait de M. Pertuiset sont des preuves de cet esprit d'ironie légère, si amusé des apparences et des réalités"* GEFFROY, Gustave - "Édouard Manet " , *La Vie Artistique*, Paris, 1900, pp.119-133. Citado por DARRAGON,1981, p.16.

Darragon, por seu lado, parece atribuir à ironia um espaço significativamente menor em seus comentários sobre o *Retrato de Pertuiset* [22] . Uma faculdade particular de observação (que se poderia chamar de "imparcial" pela coerência com que é exercida ao longo da produção do pintor) - embora sempre possa conviver com um elemento irônico -, mantém o equilíbrio do realismo de Manet. Enquanto este expandia os meios da pintura de sua época, era atacado por adversários que procuravam extrair de seus esforços motivo de riso; é preciso ter um certo cuidado em se lhe atribuir intenções irônicas, para que sua sua posição no debate da época não seja falseada. A cautela na crítica feita ao Pertuiset por Fourcaud no Salão de 1881, em quando este diz que "se arrisca a suspeitar" de "segundas intenções do artista" [23] , aproxima-se do espírito com que Manet pinta o quadro (embora acabe por censurar ao pintor um possível "excesso de espírito").

---

22 Transcrevemos, no ítem 3 do "Anexo", alguns desses comentários.

23 Conforme a crítica de Fourcaud (reproduzida acima na nota 14): *"J'avouerai sincèrement que je ne puis accepter sans réserve le portrait de M. Pertuiset 'tueur de lions', hormis qu'il n'y ait là quelque arrière-pensée de charge(...) Mais n'y aurait-il pas, en cette exagération voulue, une nuance d'ironie ? (...) En tous cas, il a eu trop d'esprit."*

Renoir se atreveria, mais tarde, a duvidar inteiramente da seriedade com que Manet aborda o seu motivo : *"On ne comprenais pas que Manet avait voulu se moquer du chasseur de lions avec cette peau naturalisée et le fusil à tuer les moineaux."* Auguste Renoir, citado por VOLLARD, A., En Écoutant Parler Cézanne, Degas et Renoir, 1938. Reproduzido em CACHIN, et.al., Manet, op. cit., p.474.

A avaliação da "excentricidade" do caçador depende de uma distância que deve ser tomada em relação ao quadro e à sua época. A ênfase que foi dada por Darragon ao realismo de Manet tem o mérito de considerar tanto a postura do pintor, quanto a dos críticos que contestavam a verossimilhança do quadro a partir de seus detalhes. A discussão em torno do realismo dos elemento se justifica, para que se possa melhor apreciar a capacidade de síntese formal, e o olhar reflexivo e crítico de Manet.

Em seu comentário sobre o *Retrato de Pertuiset*, Huysmans menciona a sala para onde o caçador ameaça levantar seu fuzil, e Mantz, por seu lado, o "inofensivo" expectador. A legenda da caricatura de Stop também explora a idéia de uma interação direta entre o personagem da pintura e o público, o testemunho de "Deus e os homens". O pintor parece falar diretamente ao público, por trás da máscara de Pertuiset _ uma fotografia feita no MASP em 1958 expõe a facilidade com que o quadro, até recentemente, provocava reações de hilaridade (cf. fig. 186). Ou talvez Manet utilizasse o personagem , junto com o "manequim de leão" deplorado por Huysmans, como uma espécie de sonda que recolhesse as reações à sua volta.

Manet demonstrava um sentimento ativo de inserção na sociedade parisiense em que vivia, e mantinha uma grande rapidez de circulação em seu próprio meio. Havia também, de sua parte, a expectativa de retorno crítico. Sua obra reflete em várias ocasiões esse aspecto de sua personalidade. A identificação entre o homem e a obra aparece de maneira bem forte em vários momentos, em que ele parece meditar sobre o modo de se posicionar diante do público,

como na ocasião em que apresenta no Salão de 1865 seu *Jésus Insulté par les Soldats* (fig. 182) ao lado da *Olympia* (fig. 183). Então, do mesmo modo que no *Retrato de Pertuiset* e em outras obras, o pintor experimenta diferentes formas de reservar um espaço para sua própria pessoa junto aos quadros; como escreve Eric Darragon: "O caçador de leões, como a *Olympia*, é também Manet" [24] . A abordagem original dos assuntos contemporâneos possui um traço autobiográfico, representado no auto-retrato misturado à multidão de *La Musique aux Tuileries.*

A atitude quase ameaçadora do caçador, conjugada à sua expressão de cautela diante do perigo, serviriam também para exprimir a delicada situação vivida naquele momento pelo pintor. A longa história de conflitos com os Salões Oficiais mais uma vez se atualizava, e como sempre com um peso decisivo para ele. O fato de vários críticos serem levados a considerar a posição do público diante da obra, nada tem de gratuito. O *Retrato de Pertuiset* foi certamente concebido de forma a suscitar, mais uma vez, uma interação com o público e com os jurados. Manet estava bem a par dos procedimentos usuais de escolha das obras pelo júri (encenados em fotografias históricas, conforme mostram as figuras 184 e 185, e que seriam, mais tarde, descritas por Zola em *L'Oeuvre*), e das distorções nele implicadas , que frequentemente geravam situações de um absurdo cômico. O pintor não deixa, por intermédio do quadro, de interpelar jurados e demais expectadores, de uma forma que seria certamente

---

24 *"Le tueur de lions, comme l'Olympia, c'est aussi Manet."* DARRAGON, 1981, p.16.

vista como provocativa. As qualidades da pintura, o plano de indiferença e impassibilidade a que ela se alça, contribuem para preservar o seu sentido de desafio e crítica à autoridade.

Existem exemplos próximos de uma "confrontação" com o julgamento do público na história dos Salões. Em 1885, Gervex, que havia defendido Manet quando fazia parte do júri quatro anos antes, apresenta sua *Séance du Jury de Peinture* (fig. 187), com o tema da seleção das obras para o Salão.

Tendo visto ser propagado o valor revolucionário de sua pintura, Manet continava ainda a ser menosprezado segundo os critérios oficiais. Espremido entre admiradores e detratores, produziu para o Salão um *"morceau de bravoure"* em que existe uma alusão à sua perigosa condição de centro das atenções, ao mesmo tempo anunciada e difarçada pelo tom épico ou heróico comportado pelo assunto [25].

5) As cores do *Retrato de Pertuiset*

O escândalo provocado pelas cores do *Retrato de Pertuiset* remete diretamente ao que já era considerado como uma das maiores contribuições da pintura romântica, uma emancipação da paleta [26],

---

25 Algumas das apreciações mais favoráveis sobre o *Pertuiset*, que conferem a ele uma posição de destaque dentro do conjunto da produção de Manet, estão transcritas no "Anexo", ítem 4.

26 Em *Manette Salomon*, os Goncourt deploram, por um lado, o contágio literário na pintura de alguns artistas românticos, e por outro, um privilégio exclusivo da sensação visual. O oriente é, na novela, uma importante fonte de

historicamente ligada ao gosto do exotismo e à atração dos pintores pelo oriente (a qual terá prosseguimento, na época impressionista, com a moda do japonismo). Os ataques que Manet e os defensores da "paleta clara" haviam feito contra a "falta de vida", "rigidez", e "cores apagadas" que resultavam das fórmulas difundidas pela Escola de Belas Artes, são devolvidos ao pintor na mesma moeda. Os adversários passavam a recorrer aos mesmos argumentos baseados na observação das variações da luminosidade exterior dos independentes. A luminosidade do *plein air* que inspirava a pintura realista de Manet nos anos setenta, serve de tema para observações que procuram fundamentação objetiva para atacar esse realismo em suas bases.

O texto de Mantz escrito logo após o desaparecimento do pintor[27] , aborda a questão de forma plena, embora desfavorável a

---

inspiração para Coriolis, o pintor. O enredo se desenrola na Paris dos anos 50-60, mais ou menos na mesma época dos primórdios de Manet como pintor. GONCOURT, Jules e Edmond de, Manette Salomon (ano de publicação 1867), ed. L' Harmattan, Paris, 1993, p. 14.

27 *" Je fais allusion ici à un tableau, Argenteuil, qui appartient à la dernière manière de Manet [...] Et c'est ici que commence le drame. Manet veut mettre en valeur les carnations des personnages [...] curieux de chercher l'harmonie, par l'exaltation des éléments du contraste[..] Manet est tout ce qu'on voudra, excepté un réaliste : il cherche des accords de tons, bien plus que la vérité locale[...]"*

"Cette poursuite du contraste savant caractérize la dernière manière de Manet. Pourquoi dans le Bar aux Folies-Bergère, la poupé assise au comptoir vend-elle des oranges ? Uniquement parce qu'elle a une robe bleue [...] Dans le Père Lathuille, où s'accumulent tant d'inutiles laideurs, il y a des bleus inquiétants. On connaît aussi l'atmosphère violette dont M. Pertuiset a cru

Manet, estabelecendo a relação fundamental entre a ênfase do aspecto cromático, a pintura do *plein-air* e um certo paradigma realista. A "aspereza do contato multicor" em pinturas como o *Déjeuner sur l'herbe*, que ele opõe a uma posterior "perseguição do 'contraste sábio' ", antecipa o modo como Clement Greenberg irá preferir as pinturas da fase inicial àquelas realizadas sob influência do impressionismo. A acusação de esteticismo complacente irá ser combatida pela reafirmação do realismo do *Retrato de Pertuiset*, a começar por Jacques-Émile Blanche, com sua suposição de que as cores do quadro se ajustariam com o tempo - o que acabaria por imprimir ao quadro a visão justa do pintor [28] . Darragon amplia o

---

nécessaire de s'entourer pour tuer une fourrure. Tout cela est bien étrange; tout cela est bien différent du Déjeuner sur l'Herbe et des oeuvres anciennes; car à la fin de sa vie, Manet remplace la brutalité initiale par l'étude harmonique, et il semble demander pardon d'avoir choqué le regard par les âpretés du contact multicolore ." Paul Mantz - "Les Oeuvres de Manet" - *Le Temps*, 16/1/1884. Republicado em CAILLER e COURTHION,1953, II, p. 121-141.

28 " *J'ai vu peindre le 'Pertuiset, le tueur de lions ' [...]la violence et la crudité des couleurs furent d'abord presque inharmoniques [...]. Les gris actuels du 'Pertuiset' furent des violets fouettés de rose: les chairs étaient rouges comme la tomate, le paysage était fait de carmin, de lilas vineux et de verts bleutés assez désagréables. Le temps travaille pour Manet et contre les autres peintres modernes.* " BLANCHE, Jacques-Émile - Propos de Peintre - De David à Degas ,1919, p.140-141. Citado em CACHIN, et. al., op. cit., p. 473.

A tese de Blanche é reproduzida em um artigo de C. F. Stuckey : "*Writing in 1912, Blanche claimed that the colors of the 'Portrait of M. Pertuiset', 'Jeanne: Spring' and 'A Bar at the Folies Bergère' were all considerably darker, and more acceptable, than when he saw them newly painted in the early 1880s. The flesh tones in 'Portrait of M. Pertuiset' originally resembled poppies , according to Blanche . Like Manet, Renoir calculated how his colors*

significado corrente do termo "realismo", referindo-o ao procedimento de Manet, de associar referências heterogêneas como a atmosfera de Montmartre e o "sonho" de uma luminosidade africana, produzindo uma abrangente verdade pictórica sobre o tema.

III) A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO E A COR

1) Características construtivas do retrato do Caçador de Leões.

Manet referia-se ao retrato individual de corpo inteiro como um problema de difícil resolução: como concentrar sobre uma única figura a responsabilidade de sustentar a atenção crítica do expectador ? A alternativa dos retratos grupais foi procurada em um certo número de obras, mas a questão era encarada frontalmente através de uma execução em que o pintor tentava fazer o fundo "viver", vibrar, ou ocupá-lo com elementos secundários que eram verdadeiros achados, de forma a dividir o peso da figura principal sem negar, entretanto, sua prioridade absoluta.

Requisitado pelo desafio de construir na tela uma figura única, como fazia Velásquez, o mais admirado dos mestres, Manet era atraído, a partir da escolha do motivo, por uma individualidade que garantisse por sí mesma o interesse pictórico. O fascínio pela seleção dos "tipos", que aproxima Manet do naturalismo, é unido pela raiz ao problema da sustentação dos corpos no espaço.

---

would become seasoned with time ." STUCKEY, Charles F. - " Manet revised : whodunit ?" - *Art in America*, 10, nov. 1983, p. 167.

No quadro, Pertuiset e o leão morto quase compoem um conjunto único; o leão pode ser visto como atributo do personagem principal, sendo utilizado de forma quase decorativa. O traje escuro de Pertuiset encontra nele complemento, como se fosse um manto. Os troncos de árvore em volta possuem um caráter individualizado, por sua disposição isolada, como seres inacessíveis que circundam a cena, conferindo a ela uma aura quase metafísica. O efeito geral é cenográfico, e a separação entre fundo e figura aparece de forma quase explícita, como se o pintor quisesse chamar a atenção para seu caráter funcional.

O modelo de construção do quadro o aproxima de algumas outras obras de Manet pelo tratamento, em bloco, das figuras, a sobreposição delas ao fundo, gerando uma certa descontinuidade próxima ao efeito de uma colagem, e o equilíbrio precário do conjunto.

Para Manet, o espaço não é um princípio abstrato, mas surge em consequência, e em reação, à particularidade dos corpos. Éric Darragon escreveu sobre o *Retrato de Pertuiset* : "O caráter incongruente da composição não poderia (...) fazer esquecer que se trata de um retrato" [29] . Se por um lado a figura do caçador alude à continuidade de uma ação, a idéia que fazemos de tal ação - a caça - é condicionada à individualidade do modelo e à sua postura. Entretanto, a pressuposição da ação rompe de certa forma o princípio de estatismo do retrato.

---

29 *"Le caractère incongru de la composition ne saurait... faire oublier qu'il s'agit d'un portrait."* " DARRAGON, 1989, p. 346.

As dobras de uma única figura irregular parecem se distender progressivamente no quadro, rompidas, em determinados pontos, por cortes bruscos de uma espécie de princípio geométrico exterior, arbitrário, que divide o espaço (geometria que é, por seu lado, também afetada pela organicidade das formas). A carabina projeta a cena para diante, escapando à rede plana em que se entrecruzam as formas centrais e os cortes longitudinais dos troncos. Um deles separa a cabeça do corpo do leão, como para apresentar o tema do rompimento.

A paisagem do *Retrato de M. Pertuiset* é constituída por uma espécie de cortina de troncos que parece descer do alto da tela em sentido vertical. Essa verticalização da paisagem funciona como uma transposição da profundidade do quadro para um espaço plano, achatado. O recurso pode remeter a estampas japonesas, em que elementos situados à distância, na paisagem, se dispoem em um sentido vertical, facultando a inclusão de um "espaço atmosférico" retido das imensas vistas aéreas. Em 1867, Zola já dizia, ao comentar a associação feita pelo público entre os quadros de Manet e as populares *images d'Épinal*, por causa de seu "achatamento", que seria mais interessante comparar a sua técnica "simplificada" com a das estampas japonesas [30].

A necessidade que teve Manet de aumentar o tamanho de seu suporte, depois do quadro já começado, indica que talvez o leão e a paisagem tenham tomado uma posição não planejada inicialmente. O

---

30 ZOLA, Émile, "Édouard Manet", em Mon Salon - Manet, Garnier-Flammarion, Paris, 1970, p.101-102.

motivo principal desse aumento de importância da paisagem, e mesmo da inclusão do leão, talvez tenha sido o de equilibrar o peso excessivo da colocação de um acessório essencial do retrato, a carabina "Devisme", com sua projeção diagonal em direção ao exterior. Não se descarta que o acréscimo da porção inferior de tela pode ter-se devido mais a alguma imprevidência técnica do pintor do que à ausência de definição inicial do motivo. Ainda assim, não seria impossível que Manet tivesse partido de um retrato de busto do caçador, inserido no grande retângulo horizontal da tela, para ir depois acrescentando os outros elementos, encadeados em uma espécie de seqüência lógica. A intenção inicial talvez tenha sido de realizar uma composição mais assimétrica, menos centrada, o que se teria tornado impossível a partir da definição da pose do caçador, com sua rigidez profissional e sua simetria, o que teria levado o pintor a modificar sua primeira idéia. Isso poderia ter ocorrido, aliás, durante o espaço de dois anos que o projeto do *Retrato do Caçador de Leões* pode ter levado, segundo a hipótese de determinados autores, para sair de um estágio embrionário.

A textura coesa do tronco se opõe à leveza do tratamento do leão. A árvore parece ser um duplo da figura do caçador, com seu peso excessivo, e seu posicionamento mais próxima exerce como que uma pressão para integrar Pertuiset à paisagem. A dureza de suas cores se contrapõe ao leão com sua cor dourada, no sistema de compensações seguido pela lógica interna do quadro. Essa combinação de peso e leveza é fundamental na pintura, e na caracterização do próprio personagem, ao mesmo tempo truculento e pueril.

A carabina, artefato esdrúxulo no interior da atmosfera rósea, é parte dessa oposição que reina na pintura. Apontada para o ângulo inferior à direita do quadro, a arma se enquadra num motivo formal recorrente na pintura de Manet, o da linha diagonal que define posições no espaço, aprofundando-o, saindo dele, demarcando-o, ou simplesmente apontando para fora. Figura, por exemplo, no *Déjeuner sur l'Herbe*, representado pela bengala de um dos personagens, apontando para a mesma direção dentro de uma composição piramidal, também análoga à do *Retrato de Pertuiset*. A natureza morta do *Déjeuner sur l"Herbe* também possui um papel semelhante ao da cabeça do leão no quadro do MASP, destacando-se de forma a conferir à composição uma espécie de leveza, e sobressaindo-se, como ela, num dos lados da base do triângulo.

No *Déjeuner sur l'Herbe* existe uma semelhante falta de profundidade do cenário vaporoso, e tendência a uma projeção para o exterior. A mulher nua, cujo corpo parece saltar do resto da pintura, fixa olhar na direção do expectador. A natureza-morta com o vestido, e a bengala do personagem, marcam os ângulos inferiores como uma espécie de indicação dos limites do motivo principal. Uma das figuras da gravura de Raimondi utilizada por Manet como base da composição, se apoiava, aliás, sobre uma espécie de caniço fincado no fundo do espaço, seguindo um percurso inverso à tendência mencionada no *Déjeuner*, o que ajuda a verificá-la mais claramente. Poderiam ser lembrados também, como exemplos desse movimento de ruptura em direção ao exterior , o gesto da bengala nos retratos de Théodore Duret e de alguns dos "Mendigos-Filósofos".

O *Retrato de Felipe IV* de Velásquez, do qual Manet fez uma cópia em gravura entre 1862 e 1867, e pode ser considerado uma referência externa para o *Retrato de Pertuiset*, possui com ele alguns pontos de semelhança, como a espingarda apontada para o ângulo direito, e a demarcação da cena com a figura do cão e o tronco de árvore. Existe ainda outro retrato de caça de Velásquez que possui um curioso ponto de contato com o quadro do MASP, o *Príncipe Baltasar Carlos, Caçador* (fig. 188), do qual foram feitas numerosas variações. Em algumas delas, a carabina segurada pelo príncipe, uma criança, divide o corpo do cachorro deitado, de forma análoga à do tronco que separa a cabeça do corpo do leão, no *Retrato de Pertuiset.*

Outro desses retratos é o do *Bufão Chamado 'Don Juan da Austria'* (~ 1643, Museu do Prado), que possui pontos de contato específicos com o *Retrato de M. Pertuiset.* Alguns destes são mais aparentes, e dizem respeito a elementos do motivo e à construção do quadro. Outros, mais vagos, têm um caráter de generalidade que extrapola o domínio pictórico; referem-se à personalidade do modelo e, através dela, à orientação do pintor em direção a certas categorias ou "tipos" assumidos pela humanidade.

Salta à vista de modo mais imediato um ponto comum entre as duas pinturas : a presença da arma. No quadro de de Velázquez , junto a outros objetos que tomam parte na caracterização militar e real do personagem (elmos, couraças, balas de canhão e o bastão em que ele se apoia) , o arcabuz participa de um desenho formado por linhas e formas geométricas mais ou menos regulares que cercam e ajudam a delimitar a posição de 'D. Juan' no centro da composição

vertical. O tratamento dado ao chão nos dois quadros expõe pontos fundamentais daquilo que Manet irá absorver em Velázquez.

As pernas do caçador ajoelhado do quadro de Manet são os elementos que melhor sintetizam essa lição, cruzando-se em forma de "4", e apoiadas, ainda, pela linha em diagonal do fusil que se eleva por cima do terreno, dando a ele uma demarcação suplementar.

O leão, no *Retrato de M. Pertuiset*, tem uma posição correspondente à do arcabuz no quadro de Velázquez. Sua forma que atravessa a pintura em diagonal como um relevo irregular serve à ocupação do solo no quadro, imprimindo uma horizontalidade ao espaço, de que irão irromper, depois, a figura principal e os demais componentes verticais do motivo.

O fusil de Pertuiset por sua vez cumpre o papel mediador da diagonal que se apoia em um eixo vertical; sua função enquanto suporte e referência para a figura no espaço encontra correspondência exata, dentro do quadro de Velázquez, no bastão segurado pelo personagem. Presente em numerosos quadros de Manet, este componente parece representar um sinal visível que reflete o desequilíbrio introduzido no mundo pelas figuras (ou junto com elas). Irrupção espacial que também está a serviço da sustentação do personagem. A existência que busca lugar na ordem silenciosa das coisas, ordem facilmente perturbada e que transforma esse mesmo ato de existir numa constante reinvindicação.

Movimentos de demarcação e de ocupação empírica do espaço são comuns a esses dois quadros separados por mais de duzentos anos. O *Retrato de Pertuiset* conduz os achados de Velázquez a uma solução concentrada, com que Manet valoriza o motivo da caça, vista

como domínio de um território circunscrito. As árvores interrompidas que delimitam o quadro o situam, inteiro, no horizonte do "chão" de Velázquez [31].

O enquadramento do terreno no Pertuiset pode ser aproximado de um efeito focal de teleobjetiva, eliminando a profundidade e dando ao fundo um mesmo grau médio de nitidez em todos os seus pontos. A matéria permanece igualmente densa nos elementos mais afastados do observador, como os arbustos. Estes, traçados com linhas finas, parecem ameaçados pela desagregação, embora mantenham-se coesos através de um efeito ótico semelhante ao de uma tapeçaria ou de um papel de parede. O procedimento é inverso ao da perspectiva aérea, em que a impressão de distância é provocada por um progressivo enevoamento do fundo.

A diferença fundamental com os retratos de caça pintados por Velázquez surge a partir da eliminação da linha do horizonte. O *Retrato de M. Pertuiset* é uma pintura de *plein air* que pertence à linhagem moderna inaugurada em 1873 por *Le Chemin de Fer* (Coleção da National Gallery de Washington), em que a composição se estabelece com maior autonomia por uma coexistência dos elementos do quadro, sem a hierarquia, a divisão e o distanciamento favorecidos pela linha do horizonte. O quadro do MASP situa-se entre o impressionismo intimista de *La Famille Monet au Jardin* (1874, Coleção do Metropolitan Museum, N. York), e a divisão entre figuras e

---

31 A aproximação com Velazquez é desenvolvida no "Anexo 5".

fundos mais abstratos e decorativos da série de retratos femininos associados às estações do ano, que Manet pintou nos anos oitenta. O *Bar aux Folies-Bergère*, com seu brilho fantasmagórico, também faz parte dessa constelação de obras modernas em que Manet recorre ao modelo de Velázquez para valorizar ao máximo, e em toda a extensão da superfície do quadro, uma força que estaria contida no próprio motivo.

A composição, em Manet pode às vêzes ser reduzida a um processo de adições e subtrações que remanejam o espaço. Exceções marcantes são a *Olympia* e o próprio *Déjeuner sur l'Herbe*, em que a composição do conjunto foi pesquisada anteriormente em uma série de desenhos, e não diretamente sobre a pintura. Obras como *Le Fifre* e *Le Chanteur Espagnol* também trabalham a composição com a figura única, denotando uma espécie de classicismo, uma busca de estilo, que justificaria uma aproximação entre Manet e Ingres [32].

No *Retrato de Pertuiset*, a atenção converge inicialmente para os elementos centrais do quadro, cercados por elementos de sustentação que fornecem uma espécie de enquadramento

---

32 Veja-se, por exemplo, a carta de Jeanniot de 14 de março de 1907 (citada em COURTHION e CAILLER, 1953, II, p. 229): *"Quand on compare le portrait de 'Madame Rivière' d'Ingres, et l''Olympia', on est frappé de la parenté de ces deux tableaux. Manet et Ingres. Voilà de quoi interloquer bien des gens. Mais les artistes me comprendrons, car c'est la vérité.*

Ingres, classique jusqu'aux moelles et Manet, avec sa réputation de révolutionaire, se tienne par un fil très solide."

Ou então, um trocadilho de Huysmans (não localizado) : *" Manet ? du Couture 'ingrisé'."*

suplementar. Entretanto, se pode dizer que existe um certo grau de subversão nessas categorias, pois, por um lado, as figuras centrais, o caçador e sua presa, parecem se prolongar em direções inesperadas, e, por outro, o tronco de árvore e os arbustos que deveriam reforçar os limites do quadro são interrompidos de forma abrupta em cima e embaixo da tela, desestabilizando esses mesmos limites .

A indefinição entre elementos principais e secundários que parecia interessar Manet em Veneza [33] toma a forma, no caso dos retratos de Pertuiset e Rochefort, de uma questão relacionada ao tratamento do motivo dos retratos, com suas implicações históricas. A importância que o pintor atribuía à paisagem parece competir com o retrato dos personagens. Tal importância foi reiterada pelo próprio pintor, na época em que se ocupava com o *Pertuiset*, através da menção feita a George Moore sobre a sua pesquisa em torno da "cor da atmosfera". O grande tronco, em que se encontra "gravada" a assinatura de Manet, pode, assim como o oceano nas duas versões da *Evasão de Rochefort*, apontar para uma espécie de competição entre natureza e história. O tronco é um dos elementos principais do

---

33 O tronco maior do *Retrato de Pertuis*et faz pensar no motivo dos mastros coloridos das paisagens venezianas de 1875. Em uma delas, os mastros, que atravessam todo o quadro em sentido vertical e são interrompidos no alto, funcionam como enquadramento da gôndola no centro. Na outra paisagem de Veneza, os mastros ocupam uma região mais central e são as gôndolas que, interrompidas, se situam próximas aos limites da tela. O revezamento do motivo central impede um princípio de hierarquia dos elementos do quadro, com a saída das gôndolas pelas laterais, deixando no centro o aspecto pretensamente decorativo dos mastros.

quadro, sem justificativa do ponto de vista das convenções que "valorizariam" o motivo de forma dramática. Trata-se de um verdadeiro retrato de árvore que acompanha o do Caçador de Leões.

A separação nítida entre personagens e cenário não impede que a obra possa aderir por outro lado ao impressionismo. A sensação de um espaço que respira em torno dos personagens - a atmosfera - convive com a impressão de montagem, de arranjo artificial. Tal possibilidade de passagem entre uma espacialidade, fechada, e outra aberta para o exterior é característica da obra de Manet.

2) O cromatismo do *Retrato de Pertuiset.*

É sabido que Manet não sobrepunha as camadas de pintura segundo o procedimento sistemático desenvolvido na Academia de Belas-Artes, aplicando-as paulatinamente com intervalo para secagem, num esforço para que o resultado correspondesse aos padrões vigentes de acabamento técnico. Entretanto, pode-se dizer que ele trabalhava com várias camadas, embora sem obedecer a uma ordem convencional, e o fazia lidando simultaneamente com áreas de cor, que parecem lutar espontaneamente entre si por uma hegemonia, como está indicado na expressão de Blanche, se referindo ao Pertuiset : *"violets fouettés de rose"*. A pincelada aparente e descontinua, que se acentua no final da carreira, associada aos motivos do *plein air* é um sinal desse golpe aplicado por Manet contra a hierarquia de etapas sucessivas que se teria de seguir para se chegar ao resultado final. Desde o início isso era apontado como um modo de pintar por manchas, que às vêzes era associado de forma pejorativa à categoria do esboço.Sem poderem, evidentemente,

serem reduzidas a ela, essas obras passaram a incorporar o esboço de forma aparente, sem camuflar os procedimentos técnicos da pintura.

Embora Manet dissesse que era preciso que o resultado final da obra se definisse numa única sessão, este irá sempre, é claro, compreender todos os estados anteriores da pintura. Os arrependimentos aparentes indicam que uma parte da definição do motivo está internalizada na própria execução, as mudanças de direção no decurso do trabalho sendo incorporadas pelo resultado alcançado. Os traços desse processo de definição tendiam mais a ser preservados por Manet do que a desaparecer. Eles marcam as etapas intermediárias, a configuração formal e os estados cromáticos por que passam as obras. Por outro lado, na medida em que tenham sido talvez mais bem sucedidos (satisfazendo com maior vigor a intenção que, manifestamente, os animava, ou tendo levado mais longe essa intenção alcançando um maior grau de acabamento), os trabalhos passam por modificações mais completas de estados anteriores, ao ponto de eles quase se confundirem numa mesma camada, como uma nova unidade surgida a partir de um extenso processo de experimentação.

A tonalidade violeta ou azulada do *Retrato de Pertuiset* é produzida a partir de cores e procedimentos muito semelhantes aos usados em outros quadros, de aspecto mais diurno e ensolarado do mesmo período, representando jardins. Pode-se compara-lo, por exemplo, a *Mon Jardin* ou *Le Banc* (fig. 190), obra pintada em Versailles (1881), justamente apreciada por Rewald e outros autores, que mostra claramente uma influência de Monet. No quadro

intitulado *Jardim do artista em Vétheuil*, pintado por Claude Monet mesmo ano, o tratamento do chão é muito próximo, com suas pinceladas claras traçadas sobre uma camada anterior de sombra azulada. Os pontos vermelhos que aparecem em ambos os quadros salpicados sobre áreas verdes, se transferem dos gramados floridos para o rosto sangüíneo de Pertuiset. A atmosfera crepúscular parece resultante de uma fusão das cores que em outros quadros se apresentam em um estado de maior crueza. Grandes áreas de cor são retalhadas até atingirem um estado de quase corrosão, oposto ao caráter construtivo e inorgânico do procedimento pontilhista.

A alegação de Paul Mantz de que Manet, em seu último período, se empenhava demais em buscar combinações de cor agradáveis, talvez tenha alguma pertinência no caso do *Pertuiset*. É o aspecto da ironia do quadro, que interviria então para compensar a possível facilidade do efeito decorativo das cores , e a composição singela. Entretanto, o próprio sentido convencional de "harmonia" pode ser discutido, pois, se há um principio de harmonia que domina o quadro, ele tem um teor específico, relacionado com o assunto e sua submissão aos recursos de síntese formal e cromática próprios a Manet .

As mudanças cromáticas que ocorreram na última fase da pintura de Manet se relacionam de forma mais imediata à variação das influências a que o pintor era sempre permeável. Assim como se pode ver traços da pintura espanhola e de Courbet, do cromatismo de Delacroix e da escola inglesa, em obras da época do *Déjeuner sur l'Herbe*, parece haver toda uma constelação de referências externas a ser associada ao Pertuiset e sua textura de" gaze crepuscular" (para

citar o *Tartarin* de Daudet). Diversas obras de Monet podem ser lembrados, como as paisagens de Veneza, as *Catedrais* e as *Ninfeáceas*, obras que podem trazer consigo uma sugestão nostálgica, sentimental, que "interioriza" o dado sensorial e afetivo introduzido pelo *plein air*. Há um quadro, em particular, de Monet, pintado entre 1875 e 1876, o *Retrato de Camille*, em que um caráter "sentimental" da interpretação do motivo - a mulher doente do pintor - é aliado a uma combinação semelhante de cores [34].

Argenteuil e *En Bateau*, de 1875-76, são obras que marcam com maior evidência uma mudança no tratamento da cor, que irá ser da maior importância ainda para o *Retrato de Pertuiset*, na década seguinte. Esses dois quadros, principalmente o segundo (fig. 191), hoje no *Metropolitan Museum* , provocaram uma nova onda de indignação, denunciando a reincidência do autor incorrigível do *Déjeuner sur L'Herbe* e da *Olympia*. O motivo do choque, desta vez, foi a cor : o tratamento dado ao mar causou escândalo nos dois quadros. O azul cobalto escandaloso usado em *Argenteuil*, que foi quase ofuscado pelo "azul-piscina" quase onipresente do segundo

---

34 Os pastéis de Degas representando espetáculos em que aparecem cenários pintados de bosques, onde predominam as cores secundárias verde e violeta, emoldurando os corpos das dançarinas, foram feitos numa época próxima à do *Retrato de Pertuiset*, entre 1878 e 80. Essas obras de Degas combinam uma luminosidade crepuscular, semelhante à do quadro de Manet, à atmosfera artificial do ambiente de teatro. Um caráter teatral, cenográfico, ou simplesmente artificial, também está presente no quadro do MASP. As afinidades entre as cores deste e de obras de outros artistas continuam a ser descritas no ítem 6 do "Anexo".

quadro, passaram a ser citados, dalí por diante, em quase tudo o que se falou sobre a pintura de Manet. O *Retrato de Pertuiset* não tem a força daquele momento em que, nos dois quadros de *Argenteuil*, um novo tratamento da cor vem à tona. A preocupação manifestada de formular uma cor para a atmosfera talvez indique, por ela mesma, uma perda de impulso na associação entre as cores autônomas e o *plein air*. Elas parecem ter preservado menos seu caráter distinto, nesse quadro, e se misturado mais, em uma indiferenciação "atmosférica", com a névoa de um decadentismo de fim-de-século (ao que se acrescentam as modificações trazidas pelo problema do envelhecimento das tintas) , requisitando um esforço analítico para se resgatar a crueza que pode ainda residir na vermelhidão "cor-de-tomate" do rosto do personagem, no cinza esverdeado, áspero, dos troncos, e em tudo o que no quadro faz com que ele resista à fusão na melancolia azulada.

3) O estado atual do Retrato de Pertuiset. Azulamento ou "violetomania" [35]

O quadro de Manet passou recentemente por um processo de restauração no MASP . Até fevereiro de 1995, apenas os dois terços superiores da tela haviam sido livrados de uma camada de verniz antigo e espesso (um pequeno quadrado havia sido deixado como estava para efeito de comparação com o estado anterior, a chamada "prova", que é visível nas reproduções, situando-se próximo ao

---

35 Para esse capítulo, agradeço a ajuda de Emeida Parreira e Laurent Sozzani, restauradores do *Retrato de Pertuiset*, por sua disponibilidade e valiosas informações a respeito do processo de restauração.

tronco, no canto esquerdo da parte superior da tela). Em fevereiro o verniz foi inteiramente removido, revelando um tom predominantemente azul claro em toda a pintura, não tão próximo ao esperado "violeta" ou "lilás", de que se tem notícia através das reações dos contemporâneos de Manet. É verdade que nas proximidades das bordas do quadro podiam ser vistas pinceladas rosa interrompidas, na parte que ficava anteriormente coberta pela moldura. É possível supor que nesse local a moldura protegeu a tela de um desbotamento da cor provocado pela luz, o que teria ocorrido no resto da pintura. À exceção do rosto de Pertuiset, não havia maiores sinais de concentração de lilás ou tons rosados, pelo menos até a mais recente aplicação de verniz sobre o quadro, quando o predomínio do azul foi substituído por um tom mais escuro e arrocheado.

Durante o período em que a pintura ficou sem verniz, pareceu nitidamente ter recuperado a violência original de suas cores, como inundada de luz, e revelado mais a escrita empastada das pinceladas. Embora a luminosidade pareça ser a mesma que impressionou os cronistas de 1881, o famoso "violeta" ou "lilás" não pode mais ser encontrado no quadro. Retirado o verniz, ele foi tomado por um azul sólido, mais para o claro, embora opaco. Azul que pode conter um pouco de vermelho, mas não a ponto de fazer pensar no "violeta" absoluto de que falam alguns comentadores do quadro.

A análise das cores usadas por Manet não foi completada, mas existe a possibilidade de que ele tenha empregado um pigmento vermelho de origem orgânica, facilmente afetado pela luz, e que, quando excessivamente exposto a ela, pode sofrer uma degradação

definitiva. Uma coloração violeta, resultante da mistura de uma camada de laca vermelha com uma tinta azul mais resistente, pode ter deixado lugar a esta última, com o desaparecimento do vermelho.

O tratamento dado ao corpo do leão, estendido por trás do caçador, é bastante característico da pintura de Manet com seu procedimento aparente de superposição. As camadas de pintura superpostas umas sobre as outras, sem as passagens cromáticas dos semitons, integram-se de maneira autônoma. O leão é pintado com pinceladas largas, mas com grande leveza, deixando entrever o fundo anterior azul-claro. Esse azul que surge por baixo da figura também não revela resíduo de "lilás". A porosidade das figuras do quadro faz com que o fundo apareça através delas, o que confere uma certa razão àqueles que disseram que todos os elementos do quadro possuíam aspecto "violeta".

Até antes de ser completada a restauração, podia ser percebida uma faixa de indefinição entre esse espaçamento das pinceladas na cabeça do leão, que deixa ver o fundo, e pequenas rachaduras que invadiram a camada superior da pintura. Havia assim uma estranha convergência entre a trama formada a partir das pinceladas espaçadas de Manet, de caráter veloz e moderno, e da ação corrosiva do tempo sobre a pintura, com seu efeito de decrepitude. No estado presente do quadro, quase todas essas pequenas rachaduras já foram tratadas.

O ferimento de bala na cabeça do animal, assim como as manchas de sangue, também se tornaram mais visíveis durante o período em que o verniz esteve removido. As pinceladas de vermelho

e negro que retratam a ferida são bastante transparentes, o que pode constituir um indício da degradação cromática sofrida pelo quadro.

Novos aspectos da pintura foram revelados, e outros elementos ganharam maior visibilidade, como a proteção de couro da perna de apoio de Pertuiset, com sua matéria negra e empastada, cheia de reflexos. Há também uma área de granado à direita do quadro, com duas ou tres grandes pinceladas em que azul e amarelo mal se misturam, conferindo à pintura uma aparência de grande frescor, como se ela houvesse sido executada nos dias de hoje. Essa impressão dificilmente teria se produzido no estado anterior em que o quadro se encontrava. Além disso, elementos sutís da pintura alcançaram um grau maior de evidência, como é o caso da diversidade na escala das pinceladas, como aquelas, de menor tamanho, que ocupam uma área verde do lado oposto ao da cabeça do leão.

O tronco de árvore maior, pintado numa matéria espessa e com uma tonalidade de cinza esverdeado, também ganhou muito em visibilidade, e impressiona pelo entrelaçamento compacto dos traços grossos, em uma das partes mais trabalhadas do quadro. Há no conjunto uma falta de unidade característica da pintura de Manet, perceptível no contraste entre áreas cobertas por várias camadas de tinta, e áreas mais ralas, que podem ter sido raspadas ou esfregadas com um pano. Há, por exemplo, um verde quase líquido difundido pelo quadro. O fundo, pintado quase todo de forma empastada, é entremeado por manchas claras e transparentes, da mesma cor dourada da pele do leão. Esse acréscimo suplementar de cor é comparável ao efeito do que ocorreria se a própria tela fosse deitada

sobre o chão e iluminada por raios solares, atravessando "copas invisíveis de árvore" como no texto citado de Fourcaud.

Os dois pontos brilhantes dos olhos do caçador se destacam, pequenos e precisos, da mancha rosada do rosto, retratado em continuidade com o tratamento impressionista da paisagem. A roupa de Pertuiset é quase uma mancha escura indiferenciada, em que antes era difícil distinguir as linhas da definição do corte do casaco, ou o brilho da fivela do cinto. No chapéu tirolês podem agora ser vistas com mais nitidez algumas marcas de arrependimento de seu lugar exato.

A visão do quadro no atelier de restauração acusou o fato, importante, de que o *Retrato de Pertuiset* foi pintado sobre dois pedaços de tela, colados um ao outro. Como se pode ver por trás dele, há uma tira emendada na parte inferior, o que leva a crer que tenha havido hesitação, depois de uma definição inicial da pintura, quanto às dimensões da cena a ser representada. No começo da pintura parece ter havido uma maior concentração no personagem do caçador, e só aos poucos os outros elementos do quadro, como o leão, o rifle e o cenário, teriam crescido de importância, a ponto de se fazer necessário um acréscimo de suporte. Nesse caso haveria um curioso trajeto, entre o *Retrato de Pertuiset* e o *Retrato de Rochefort*, em que a importância do personagem principal vai dando lugar a um aumento de importância do cenário, como ocorre no *Retrato de Pertuiset*, e mais ainda nas duas versões da *Évasão de Rochefort*, de onde Manet retorna plenamente ao gênero do retrato, com o envio final do *Portrait de Rochefort*.

A obra passou por vários reentelamentos, causando a ondulação de sua superfície em alguns pontos. Em algumas áreas, um pouco de afundamento da tela no chassis pode ter sido provocado pelo próprio pintor, numa raspagem mais violenta da tinta. Essa irregularidade da superfície, que se torna mais visível quando se observa o quadro à luz rasante, poderia ter sido minimizada, mas tal não era o objetivo imediato da restauração, que visava antes de tudo preservar o sentido da forma onde ele começava a ser mais ameaçado (como no caso das rachaduras e do amarelamento do verniz antigo).

Na exposição retrospectiva do centenário da morte de Manet, em 1983 no *Grand Palais*, o mau estado da conservação da tela do MASP foi bastante notado, como se pode ver por um artigo de Radha Abramo, publicado na *Folha de são Paulo* [36] . Na ocasião, a parte inferior da pintura ainda estava inteiramente coberta pelo verniz antigo, oxidado, que provocava um deslizamento da cor para uma tonalidade marrom, e ao qual ainda se misturavam resíduos de restaurações anteriores. Pequenas partículas de pintura podem ainda ter sido arrancadas , durante o processo de reentelamento , quando um papel fino é comumente colado na superfície da tela para protegê-la, e depois, retirado.

---

36 Radha Abramo, *Folha de S. Paulo* (caderno "Ilustrada"), 27 de maio de 1983. Transcrevemos um trecho do artigo : "Entre as dezenas de obras expostas, a cedida pelo MASP provoca certo constrangimento(...) Algumas áreas da tela têm a pintura lascada, outras, escuras, deixam transparecer ondulações e crostas de tintas mutiladas. O estado precário da obra, segundo informações do próprio museu, facilitou a compra pelo MASP."

A questão da desaparição da cor "violeta" do *Retrato de Pertuiset* ainda está em aberto. Deve ser levado em conta um possível exagêro da crítica quanto à incidência da cor (o qual parece ter um fundamento histórico, que será examinado mais adiante), impaciente com as grandes áreas azuladas, dando prosseguimento à reação a pinturas como *Argenteuil* e *En Bateau*. Por outro lado, pode facilmente ter ocorrido uma degradação do vermelho, o que explicaria o desaparecimento da cor que tanto havia chocado os críticos, e de que fala Blanche. O problema ainda se torna mais complicado se consideramos nossa impressão de que o verniz, colocado por cima de um azul que seria predominante, tem por efeito trazer o conjunto do quadro mais para perto de uma coloração arroxeada. Um tal efeito secundário não se encaixa com a declaração forte de Manet: "Eu enfim descobrí _ o ar livre é violeta" [37]. Talvez o pintor, com sua famosa susceptibilidade à crítica, tenha resolvido modificar sua obra depois da recepção quase desastrosa no Salão. Essa remota possibilidade não foi, entretanto, corroborada por nenhum autor, como seria de se esperar para um quadro da importância do *Retrato de Pertuiset*.

4) Manet em 1881 e o "efeito violeta" da pintura impressionista.

---

37 *"J'ai enfin découvert - Le plein air est violet !"* declaração de Manet registrada por George Moore. MOORE, George, Modern Painting, Londres e New York, 1898, p. 87. Citado em CACHIN, et. al., 1983, p. 473.

O escândalo causado pelo "violeta" do *Retrato de Pertuiset* no Salão de 1881 deve ser relacionado a uma reação particular do público diante da pintura impressionista, registrada pelos críticos a partir dos anos setenta. O espanto diante do "violeta" não se associa apenas ao quadro de Manet, mas diz respeito de forma geral à recepção dos quadros impressionistas pelo público na segunda metade do século dezenove. Alguns dados a esse respeito são fornecidos pelo artigo de Oscar Reutersvärd - "The 'Violettomania' of the Impressionists" [38] , que se propõe a analisar o sentimento de indignação com que foi recebida a pintura impressionista pelo público nos anos setenta.

O emprego por vezes exagerado dos termos "indigo" e "violeta" pela crítica fazia parte de uma tendência geral da época a destacar a presença dessas cores nos quadros impressionistas . Segundo Reutersvärd, "partes azuis de pinturas que se pode agora constatar terem sido pintadas com genuíno cobalto são caracterizadas pelos críticos de arte do período como indigo ou azul-violeta" [39] . O autor associa o choque diante de certas cores a uma espécie de disfunção perceptiva do público, devida a uma conjunção de fatores históricos e sociais [40] . O que nos interessa, entretanto, é sobretudo o fato de que

---

38 REUTERSVÄRD, O., The 'Violetomania' of the Impressionists, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº2, Dezembro de 1950, p. 106 - 110.

39 *"Blue sections of paintings that can now be ascertained to be painted with genuine cobalt are characterized by the art critics of the period as indigo or blue-violet"*. REUTERSVÄRD, 1950, op. cit., p. 106.

o escândalo da cor "violeta" do *Retrato de Pertuiset* fazia parte, em um contexto específico, de uma atitude que se tornara habitual diante dos quadros impressionistas.

Existem vários textos críticos da época que comentam pinturas dos impressionistas Monet, Renoir e Pissarro, destacando a utilização "desenfreada" das cores lilás, azul, indigo e violeta nessas obras. Os autores desses textos _ alguns dos quais possuem nomes bastante conhecidos, como Huysmans, o escritor sueco August Strindberg, Duranty e Théodore Duret _ não se limitavam a manifestar o seu próprio sentimento de estranheza , mas apontavam, já naquele momento, o espanto geral causado pelo uso que os "intransigentes" faziam das cores acima mencionadas.

Em 1878, quatro anos antes do *Retrato de Pertuiset* ser pintado, Duret apresentava uma descrição dessa situação : "O impressionismo pinta personagens sob bosques violetas; então o público amotina-se , os críticos mostram o punho, chamam o pintor de *communard* e de canalha (...) Enquanto escrevo isso, tenho sob os olhos uma tela de Sisley, uma paisagem de Noisy-le-Grand, e, horror! descubro nela justamente esse tom lilás que, por ele só tem o poder de indignar o público no mínimo tanto quanto todas as outras monstruosidades que se atribui aos impressionistas" [41] .

---

40 Outras considerações relativas a esse ponto são feitas no ítem 7 do "Anexo".

41 *"...l'Impressionisme peint des personnages sous bois violets; alors le public se déchaîne abolument, les critiques montrent le poing, traitent le peintre de 'communard' et de scélérat (...) Pendant que j'écrit ceci, j'ai sous les yeux une toile de Sisley, une vue de Noisy-le-Grand, et, horreur ! j'y découvre*

Uma identificação entre impressionismo e a "violetomania" atribuída aos principais representantes do movimento pelo público e pela crítica já havia sido, portanto, estabelecida em um período anterior ao das reações ao *Retrato de Pertuiset*. O azul puro já havia sido empregado antes pelo próprio Manet de forma "escandalosa" em *Argenteuil*, apresentado no Salão de 1875, mas a afirmação sobre a atmosfera assume, no ano de 1881, um sentido irônico de adesão à *moda* impressionista, e isso ainda no contexto de um Salão oficial. Ao dizer que havia enfim descoberto que a atmosfera *é* violeta, Manet toma para si o aspecto mais sectário e "intransigente" que a nova escola possuía aos olhos do público. E a maior provocação surge no final da declaração do pintor, quando ele diz que, dalí a tres anos, todos 'farão' violeta [42].

5) A atmosfera.

"Eu enfim encontrei a cor verdadeira da atmosfera _ é o violeta!"

Manet a George Moore.

---

justement ce ton lilas qui, à lui seul a la puissance d'indiquer le public au moins autant que toutes les autres monstruosités qu'on attribue aux Impressionistes" Théodore Duret, *Les Peintres Impressionistes*, Paris, maio de 1878, citado por REUTERSVÄRD, 1950, p. 107.

[42] Jules Clarétie, La vie à Paris 1881, Paris, 1881, p. 87. Citado por REUTERWÄRD, 1950, op. cit., p. 110 : *"dans trois ans d'ici, tout le monde fera violet" And Clarétie adds resignedly : "Et c'est fort possible".*

"(...)a espécie de alma variável circulando em torno da seca imobilidade do motivo, animando a árvore e o terreno - a atmosfera.

"A atmosfera, a possessão, o remanejamento contínuo, o abraço universal, a penetração das coisas pelo céu (...)"

Jules e Edmond de Goncourt, Manette Salomon [43]

" Logo - banhada na neblina violeta que se elevava sobretudo no último período da obra de Vinteuil, tanto que mesmo quando ele introduzia em alguma parte uma dança ela ficava cativa dentro de uma opala - eu percebí uma outra frase da Sonata, tão longínqua ainda que eu mal a reconhecia (...) "

Marcel Proust, La Prisionière [44]

"Atmosfera de borra de vinho" [45] - Expressão do crítico de arte Paul Mantz referida ao *Retrato de Pertuiset.*

---

43 *"(...)l'espèce d'âme variable, circulant autour de la sèche immobilité du motif, animant l'arbre et le terrain, - l'atmosphère."* GONCOURT, J. e GONCOURT, E., 1993, op. cit., p.268.

44 *"Bientôt - baignée dans le brouillard violet que s'élevait surtout dans la dernière période de l'oeuvre de Vinteuil, si bien que même quand il introduisait quelque part une danse elle restait captive dans une opale - j'aperçus une autre frase de la Sonate, restant si lointaine encore que je la reconnaissais à peine (...)"* PROUST, Marcel, À la Recherche du Temps Perdu, Gallimard, Paris, 1956, III p. 259 .

45 *"Atmosphère lie de vin"* _ expressão de Paul Mantz citada por CAMESASCA, E., Trésors du Musée de São Paulo. De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda [Martigny]. Milão, 1988, p. 44.

O *Retrato de Pertuiset* e as duas versões de *L'Évasion de Rochefort* são "quadros de atmosfera". Pertencem ao último período de Manet, aquele em que Paul Mantz criticava uma excessiva facilidade, uma busca deliberada de harmonia cromática. A redução das cores que ocorre em ambos, principalmente se comparados às dissonâncias do "contato multicor", que Mantz dizia admirar em obras da primeira fase como o *Déjeuner sur L'Herbe*, parece indicar o sentido do crescimento do valor "atmosférico" dos quadros posteriores. O termo é aqui entendido em sua ligação com o surgimento de uma dimensão interiorizada, "psicológica" nesses quadros. O conceito de atmosfera modifica-se, ganha um sentido diferente, se aplicado às pinturas dos anos setenta que abordam de maneira inovadora ambientes contemporâneos diversos, obras como *Le Chemin de Fer, Bal Masqué à l'Opera, La Prune* e *Argenteuil*. A atmosfera quase pode ser entendida enquanto resultante de um conjunto de propriedades luminosas ligadas a determinados locais, que as obras nos fariam perceber de modo imediato. Se existe alguma conotação psicológica, ela aparece sempre em função de uma imersão no ambiente. Quadros como o *Retrato de Pertuiset* e *L'Évasion de Rochefort* trazem imagens mais carregadas de referências históricas e iconográficas, que afetam o espaço e os personagens.

Darragon escreveu que um pressentimento da morte teria influenciado o *Retrato do Caçador de Leões* [46] . A *Evasão de Rochefort* também possui, por seu lado, uma atmosfera intensa e sombria, nova na obra de Manet. Há alguma coisa de cenográfico, tanto nas versões da *Évasion* quanto no *Retrato de Pertuiset.* Nos momentos em que se aproximou de temas com um apelo sentimental mais direto (por exemplo, de modo emblemático, em *L'Acteur Tragique*), Manet sempre produziu um efeito desconcertante, como para melhor manifestar a indiferença soberana da pintura, o desprezo por uma valorização convencional do motivo. Sem estar ausente dos quadros de 81, esse distanciamento do motivo deve conviver com o que parece ser uma nova necessidade de expressão psicológica, refletida também no tratamento cromático. Os quadros poderiam ser chamados românticos, não só pelos temas aventurosos, mas porque neles o pintor dá a impressão de perseguir a expressão de uma inquietude interior.

À primeira vista, há economia de cor em ambos os quadros, cada um dominado por uma tonalidade geral preponderante, e por uma relação entre complementares. Mas a essa redução voluntária, a partir da escolha do tom predominante, acrescenta-se uma saturação da cor, insistente, multiplicando as diferenças no interior da mesma área cromática. A ausência de semitons no sentido das gradações entre as cores, comumente relacionada a um achatamento do volume na pintura de Manet, não se deixa notar de forma tão evidente na

---

46 DARRAGON, Eric, " Manet et la mort foudroyante", *L'Avant-guerre sur l'art*, 1981, nº2, referido por CACHIN, et. al., 1983, p. 471.

atmosfera crepuscular do *Retrato de Pertuiset*. Um certo caráter plano pode ser apontado no tratamento dado ao personagem do caçador, mas ele se torna menos evidente que em outras obras, talvez "mais características" do pintor, devido à luminosidade baça e enevoada que provém das cores saturadas. A "atmosfera" parece trazer consigo uma impressão de profundidade.

Manet parecia então preocupar-se antes de tudo com a luz, mas sem associá-la ao volume. Trabalhava, à maneira impressionista, com sua difusão imaterial no conjunto do quadro. As pinceladas parecem às vêzes vaporosas como as de Renoir, e a suavidade das cores, no *Pertuiset*, aproximam Manet mais dele do que de Monet. A figura do caçador, entretanto, resiste mais ao afogamento no *plein-air* do que personagens como a da pintura *Lise a l'Ombrelle* (1867, Essen, Folkwang Museum). A *Évasion de Rochefort*, por outro lado, evoca o famoso *Impression : Soleil Levant* , de Monet, que deu nome ao Impressionismo, operando um empréstimo da representação elementar da paisagem para o domínio da pintura de história.

Darragon relaciona a melancolia, no *Retrato de Pertuiset*, à nostalgia européia de um sol abrasador, africano, que estaria por trás da imagem crepuscular do quadro. A isso vem juntar-se um sentimento de apreensão diante do desconhecido. Comicidade e tristeza são inseparáveis: o equipado caçador enfrenta o perigo com desconforto, como um frequentador de salões, com sua experiencia fundamentalmente mundana, poderia preparar-se para a morte.

Antonin Proust conta que Manet , de volta do tratamento em Bellevue, continuava incomodado por dores fortes, a ponto de interromper a todo momento o trabalho para a leitura de romances,

procurando a todo preço se distrair do sofrimento físico [47] . Talvez o pintor tivesse lido, neste período, o *Tartarin de Tarascon* de Daudet, e prestado atenção na imagem de uma "gaze crepúscular", na passagem em que Tartarin se posiciona à espera do leão, no oásis de deserto africano.

IV) A PINTURA DE HISTORIA [48]

1) O retrato de caça.

Embora o *Retrato de Pertuiset* tenha manifestamente provocado um sentimento de frustração no publico, quando foi apresentado no Salão, Manet abordava um gênero tradicional de pintura que ganhava então um significado cada vez mais particular[49] .

O tema da caça ao leão foi explorado inicialmente por Stradanus, e levado adiante por Rubens até chegar a Delacroix. Estabelecendo uma ponte com a tradição, Darragon aproxima o

---

47 PROUST, 1897, citado em COURTHION e CAILLER, 1953, p. 222.

48 Uma aproximação entre Manet e Géricault, em torno do tema de uma atualização da "pintura de história", é feita no "Anexo", ítem 8.

49 *"Le portrait de Chasseur est un sujet convenu vers 1880 qui a pu faire baisser d'un ton l'hostilité presque constante à l'égard de ce "Garibaldi" de la peinture (...) Une vocation guérrière et nationale investit le portrait du chasseur, qui existait déjà à l'époque romantique, mais désormais avec une composante technique, efficace, redoutable."* DARRAGON, 1981, pp. 16 e 26.

enquadramento o *Retrato de Pertuiset* de algumas gravuras de Stradanus e Tempesta [50] . Vivien Perutz traçou um esboço da progressão histórica do gênero :

" Paixão espetacular, drama, movimento e cores exóticas, essa é a essência da caça ao leão, um gênero mais inventado que revivido por Stradanus, um artista que trabalhou na corte dos Médici na segunda metade do século 16. Rubens explorou o novo gênero de Stradanus com entusiasmo. Suas caçadas de leão eram 'arquétipos de coragem e ousadia'(...) Delacroix, que era grande admirador de Rubens e fascinado tanto pelo oriente como pela passionalidade violenta, era outro praticante de gênero.

"O realismo de Manet explodiu esses mitos grandiloqüentes e enlevantes; ele deve ter apreciado a semelhança de seu amigo com os anti-heróis de Velásquez" [51] .

A série de retratos de Felipe IV, que inspirou uma gravura nos anos sessenta, testemunha o encontro com Velázquez em torno do

---

50 Op. cit., p. 20.

51 *" Spectacular passion, drama, movement, and exotic color, this is the essence of the lion hunt, a genre invented more than revived by Stradanus (Jan van der Straet), an artist who worked at the Medici court in the second half of the sixteenth century. Rubens exploited Stradanus's new genre with enthusiasm. His lions hunts were "archetypes of courage and daring"(...) Delacroix, who was a greater admirer of Rubens and fascinated both by the Orient and by violent passion, was another practitioner of the genre.*

" Manet's Realism exploded these grandiloquent and uplifting myths ; he must have relished his friend 's resemblance to Velazquez's antiheroes ." PERUTZ, 1993, pp. 148-149.

tema da caça. O modo direto e conciso como Manet apanha Pertuiset em sua posição de tiro, como um *"bonhomme crânement planté"*, remete à descrição que ele próprio havia feito dos personagens do mestre espanhol.

A cabeça do leão tem o sentido de uma homenagem a Delacroix e à paleta romântica, com suas cores quentes e vibrantes : amarelo, vermelho, preto; que têm no quadro uma função ao mesmo tempo dramática e decorativa, como um buquê de flores que se sobressai de uma composição rigorosa.

O grande tronco também terá certamente antecedentes longínquos na representação da caça, interposto entre o caçador e o animal. Nele ecoam os truques com que o homem se acerca da fera - instâncias de proteção que podem desaparecer subitamente, deixando-o cara-a-cara com o perigo. No *Retrato de Pertuiset*, no modo brusco com que divide a cena, e no corte que opera no quadro isolando a cabeça do leão não há mais referência a um percurso inventado pelo caçador para dominar a sua presa; todos os momentos da perseguição estão sintetizados na imagem do quadro. As linhas formadas pela disposição dos arbustos atrás da cena marcam uma espécie de estrutura fixa de conquista do terreno.

Darragon faz referência a uma pintura de Courbet, o *Chasseur Allemand ou Badois* (fig. 192), conservado no Museu de Lons-le-Saunier e que data da estadia do pintor na Alemanha em 1858-59. A

aproximação é interessante, não apenas pela caracterização quase idêntica do caçador, segurando o rifle e trajado "à alemã" [52].

Muito mais próximo do que Manet de uma sólida e local tradição da caça, Courbet extrai dela um repertório de sensações, que se integra a um romantismo langoroso. O caçador, com seus gestos maquinais , compõe com o cadáver espalhado do cervo morto que examina uma cena quase lírica, uma imagem nostálgica, desprovida da mobilização em direção ao exterior que carateriza o *Caçador de Leões* de Manet [53].

Apesar das diferenças entre as obras, existem pontos semelhantes, como o olhar paralisado do cadáver do animal , a disposição arbitrária das árvores, e a maneira da pintura se deter no chão, que se eleva por trás, com suas manchas luminosas.

2) *Pertuiset* e a representação do heroísmo contemporâneo.

---

52 *"(...) on ressaisit une sorte de naïveté puissante, un caractère de violence et de rudesse qui s'inscrit chez Courbet dans une série sombre et mélancolique assez ambitieuse où l'excitation de la chasse cède la place au sentiment de la mort, à la fois détresse et agonie puis solitude imprégnée de romantisme et de lyrisme amer à la Vigny."* DARRAGON, 1981, p.18.

53 *"Manet prend ses distances par rapport à ce que disait Courbet du chasseur : "un homme d'un caractère indépendent qui a l'esprit libre ou du moins le sentiment de la liberté. C'est une âme blessé, un coeur qui va encourager sa langueur dans le vague et la mélancolie des bois".* DARRAGON, pp. 18-19.

Manet procedeu de modo a enfatizar a individualidade excêntrica de seu modelo, sem por isso cair numa exploração do exotismo ligado ao tema. Ao utilizar como modelo Pertuiset, e, na mesma época, o deputado e jornalista Rochefort, personagens conhecidos por todos, o pintor se reinveste de seu próprio ambiente cultural e político, e deixa sua pintura ser impressionada pelo imaginário da época. São quadros em que a relação com os *faits divers* convive com a aspiração a uma arte maior.

Eugène Pertuiset (fig. 193 e 194) já era uma figura conhecida durante o Segundo Império, quando freqüentava, como Manet, o café Tortoni. Foi também explorador, e inventor e comerciante de armas em um momento importante da expansão da indústria de armamentos, deixando variados relatos de sua carreira [54].

Segundo informa Darragon, "o talento principal de Pertuiset era o de ser um temível atirador, um frequentador de concursos, especialmente o de tiro ao alvo nacional francês de Vincennes, em que ele é várias vêzes premiado" [55].

Os caçadores de leão já faziam parte há algum tempo dessa constelação de interesses. Pertuiset havia herdado na opinião pública o prestigioso título de "matador de leões", que havia antes pertencido

---

54 Maiores informações sobre a atividade de Pertuiset e seu contexto histórico e político estão reunidas no ítem 9 do "Anexo".

55 *"le talent principal de Pertuiset était d'être un redoutable tireur, un habitué des concours, notamment ceux du Tir national français de Vincennes où il remporte de nombreux prix."* DARRAGON, "Manet et la Mort Foudroyante", *L'Avant-Guerre Sur L'Art*, nº 2, 1981, p. 22.

ao oficial Jules Gérard, morto em 1864, e a Bourbonnel [56].

Enquanto pintor, Pertuiset deixou obras comprometidas, a julgar por seus títulos (*Le Réveil du Lion, Une Nuit d'Afrique, Cap Horn, Effet de Lune*), com a visão romântica do Oriente. Os quadros de Pertuiset certamente possuíam afinidade com o gênero de pintura que fazia sucesso nos Salões, praticado pelo "orientalista" Fromentin, e por "pintores de história", como Gerôme (conforme fig. 195), que se atiravam a um exotismo que Manet se esforça por neutralizar no *Caçador de Leões*.

Os temas das feiras-livres, as gravuras que produziu a partir de motivos circenses ambientados em espaços públicos (seguindo um pouco a maneira de Goya), já assinalavam o ingresso de Manet no universo do entretenimento, como observador de costumes, mas também estimulado pelo espírito circense e do teatro de variedades.

Através disso se pode sentir uma procura do homem comum, aquele que possui um canal de comunicação privilegiado com a multidão, exatamente por pertencer também a ela; ele será para o artista uma referência ideal, e irá tomar parte, por outro lado, em uma representação do herói contemporâneo. A presença de uma espécie de mestre de cerimônias pode ser constatada em várias

---

56 Os "caçadores de leão" impressionavam a imaginação popular na França do século passado. O jornal *L'Illustration* de 7 de janeiro e 11 de fevereiro de 1865 publica, por exemplo, retratos de alguns predecessores famosos de Pertuiset, com mesmo epíteto retomado por Manet : "Jules Gérard, o caçador de leões" , " Bourbonnel, o caçador de leões e de panteras." Cf. CACHIN, Françoise; MOFFETT, Charles S.; MELOT, Michel; et. al. - Manet - Catálogo de exposição, Paris, Grand Palais, 1983, p. 471.

obras mais antigas de Manet, encenando a relação entre indivíduo e multidão, entre público e artista. Podemos rastreá-la ao longo da produção do pintor, nas gravuras *Le Chanteur des Rues* (fig. 196), *Le Montreur d'Ours* (fig. 198), e no frontispício do álbum apresentado por Polichinelo (fig. 197), nas figuras de *Mlle Victorine en Costume d'Espada* e *Lola de Valence* (também do mesmo ano), em *L'Acteur Tragique* (1865), *Le Fifre* (1866) e no Polichinelo postado diante da cena do *Bal Masqué à l'Opera* (1873-74). Esses personagens, assim como Pertuiset com sua fleugma inquisitiva, contribuem para dar à obra de Manet um acento burlesco. Os elementos mais atacados do quadro, como o chapéu tirolês do caçador, o leão estendido no chão, a irrealidade da atmosfera, despertaram nos jornais uma reação satírica que parece, neste caso particular, quase o eco exagerado da idéia original do pintor. Manet demonstra seu gosto parisiense pelo *guignol* , pelo teatro de rua, e pelos saltimbancos que se dirigem diretamente ao público para chamar a atenção para sí.

O então popular personagem do livro de Alphonse Daudet, *Tartarin de Tarascon,* encarna-se muito adequadamente no tipo físico e na expressão que Manet conferiu a Pertuiset. Há uma passagem da narrativa extremamente próxima do espírito do quadro, a ponto de fazer pensar numa tradução pictórica do texto de Daudet[57]. É aquela em que o caçador se posiciona com sua arma, num bosquete marroquino, à espera do leão enquanto a noite cai :

---

57 Em 1872 foi publicada a novela *Tartarin de Tarascon* de Alphonse Daudet. Seu protagonista é um "matador de leões" retratado, de forma

"(...) um pequeno bosque de loureiros-rosas tremia na gaze do crepúsculo, às margens de um rio quase seco. Foi lá que Tartarin veio emboscar-se, o joelho em terra, segundo a fórmula, a carabina empunhada e seu grande facão de caça orgulhosamente plantado diante dele na areia do brejo. A noite chegou. O rosa da natureza passou ao violeta, depois ao azul escuro..." [58].

A localização da pose de Pertuiset com a pele de leão no jardim de sua casa em Paris também pode ser relacionada à dificuldade que tinha o herói de Daudet em abandonar seu jardim de Tarascon, e partir para o perigo . Na época em que Manet pinta seu retrato, o caçador de leões Pertuiset começa a sofrer de gota, e, conseqüentemente, a pensar numa existência mais confortável. Essa vacilação entre o território familiar e a expedição distante é importante para um "heroísmo" que oscila entre o plano épico e o cotidiano.

---

humorística, como um tipo da província, falastrão e comodista. Tartarin é imensamente admirado pelos seus conterrâneos por seus feitos, todos imaginários, até o dia em que toma a decisão de viajar ao Marrocos para enfrentar leões de verdade. O livro de Daudet é importante por marcar o início de um distanciamento crítico com relação à época romântica, e à moda de exotismo heróico, correspondendo nisso a um aspecto da pintura de Manet .

58 *"... Un petit bois de lauriers-roses tremblait dans la gaze du crépuscule, au bord d'une rivière presque à sec. C' est là que Tartarin vint s'embusquer, le genou en terre, selon la formule, la carabine au poing et son grand couteau de chasse planté fièrement devant lui dans le sable de la berge. La nuit arriva. Le rose de la nature passa au violet, puis au bleu sombre...".* DAUDET, A., Tartarin de Tarascon, Ed. du Grand Chêne, Lausanne, 1943, p. 138.

Os novos heróis e heroínas contemporâneos podiam ser tipos pitorescos como os do *Moulin de la Galette* (1876) de Renoir, encarnando a diversidade humana e a "joie de vivre". Alguns desses tipos, como o boêmio, o dândi, o militar e as diversas categorias de prostituta, haviam sido utilizados inicialmente por artistas de inspiração romântica, que difundiram deles uma imagem às vêzes idealizada, passando dalí à condição de objeto de paródias desmitificadoras como Tartarin . O homem do povo, com uma inteligência pautada pelo senso comum, "bon vivant", adquire um prestígio crescente nesse momento, como se pode ver pela repercussão do *Bon Bock* em 1873, o maior sucesso de Manet nos Salões.

Embora possa ter pontos comuns com o bairrismo de um Renoir, o Manet do *Retrato de Pertuiset* caminha em sentido contrário ao da busca de uma situação casual, de um espontaneísmo, insistindo na fixidez incômoda do olhar do modelo.

Darragon chama a atenção para o aspecto de "Hércules contemporâneo" que toma o retrato do caçador, em que o rifle substitui a clava do herói antigo. O paralelo já aparece na época, no texto do Barão de Vaux para o qual Manet havia desenhado uma efígie de Pertuiset, em que este era comparado a um "Hércules aos pés de Onfale" [59] . O retrato do caçador é, à sua própria maneira,

---

59 Um pequeno retrato a nanquim de Pertuiset, feito por Manet acompanhava o texto seguinte :*"Il joue avec tout ce qui fait peur aux autres. Il a cette placidité de la force; son sourire est doux, sa parole tranquille, le cou large et les mains ouvertes; chez lui, il y a quelque chose d'Hercule aux pieds*

uma atualização das esculturas alegóricas que comemoravam vitórias militares na Renascença. Mas o heroísmo de Pertuiset está ligado a um profissionalismo frio de caçador, agente de uma penetração brutal da técnica na natureza, revertida, no quadro, em uma melancolia difundida em torno do caráter arbitrário e inconsciente do personagem.

Contraposta à atitude do caçador está a figura patética do leão morto. "A imagem heróica, a imagem amorosa, não valerão jamais a imagem da dor. Ela é o fundo da humanidade, o seu poema", dizia Manet [60]. A comiseração pelos animais também se apresenta nos *Combates de Touros* de 1865 (cf. fig. 199 e fig. 200), em que a agonia do cavalo, afundando-se na terra, remete ao leão morto de Pertuiset. Segundo Darragon, no *Pertuiset*, "a força, a autoridade da composição tendem a um efeito brutal e violento que afirma a proximidade impressionante da fera e do caçador" [61]. Uma preocupação com a

---

d"Omphale." ("Les Tireurs au Pistolet", Barão de Vaux, Paris, 1883. Citado em DARRAGON, 1989, p. 347). O catálogo da exposição de 1983 menciona : *" Un dessin à la plume (RW II 487) sans doute fait à l'époque du tableau, montre seulement la tête de Pertuiset sans chapeau, de trois quarts, tourné vers la gauche. La fixité du regard est la même, et l'impression d'animalité, avec le cou gonflé et les longs favoris, est encore plus caricaturale."* (CACHIN, et. al., 1983, p.473).

60 *"L'image héroïque, l'image amoureuse ne vaudront jamais l'image de la douleur. Elle est le fond de l'humanité, elle en est le poème."* PROUST, 1897, citado em COURTHION e CAILLER, 1953, I, p. 38.

61 *"(...) la force, l'authorité de la composition tendent à un effet brutal et violent qui affirme la proximité impressionante du fauve et du chasseur."* DARRAGON, 1981, p. 16

redução do corpo vivo à categoria do despojo aparece várias vêzes na obra do pintor, e abrange tanto os animais quanto os homens, como pode ser visto no tratamento dos cadáveres do *Toureiro* (fig. 202), da gravura *Guerra civil* (fig. 201) e do *Suicidado* de1877. A desqualificação operada pela morte gera perplexidade. A imagem desamparada do cadáver reflete a consternação e a insignificância daquele que o observa.

Aliado a um controle da expressão emocional, poder-se-ia falar também em um vigor técnico da execução, ligado a uma pintura "de ação". Somos levados a admirar, como no romantismo, os sinais da luta do artista para "recriar, segundo seu temperamento, uma parte da natureza", na fórmula de Zola. A frontalidade da figura e a inteireza da execução garantem a instantaneidade com que o expectador recebe, em bloco, a visão do conjunto da obra. O artista reinveste-se de sua própria capacidade de decisão individual, valorizando o sentido de suas escolhas e renúncias, durante o processo da pintura [62].

3) Em torno do realismo do *Retrato de M. Pertuiset.*

" Pinturas como a (assim chamada) *Amante de Baudelaire* , *O Filósofo* e o *Retrato de M. Pertuiset* precisam agora serem vistas com imaginação, como se a luz pudesse nelas difundir-se como o faz ainda

---

62 Como escreve ainda Darragon, *"(...)c'est le dernier grand format de Manet _, on constate, à l'évidence une volonté de s'imposer tout entier, sans accommodement aucun ; une énergie est là, intacte, qui veut encore franchir une étape avec audace."* Op. cit., p. 16.

sobre as superfícies notavelmente preservadas de *Música nas Tulherias*, por exemplo, ou *A Cantora de Rua*."

Charles F. Stuckey [63]

Acompanhando o caminho dos reflexos luminosos que pontuam o quadro de Manet, passamos do rosto à grande mancha, de um rosa quase branco, das mãos "achatadas" do caçador, daí à outra mancha dourada no chão debaixo dele, aos reflexos na juba do leão, no tronco da árvore, e pelo terreno no chão. Tal percurso expõe a combinação que o pintor obteve entre a nova pintura de *plein air* e o gênero do retrato. A intensidade de observação e síntese extende-se a elementos que adquirem uma presença comparável à do rosto humano.

Inversamente, tal faculdade de observação direcionada a um rosto tem também por efeito desindividualizá-lo, equiparando-o, de certa forma, a qualquer objeto que fosse visto sob aquele aspecto, sob aquela luminosidade. Assim, em *Argenteuil* e *En Bateau* (pinturas cujo cromatismo "exacerbado" , se afastaria do *Retrato de Pertuiset*) vemos pessoas com tipos físicos marcantes, pintadas em grande escala e ocupando quase todo o espaço do quadro, mas, e o tamanho das figuras contribui para tanto, as características individuais

---

63 *"Such pictures as 'Baudelaire's Mistress' (so called), 'The Philosopher' and the 'Portrait of M. Pertuiset' must now be viewed with imagination, as if light could sparkle across them as it still does across the remarkably preserved surfaces of "Music in the Tuileries', for example, or 'The Street Singer' "* STUCKEY, 1983, p. 159.

tendem a ser anuladas pela luz. A individualidade dos rostos, assim como no quadro do MASP, diminui diante do impacto da cor e de seus reflexos, que transportam a atenção para além da aparência singular dos retratados. Manet se dizia um pintor sem imaginação, mas parece ser antes um pintor barra determinados vôos à imaginação, fazendo-a agarrar-se ao instante.

Em obras, como as acima citadas, Manet utiliza o rosto dos modelos como rebatedores de luz. O *Retrato de Victorine Meurent*, de 1862 (fig. 203), dispensando a justificativa do *plein air*, acusa essa tendência de afogar em luz os traços distintivos do modelo.

A partir de sua admiração pela pintura de Claude Monet, Manet esteve certamente tentado a refazer o *Déjeuner sur l'Herbe* dentro da associando os seus próprios recursos de síntese à luminosidade de um espaço aberto para o exterior. Claude Monet aproximou-se disso no seu *Déjeuner sur l'Herbe* de 1865-66, pintado em Fontainebleau, de que só deixou ser preservado um fragmento. Entretanto, as figuras da obra de Monet, seus gestos e atitudes casuais, estão distantes da singularidade e da força dos personagens de Manet. Não obstante, Manet irá, muitas vêzes, deixar que os reflexos luminosos invadam suas obras , sombras azuladas e brancos estourados, inspirados pelo contato com o *plein-air*.

A função de representar a sociedade de sua época, aproximava Manet, por outro lado, de Goya e Velásquez. Para tanto, o pintor não abria mão dos estudos atmosféricos, em nome da independência da cor, mas acrescentava a isso um discernimento de retratista, manifestado sobretudo na composição de suas figuras, em sua

construção sólida, na montagem dos elementos que compunham e caracterizavam o motivo.

O *Retrato de Pertuiset* exemplifica de modo particular o processo de escolha dos elementos que irão integrar uma montagem final. Um deles é a própria paisagem. O exotismo do tema é convertido em exploração "atmosférica".

As críticas veementes ao irrealismo da luminosidade dão uma idéia do quanto o quadro deve ter produzido, um dia, a impressão de um efeito transfigurador da paisagem. Manet utilizava os recursos disponíveis de observação realista e montagem, de atenção intensificada e síntese dirigida a um campo visual, para aludir àquilo que não estava alí, à "Africa ausente", na expressão de Darragon.

A discussão em torno do traje do caçador, inadeqüado ao clima dos lugares em que se caçam leões, se torna ela mesma um pouco deslocada diante da força da pintura. O chapéu tirolês e o gibão verde-escuro de Pertuiset aparecem de forma discreta no quadro, estando longe de perturbar a seriedade do personagem. Os críticos que zombavam de sua roupa de "caçador de coelhos em Cucufá", parecem ressentidos com a ausência no quadro de uma "paranafernália de expedicionário europeu". Desde o início de sua carreira, na atração pela Espanha, já se manifestava em sua obra um aspecto de desmantelamento do "exótico", como foi bem percebido por Degas. Lembrando-se dele na viagem à Nova Orleães, escreve : "Manet, mais do que eu, veria aquí belas coisas. Nem por isso faria

muito mais. Só se ama e só se dá arte àquilo a que se está acostumado. O novo cativa e aborrece, por turnos" [64].

No *Retrato de Pertuiset* , Manet parece inventar formas de trazer para perto de sí um assunto que pertenceria a uma realidade longínqua. A escolha dos trajes e acessórios do caçador parece entrar, desse modo, no terreno da distinção e elegância que era marca do pintor.

O tipo de "pintura de história" realizado por Manet aproxima-se, além disso, do significado histórico do personagem do caçador, pelo viés da experiência biográfica do próprio artista. Por volta do fim dos anos sessenta, Manet e Antonin Proust, certamente por pilhéria, vão junto com Pertuiset às Tulherias para oferecer ao imperador Napoleão III a pele de um leão morto pelo caçador, o qual aproveitava para defender interesses relacionados à venda de fusís de caça para o exército francês. Proust relata o desfecho do episódio, decepcionante : "...Nos disseram que não poderíamos ser recebidos e que era preciso voltar de outra vez. Como Pertuiset se enraiveceu ! Era preciso vê-lo enrolar sua pele" [65]. A presença da "pele de leão" no quadro evoca de certa maneira a tentativa de homenagem ao

---

64 *"Manet, plus que moi, verrait ici de belles choses. Il n'en ferait pas d'avantage. On n'aime et on ne donne de l'art qu'à ce dont on a l'habitude. Le nouveau captive et ennuie tour à tour."* Carta de Degas citada em DARRAGON, 1989, p. 19.

65 *" (...) On est venu nous dire que nous ne pouvions être reçus, qu' il fallait revenir. Ce que Pertuiset a ragé ! Il fallait le voir rouler sa peau !"* PROUST, Antonin - "Édouard Manet. Souvenirs", *La Revue Blanche*, fevereiro a maio de 1897. Citado no Catálogo (conforme nota acima), p.471

Imperador e o seu aspecto de paródia, que se transforma em uma ironia dirigida à tradição artística de celebração do poder.

Outro quadro pintado para "causar sensação", a *Execução de Maximiliano*, de que existem tres versões (uma delas mutilada, e depois colada de novo por Degas _ fig. 204) e um estudo a óleo de tamanho menor, lança mão, mais uma vez, do característico efeito de "superposição" das partes da pintura. Manet parte, ainda outra vez, de um tema explosivo (como mais tarde o da fuga de Rochefort), para esvaziá-lo através da provocação de um "estranhamento" no público que afluía aos Salões (embora o pintor recuasse de submeter sua obra ao júri do Salão de 1869, ela havia sido concebida especialmente para a ocasião).

Ao conceber tais quadros com motivos fortes visando exibí-los no Salão, Manet já trabalhava pela paralização e frustração das expectativas gerais que iriam fazer a força de sua pintura [66].

Mlle Victorine em Traje de Espada (fig. 205), obra de 1862, paticipa também de um poder de transformação do tema exótico. Nela, Manet também dava um tratamento "cenográfico" ao fundo, trazendo a protagonista para um contexto mais próximo das operetas parisienses do que das touradas. O quadro também pode ser associado, como foi o *Retrato de Pertuiset*, aos artifícios de *mise-en-*

---

66 Sobre *A Execução de Maximiliano*, Bataille escreve : *"ce tableau est la négation de l'éloquence, il est la négation de la peinture qui exprime, comme le fait le langage, un sentiment"*. BATAILLE, 1983, op. cit., p. 48.

cène empregados pelos fotógrafos de então [67] . A pintura parece livrar-se do peso da obrigação de credibilidade. O fundo, que se aproxima de um cenário pintado de paisagem no interior do próprio quadro, introduz nele uma divisão que favorece a autonomia do personagem. De encontro à narrativa sintetizada, a interpretação silenciosa da "ária" de Pertuiset se sobressai.

A aproximação com *Mlle. Victorine en Costume d'Espada* pode ser extendida a *Le Torero Mort* (obra de c.1864-65, que originalmente era constituída por duas partes autônomas - o corpo do toureiro e o cenário da arena -, antes de ser dividida em dois quadros diferentes). Existe nesses casos o memo tipo de relação entre figura e fundo, que faz pensar nos "efeitos especiais" de retroprojeção usados no cinema, "ação à distância" em que planos separados se coordenam.

Rand observa a influência de uma estética fotográfica em Delacroix [68] , especificamente em *Cenas do Massacre de Chios* (1821-24), estabelecendo um vínculo entre concepções de uma pintura romântica e os procedimentos de Manet (o paralelo feito em relação a *Le Chemin de Fer* poderia estender-se ao *Retrato de Pertuiset*). A

---

67 *"Victorine certainly looks more as if she were posing for her photograph than pursuing a bull"* (FARWELL, Beatrice - "Manet's Bathers", *Art Magazine* nº 54, May 1980, p.126). Um tratamento análogo do fundo foi assinalado também em relação à *Nymphe Surprise*, de 1861: "*Manet's nude seem to sit in front of a studio backdrop that is discontinuous from her*" (KRAUSS, Rosalind E. - "Manet's Nymph surprised" - *Burlington Magazine* CIX, 1967, pp. 622 - 627).

68 RAND, Harry, Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare, University of California Press, 1987, p. 19.

fotografia é entendida aqui como mantendo uma relação particular com a narrativa, não se inserindo dentro dela, mas ocupando um plano paralelo e não-subordinado ao da narrativa verbal.

O *Retrato de Pertuiset* também recorda, por seu estatismo, as poses para as sessões fotográficas, em que o modelo era obrigado a permanecer rígido durante o tempo de exposição do filme. Em alguns antigos retratos fotográficos, o modelo era caracterizado de forma pitoresca, e se postava diante de uma paisagem pintada em *trompe l'oeil*. Fotografia e pintura, ao abordar o gênero do retrato, lidam ao mesmo tempo com a idéia de homenagem e com seu reverso paródico. Colocado diante do cenário, o modelo converte-se em ator que apresenta um feito - não importa em que tempo ou espaço, real ou imaginário, ocorra. Um *tableau vivant* "substitui" o motivo do quadro, sobrepondo-se a ele com um efeito de iluminação e contraste.

A particular impressão de imobilidade do retrato, com Pertuiset segurando sua pesada carabina, que o Barão de Vaux dizia pesar 50kg e que "dois homens não podem sustentá-la sobre os ombros" [69], confere ao quadro um aspecto de reclame, ainda mais se associada ao discurso do caçador : "Eu recomendaria apenas não iniciar a luta sem estar armado de uma excelente carabina carregada com minhas balas explosíveis. Esse projétil sempre causa a morte do animal que atinge"[70] .O retrato apresentado no Salão, com seu caráter oficial,

---

69 *"On ne se représente pas beaucoup Pertuiset ayant un pistolet à la main, quand on a vu sa carabine qui pèse cinquante kilos et que deux hommes ne peuvent épauler"* Citado em DARRAGON, 1981, p. 21.

estabelecia, através do modelo, um vínculo indireto com as Exposições Universais, onde Pertuiset em 1867 já exibira sua pele de leão, e onde Devisme, o fabricante da carabina de cano duplo que o caçador segura no quadro, já obtivera medalhas de primeira classe. Por seu lado, Manet já havia tentado duas vêzes lá exibir suas obras. A *Foire universelle* representava para seus participantes uma grande oportunidade de projeção e vendas, e Manet teve em comum com os personagens vinculados ao assunto que escolhera um mesmo canal para lançar seus diferentes produtos.

Apêndice : desenhos e caricaturas relacionados ao Pertuiset.

O desenho retratando Pertuiset (fig. 207) feito por Manet para ilustrar a monografia *Tireurs au Pistolet*, do Barão de Vaux, apresenta uma outra imagem do caçador, em que o traço sintético capta a excenticidade do modelo, fazendo surgir um aspecto senhorial do personagem que não transparece na pintura.

Mais do que de "animalidade", como se lê no texto do Catálogo da Exposição de 1983 , a obra transmite uma impressão de vida e animação, que parece ser uma das mais altas qualidades do desenho de Manet, manifestando-se em exemplos diversos como a aguada *L'Homme aux Béquilles* (fig. 209) e as efígies de Monet e Courbet, também em aguada. Essas virtudes de desenhista sobressairam-se

---

70 *"Je recommanderai seulement de ne point engager la lutte sans être armé d'une excellente carabine chargée avec mes balles explosibles. Ce projectile cause toujours la mort de l'animal qu'il atteint".* PERTUISET, 1878, p. 213. Op. Cit., p. 21.

ainda mais com a influência da técnica impressionista, mas na obra em questão elas aliam-se a um tratamento mais cuidado da linha, que distingue na obra de Manet alguns estudos iniciais e ilustrações feitas para livros. O mesmo caráter sinuoso e os mesmos sinais da influência dos desenhos japoneses encontram-se nas ilustrações, feitas a partir de litografias, para *L'Après-midi d'un Faune* (1876) e para as traduções de Poe por Mallarmé (1875).

Alguns desenhos de árvore, notações feitas em Bellevue em 1880 e que fazem parte de uma carta a Z. Astruc (fig. 208), foram apontados pelo texto do Catálogo como possíveis estudos para o excelente "morceau de peinture" que é o tronco do *Retrato de Pertuiset*.

Uma Caricatura de Stop aparecida no *Journal Amusant*, em 1881 (fig. 210), foi publicada com a seguinte legenda : "M. Pertuiset pede perdão a Deus e aos homens de haver atirado sobre uma velha pele empalhada". O desenho retira seu efeito humorístico sobretudo do estranhamento provocado, já no quadro, pelo fusil que o caçador aponta em diagonal para o ângulo da composição. Exagerando o tamanho da arma, das mãos (também aumentadas, por um efeito de escorço, na pintura de Manet), e diminuindo em relação a elas o tamanho do caçador, o desenho de Stop parece partir de uma grande angular, e a atitude de mira do personagem ganha com isso uma nova evidência.

Os nomes de namorados inscritos no tronco, na caricatura de Stop, chamam a atenção para a assinatura de Manet no quadro. Esta, gravada, como um entalhe, no tronco de árvore, remete, de acordo

com Darragon, a um procedimento tradicional [71] . O jogo com a assinatura também pode ser observado em outras obras de Manet, como, no *Retrato de Zola*, a brochura com o nome do pintor, ou a assinatura invertida sob a bengala de Théodore Duret no retrato do mesmo.

O desenho à pena reproduzindo o motivo do *Retrato de Pertuiset* (fig. 206) exibe, com todo seu esquematismo, uma grande agilidade no traço e na definição sintética da luz e das formas. Com título e assinatura acrescentados pelo autor, o desenho adquire importância suplementar, por destacar com clareza os elementos do quadro e sua estrutura. O entrecruzamento de dois troncos atrás do caçador (à esquerda de quem olha para o quadro), que aparece no desenho, está bastante apagado na pintura. O desenho em questão foi provavelmente feito com o objetivo de divulgar a participação do pintor no Salão de 1881 [72] .

---

71 *"Sans être fréquente, la signature sur un tronc d'arbre apparaît à la Renaissance, par exemple, dans le Saint Gerôme de Piero de la Francesca (Venise, Académie), ou chez Cranach".* DARRAGON, 1981, op. cit., p. 32, nota 65.

72 *"(...) this pen drawing (...) may have been made with a reproduction of Manet's Salon success in mind, since a review of the Salon in the jounal L'Art was illustrated by a smaller pen and ink bust of Pertuiset."* (texto do Catálogo feito em 1986 para a passagem da exposição retrospectiva em Tóquio)

O MASP possui em seus arquivos uma reprodução do frontispício do *Catalogue Illustré du Salon de 1881 (contenant environ 380 reproductions d'après les dessins originaux des artistes)*, em que figura o desenho que Manet fez provavelmente a partir do quadro pronto. O Museu recebeu em 1960 (seis

A caricatura de Darre (fig. 210 _ capa da revista *Le Carillon* , 6 de julho de 1881), com o título *Édouard Manet - Le Bon Bock*, é costumeiramente destacada no grande acervo de desenhos que parodiam os quadros de Manet [73] . Nela, o pintor aparece submerso até a cintura dentro de uma enorme caneca de cerveja que rememora o *Bon Bock*. A condecoração da legião de honra flutua à sua frente numa névoa de fumaça, e o *Retrato de Pertuiset* ocupa atrás dele um cavalete com a medalha do Salão dependurada sobre a moldura. A caricatura parece ilustrar os argumentos das críticas que o quadro recebeu na época, e a alusão ao *Bon Bock* traz à pauta a pretensa "embriaguez" do pintor, e a lembrança de um sucesso público que ele se esforçara por repetir.

ANEXOS

1.

O Salão de 1881 foi o primeiro organizado pela nova "Sociedade dos Artistas Franceses", cuja formação foi decidida por Jules Ferry, o Ministro de belas-artes, e pelo secretário da pasta, Turquet. Todos os artistas que haviam participado pelo menos uma vez do Salão foram convidados a eleger um comitê de 90 membros cuja função seria redigir o regulamento da exposição. A administração pública passaria

---

anos depois da compra do quadro) uma proposta de compra desse mesmo desenho, que pertence a uma coleção particular (Catálogo da Exposição de 1983).

73 G.Darre, capa de *Le Carillon*, 16 / 7 / 1881. Reproduzido, p. ex., em DARRAGON,1981, p.20.

a não interferir mais nos Salões anuais, entregando a "gestão livre e completa, material e artística" a todos os artistas franceses [1].

Naquele momento, em que a influência da paleta clara, "pleinairista", começava a penetrar no Salão, Manet parecia estar numa posição equívoca, em que as características mais singulares de sua pintura eram despersonalizadas e absorvidas por um movimento contra o conservadorismo estético dos Salões. Na imagem deixada por J. E. Blanche : " *Après des séances laborieuses mais courtes, Manet, vite fatigué, allait s'étendre sur un canapé bas, à contre-jour sous la fenêtre, et contemplait ce qu'il venait de peindre, en tordant sa moustache, ayant le geste d'un gamin qui dirait "Chic! Chouette!" On riait; on le menaçait des foudres du jury, il se ferait encore "recaler" au Salon. Il ne se désolait plus, parce qu'alors son nom était un drapeau ; il était chef d'école, sans école; il était soutenu par un parti qui se servait de lui comme d'un candidat auquel on fait signer des professions de foi révolutionaires, pendant la période électorale, pour ouvrir la voie à d'autres plus serieux*" [2] . A decretação da independência administrativa do Salão havia tido, como seria de se esperar, efeitos que favoreciam particularmente o pintor, com a inclusão no júri de vários artistas que o consideravam como o precursor de uma nova escola naturalista de pintura.

O depoimento de Gervex, os bilhetes de Duez e Ephrussi (reunindo os dezesseis nomes dos jurados favoráveis ao pintor), atestam a existência de uma verdadeira operação política para sustentar a aceitação dos envios de Manet em 1881. Uma medalha de segunda classe acabou por se mostrar a solução mais viável,

---

NOTAS DOS TEXTOS ANEXOS

1 Cf. TABARANT, Adolphe, Manet et ses Oeuvres, Paris, 1947, p. 406. Citado em DARRAGON, 1989, p.358.

2 BLANCHE , Jacques-Émile, Propos de Peintre. De David à Degas, Paris 1919, p.141. Citado em DARRAGON, 1989, p. 359.

diante da resistência que encontraram as obras. O *Retrato de Pertuiset* parece ter provocado risos e incompreensão desde a primeira vez em que foi visto, o de Rochefort, um movimento de recuo, diante de um personagem extremamente polêmico (o deputado, que atuava naquela época como um crítico radical do governo republicano, acabaria se notabilizando por seu antisemitismo durante o caso Dreyfus).

Os dezessete votos necessários para a premiação foram arduamente reunido, através da pressão do grupo favorável a Manet sobre uma resistência majoritária, cuja principal restrição estaria no mal-estar provocado pela homenagem a Rochefort .

No fim das deliberações do júri, Duez envia um bilhete a Manet em que comunica que o *Portrait de Rochefort* seria colocado em boa posição : *"Mon cher Manet, je voulais vous écrire aussitôt votre tour passé au jury; mais Gervex m'ayant dit qu'il allait passer chez vous, je n'en ai rien fait. J'arrive donc bien tard pour vous féliciter, non pas de votre réception, mais des discussions auxquelles votre nom a donné lieu.*

"Je vous assure que les jeunes ont bien donné. Votre Rochefort a passé avec un n°2, ce qui est excellent; et le Pertuiset n'a pas été trop dur à décrocher, à part quelques grincements de dents. La morale de tout ceci est consolante pour vous. Elle prouve que vous êtes vivant et bien vivant" [3].

O nome dos artistas do júri que votaram por Manet constam de um bilhete enviado a ele por Charles Ephrussi : *" Voici le nom des 16 braves qui ont voté pour vous. Le 17 ème. me manque. On croit que c'est Cabanel : Lavieille, Vollon, Duez, Cazin, Gervex, Carolus Duran, Bin, Roll, Feyen-Perrin, Vuillefroy, Guillemet, Eug.[Émile] Lévy, Lansyer, Lalanne, Henner, Neuville"* [4]. O décimo-sétimo nome não

---

3 MOREAU - NÉLATON, Étienne, Manet Raconté par Lui - Même, Paris 1926. II, p.82. Citado em DARRAGON, 1989, p.358.

4 TABARANT, A. - Manet. Histoire Catalographique. Paris, 1931. Citado em CACHIN, et. al. , 1983, p.473.

era Cabanel, mas sim Guillaumet, e foi acrescentado por Manet a lápis sobre a carta.

O presidente do júri, Cabanel, era o pintor que havia feito enorme sucesso no Salão de 1863, com a *Naissance de Vénus*, comprada pelo Imperador, enquanto Manet causava escândalo com o *Déjeuner sur l"Herbe* exposto no Salão dos Recusados. A premiação de Manet parece ter sido devida a uma certo espírito de tolerância do acadêmico Cabanel. Gervex narra sua participação no episódio da seguinte maneira : *" (...) quand le jury du Salon (j'en faisais partie) se trouva en présence de Pertuiset... Il y eu des hurlements de protestation. Alors ce même Cabanel, mon professeur et qui n'était pas un aigle: ' Messieurs, il n'y en a pas un parmis nous qui soit fichu de faire une tête comme ça en plein air "* [5]. A anedota sobre a participação de Cabanel na decisão do júri, favorável a Manet, parece ter servido de base a um episódio do romance de Zola, *L'Oeuvre*, publicado em 1886. Nesta passagem, Bongrand, membro do júri (que parece possuir traços de Delacroix), exclama diante do presidente Mazel (inspirado em Cabanel): *"Mais, nom de Dieu! Il n'y en a pas quatre parmi nous capables de foutre un pareil morceau !"* [6]. O personagem arrivista do pintor Fagerolles, que defende no júri a causa de seu amigo Claude Lantier retratava o próprio Gervex, o que era notório na época, a ponto deste ter sido apelidado com o seu nome [7].

Darragon comenta que é possível que a reação de Cabanel não estivesse isenta de uma certa dose de ironia [8]. O paralelo com o ano

---

5 FENÉON, Félix - Oeuvres Plus que Complètes, ed. J. U. Halperin, Genebra, 1970, I, p.379. Entrevista de Gervex. Citado em CACHIN, et. al., 1983, p. 473.

6 ZOLA, Émile, *L'Oeuvre* - Ed. Fasquelle, 1985, p. 441.

7 Conforme MONNERET, Sophie, L'Impressionisme et son Époque. Dictionnaire International. Robert Laffont, 1978, verbete *Gervex*.

8 Cf. DARRAGON, 1989 , p.351.

do *Déjeuner sur L'Herbe* ainda está presente pela premiação de Paul Baudry em 1881 com uma medalha de honra (não havia, naquele ano, "primeira medalha"). Baudry havia, como Cabanel, triunfado em 1863 com um nú mitológico de espírito diverso daquele posado por Victorine Meurent.

Premiado, a partir de então Manet teria, se viesse a participar de um outro Salão, entrada livre, com as letras "H.C." (*hors-concours*) inscritas na moldura de seus quadros. A emancipação dos critérios de seleção, com a conquista da segunda medalha, pareceu estimular uma nova etapa na produção pictórica de Manet, interrompida por sua morte. Ele sempre havia podido testar seus quadros contra as dificuldades de admissão no Salão, o que os havia marcado, junto ao público, com uma qualidade transgressora. A distinção, recebida aos quarenta e nove anos compartilhada com "centenas e centenas de outros artistas, medalhados desde a juventude", como lembra Perruchot [9], aponta para um certo desgaste na relação, caracterizada pelo descompasso, que ainda persistia entre o restrito prestígio do pintor e a incompreensão da crítica e da opinião pública. Ao lado das reações veementes às pinturas de 1881, parece haver um certo cansaço na recepção do público, um desgaste da tensão que os envios de Manet ao Salão costumavam provocar. Isso é o que dá a entender a manifestação de um crítico simpatizante : *"Franchement, M. Manet est au-dessus de ces distinction mitiguées (...) On me dit aussi que les jeunes du jury ont voulu remercier M. Manet des services qu'il a rendus à l'école de couleur contemporaine. Une seconde médaille pour avoir eu une grande influence sur son temps ! Ne trouvez-vous pas cela un tantinet mesquin ?"* [10].

---

9 Cf. PERRUCHOT, Henri – Édouard Manet (título original : *La Vie de Manet* - 1a. ed., Paris, 1959) Editorial Aster, Portugal, 1962, tradução de Henrique Barrilaro Ruas, p. 248.

10 Armand Silvestre, "Les Récompenses du Salon", *La Vie Moderne*, 4/6/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p.364, e PERRUCHOT, 1962, p. 248.

Manet, por seu lado, interpreta o resultado como um triunfo, procurando capitalizar ao máximo a sua importância."*Dans cette chienne de vie, toute de lutte, qui est la nôtre, on n'est jamais trop armé*" , havia certa vez dito a Degas [11] . O pintor visitou todos os dezessete jurados para agradecê-los pessoalmente, com sua característica urbanidade. A atitude parece reafirmar, para além do individualismo que pode ser lido na frase sobre a luta pelas distinções, uma disponibilidade para a preparação de um terreno coletivo em que a "pintura independente" pudesse desenvolver-se.

2.

Transcrevemos aqui alguns dos comentários feitos a respeito do *Caçador de Leões* em seguida à exposição do quadro no Salão de 1881:

" *Quant à son Pertuiset à genoux, braquant son fusil dans la salle où il aperçoit sans doute des fauves, tandis que le jaunâtre mannequin d'un lion est étendu dérrière lui, sous des arbres, je ne sais vraiment pas quoi en dire. La pose de ce chasseur à favoris qui semble tuer du lapin, dans les bois de Cucufa, est enfantine et, comme exécution, elle n'est pas supérieure à celles des tristes rapins qui l' environnent* " [12] .

"Le redoutable chasseur vient d'abattre une peau de lion qu'un pelletier distrait a oubliée dans la campagne, et, comme ce jeu l'amuse, il va recommencer, il a mis un genou en terre et il braque son escopette sur le spéctateur inoffensif"

Paul Mantz [13] .

---

11 Cf. depoimento de NITTIS, Joseph (de) - Notes et Souvenirs - Librairie-Imprimeries Réunies, Paris 1985. Citado em COURTHION, Pierre, e CAILLER, Pierre - Manet Raconté par Lui-Même et par ses Amis - Ed. Pierre Cailler, Genebra, 1953, p.188.

12 HUISMANS, J. K., L' Art Moderne.Paris, 1883, p.182. Citado em DARRAGON,1989, p.345

13 *Le Temps*, 5/6/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p.345.

" M. Pertuiset demande pardon à Dieu et aux hommes d'avoir tiré sur une vieille peau empaillé'

Stop [14].

"Le Chasseur Pertuiset, violet jusqu' à l'asfyxie, vient de tuer un lion aussi violet que lui, dans une forêt violette, sur un sol violet, avec un fusil plus violet encore : quant on voit aussi violet que cela, on se fait soigner par un oculiste"

L'Univers Illustré [15].

"Même en Algérie, l'ombre n'est pas aussi lilas"

E. Villetard [16].

"J'avouerai sincèrement que je ne puis accepter sans réserve le portrait de M. Pertuiset 'tueur de lions', hormis qu'il n'y ait là quelque arrière-pensée de charge. Le chasseur est en veston vert et en chapeau tyrolien, un genou en terre et sa carabine à la main. Derrière lui, un gros lion mort est allongé, et les arbres ensoleillés, qu'on ne voit pas, jettent sur le sol des ombres violettes. Je ne crois pas, dabord, que dans aucun pays _ même en Afrique _ les ombres des feuillages puissent être violettes à ce degré. Tout au plus sont-elles violacées. Je ne crois pas, ensuite, que l'on tue des lions comme des lapins, et c'est ce qu'on serait tenté de penser à la vue de l'énorme fauve étendu sans vie derrière le chasseur _ ce chasseur à la figure réjouie et pleine _qui s'apprête à recommencer son coup. Mais n'y aurait-il pas, en cette exagération voulue, une nuance

---

14 *Le Journal Amusant*, 28/5/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p. 345.

15 11/6/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p. 344.

16 "Salon de 1881", *Le Français*, 27-28/5/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p.344.

d'ironie ? L'artiste aurait-il cherché à se venger des récits du voyageur en le montrant chassant à la gasconne des lions impossibles dans des sous-bois comme on en voit peu ? En tous cas, il a eu trop d'esprit."

L. de Fourcaud [17] .

"A l'affût, un genou sur terre, la carabine double à la main, le doigt sur la gâchette, le chasseur attend la bête, et fait face au spectateur. Il a déjà abattu un lion dont le cadavre, la tête trouée, gît en travers, derriére lui. Il guette la lionne ou le lionceau pour compléter son carnier. C'est un homme de taille moyenne, vigoureux, un peu gros, sanguin, favoris et moustache, tunique verte, guêtres et chapeau tyrolien, la tunique destinée à se confondre dans la verdure qui fait ici défaut. La physionomie du personnage, au niveau de ses exploits, atteste le sang-froid et l'énergie dont il fait preuve chaque jour. En dépit des excentricités de la facture et de la coloration, l'homme réspire; le lion, au contraire, est bien mort : l'un et l'autre attirent le public."

Dubosc de Pesquidoux [18] .

"M. Manet nous donne deux célébrités : Rochefort et Pertuiset. La chasse est représentée de deux façons : le tueur de lions et le tombeur d'hommes."

P. de Charry [19] .

---

17 "Salon du Gaulois", *Le Gaulois*, 17/6/1881. Citado em DARRAGON,1989, p. 344

18 *L'Union*, 17/6/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p.346.

19 *Le Pays*, 19/6/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p. 349.

" 'Rochefort foudroyé par le tromblon de Pertuiset', l'autre Manet. _ Pourquoi diable aussi les placer en face l'un de l'autre ?"

La Vie Parisienne [20]

3.

"A quelques mois du Bar aux Folies-Bergère, où l'art de Manet est au plus haut, le tableau en question tient une place qu'il faut incontestablement définir avec plus de netteté (...)

"Pour une fois, Manet a eu devant lui, à l'état pur, peut-on dire, une psychologie qui lui convient particulièrement et dont il a cherché la vérité sur plusieurs visages. Pertuiset représente bien un caractère qui correspond chez Manet à un idéal esthétique et moral, une réserve, une absence, un silence intérieur que l'on a jugé parfois agressif ou déroutant.

"Manet (...) aboutit à une sorte de mirage éxotique, orientalisant, une sorte de féérie un peu surnaturelle, toute vibrante, qui annonce certaines valeurs du 'Bar aux Folies-Bergères', mais assez eloigné du fond bleu d''En Bateau'.

"(...)le poids de l'histoire est là et Manet n'oublie rien, l'art de Manet est une longue mémoire. Avec le portrait de Rochefort ressurgit tout un passé qui aurait été encore plus vivement ressenti avec l' 'Évasion" projetée. Pertuiset, dans son rôle plus modeste, évoque aussi un passé national, celui de la colonisation en Algérie (...)" [21].

"L'intensité lumineuse du portrait cherche à imposer une Afrique absente qui conjuge à la fois la mise en cène de la photographie et un impressionisme montmartrois à la Renoir.

" (...) on peut voir dans le portrait de Manet un caractère de sérieux qui, par son excès peut-être, suscite le doute et l'interrogation. En effet, il faut souligner que c'est le réalisme de la mise en cène qui provoque l'incompréhension.

---

20 21/5/1881. Citado em DARRAGON, 1989, p.350.

21 DARRAGON, 1981, pp. 16-17, 20, 26.

"(...) On ne comprenait donc pas ce que Manet avait voulu exprimer; la composition semble faite pour annuler le sujet exotique attendu. Le peintre aurait pu faire le portrait de Pertuiset chez lui,dans son salon, avec son trophée étendu sur le parquet de son appartement; il aurait ainsi pu cultiver un réalisme que l'on trouve chez Whistler ou Tissot. Au lieu de cela, sa composition ne provoque qu'une déception comique, car elle dissimule par tous les éléments proprement picturaux l'artifice du décor d'un atelier de photographe. Or, loin d'être l'indice d'une supercherie, la peau de lion était en réalité une preuve du caractére de vérité du portrait (...) Manet ne représente pas une chasse au lion, il fait le portrait d'un chasseur en tenue devant son trophée et la rencontre de cette pose artificielle avec les valeurs que représente la chasse au lion déclenche le scepticisme ou le rire (...)"

"La distance historique souligne aujourd'hui ce que le portrait, jugé grotesque, comportait de brutal et d'aveugle. Sur le moment, Manet ne pouvait ignorer les images baroques et romantiques que son Pertuiset allait réveiller : c'est parce que Delacroix et à travers lui Rubens imposent dans leurs chasses au lion l'idée d'un affrontement vital éblouissant que le chapeau tyrolien de Manet semble aussi dérisoire. Le tableau semble dire à quel point l'exaltation de l'homme devant l'animal change de forme (...)

"(...)c'est encore un homme politique, Rochefort, qui permet de juger dans Pertuiset le sens d'un affrontement obscur entre l'homme et la nature. Un principe de déstruction qui constitue l'histoire et permet de la représenter" [22] .

4.

"(...) l'une des oeuvres les plus spirituelles et les plus inattendues de Manet, les plus claires aussi (...) Pertuiset... garde, lui aussi, dans l'instant même où le public l'aurait voulu tout raidi par

---

22 DARRAGON, Eric, 1989 , pp. 343, 345-346, 349, 432-433.

l'émotion de l'affût, ce flegme impénétrable que Manet tend comme une glace entre l'âme du spéctateur et celle du modèle" [23].

"Le plus curieux de tous les portraits de Manet" [24].

Um balanço geral de toda a fortuna crítica do Retrato de Pertuiset foi feito por Camesasca : *"(...)Quoi qu'il en soit, les applaudissements couvrent les huées. (...) Toutefois, ce qui déplaisait, c'était surtout le thème; Huysmans lui reprochait son manque de participation; Renoir se demandait avec plus de pertinence, si Manet n'avait pas voulu se gausser du modèle [Vollard] (...) Admettre chez Manet une "naïveté volontaire", suscitant des sentiments contradictoires, à mis-chemin entre la provocation et l'ironie, n'élimine pas pour autant les hypotèses précédentes (...) En outre, 1880 était l'année où l'on célébrait le dixième anniversaire de défense de Belfort pendant la guerre franco-prussienne, où ne pouvait guerre manquer le monument, le gigantesque 'Lion' sculpté par Bartholdi et financé par une subscription nationale [Darragon]. Faut-il y voir une contribution 'sui generis' aux célébrations ?*

(...) les éléments se coordonent les uns aux autres, avec un naturel vibrant extraordinaire, nous laissant libres de croire à une nouvelle réflexion sur la splendeur tendrement violacée du monde; peut-être est-ce là une invitation à ne pas y toucher, sous peine de ridicule" [25] .

5.

---

23 REY, Robert,Manet , Paris, 1938, p.16. Citado por DARRAGON, 1981, p.16.

24 HANSON, A. Coffin, Manet and the Modern Tradition ,New Haven and London, 1977, p.78. Citado em DARRAGON, 1981 (p.16) , que também indica, da mesma autora, para uma análise mais detalhada, "Popular Imagery and the Work of Édouard Manet", French Nineteenth-Century Painting and Literature, U. Finke ed., Manchester, 1972, pp. 159-160.

25 Ettore Camesasca - Les Chefs d'Oeuvre du Musée de São Paulo.

Pintor da corte espanhola no século XVII, espírito cosmopolita que adquiriu pinturas de Ticiano para o rei, sofreu influência de Caravaggio e buscou contato com luminares de sua época, como Rubens, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez (1599-1560) sempre representou para Manet o grande modelo, aquele que encarnava a atitude de um verdadeiro artista. O *Autoportrait à la Palette* (datado de cerca de 1879, N. York, coleção particular), ao ser comparado ao autoretrato de Velázquez no fundo de *Las Meninas* (Museu do Prado), revela a admiração pelo deslocamento súbito, fulminante, com que o mestre espanhol apreendia na pintura uma humanidade esfacelada.

A inteireza de alguns dos retratos de Velázquez anda junto com a sua complexidade. O autor do *Menippo* e do *Esopo* é um pintor "sábio" que trabalha no território da alma, operando sob a superfície dos retratos sem nunca conduzí-los a uma solução esquemática.

A atração pela pintura de Velázquez confunde-se, no início da carreira de Manet, com a influência da moda espanhola no meio artístico parisiense durante a década de 1860. Antonin Proust, reporta que o pintor referiu-se a uma das obras importantes dessa época, *Le Buveur d'Absinthe* (1859) , como *" un type de Paris traité avec la naïveté du métier que j'ai trouvé dans le tableau de Vélasquez"* [26]. A ingenuidade voluntária apontada por alguns comentadores no Pertuiset, e que desnorteou parte da crítica como um abuso inconcebível da boa vontade do público, encontra filiação direta nessa meta longínqua de uma "ingenuidade do *métier* " descoberta em Velazquez . Não se sabe ao certo qual quadro do espanhol, ou então a ele atribuído na época, Manet tinha em mente ao fazer a comparação (Velázquez não estava especialmente bem representado nas coleções dos museus franceses) , mas ele se manteve fiel a seu entusiasmo pelo pintor depois de ter viajado à Espanha e conhecido melhor sua obra.

A relação entre o caçador de leões impoluto e o equívoco "bebedor de absinto", unidos pela constância da devoção a Velázquez,

---

26 A. Proust, "L'Art d'Édouar Manet", *Le Studio*, janeiro 1901, p. 72. Citado em DARRAGON, 1989, p. 49.

é visível no posicionamento das figuras, com sua marca registrada de "desgraciosidade", especialmente visível nas pernas.

L'Enfant à l'Épée (1861, Coleção do Metropolitan Museum of Art) é outra obra da juventude reconhecidamente influenciada por Velázquez, e que conduz a pintura de Manet a um patamar de aceitação unânime que poucas vêzes viria a freqüentar, associando-se ao futuro sucesso do *Bon Bock* no Salão de 1873. Albert Wolff é o crítico que lamenta o destino abortado de um pintor com qualidades especiais, com um sentido verdadeiro da tradição, mas sem determinação para presistir em sua própria via.*"Il avait poussé presque aussi loin que le Maître [Vélasquez] la science des noirs enveloppés dans une demi-teinte lumineuse; c'est un superbe morceau de peinture, mais qui ne ressemble en rien à l'art impressioniste dans lequel Manet devait se jeter ensuite"* [27] .

Manet não buscaria em Velázquez apenas trevas e individualidades, mas também o oposto, expondo a autonomia de seus personagens à confrontação do agrupamento e ao efeito integrador da luz. *Le Vieux Musicien* (1862, Coleção da National Gallery of Art, Washington), reporta-se, com sua reunião heterogênea de personagens, ao naturalismo do século XVII. O escritor Champfleury, crítico de arte e amigo de Manet, produziu nesse mesmo ano um texto em que associava, numa única linhagem, Courbet aos irmãos Le Nain e a Velázquez . *"[Les Le Nain] possèdent (...) un accent qui n'appartient à personne, une façon de grouper les personnages maladroite(...) ils ont cherché la réalité jusque dans cette inhabilité à placer des figures isolées au milieur de la toile; par là, ils sont les pères des tentatives actuelles et leur réputation ne peut que s'accroître. (...)*

"Par la composition et l'arrangement des groupes, Courbet rompait déjà avec la tradition. Sans connaître les admirables toiles de Vélasquez, il se trouve d'accord avec l'illustre maître, qui a placé des personnages les uns à côté des autres, et ne c'est pas inquiété des lois

---

27 A. Wolff, "Édouard Manet", *Le Figaro*, 1er. mai 1883.Citado em DARRAGON, 1989, p. 58.

posées par des esprits pédants et médiocres. Qui n'a pas l'intelligence de Vélasquez ne saurait comprendre Courbet." [28] .

Uma referência importante para Manet durante este período, *L'Enterrement à Ornans* fora julgado por ele, de modo significativo, ainda "excessivamente negro" para alcançar o termo justo que pretendia na pintura. O reparo não deve ser entendido apenas como prenúncio de um futuro entusiasmo pelo impressionismo, mas também como sinal da busca por uma luz e espacialidade já entrevistas na obra de alguns grandes pintores do passado.

A "composição" e o "arranjo dos grupos", estudados entre 1861 e 1862 nas cópias produzidas por Manet da *Réunion de Treize Personnages* do Louvre, então atribuída a Velázquez, preparam a "explosão luminosa no espaço" - na expressão de Darragon -, que iria logo ocorrer em *Musique aux Tuileries.*

A influência de Velázquez no agrupamento de personagens e sua interferência no tratamento da luz ao ar livre conduz diretamente à sua famosa pintura *Los Borrachos* , homenageada por Manet com uma citação entre as gravuras na parede do *Retrato de Zola,* de 1868. Neste quadro de Velázquez há uma desunificação da luz, tratada de maneira isolada em função de cada personagem, tendência oposta à de Caravaggio e Rubens na época, cuja luz dirigida glorifica a visão de um poder católico e monárquico. A falta de homogeneidade da luz em *Los Borrachos* reforça o motivo híbrido, que reune personagens da mitologia grega a camponeses da época do pintor. Enquanto a figura redonda do deus Baco obedece em parte a cânones tradicionais, os camponeses são habilmente investidos com malícia e pitoresco populares. A cena com seu descalabro revigora a linguagem da alegoria , eliminando ao mesmo tempo seu caráter de

---

28 CHAMPFLEURY, E., Le Réalisme, ed G. e J. Lacambre, Paris, 1973, p. 181-182. Citado em DARRAGON, 1989, p. 60-61, que, por sua vez, nota :*"ce principe de composition semble tributaire des idées esthétiques des historiens de la peinture réaliste du XVIIème. siècle (...) L'étude de Champfleury, notamment, sur les frères Le Nain (...) pouvait inciter un jeune artiste à pousser le réalisme dans une voie ouverte en partie par Courbet "* .

distância e intangibilidade. O quadro terá com certeza produzido impressão profunda tanto em Courbet, quanto no pintor do *Déjeuner sur L'Herbe.*

Essa diversificação do tratamento da luz no interior de uma mesma pintura seria levada adiante por Manet em algumas de suas mais famosas composições, a ponto de elas adquirirem aspecto de colagem, superposição de vários planos.

A Cópia dos *Petits Cavaliers* atribuídos a Velázquez, retomada numa água forte entre 1861-62, é importante também pela introdução do autoretrato no grupo representado. Velázquez teria retratado o pintor Bartolomeo Esteban Murillo (1618-1862), outra das "fontes" espanholas de Manet, e a sí mesmo, rodeados por personagens contemporâneos. O exemplo foi seguido ao pé da letra pelo pintor em *La Musique aux Tuileries*, como sinal da imersão de seu próprio ponto de vista na luminosidade ambiente do quadro. Nesse sentido, Pertuiset, assim como os personagens de *Argenteuil* e *En Bateau* , são um pouco o próprio Manet.

A influência de Velázquez faz-se sentir em aspectos diversos mas igualmente centrais da pintura de Manet : primeiro na autonomia dos personagens , e em seguida na sua composição com o ambiente. A ida à Espanha em 1965 só faz confirmar em seu espírito a ascendência do mestre, que "só por ele vale a viagem" [29]. No retorno a Paris, os retratos de "mendigos-filósofos" trazem a marca mais evidente desse estímulo, que seguirá manifestando-se ao longo das várias transformações por que passa a produção de Manet. Sobre isso escreve Éric Darragon : *"[Velásquez] l' encourage à suivre son mouvement naturel. L'Homme mort, Le Matador saluant, les Philosophes expriment donc le sens de cette conviction dont il avait besoin pour poursuivre malgré ces critiques. Il trouve également chez Vélasquez la réalité sombre, le pessimisme qui enveloppe de noblesse des types parisiens qui font partie de la sensibilité contemporaine. L'intensité de la référence réside dans un sentiment de la permanence des valeurs dans un monde qui change, ce qui*

---

29 Conforme carta citada por COURTHION e CAILLER, 1954, I, p. 44.

permet de dire que ces Mendiants illustrent, eux aussi, comme les bourgeois de la Musique aux Tuileries, l'idée de modernité. Dans le Paris d'Haussmann et de l'Exposition Universelle de 1867, le Philosophe au bèret, par exemple (...) son geste et même la position de sa main gauche semblent répondre au fameux Portrait d'acteur de Vélasquez."[30].

A preocupação com a morte vincula *O Toureiro Morto* (1864-65) - que também buscou inspiração em um quadro hoje não mais atribuído a Velázquez - ao *Retrato do Caçador de Leões*. A admiração por Velázquez bifurca-se em sentidos diferentes, de luz e de trevas, que de certo modo encontram-se no quadro do MASP, quando há a sobreposição da dimensão lúgubre e violenta do motivo com a exuberância vital do *plein air*.

A pintura do mestre espanhol parece ser um grande trunfo nas mãos de Manet para fazer uma ponte consistente entre a contemporaneidade e a tradição, em que o legado de uma pode ser inteiramente investido nas potencialidades da outra. No final dos anos sessenta, a dimensão anedótica vai cada vez mais circunscrevendo-se à medida de indivíduos como Desboutin e Pertuiset, que não pertencem mais ao anonimato genérico dos "mendigos-filósofos", mas a um panteão arbitário, a "galeria dos personagens contemporâneos" . O *Bon Bock* é um de seus grandes representantes :*"L'heureux homme que ce ventripotent buveur ! Il est de la même famille des Borrachos de Vélasquez, mais (...) ce doit être un bon philosophe et bon patriote d'Alsace (...)"*[31]. Manet afunda o compatriota em trevas que parecem sair de Hals e Velázquez, mas concentra em sua figura um sentimento de simpatia pelo parisiense comum, análogo ao do colega Auguste Renoir.

---

30 DARRAGON, 1989, p. 128.

31 J. Clarétie, "Salon de 1873", *le Soir*, 6 de maio, citado em DARRAGON, 1989, p.217.

L'Acteur Tragique e *Le Fifre*, recusados no Salão de 1866, estabelecem entre si, de acordo com Éric Darragon, uma relação que reflete a modernidade específica que emerge da influência da tradição realista sobre Manet. As duas obras foram recusadas no Salão de 1866 . *"(...)la confrontation aurait dû permettre un jugement entre deux dimensions qui se répondent à travers un certain idéal esthétique, celui de Vélasquez. Toute la mémoire romantique impliquée par Rouvière semble découvrir dans le Fifre un nouveau visage, inventer une filiation surprenante dont les valeurs réelles sont à la fois évidentes et pour ainsi dire informulées."*[32] .

A exacerbação sentimental no retrato do ator Rouvière, que alcança uma parte de abstração, anuncia a substituição do protagonista trágico da pintura por uma espécie de funâmbulo. Começa a aparecer um "estereotipo" moderno de protagonista, cuja personalidade é simplificada, nivelada, e que estabelece uma nova aliança com o jogo cênico, a infância e a loucura. Pertuiset , pintado, como foi notado na época, com uma dose de "voluntária ingenuidade", contribui para esse processo de transformação da homenagem à personalidade em uma exaltação farsesca da condição humana, em que iriam tomar parte retratos pintados por Cézanne, Lautrec, Van Gogh e Picasso. Através de Manet, os laços dessa corrente moderna com obras do século XVII e XVIII, os Anões e Bufões de Velázquez, o Gilles, de Watteau, tornam-se mais evidentes.

A cópia de um retrato atribuído a Velázquez , *Philippe IV en Chasseur*, feita numa série de gravuras iniciada no mesmo ano de 1862 em que o quadro foi adquirido pelo Louvre, introduz o tema da caça na obra de Manet. O pintor trabalhou durante um tempo espaçado nessa gravura, que retomou anos depois (os estados de 1 a 6 são de 1862, e os de 7 a 8, de c.1866-67; as técnicas utilizadas são água-forte, ponta seca e aquatinta; as gravuras situam-se em Paris, Bibliothèque Nationale - 6°estado -, e New York, The New York Public Library - 7° e 8° estado).

---

32 DARRAGON, 1989, op. cit., p. 131.

A cópia revela um estudo aprofundado da técnica de Velázquez, através de seu genro e assistente Mazo, a quem hoje o quadro é atribuído (em sua viagem à Espanha, Manet iria verificar melhor essa questão de autoria). Técnica que parece consistir sobretudo na fixação espacial da figura, no equilíbrio entre os vários elementos, e na definição do cenário (árvores próximas que dão para um horizonte longínquo). O texto do Catálogo da retrospectiva de 1983 chama a atenção para o grafismo da paisagem na gravura de Manet (nº36, p. 118). Tal maneira "impressionista" de efetuar notações rápidas, riscos que definem a espacialidade, não destoa daquela do próprio Velázquez, que parece ter sido considerado em sua época como um pintor incapaz de terminar completamente seus quadros. Segundo uma frase de Ortega y Gasset, o "inacabamento" das pinturas do mestre consistia menos em uma expressão de temperamento, do que em uma aptidão para apreender um traço essencial da natureza - sua infinitude -, e o caráter inacabado de todo real [33] .

O *Príncipe Baltasar Carlos Caçador* é outro quadro pintado por Velázquez no mesmo ano de 1635 em que retratava o rei Felipe IV (pai do príncipe) caracterizado de forma semelhante. A composição vertical é igualmente enquadrada por um tronco de árvore, abrindo-se, no outro lado, para uma paisagem montanhosa e distante. Essa pintura do Prado, que pode ter sido vista por Manet em 1865, é aquele entre os retratos de caça pintados por Velázquez que tem com o *Retrato de Pertuiset* maiores afinidades, a começar pela atitude vigilante do protagonista e a diagonal do terreno em declive, que conduz à forma massuda do cachorro deitado. O corpo do cão é dividido ao meio pelo arcabuz do príncipe, de modo análogo à cabeça do leão no Pertuiset, separada do resto do corpo pelo tronco de árvore.

A particularidade do enquadramento poderia ser posta em relação com a ataxia que acometeu Manet naquele período; *"(...) on a souvent observé que Manet peignait debout, comme Vélasquez en*

---

33 Citado em Velázquez, col.Classici dell'Arte, Rizzolli.

quelque sorte." [34] . A posição desconfortável do caçador de Manet lembra as dificuldades enfrentadas pelo próprio pintor, que deveria experimentar na ocasião limites exteriores duros impostos a seu trabalho. Tais limites seriam, entretanto, convertidos em ganhos, na medida em que favoreceram, no caso do *Retrato de Pertuiset* ou do *Bar aux Folies-Bergère*, um sentido velazquiano da paralização da existência e do mundo dos objetos.

O modo como Manet trata a cor e a matéria do solo, mapeado pelas árvores em que se ajoelha M. Pertuiset, aproxima-se do tratamento da relva no quadro de Velázquez, que superpõe algumas finas pinceladas verdes sobre uma base mais escura e indiferenciada.

Como já foi dito anteriormente, a associação entre o *Príncipe Baltazar Carlos* e o quadro do MASP favorece também uma ligação do *Retrato do Caçador de Leões* com uma série de obras com motivos infantís do início da carreira de Manet. Citamos, em primeiro lugar, *Le Gamin au Chien*, de 1860, inspirado em Murillo, e *L'Enfant à L'Épée* (1861), mas seria conveniente lembrar também o velazquiano Portrait de *L'Enfant Lange*, de 1862 (Coleção do Staatliche Kunsthalle em Karlsruhe).

6.

Os pontos vermelhos observados nos jardins pintados por Monet aparecem também nos pastéis de Degas, deslocados do plein air para os saiotes das bailarinas, e a pulverização do vermelho às vêzes parece funcionar como recurso contra a força invasora dessa cor.

Existe também uma pintura de Armand Guillaumin, *Amigo de Pissarro no Estúdio*, de 1878, que se aproxima do quadro de Manet não apenas no campo das relações cromáticas, mas também por uma evidência do procedimento construtivo, ligada ao japonismo então em voga.

O nome outro pintor pode ser associado ao Manet da época do *Retrato de Pertuiset* : Whistler. Em *Noturno em azul e dourado : a*

---

34 DARRAGON, 1989, p.380.

velha ponte de Battersea, datada de cerca de 1865, não é só o tratamento cromático que faz pensar em Manet, com sua superposição de diversas camadas de pintura, unificadas por uma tonalidade geral de azul, mas também a simplificação acentuada da composição baseada em perpendiculares, em que os diversos elementos do quadro se relacionam numa escala autônoma. As afinidades de Whistler com a poética de Mallarmé e com a arte japonesa são outros pontos de contato com o Manet da virada da década de 1880.

7.

Reutersvärd afirma que a pintura à qual a percepção da época estava acostumada às cores situadas no centro do espectro luminoso, enquanto a pintura impressionista tendia a utilizar as cores situadas mais ao extremo. *"Today, we should take it for what it was, a recomposing in a special coloristic key, and we should regard it as a completely legitimate artistic device. For the great art critics of the 70's this was a confusing mystification, which called for an explanation _ and banishment. But the art public in general was unaccustomed to the pure colors of the impressionists direct to the tube, and the most unexpected feature was their tints between pure blue and pure violet. Indeed, people had for so long been habituated to a blue faintly toned down towards green, that when they saw the color in the unmixed state it seemed in their eyes to be shot with violet (...) they felt an attraction or pull towards the red that is no longer felt by us"* [35]. Pode-se aceitar ou não, que tais efeitos de mudança no eixo "gravitacional" da escala cromática na percepção do público tenham de fato ocorrido.

As menções ao lilás, indigo ou violeta se sucedem a partir de 1876, e são coletadas no texto de Reutersvärd. Victor Cherbuliez, teria sido o primeiro a descrever a opinião do público : *"Le propre de l'Impressionisme est de peindre... des ciels lilas"* [36] . Duranty, por seu

---

35 REUTERSVÄRD, 1950, op. cit., p. 106.

36 Op. cit., p. 106, nota 1.

lado, vê em 1879 o método impressionista como *"procédant presque toujours d'une gamme violette et bleuâtre"* [37] .

A questão adquire um contorno particular com os textos de Huysmans, que utilizam uma argumentação "oftalmológica", particularmente contra a pintura de Claude Monet, o que acaba suscitando um debate "científico". Em 1880, ele escreve que o olhar da maioria deles já se havia "monomanizado" [38] . Alfred de Lostalot contra-argumentaria tres anos mais tarde que a sensibilidade especial de certas pessoas poderia levá-las a perceber os raios ultra-violetas : *"M. Monet (...) et ses amis voient violet, la foule voit autrement, de là le désacord"*, ele conclui [39] . O crítico Albert Wolff, maior adversário de Manet e dos impressionistas, já havia deixado, em 1876, bem clara a sua posição, associando pura e simplesmente a "pintura violeta" à loucura : seria inútil tentar convencer Pissarro de que as árvores não são violetas, ou Renoir, de que os corpos das mulheres não possuem reflexos daquela cor [40] .

8.

Os cavalos que aparecem, diminutos, esboçados no fundo do retrato da amazona Marie Lefébure, que já remetiam àqueles pintados em 1872 para as *Corridas no Bois de Boulogne* (RW 184), reafirmam uma citação direta do famoso quadro de Géricault, *Corridas em Epson*, datado de 1821.

Não fosse apenas por esse exemplo de aproximação proposital da pintura do mestre romântico, a obra de Géricault (1791-1824)

---

37 Op. cit., p. 107.

38 Op. cit., p. 107.

39 Op. cit., p. 107.

40 Op. cit., p. 108

ainda introduziria um paralelo significativo com a de Manet, pela maneira pouco cerimoniosa, aparentemente brutal, com que ambas se apropriam da tradição e assimilam influências heterogêneas.

A viagem à Itália de Géricault, quando este foi atraído simultaneamente por modelos distintos entre sí, como Michelangelo e Rafael, ao mesmo tempo que pela realidade pitoresca das ruas, começa a expor de modo claro o princípio que orienta uma pintura moderna, no sentido de atualizar e presentificar a tradição.

A Itália é um museu aberto da grande tradição, em que Géricault vê também a realidade da natureza e das ruas, como se pudesse sobrepor os dois planos, e enxergar uma transparência que permitisse a passagem entre ambos.

Géricault parecia encontrar-se então numa situação semelhante àquela em que iria estar Manet, mais tarde, requisitado enquanto artista pela riqueza da arte dos museus, ao mesmo tempo que pela vida da grande cidade. A energia que se depreende da Paris de Manet pode ser de outra qualidade daquela, festiva e sedutora, que parecia existir na Roma de Géricault, mas possui um grau de intensidade parecido. Os dois pintores cumprem uma vocação de realizar a síntese entre suas respectivas visões da tradição e da modernidade. O moderno, entretanto, não é dado como se estivesse pronto, mas seus sinais fragmentários só podem aparecer de forma coerente através do resultado dessa síntese com a imagem do passado. A proximidade de ambos os pintores se torna visível em algumas obras, numa aparência comum de colagem entre os diversos planos dos quadro, que expõe e resolve uma multiplicidade de apelos e referências simultâneas.

As referências à tradição na pintura de Géricault indicam vetores históricos, linhagens artísticas, cuja influência chega até Manet, explicitando os dados de um problema que diz respeito a toda a arte européia do século dezenove.

Em cenas como as do *Matadouro*, Géricault faz um ensaio em direção à representação do heroísmo moderno, tema que seria mais tarde tratado na crítica de arte por Baudelaire. Os personagens do quadro recebem um tratamento que parece citar Ticiano e Michelangelo, transplantados para uma paisagem de fazenda ou

subúrbio, fragmentária e desolada como as de Goya. A obra causa a impressão de um exílio de deuses da mitologia grega para uma realidade cotidiana, em que se circunscrevem seus poderes e sua violência. Nesse como em outro quadro de 1817, *Corrida de Cavalos Bravos em Roma*, existe uma proximidade com a obra futura de Manet, pelo que essas pinturas têm de fragmentário, mas também pela solidez de sua construção. Os dois artistas partilham de uma afinidade com a pintura de Goya, pelo distanciamento, o aspecto deslocado de seu ponto de vista, que corresponde a uma moderna exigência de anonimato.

A procura da dimensão de um heroísmo contemporâneo se faz visível no próprio tema da *Balsa da Medusa*, de 1819. Como o barco salvador que ameaça sumir no horizonte, o sentido que anima a existência e o drama dos personagens está por um fio. Dessa forma configura-se uma crise da pintura histórica que se prolonga até a *Evasão de Rochefort*, de Manet, em que a diminuição máxima do espaço destinado à figura heróica dá a medida inversa do esforço para provê-la de alguma significação contemporânea.

Os quadros enviados por Manet para o Salão de 1866, *O Tocador de Pífaro* e *O Ator Trágico*, parecem dividir em dois o personagem do *Corneteiro dos Hussardos*, retratado por Géricault em uma pequena tela de 1813. Manet continua a lidar com o aspecto sentimental e psicológico do individualismo romântico, mas só pode fazê-lo sob condição de neutralizar o excesso de *pathos*. O que ele faz através de uma desconstrução, em que as partes alcançam vida independente.

A série de retratos de doentes mentais pintada por Géricault entre 1822 e 23 pode ser comparada ao projeto de Manet de montar uma galeria de tipos parisienses [41]. Caracterizados principalmente através de sua profissão, eles expoem comedidamente uma qualidade humana. Os monomaníacos de Géricault, que também guardam resquícios da tipificação profissional, são uma abordagem realista _ e

---

41 Conforme a carta enviada por Manet ao *Prefet de la Seine*, em 1879, reproduzida em COURTHION e CAILLER, 1953, I, p. 76.

carregada de inconformismo romântico _ dos novos motivos sociais que permeariam também a pintura de Manet.

Num quadro de 1813, *Cavalo Malhado Espantado pelo Relâmpago*, estão presentes a síntese e a concisão também buscadas por Manet, que ajudam a definir o novo tipo de relação com a tradição. Géricault exibe, a partir de uma imagem nua e qualquer, sua crença de que o heroísmo e a tragédia estão já implicados na realidade em que a pintura se baseia. À redução do campo temático corresponde um aumento do trabalho de observação e de tratamento da matéria pictórica. A definição do motivo - o raio que cai no fundo do quadro - é frágil e vaga, mostrando que no interior de uma arte realista, o enigma pode ter lugar ainda maior.

9.

Os caçadores e exploradores eram considerados então como modelos de civilização no continente africano. Darragon fornece uma idéia do papel do caçador na colonização : *"(...) la destruction des fauves entre dans le programme de l'idéologie coloniale ; par sa supériorité technique et son courage, l'homme blanc peut venir à bout d'un fléau dont souffrent les indigènes incapables d'y faire face. On va même jusqu'à calculer ce que côutent les lions aux Arabes"*[42] . Em seguida o autor cita uma estimativa do caçador Jules Gérard de que cada leão custa a um árabe, pelos prejuízos que causa nos rebanhos, dez vêzes mais do que o imposto pago ao estado. Depois, conclui : *"(...) Libérateur, pacificateur, le tueur de lions est avec l'officier, le médecin, le missionaire une des figures de la civilisation européenne"* [43] . Com ambições de negociante, Pertuiset envolveu-se com o comércio de animais selvagens e armamentos. Aperfeiçoou, junto com o fabricante Devisme, uma carabina de cano duplo munida de balas explosíveis, que deveria liqüidar de forma implacável animais de grande porte. É uma carabina "Devisme" que é representada com destaque no quadro de Manet. Pertuiset havia

---

42 DARRAGON, 1981, p. 22.

43 DARRAGON, 1981, p. 23.

tentado, na ocasião da Exposição Universal de 1867, fazer com que o exército francês adotasse sua invenção, extendendo-a a fins militares. A arma chegou a ser testada pelo exército, mas acabou não sendo aprovada. Em 1868 uma Convenção contrária à utilização bélica da bala explosível foi assinada em São Pertersburgo. Pertuiset não desanimou : "eu me decidí a partir para a América afim de lá fazer reconhecer minha invenção (...) e em 1870, embarquei para o Brasil no navio *Mallegan* da *Pacific Steam Navigation Company* ". (*"(...)Je me décidai à partir pour l'Amérique afin d'y faire reconnaître mon invention (...) et en 1870, je m'embarquai pour le Brésil sur le navire le Magellan de la Pacific Steam Navigation Compagny* " [44].

Atuando em circunstâncias históricas peculiares, o caçador passa a ocupar, como escreve Darragon, uma posição significativa dentro do surgimento da era contemporânea: *"(...) Un homme qui s' est trouvé mêlé de façon directe à un des aspects par lesquels il est possible de définir une crise profonde de la civilization contemporaine"* [45]. A invenção do fusil alemão Dreyse, seguida do Chassepôt adotado pelo exército francês em 1868, constituem o princípio de uma progressiva capacidade de devastação bélica. Na Criméia e na guerra da Secessão italiana, o número de baixas aumentou vertiginosamente. Os desenvolvimentos armamentistas tornaram-se tema de um debate público conduzido pela imprensa, no centro do qual veio parar a proposta de Pertuiset, de uso do fusil à bala explosível pelo exército francês. Darragon tende a aproximar a posição de Manet sobre o assunto, à de Théodore de Banville, com quem o pintor mantinha relações, e cujo poema *La Balle Explosible* de1868 realça o aspecto hipócrita, ou pelo menos absurdo, de um controle "humanitário" da violência na guerra [46].

---

44 PERTUISET, E., Les Aventures d'un Chasseur de Lions, Paris, 1878, p. 51, citado em DARRAGON, 1981, n. 37.

45 DARRAGON, 1989, p. 348.

46 Conforme DARRAGON, 1981, pp 24 e 25.

Assim, diante das barreiras impostas à utilização de sua arma, Pertuiset parte para a tentativa de estabelecer um mercado fora da Europa. Em 1878, ele deixa temporariamente o continente e viaja à América Latina e Terra do Fogo, com projetos de exploração e de lucro rápido, ocasião em que os jornais publicam admirativas reportagens sobre o "matador de leões" . Em *Le Journal Illustré* de agosto-setembro de 1873 ,o jornalista A. Buchon assinava o seguinte texto : " *Pertuiset a ce qu' il faut pour réussir : un imperturbable sang-froid, la patience éprouvée du chasseur qui, pendant cent trente nuits, a attendu son lion, et des fusils à balles explosibles qui percent des plaques de fer à des centaines de mètres. Quand ils entendirent pour la première fois le fusil à pierre des Castillans, les descendants des Incas se mirent à genoux. Que feront les indigènes de la Terre de Feu quand ils seront témoins des perfectionnements que Pertuiset a apporté aux fusils Devisme ?* " [47] .

Os anos de 1880-81, quando Manet pinta o retrato, marcam o recrudescimento da política colonial francesa, expansionismo sustentado por Gambetta e por numerosos grupos de pressão, e que contava com o consentimento de Bismark. Como resume Darragon, "O quadro de Manet intervém em um momento de extrema susceptibilidade no plano dos valores nacionais".

Como escritor de narrativas de viagens, Pertuiset deixou publicadas várias obras, referentes às suas caçadas e explorações : *Expédition Pertuiset à la Terre de Feu - Rapport Envoyé aux Société Géographiques* (1874); *Mémoire sur l'Expédition à la Terre de Feu et les Concessions qui s'y Rattachent* (1876); *Le Trésor des Incas à la Terre de Feu, Aventures et Voyages dans l'Amérique du Sud* (1877); *Aventures d'un Chasseur de Lions* (1878); *L'Araucanie et les Araucans* (1883).

Darragon vê no quadro de Manet os sinais de um respeito pelo profissionalismo de Pertuiset, cujo livro, *Aventures d'un Chasseur de Lions*, " *apporte le témoignage d'un chasseur professionel soucieux d'*

---

47 Op. cit., p.347.

instruire par l'exemple " [48]. Na obra, o caçador contava como tinha matado na Algéria o leão cuja pele fora exposta no Palácio Trocadero, na *Exposition Universelle* de 1878, provavelmente o mesmo troféu oferecido antes a Napoleão III, e que seria ainda utilizado por Manet no quadro de 1881. Pertuiset explicava a atitude a ser mantida caçador profissional, na tocaia, esperando pacientemente a aproximação da fera, e que ele deve ter descrito a Manet durante a pintura do quadro. O livro menciona também o traje de caça, "à alemã", usado no retrato, e que era impróprio ao clima africano. Pertuiset contava em seu livro que os caçadores novatos que iam acompanhá-lo na expedição à Algéria usavam na véspera da viagem o traje 'à alemã' : *"les deux autres, vêtus d'une veste et d'un pantalon de drap vert, de grandes guêtres de cuir montant jusqu'aux genoux, d'un chapeau tyrolien en feutre surmonté d'une plume de cocq, se promenaient fièrement sur le boulevard heureux de se montrer en semblable costume et dédaignant les sourires qui les accueillaient au passage"* [49] .

O consentimento de Pertuiset em aparecer caracterizado daquela forma no retrato mostra sua cumplicidade em relação ao aspecto irônico da pintura, *"conscient de l'aspect Tartarin de tout chasseur de lions"* .

A relação entre as emoções da caça e o Retrato pintado por Manet é desenvolvida por Darragon : *" (...) la chasse a lieu, en réalité, la nuit dans une rélative obscurité et Pertuiset revient souvent sur l'émotion forte que suscitent les rugissements du lion. (...)(il) manque s'évanouir, il se domine (...) Le flegme du portrait transmet donc l'expérience réelle du contrôle de soi. Dans son portrait (...) Pertuiset pouvait lire (...) cette vérité-là, intime et personelle qui lui est destinée par son ami Manet."* Manet era um apreciador de narrativas, do *Rocambole* às *Confissões* de Rousseau, e devia gostar de ouvir as histórias do seu amigo [50] . O relato das caçadas detém-se

---

48 DARRAGON, 1989, p. 345.

49 PERTUISET, 1878, pp. 194-195. Citado por DARRAGON, 1981, p. 20

bastante no aspecto psicológico, tratando da superação do medo do perigo. O quadro de Manet dá prosseguimento a esse enfoque.

---

50 DARRAGON, 1981, pp. 21 e 18.

CONCLUSÃO GERAL

O estudo de obras de Manet introduz uma gama variada de questões, um território imenso, que aquilo que foi escrito e refletido ao longo dos capítulos do presente trabalho não pretende ter esgotado, ou mesmo percorrido em uma extensão significativa. Observando os limites do trabalho _ coleta de dados, organização de informações e avanço de proposições _ convém insistir um pouco sobre certos pontos, e tentar ver se é possível aproximar algumas das idéias que surgiram em separado no decorrer da redação desse texto.

A escolha de Marcellin Desboutin como modelo de *O Artista* foi a segunda que convocou um gravador profissional como modelo de um "tipo", para uma pintura importante a ser enviada ao Salão. A busca de uma representação emblemática do Artista, naquele momento, lançou mão da imagem de um integrante do grupo impressionista, que estava também empenhado, como os outros, na captura do instante através da arte.

Manet quer também "captar" o instante, mas ele o faz mais no plano da execução da própria pintura do que na sensação ligada ao meio exterior. Sobretudo, ele considera a importância do ponto de partida, do "motivo", e se interessa em restituir por meio da pintura alguma coisa da personalidade e da singularidade do modelo. A justificativa da arte está do lado de fora, é o "motivo". Para alcançá-lo, ele se reinveste de sua própria singularidade enquanto artista, e se transforma ele próprio em uma espécie de instrumento privilegiado da arte. O pintor parece levar ao pé da letra a afirmação de Zola de que a criação artística resulta de uma situação em que um "canto" qualquer da natureza é restituído através de um temperamento individual.

Esse investimento e essa crença de Manet em seu próprio temperamento irão dar à sua pintura o seu famoso caráter de neutralidade. De modo coerente , ele atribui um significado autônomo a suas escolhas, e a tudo o que seu "instinto" o impele a trazer para dentro de suas pinturas. O que importa, afinal, são as coisas.

O impressionismo é mais um dos recursos que podem servir a um objetivo realista, interessado principalmente na restituição da presença humana, enquanto sinal no mundo e enquanto pulsação do sujeito. Uma tal perseguição de um impulso vital na pintura, aproximando-se de uma idéia "prometeica" da arte, já foi definida como "o romantismo radical de Manet". Existe uma analogia entre ele e a imediatez e a instantaneidade paradoxal na gravura _ a relação ambivalente com a fugacidade e com a eternidade, de eternização e celebração (e também repetição) do transitório.

A gravura também interessa sobremaneira Manet, não apenas pelo significado que adquire dentro do impressionismo, mas como o instrumento de reprodução predominante na época, fundamental para que, da *Mona Lisa* ao rosto de um deputado, toda imagem pudesse "cair em domínio público". Manet não escapa de lançar mão dos recursos da gravura, em variados níveis, quando vai concebendo aos poucos seu projeto de retratar os "tipos contemporâneos". Escolhidos por Manet para representar sua época eles já eram, antes disso, reconhecíveis pelo público. O homem gordo e de meia idade tomando cerveja é facilmente identificado como um homem comum. Por sua vez, o personagem refratário do "Fumante", o Bebedor de Absinto, os velejadores de *En Bateau* , o Caçador de Leões,... aspiram a ter sua imagem igualmente difundida, e a ocupar o seu lugar próprio entre as referências de um cotidiano.

A partir do sucesso de 1873 é finalmente fixado um parâmetro para os demais "tipos", e as qualidades de cada um vão sendo apreendidas a partir dessa comparação com o "homem comum". O Artista irá ganhar sua própria "diferença", Pertuiset terá direito à sua forte "excentricidade", o casal de *Dans la Serre*, à sua "distinção", etc. A possibilidade de empatia com o bebedor de cerveja, eleito pelo público, é a condição de existência para os demais "tipos", de antes e

de depois , isto é, para que o próprio Manet possa exercer plenamente a sua faculdade distintiva e seletiva. Manet leva adiante uma espécie de desenvolvimento "lógico" do romantismo em direção ao anonimato, onde o caráter elitista do individualismo romântico é lançado contra si próprio. A soberba, a auto-elevação acima dos outros, "comuns mortais", transfere-se dos autoretratos de Courbet para *O Artista* e se transforma no exercício de um desdém mais comum pelo comum.

Como em Courbet, e mesmo em Delacroix, a desvalorizada "pintura de gênero" é utilizada contra os gêneros estabelecidos e regulados nos Salões de Arte. Os antigos "tipos populares", imortalizados pelos mestres de outras épocas e reproduzidos em gravuras, passam por uma ampliação de tamanho. Equiparados com a "pintura de história" então praticada, eles são recuperados pela realidade da época, perdendo seu caráter pitoresco. Assim também naturezas-mortas almejam a se converter em obras-primas e ocupar uma posição de destaque junto ao belo universal.

Manet tem uma dupla atuação sobre o seu século. Parte dela representa o seu aval ao movimento impressionista. A outra parte era endereçada exclusivamente à visão hegemônica de um período que coincide com o início da *Belle Époque*. A defrontação com a crítica e a pintura que representaram oficialmente o pensamento de sua época sempre foi essencial para Manet. A sua política de envios aos Salões induziu o surgimento de uma verdade que conseguiu prevalecer, a dos procedimentos de montagem implicados pela pintura, e do caráter "disparatado" que a sua, em particular, assumia ao lado do resto.

Existem grandes semelhanças em torno da recusa do *Artista* e da aceitação do *Retrato de Pertuiset* nos Salões, integrando-se perfeitamente a um padrão que se repete em toda carreira do pintor. A ênfase de todos os numerosos testemunhos recolhidos vai para a luta contra o academismo, e para a oposição ao júri de pintura. Entretanto, é fácil reconhecer que não existirá sempre, invariavelmente, um academismo monolítico. Manet contou com uma ajuda importante de integrantes dos corpos de jurados dos

Salões; ele foi, junto a eles, o representante de outra pintura (que podia ser vista como levando adiante a "tradição" de rebeldia de um Courbet). Ele realizou, em suma, durante mais de duas décadas, uma renovação da pintura "oficial" a partir de dentro. Para entender melhor o que o pintor significava dentro de sua época, pode-se lembrar a afirmação de Bataille, de que as transformações no campo da arte eram, no fundo, ansiosamente esperadas. Os burgueses contemporâneos de Manet já estavam, mesmo sem saber disso, desesperados das fórmulas vazias.

Por outro lado, pode-se discordar de que o espanholismo de Manet tenha sido mesmo um beco sem saída, um impasse, como disse Bataille, e de que não influiu, por exemplo, nos retratos de Zola e de Astruc, no *Tocador de Pífaro*, em *Nana* e daí por diante até o *Retrato de Pertuiset.* e *Un Bar aux Folies-Bergère*. Nessas obras, Manet incluiu as notas destoantes do "gosto artístico" estabelecido, que fizeram com que essas pinturas pudessem abordar, de forma inédita, o plano daquilo que o pintor chamou em uma carta de "a vida comercial de nossos dias". Manet é levado por uma disposição que se poderia qualificar de "democrática" a fazer uma seleção livre e neutra, a partir de fora, de elementos que irão influir em uma redução do pitoresco. São, entretanto, os mesmos critérios que exigem personagens tão românticos, e capazes de provocar uma "comoção" no público, quanto Desboutin, o *Artista*, e Pertuiset, o *Caçador de Leões*. Sua pintura descobre o óbvio : que existe um lugar para o exotismo na realidade, e que, por exemplo, a miséria cotidiana abriga a existência de Mendigos-Filósofos tão exemplares quanto Diógenes. Isto pode ser exemplificado por Degas em sua viagem a N. Orleães, quando este se lembrou que só Manet seria capaz de penetrar em uma realidade tão fortemente diferente sem dar a ela um certificado automático de demarcação. De *Lola Montés* ao *M. Pertuiset*, o pintor utilizou o exotismo como "escada" para alcançar o estágio plano de indiferença, que continua a ser uma espécie de condição para a possibilidade de uma vida moral enquanto o tempo corre.

Os seus retratos e demais obras estabelecem uma nova dignidade do modelo e do motivo, que multiplica o alcance da pintura. São singularidades que afirmam que se pode querer trazer

para dentro da arte uma classe, uma época, e uma ou outra história. Manet, por sua vez, também "ensinou" que o primeiro dever do artista, como de qualquer um, é responder ao seu entorno mais imediato. O agenciamento interno do espaço se reflete também em uma demarcação do espaço exterior à pintura, pelo peso real de um juízo concreto que é feito a partir da própria seleção dos elementos.

As modificações ocorridas na pintura de Manet na passagem para os anos setenta deram-se a partir da relação entre as figuras e o meio que as circunda. Estiveram em jogo o enquadramento, a pincelada, a construção e as modulações "caprichosas" da cor, que tiveram um papel fundamental nessas transformações. O pintor penetra com mais consciência no território da imprevisibilidade, e da possibilidade de falhas. Existe antes de tudo uma relação tempestuosa com o firmamento. As figuras são lançadas na tela sem rede de proteção, à procura de um direito ou de uma graça, análoga à dos personagens de Velázquez, que continuam sempre a servir como modelo. Obras que parecem não ter lugar certo multiplicam-se, à espera de encontrarem um dia seu significado, entregues à elasticidade das circunstâncias.

No processo seletivo implicado na organização das pinturas de Manet, toma parte não apenas o motivo "exterior" mas também um repertório abrangente do passado da arte. A afirmação de Mallarmé de que o olho deve romper com a memória encontra aqui ao mesmo tempo sua justificativa e sua negação. A pintura rompe efetivamente com os hábitos que tentam se consolidar, mas por outra via retoma, em contextos diversos, as "convenções" abandonadas de outras épocas.

As influências do presente e do passado se encontram cada vez mais soltas, à medida em que o tempo avança, em um estado não-condensado. Cada pintura particular estabelece um sistema gravitacional de referências, que, como no caso da *Amazona*, vai do barroco de Rubens à estampa japonesa, de uma afinação com a pintura inglesa a uma evocação da pintura espanhola. O interesse pela "atmosfera" aproxima, na pintura de Manet, as "modulações" da pintura impressionista dos "efeitos" da pintura "acadêmica". Ele lida,

através da "atmosfera", com recursos artificiais de envolvimento do expectador comparáveis aos do barroco. A capacidade de assimilação dos mais variados estilos é colocada a serviço de seu propósito realista, que mobiliza o público e simultaneamente impõe a ele um distanciamento.

A figura e a paisagem existem com independência em cada obra específica. O destaque dos fundos ou sua falta de reverberação sobre a figura são trabalhados pelo pintor, e utilizados para a obtenção de resultados tão diferentes quanto *A Amazona* e o *Retrato do Caçador de Leões*. Na primeira obra, a figura cortada e iluminada com pompa barroca se sobrepõe a uma espécie de amálgama entre a notação sintética da natureza e o estilo dos ilustradores. Esta é, com certeza, uma maneira muito própria de se relacionar com o *plein air*. Não se sabe mais se se está diante de "impressões" frescas do pintor ou de cenários artificiais como os de teatro ou fotografia, que servem para "reter" as variadas expressões do heroísmo contemporâneo.

Resta fazer uma reflexão final sobre a representação do nu e sua relação com esse período de desenvolvimento da pintura moderna. A busca de justificativa, o pretexto de coerência com a vida contemporânea e liberação da referência ao ideal arcádico distraem um pouco do impulso erótico fundamental da pintura de nu, que dá origem à forma magistral alcançada pelo *Déjeuner sur L'Herbe*. A pintura dispara, sadicamente, um processo de corrupção do corpo nu (sinônimo do belo), primeiro retirado do mundo e depois novamente atirado a ele. A escolha singular do artista é submetida ao julgamento indiferenciado do público, dando início a uma espécie de dialética do "voyeurismo" e do erotismo, em que poucos pintores estiveram tão conscientemente envolvidos como Manet. O *Déjeuner sur L'Herbe* realiza a operação, eternamente retomada mas raras vezes com êxito, de representar o nu como um elemento entre os demais, nem mais nem menos do que eles, e ao mesmo tempo se afirmando como única razão de ser da pintura.

Depois disso, foi deixando de ser fundamental para a pintura moderna tratar o tema de forma tão completa: tornado conhecido, o

sistema não precisa mais ser repetidamente exposto. Em vez de oferecer sua companhia aos personagens *blasés* que dividem com ela o espaço da pintura, a mulher nua passa a conviver com os outros quadros na parede, com igual , absurda e necessária _ do ponto de vista erótico _ indiferença. A distância do corpo nu, perdido no mundo, não precisa mais ser representada, estando já subentendida na aproximação cada vez maior e mais objetiva do motivo. O efeito erótico da mulher nua ao lado dos personagens vestidos, descoberto por Manet no quadro de Giorgione, é transmitido ao motivo da mulher que se despe nas "cenas de *toilette* " _ que mantêm o mesmo impulso de abarcar ao mesmo tempo o corpo nu e o vestido. A nudez distante da *Olympia* já havia, a partir de então, começado a parecer supérflua, e a indiferença já era uma propriedade adquirida do olhar.

O erotismo começa a ser, ele também, integrado a uma "filosofia do homem comum", que toma a forma, mais uma vez, de um retorno moderno à visão clássica . A descoberta do simples e do claro, a busca do fundamento do estar-aí , passa a existir em qualquer "estudo" e, com mais razão, em um "estudo" de nu com paisagem.

BIBLIOGRAFIA

1) LIVROS :

AGUILAR, N., no Catálogo das Obras do MASP da Escola Francesa.

APPOLINAIRE, Guillaume - Chroniques d' Art - 1902-1918 - Paris, Gallimard, 1960.

BATAILLE, G., Manet. Skira, Genebra,1955. Reed. 1983,p. 31.

BAUDELAIRE, Charles, Oeuvres Complètes, Gallimard, 1976, vol II, ("Le Peintre de la Vie Moderne", Chap. IV), p. 697.

BLANCHE, J.- Émile, Propos de Peintre - de David à Degas, Paris, 1919.

CACHIN, MOFFETT, MELOT, et. al., Manet , Catálogo de Exposição, Paris, Grand Palais, 1983, p. 234-235.

CAMESASCA, E., Trésors du Musée de São Paulo. De Manet à Picasso, Fondation Pierre Gianadda (Martigny). Milão, 1988

CÉZANNE, Paul, Correspondance (org. John Rewald), Bernard Grasset Ed., Paris, 1937, p. 194.

CLARK, K., The Nude, Ed. John Murray, Londres, 1957.

CLÉMENT-JANIN , Henri, La Curieuse Vie de Marcellin Desboutin (Paris, 1922.

COURTHION, Pierre e CAILLER, P., ed. , Manet Raconté par Lui-Même et par ses Amis, Genebra, 1953, vol. I, p.78.

CRESPELLE, J.-P., Les Maîtres de la Belle Époque, Hachette, 1966

DARRAGON, Éric, MANET, tese de doutorado com orientação de Bruno Foucart, defendida em 1987 (não publicada, citada com autorização do autor), p.826. *Bibliothèque Nationale de Paris.*

DARRAGON, E., Manet, Ed. Fayard, Paris, 1989.

DAUDET, A., Tartarin de Tarascon, Ed. du Grand Chêne, Lausanne, 1943

FRIEDRICH, O., *Olympia*, Paris no Tempo dos Impressionistas. Companhia das Letras, trad. Hildegard Feist, 1993,

GONCOURT, Jules e Edmond de, Manette Salomon (ano de publicação 1867), ed. L' Harmattan, Paris, 1993.

GRONBERG, T. A. (ed.), Manet, a Retrospective,Park Lane, NY, 1988

Grand Dictionnaire Universel par Pierre Larousse, publicado a partir de 1865.

MANET, J. , Journal (1893-1899), Paris, Scala, 1987.

MATISSE, Henri - Écrits et Propos sur l"Art - Paris, Hermann, 1972.

McQUILLAN, M., Les Portraits Impressionistes, Hermé, 1986, p. 104.

MELLOT, Michel, L'Estampe Impressioniste, Flammarion, 1994.

MONNERET, Sophie, L'Impressionisme et son Époque, Paris, Laffont, 1978-1981.

OCAÑA, M. T.; FONTBONA, F.; MENDOZA, C.; et. al., Picasso y els "4 Gats", Museu Picasso, Barcelona, 1995.

PERRUCHOT, Henri, Édouard Manet (título original : *La Vie de Manet* , Paris, 1959). Editorial Aster, Portugal, 1962, tradução de Henrique Barrilaro Ruas.

PROUST, Antonin - Édouard Manet. Souvenirs, *La Revue Blanche*, fevereiro a maio de 1897. Reeditado : L'Échoppe, 1988-1989.

RAND, Harry, Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare, University of California Press, Berkeley, 1987.

ROSENTHAL, Léon, Du Romantisme au Réalisme, 1914, Éditions Macula, 1987.

STUCKEY, C. F., e BAREAU, Juliet Wilson, E. Manet, Catálogo de Exposição no Japão (Toquio, Fukuoka, Osaka), Art Life Ltd., 1986.

VOLLARD, A. Souvenirs d'un Marchand de Tableaux, Paris, 1936.

WRIGHT, Patricia, Manet, Col. *Eyewitness - Art*, Dorling Kindersley e National Gallery Publications, Londres, 1993.

ZOLA, Émile, Mon Salon - Manet - Écrits sur l'Art, Ed. Garnier-Flammarion, Paris, 1970.

ZOLA, Émile, L'Oeuvre, Paris, 1886. Ed Fasquelle, 1985

2) ARTIGOS :

AQUILINO, M. J., "Painted Promises : The Politics of Public Art in Late Nineteenth-Century France", *The Art Bulletin*, 1993, vol LXXV, nº 4.

BAREAU, Juliet W., "L'Année Impressioniste de Manet : Argenteuil et Venise en 1874", *Revue de L'Art* nº 86, 1989,

BOUILLON, Jean-Paul, "L'Estampe Impressioniste : Chronique Bibliographique", *Revue de L'Art*, nº86, 1989, p.66.

BRITO, R.,"Manet com Miró, *Folhetim*, 24 de abril de 1983.

COLI, J., "Manet, o Enigma do Olhar", em O Olhar, Companhia das Letras, 1988, p. 234.

DANIELEWICZ, Iwona, "Le Noir et Le Blanc. D'un Aspect de la Peinture Académique du XIXème. Siècle" , traduzido para o francês por Anna Milobedzka-Glowacka.

DARRAGON, E., "Manet et la Mort Foudroyante", *L'Avant-Guerre* , nº 2, 1981.

DARRAGON, Éric, *"Remarques sur Manet et l'Esthétique du Chef - D'Oeuvre Inconnu"*, em *Autour du Chef-D'Oeuvre Inconnu de Balzac*, École Nationale des Arts Décoratifs, ENSAD, 1985, p. 85-94.

DOIN, Jeanne, "Un peintre sportsman et dandy", *Gazette des Beaux-Arts*, Oct., 1921.

DOLAN, T., "Mon Salon Manet : Manette Salomon", *La Critique d'Art en France 1850-1900 - Actes du Colloque de Clermont-Ferrand*, maio 1987, p. 43-51.

FARWELL, Beatrice, "Manet's Bathers", *Art Magazine*, 54, May 1980

FOCILLON, H., "Manet en Blanc et Noir", 1927, 1930, Maîtres de l'Estampe. Trad. Luiz Dantas, *Revista de História da Arte e Arqueologia*, nº1, UNICAMP, 1994.

GREENBERG, Clement, "Manet as an artist exceptional in his inconsistency", *Art Forum*, janeiro 1967.

KRAUSS, Rosalind E. - "Manet's Nymph surprised" - *Burlington Magazine* CIX, 1967, pp. 622 - 627.

LEVONIAN, R., "*As Banhistas* do MASP" , *Mirante das Artes*, maio-junho de 1968, nº 9, p. 14.

MAGALHÃES, R. C., "'Tradizione' e 'Invenzione'. Due Tele di Manet nel Museo d'Arte di San Paolo del Brasile", *Critica d'Arte*, VI, nº11-12, 1992, p. 80.

MALLARMÉ, S., "Le Jury de Peinture de 1874 et Manet", *La Renaissance Littéraire et Artistique*, 12 de abril de 1874.

MALLARMÉ, Stéphane, "The Impressionists and Édouard Manet", *Art Monthly Review*, 30 de setembro de 1876, p. 117-122; tradução para o francês por P. Verdier, *Gazette des Beaux-Arts*, 6ème. per., VI, nov. 1975, p. 147-156.

REFF, T., "Manet and Blanc's 'Histoire des peintres'", *Burlington Magazine*, CXII, julho 1970, p. 456-458.

REUTERSVÄRD, O., The 'Violetomania' of the Impressionists, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, n°2, Dezembro de 1950, p. 106 - 110.

SOLKIN, D., "Philibert Rouvière : E. Manet's 'L'Acteur Tragique' ", *Burlington Magazine*, CXVII, nov. 1975, p. 702-709.

STUCKEY, C. F., "Manet revised: Whodunit?", *Art in America*, nov. 1983, n° 10.

VAN LIERE, Eldon, N. , "Solutions and Dissolutions, the bather in 19th century French painting", Art Magazine, 54, May 1980, pp. 104 - 155.

INDICE

Página

APRESENTAÇÃO 1

Capítulo 1:

RETRATO DE MARCELLIN DESBOUTIN, O ARTISTA

I) A EVOLUÇÃO DOS TIPOS

Introdução 3

1) *Le Buveur d'Absynte*

2) Os "mendigos-filósofos" 5

3) Os retratos de atores 8

4) *Le Bon Bock* e a pintura realista do século XVII 11

5) Dois autoretratos 16

6) Os retratos de políticos 19

7) Outros "retratos de artista" de Manet

II) O PERSONAGEM PINTADO POR MANET

1) Manet e Desboutin

2) A recusa no Salão de 1876 25

3) Acerca da provocação e da indiferença

4) A exposição particular de 1876 31

5) O personagem do Artista 35

III) A REPRESENTAÇÃO DO ARTISTA NO SÉC. XIX..... 38

1) Bonnat, Couture e Boldini

2) Diferenças de orientação na representação do artista ... 44

3) Barcelona: A geração de Picasso

Conclusão 48

ANEXOS..... 53
1. Traços biográficos de Desboutin
2. Artigos de Mallarmé (excertos)
3. Retratos românticos e realistas 57
4. Retratos impressionistas

Página

Capítulo 2 :
A AMAZONA - RETRATO DE MLLE. MARIE LEFÈBURE

I) LOCALIZAÇÃO DENTRO DA OBRA DE MANET
1) O "high life" 62
2) O retrato de Guillaudin 63
3) Retratos equestres de Manet

II) PRINCIPIOS CONSTITUTIVOS
1) Influência da gravura japonesa e impressionista 69
2) A pintura ao ar livre e a utilização da cor negra 74

III) A REPRESENTAÇÃO DA SOCIEDADE
1) A fisionomia da cidade 79
2) *Le Peintre de la Vie Moderne* 81
3) O artigo de Mallarmé..... 86
4) Manet e Constantin Guys
5) Manet e a política de decoração pública..... 91
6) O ressurgimento da estética do século XVIII 93

IV) O TEMA DA AMAZONA
1) O desfile da alta sociedade 95
2) Géricault e Dedreux 97
3) Amazonas de C. Guys 99
4) Amazonas de Renoir e Degas

ANEXOS
1. O realismo e a incidência do negro (I. Danielewicz) 101
2. A campanha de decoração pública (1873- 1900) 106
3. A moda do século XVIII (acréscimos - L. Rosenthal) 108

Capítulo 3:

BANHISTAS À BEIRA DO SENA
Introdução 110

I) PROBLEMAS DE DATAÇÃO E SITUAÇÃO MATERIAL DO QUADRO
1) Gennevilliers, 1874 113
2) A aquarela desaparecida 117
3) 1874, 1876 ou cerca de 1862 ?
4) Alterações sofridas pela pintura após a morte de Manet -122

Página

II) OBSERVAÇÕES SOBRE A OBRA
1) Proximidade e distância 130
2) Superfície e absorção
3) Relação das figuras com o espaço
4) Diferenças de tratamento pictórico 135

III) LOCALIZAÇÃO DAS *BANHISTAS*
1) Particularidade e generalidade dos nus 137
2) O olhar que parte da sombra
3) Pontos de contato com outras obras 141
A - Croquis das viagens à Itália
B - Desenhos de nu da academia de Couture (1850 - 56)
C - *La Nymphe Surprise*
D - Estudo a óleo para *La Nymphe Surprise*
E - *Femme Nue Assise*
F - *Baigneuse* 146
G - *Sortie du Bain*
H - *Après le Bain*
I - *La Toilette* 149
J - Personagens dos anos sessenta (*Guitarrero* e *Jésus Insulté*)
K - Cenas de praia e de toilette dos anos setenta

IV) EVOLUÇÃO HISTORICA DO GENERO
1) A Pintura de Banhista no século XIX 154
2) Pontos de contato do estudo do MASP com obras de diversos períodos 160

ANEXO
1. Viagens à Itália (dados suplementares) 167
2. *La Nymphe Surprise* (complementação)
3. O Estudo de Oslo (complementação)

4. Aguadas (complementação)
5. *La Blonde aux Seins Nus*
6. A associação com narrativas clássicas (Van Liere) 172
7. Simbolismo do tema das banhistas (Van Liere)
8. Banhistas de Courbet (Van Liere)
9. Evolução da pintura de banhistas (Van Liere) 173

Página

Capítulo 4:
RETRATO DE M. EUGENE PERTUISET, O CAÇADOR DE LEÕES

I) A PINTURA DE MANET NA ENTRADA DA DECADA DE 1880
1) O período próximo à execução do quadro 175
2) O cenário do retrato do Caçador de Leões 178
3) Os "manet" de Pertuiset

II) TEMAS LEVANTADOS PELA CRITICA
1) O objetivo de "causar sensação" 183
2) O elemento disparatado
3) O elemento "infantil" 184
4) Ironia e provocação 189
5) As cores do Retrato de Pertuiset 194

III) A OCUPAÇÃO DO ESPAÇO E A COR
1) Características construtivas 197
2) Referências externas para a "harmonia" cromática 207
3) O estado atual : azulamento ou violetomania 211
4) O "efeito violeta" da pintura impressionista 217
5) A atmosfera 220

IV) A PINTURA DE HISTORIA
1) O retrato de caça 225
2) *Pertuiset* e a representação do heroísmo contemporâneo-228
3) Em torno do realismo 235

Apêndice - Desenhos e caricaturas relacionados ao *Retrato de Pertuiset* 243

ANEXOS

1. O Salão de 1881 246
2. Comentários publicados em 1881 (complementação) 251
3. Comentários de Darragon sobre a obra (excertos)
4. Elogio do *Retrato de Pertuiset*
5. Manet e Velázquez 257
6. Afinidade com a pintura impressionista (complementação) 264
7. Impacto da cor violeta (complementação)
8. Manet e Géricault 266

Página

9. Informações suplementares sobre Eugène Pertuiset 269

CONCLUSÃO GERAL 274

BIBLIOGRAFIA
Livros 281
Artigos 283

ILUSTRAÇÕES

AS OBRAS DE ÉDOUARD MANET
PERTENCENTES AO ACERVO DO MASP

Pedro de Andrade Alvim
São Paulo, 1996

BC
T/UNICAMP
AL88 Ø
V. 2
28369-A
667/96
X
R$ 11,00
30/08/96
Nº CPD CM 00091773-5

146

Fig.

Fig. 1

"Retrato de Marcellin Desboutin - O Artista"

1875

Oleo s/ tela

192 cm X 128 cm

Museu de Arte de São Paulo

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

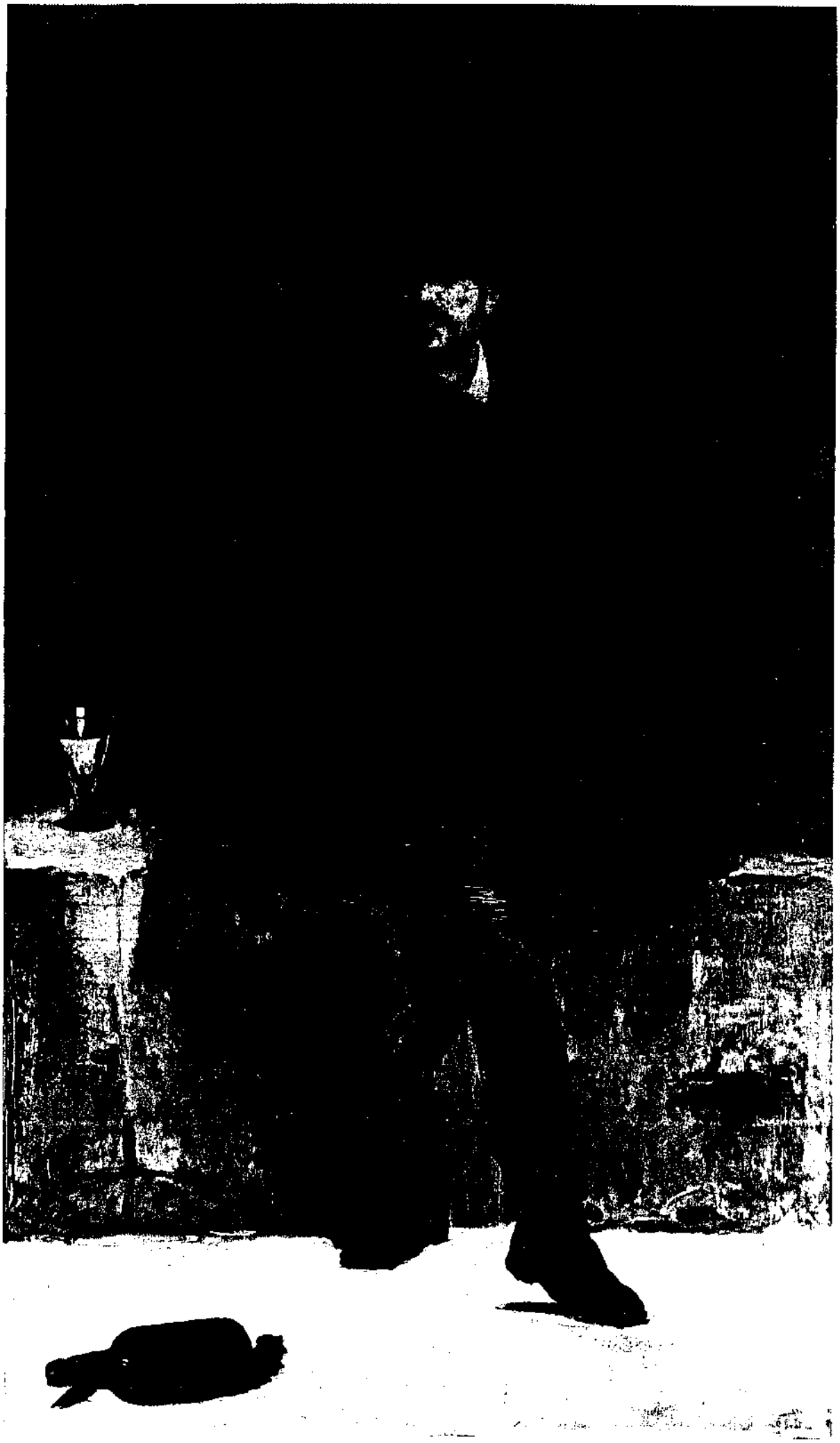


Fig. 2

Fig. 2

"Le Buveur d'Absynte"

Oleo s/ tela

1859

81cm X 106 cm

Ny Carlsberg Glypotec, Copenhagen

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

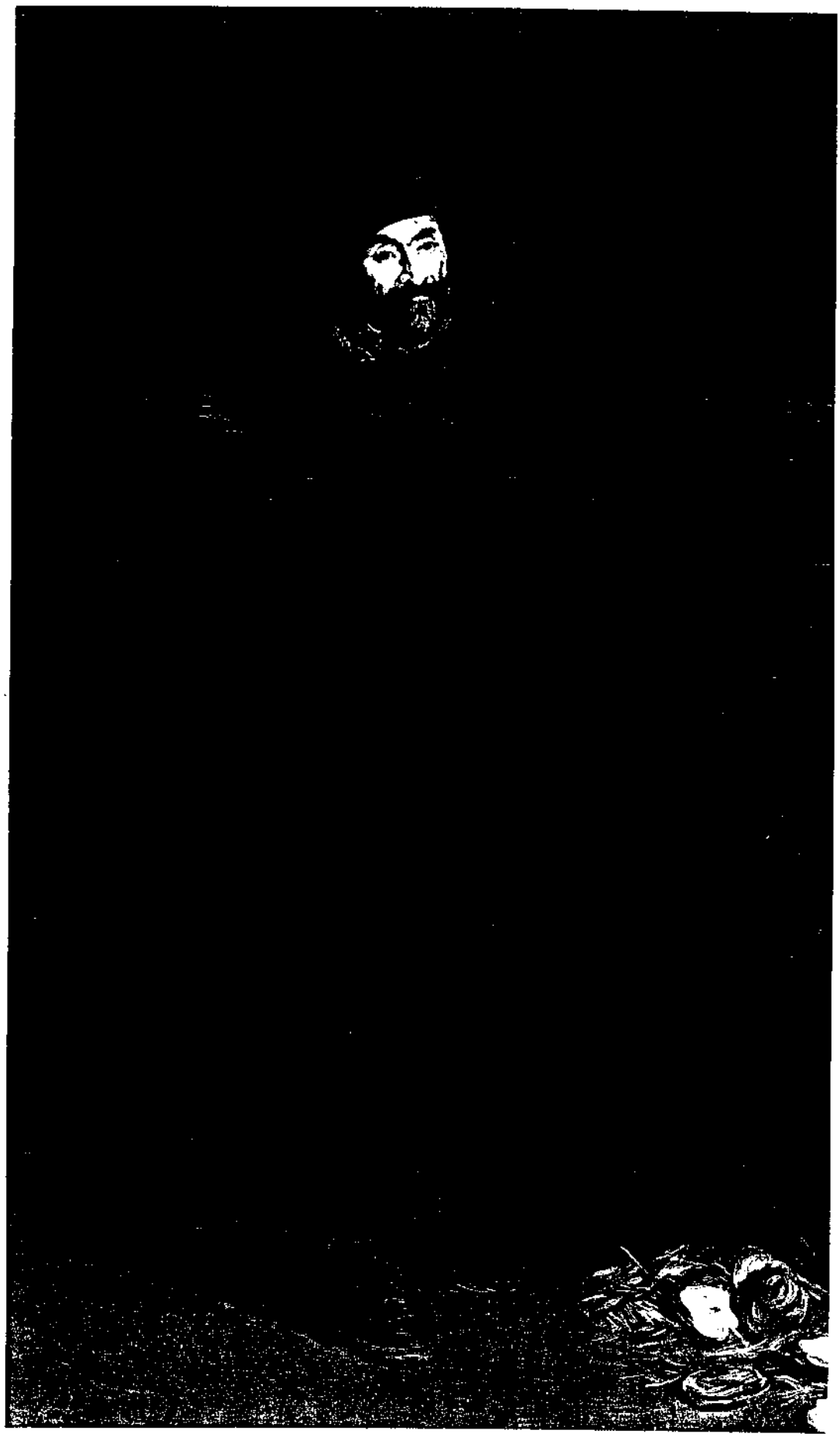


Fig. 3

Fig. 3

"Philosophe"

Oleo s/ tela

1865

187,3 cm X 106 cm

Art Institute of Chicago

Fonte : Catálogo da Exposição de 1983 no Grand Palais.

Fig. 4

"Chiffonier"

Oleo s/ tela

1865/69

195 cm X 130 cm

Norton Simon Foundation, Los Angeles

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 5

Fig. 7

Fig. 6

Fig. 5

Diego Velázquez, "Pablo de Valladolid"

Oleo s/ tela

v. 1632

209 cm X 123 cm

Madrid, Prado

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 6

Diego Velázquez, "Esopo"

Oleo s/ tela

1639 - 1640

179 cm X 94 cm

Madrid, Prado

Fonte : Revista de Arte e Arqueologia da UNICAMP, nº1.

Fig. 7

Diego Velázquez, "Menippo"

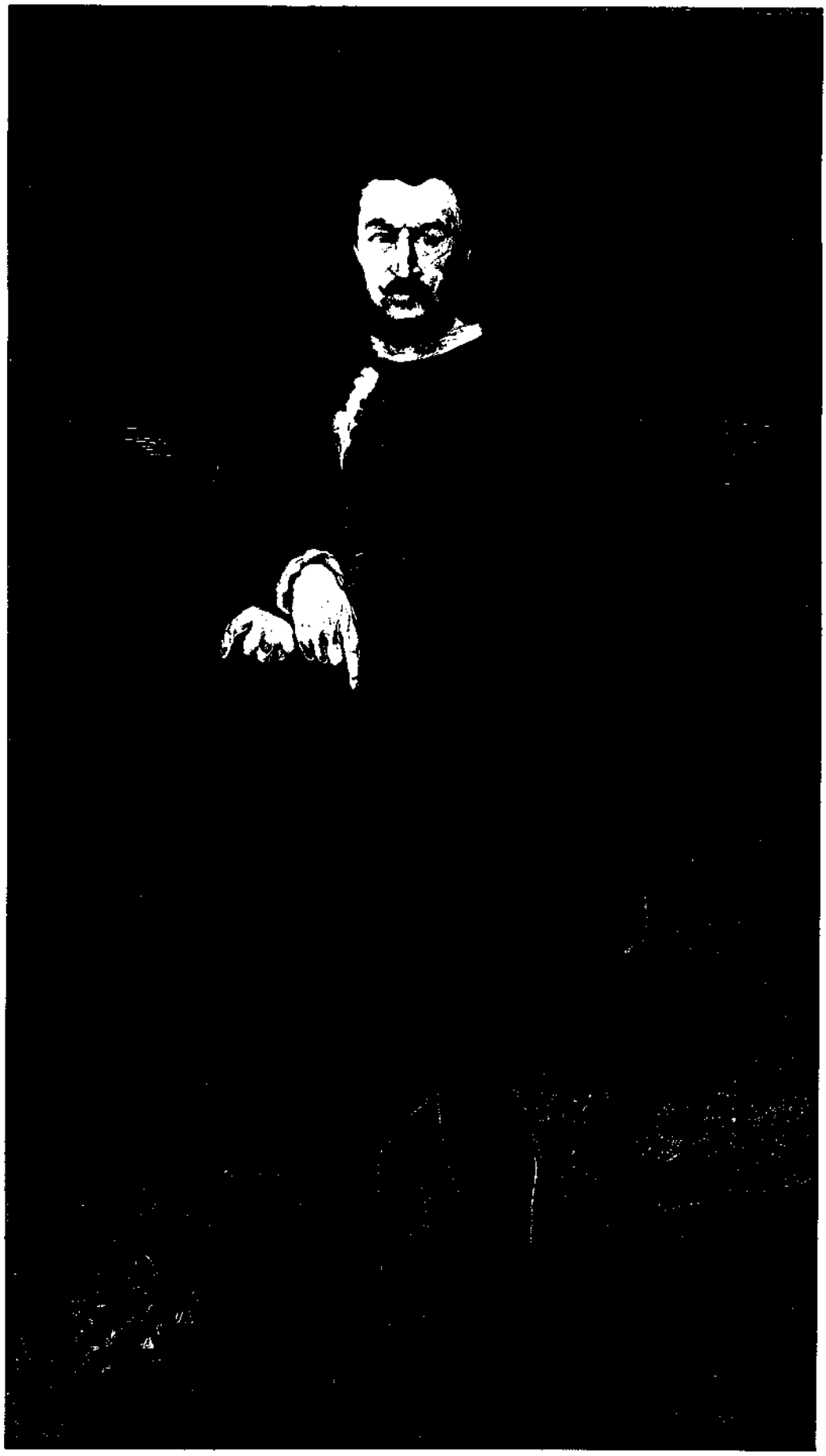
Oleo s/ tela

1640

179 cm X 94 cm

Madrid, Prado

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.



89

Fig. 8

Fig. 8

"L'Acteur Tragique"

Oleo s/ tela

1866

187,2cm X 108,1cm

Washington, National Gallery of Art

Fonte : Catálogo da Exposição de 1983 no Grand Palais.

Fig. 9

"Retrato de Faure no Papel de Hamlet"

Oleo s/ tela

1877

196 cm X 130 cm

Folkwang Museum, Essen

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 10

Fig. 10

"Le Bon Bock"

Oleo s/ tela

1873

94 cm X 83 cm

Philadelphia Museum of Art

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig.11

Fig.11

"L'Artiste"

Xilogravura feita a partir de uma fotografia do quadro tirada por Godet, publicada em "L'Univers Illustré", 13 de maio de 1876.

Fonte : "L' Année Impressioniste de Manet : Argenteuil et Venise en 1874", por Juliet Wilson-Bareau. "Revue de l'Art", nº 86, 1989

Fig.12

28 a

28 b

28 c

28 d

28 e

28 f

28 g

Fig. 13

Fig.12

"Béatitudes"

Cópia da obra de Hals em xilogravura, por J. Gagniet e L. Dechoux.

Fonte : "Histoire des Peintres" de Charles Blanc (volume dedicado à Escola Flamenga). Bilioteca Sainte Geneviève, Paris.

Fig. 13

Frans Hals, "O Tocador de 'Rommelpot"

Oleo s/ tela

1623-25

106 cm X 80,5 cm

Kimbell Art Museum, Fort Worth.

E várias versões da mesma obra, incluindo uma gravura feita a partir de uma cópia de Lebrun (28e).

Fonte : "Classici dell'Arte - Hals", ed. Rizzolli.

Fig. 14

"Autoportrait à la Calotte"

Oleo s/ tela

1878

95,6 cm X 63,6 cm

Bridgestone Museum of Art, Toquio

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig.15

"Autoportrait à la Palette"

Oleo s/ tela

1879

83 cm X 67 cm

N. York, col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição de 1983 no Grand Palais.

Fig. 16

"Retrato de Antonin Proust"

Oleo s/ tela

1880

131 cm X 97 cm

Toledo Museum of Art, Ohio

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 17

Fig. 17

"Retrato de Rochefort"

Oleo s/ tela

1881

81 cm X 66 cm

Kunsthalle, Hamburg

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

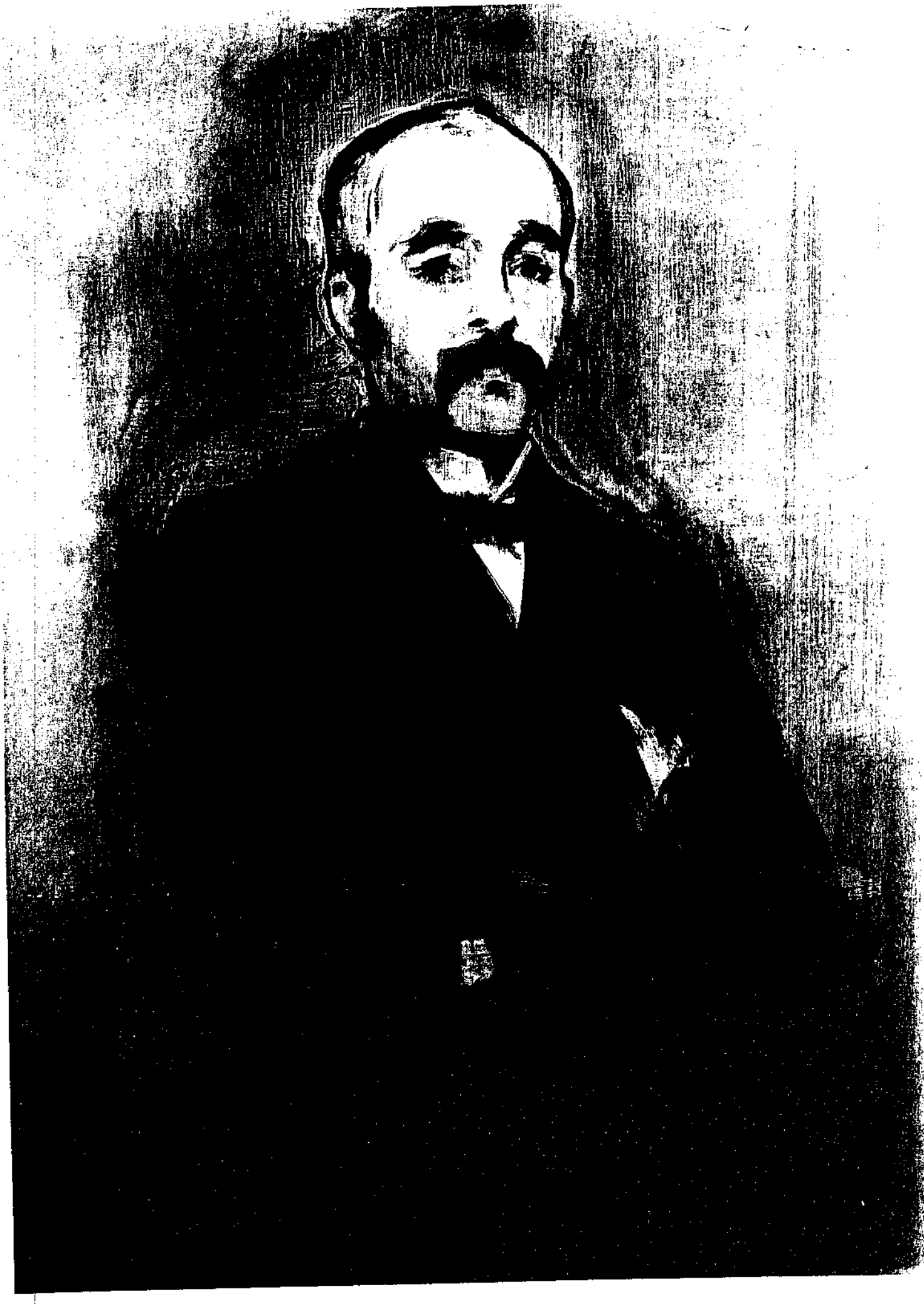


Fig.18

Fig.18

"Retrato de Clemenceau"

Oleo s/ tela

1879-90

94 cm X 74 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 19

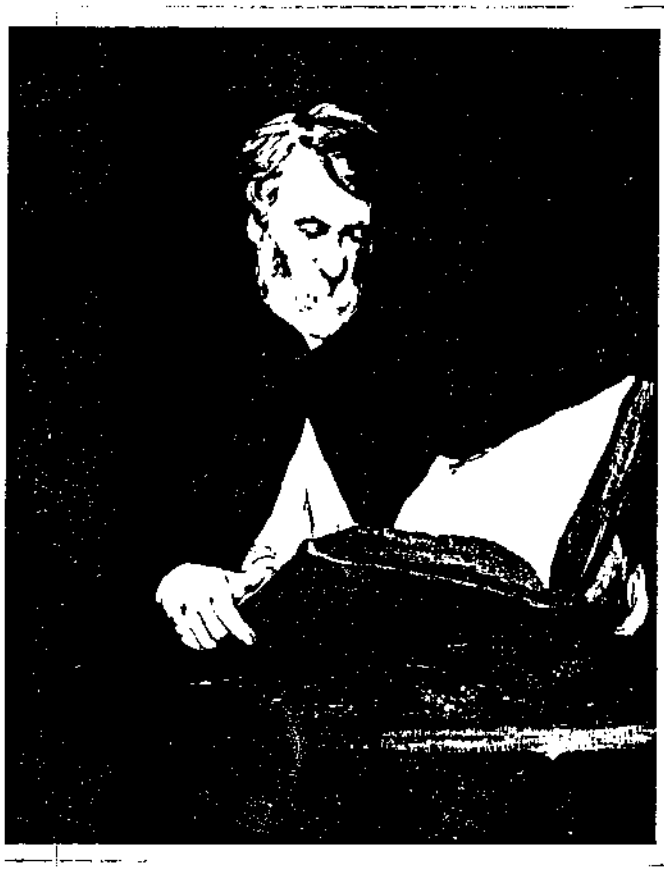


Fig. 20

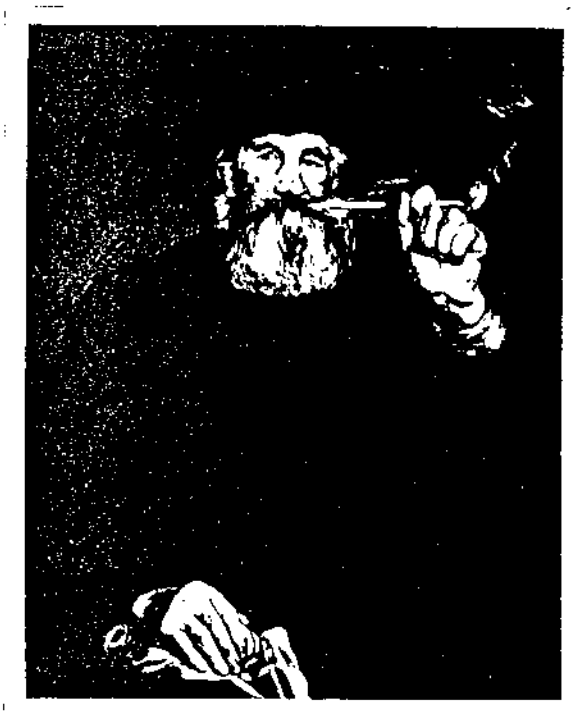


Fig.21

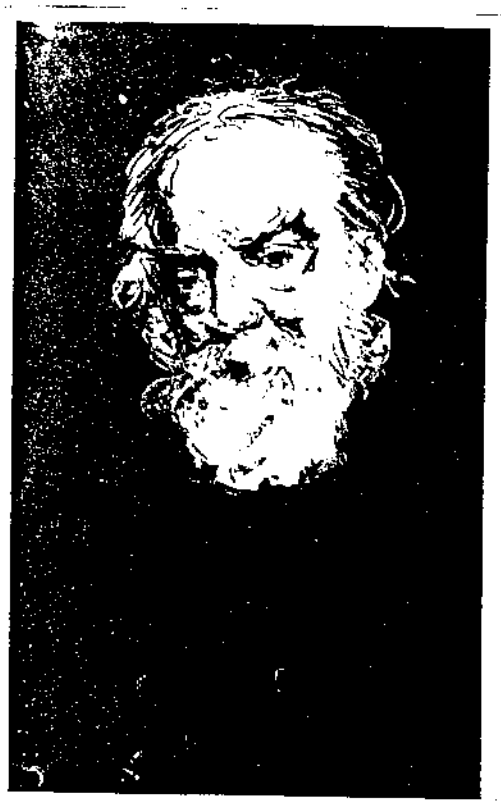


Fig.22

Fig. 19

"Le Liseur"

Oleo s/ tela

1861 (1,02 m X 0,81 m)

City Art Museum of Saint Louis, Miss.

Fonte : "E. Manet, Catalogue Raisonné", D. Rouart e G. Wildenstein, 1975.

Fig. 20

"Le Fumeur"

Oleo s/ tela

1866 (1,00 m X 0,80 m)

Minneapolis Institute of Arts.

Fonte : "E. Manet, Catalogue Raisonné", D. Rouart e G. Wildenstein, 1975.

Fig.21

"Le Buveur d'Absynte"- cópia de Brouwer (Louvre).

Oleo s/ tela

1858 (41 cm X 32 cm)

Col. particular, Roma.

Fonte : "E. Manet, Catalogue Raisonné", D. Rouart e G. Wildenstein, 1975.

Fig.22

"Retrato de Constantin Guys"

Pastel

1880

Fonte : "E. Manet, Catalogue Raisonné", D. Rouart e G. Wildenstein, 1975.

Fig.23

Fig.23

Fotografia de Marcellin Desboutin (do álbum de fotografias de Manet).

Bibliothèque Nationale, Paris.

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig.24

"Le Linge"

Oleo s/ tela

1874

145 cm X 115 cm

Barnes Foundation, Merion Station, Pennsylvania

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig.25

"La Parisienne"

Oleo s/ tela

1875

190 cm X 123 cm

Museu Nacional de Estocolmo

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig.26

Fig.26

"La Poire"

Oleo s/ tela

1877

74 cm X 49 cm

National Gallery of Art, Washington

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 27

Fig. 27

Degas, "L'Absynte"

Oleo s/ tela

1876

92 cm X 68 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 28

Fig. 29

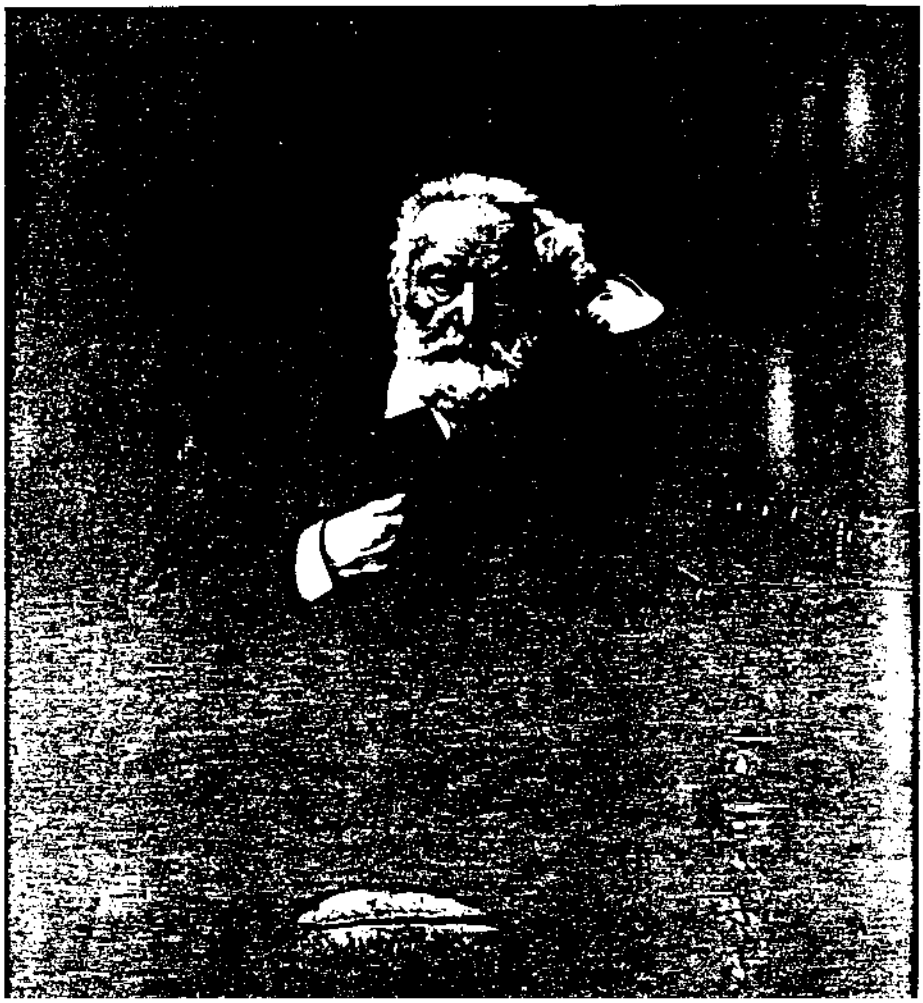


Fig. 28

Léon Bonnat, "Job"

Oleo s/ tela

Fonte : "Les Maitres de la Belle Époque", J. P. Crespelle.

Fig. 29

Léon Bonnat, "Portrait de Victor Hugo"

Oleo s/ tela

Fonte : "Les Maitres de la Belle Époque", J. P. Crespelle.

Fig. 30

Fig. 30

Giovanni Boldini, "Retrato de Beppe Abbati"

Oleo s/ tela

1866

Fonte : "Classici dell'Arte - Boldini", ed. Rizzoli.

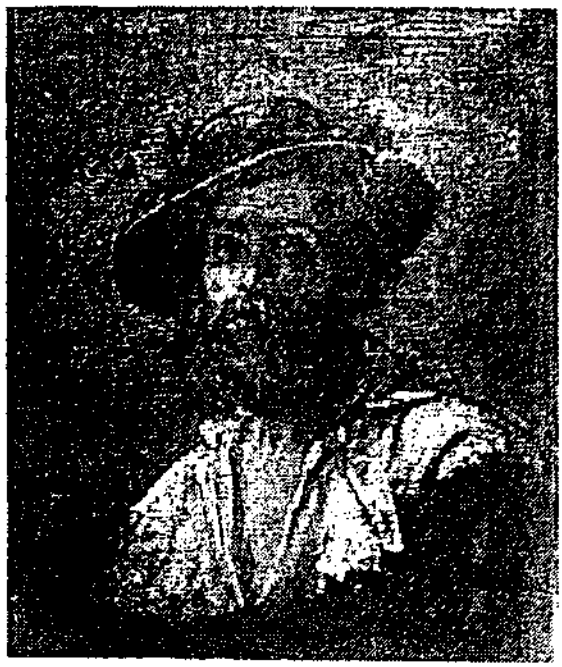


Fig. 31

Fig. 31

Thomas Couture, "Figure de Pifferaro"

Oleo s/ tela

1877

68,5 cm X 56,5 cm

Museu do Louvre

Fonte : Louvre, Catálogo de Pinturas do Século XIX.

Fig. 32

Fig. 33

Fig. 32

Gustave Courbet, "Courbet au Chien Noir"

Oleo s/ tela

1844

46 X 55 cm

Museu do Petit-Palais, Paris

Fonte : "Courbet", Bruno Foucart (Flammarion, 1995).

Fig. 33

Gustave Courbet, "L'Homme Blessé"

Oleo s/ tela

1844-1855

81, 5 cm X 97,5 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : "Courbet", Bruno Foucart (Flammarion, 1995).

Fig. 34

Fig. 34

Gustave Courbet, "Bonjour, M. Courbet"

Oleo s tela

1855

129 cm X 149 cm

Musée Fabre, Montpellier

Fonte : "Courbet", Bruno Foucart (Flammarion, 1995).

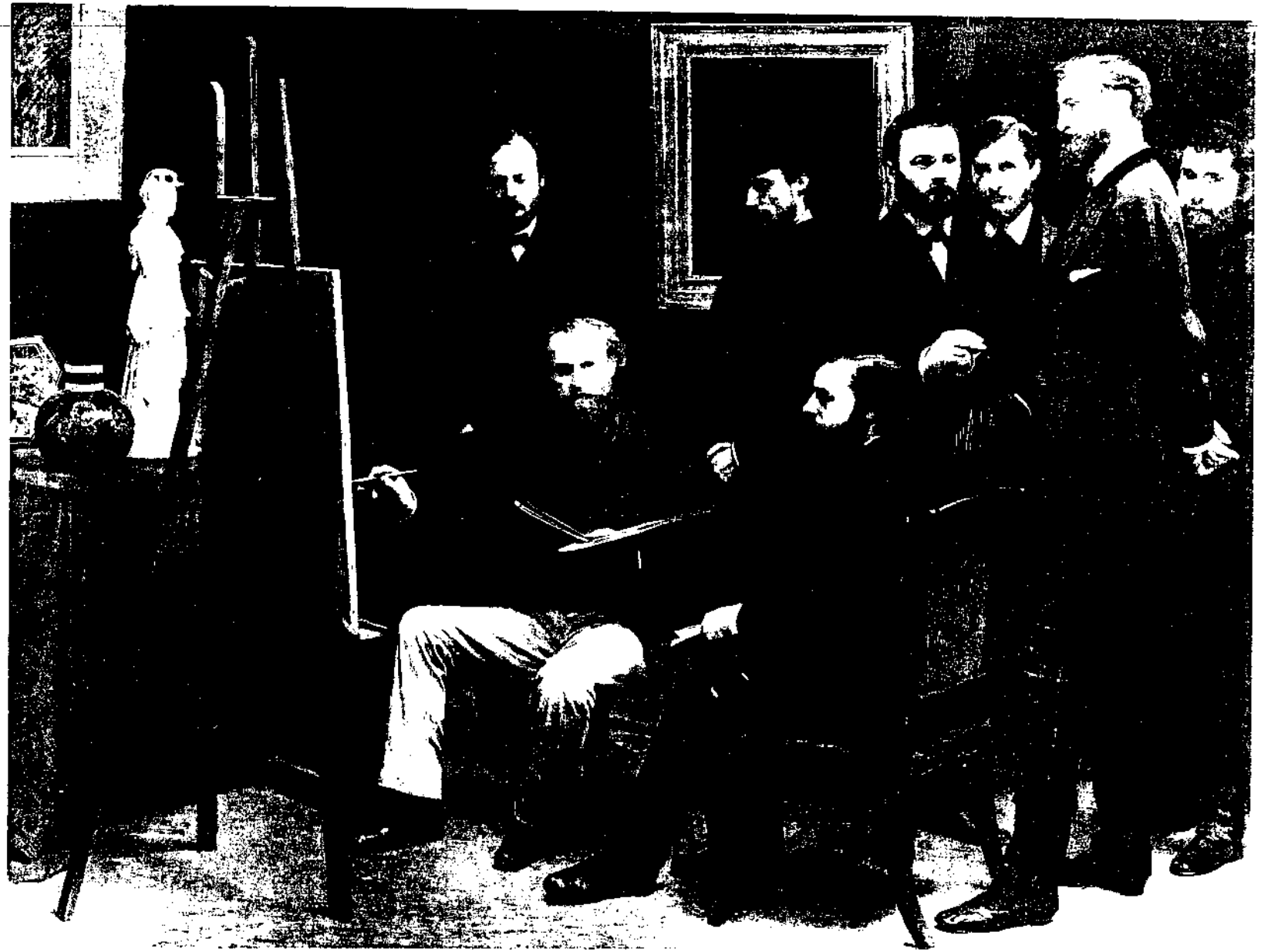


Fig. 35

Fig. 35

Henri Fantin-Latour, "Un Atelier aux Batignolles"

Oleo s' tela

1870

204 cm X 270 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : "Manet, a Retrospective", ed. T. A. Gronberg.

Fig. 36

Fig. 36

"Retrato de George Moore"

Pastel

1879

55,3 cm X 35, 3 cm

New York, The Metropolitan Museum

Fonte : "Manet", George Bataille.

Fig. 37

Fig. 38

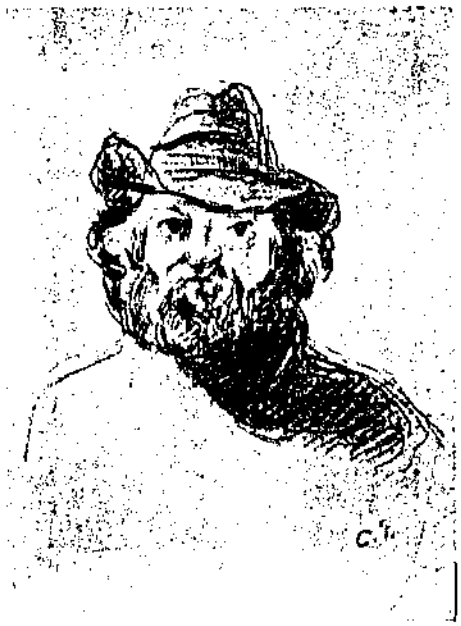


Fig. 39

Fig. 40

Fig. 37

"Claude Monet"

Aguada a nanquim

1880 (3, 3/4 x 3. 1/2")

Antiga coleção Robert von Hirsh, Basel

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 38

"Retrato de Courbet"

Desenho a nanquim

1878 (9, 1/2 X 7")

Localização atual desconhecida

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 39

Camille Pissarro, "Retrato de Paul Cézanne"

Desenho a lápis

C. 1874 (7, 5/8 X 4, 3/8")

Museu do Louvre, Paris

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 40

Paul Cézanne, "Retrato de Camille Pissarro"

Desenho a lápis

C. 1873

Museu do Louvre, Paris

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 41

Fig. 42

Fig. 41

Paul Cézanne, "Autoretrato"

Oleo s/ tela

1875-1876

25, 3/4 X 20, 7/8"

Coleção Laroche, Paris (prometido ao Museu do Louvre)

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 42

Armand Guillaumin, "Autoretrato"

Oleo s/ tela

1878

23, 5/8 X 19, 5/8"

Fundação Van Gogh, Amsterdam

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 43

Fig. 44

Fig. 45

Fig. 46

Fig. 43

Frédéric Bazille, "Autoretrato"

Oleo s/ tela

1867-68 (21, 1/4 X 18, 1/8")

Minneapolis Institute of Arts

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 44

Auguste Renoir, "Autoretrato"

Oleo s/ tela

C. 1875 (15, 1/2 X 12, 1/2")

Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Mass.

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 45

Marcellin Desboutin, "Edgar Degas Lendo"

Oleo s/ tela

C. 1884

Localização atual desconhecida

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 46

Edgar Degas, "Marcellin Desboutin e Ludovic Lepic"

C. 1876

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 47

Fig. 47

"Marcellin Desboutin"

Aquarela

C. 1875

8, 1/4 X 5, 1/8"

Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 48

Fig. 49

Fig. 50

Fig. 51

Fig. 52

Fig. 53

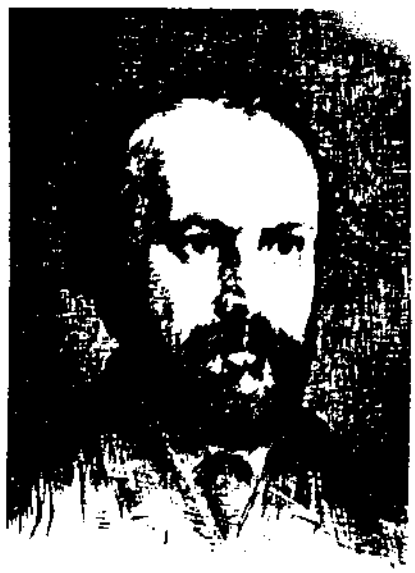


Fig. 54

Fig. 48

Marcellin Desboutin, "Fumeur au Grand Chapeau (Autoportrait)"

Ponta-seca 1888

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 49

M. Desboutin, "Retrato de Philippe Burty"

Ponta-seca

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 50

M. Desboutin, "Edgar Degas"

Ponta-seca 1876 (3, 3/8 X 2, 3/4")

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 51

M. Desboutin, "Auguste Renoir"

Ponta-seca 1877 (6, 1/4 X 4, 3/8") New York, Public Library

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 52

M. Desboutin, "Retrato de Henri Rouart"

Ponta-seca Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 53

M. Desboutin, "Manet"

Ponta-seca 1876

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 54

M. Desboutin, "Edmond Duranty"

Ponta-seca

C. 1876 Fonte : "History of Impressionism", John Rewald.

Fig. 55

Fig. 56

Fig. 55

Ramon Casas y Garbó, "Retrato de Pere Romeu"

Carvão, lápis conté e aquarela s/ papel

1897-99

64 cm X 30 cm

Museu Nacional de Arte da Catalunha

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 56

R. Casas y Garbó, " Retrato de Pablo Picasso"

Carvão, lápis conté e aquarela s/ papel

C. 1899

69 cm X 44,5 cm

Museu Nacional de Arte da Catalunha

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

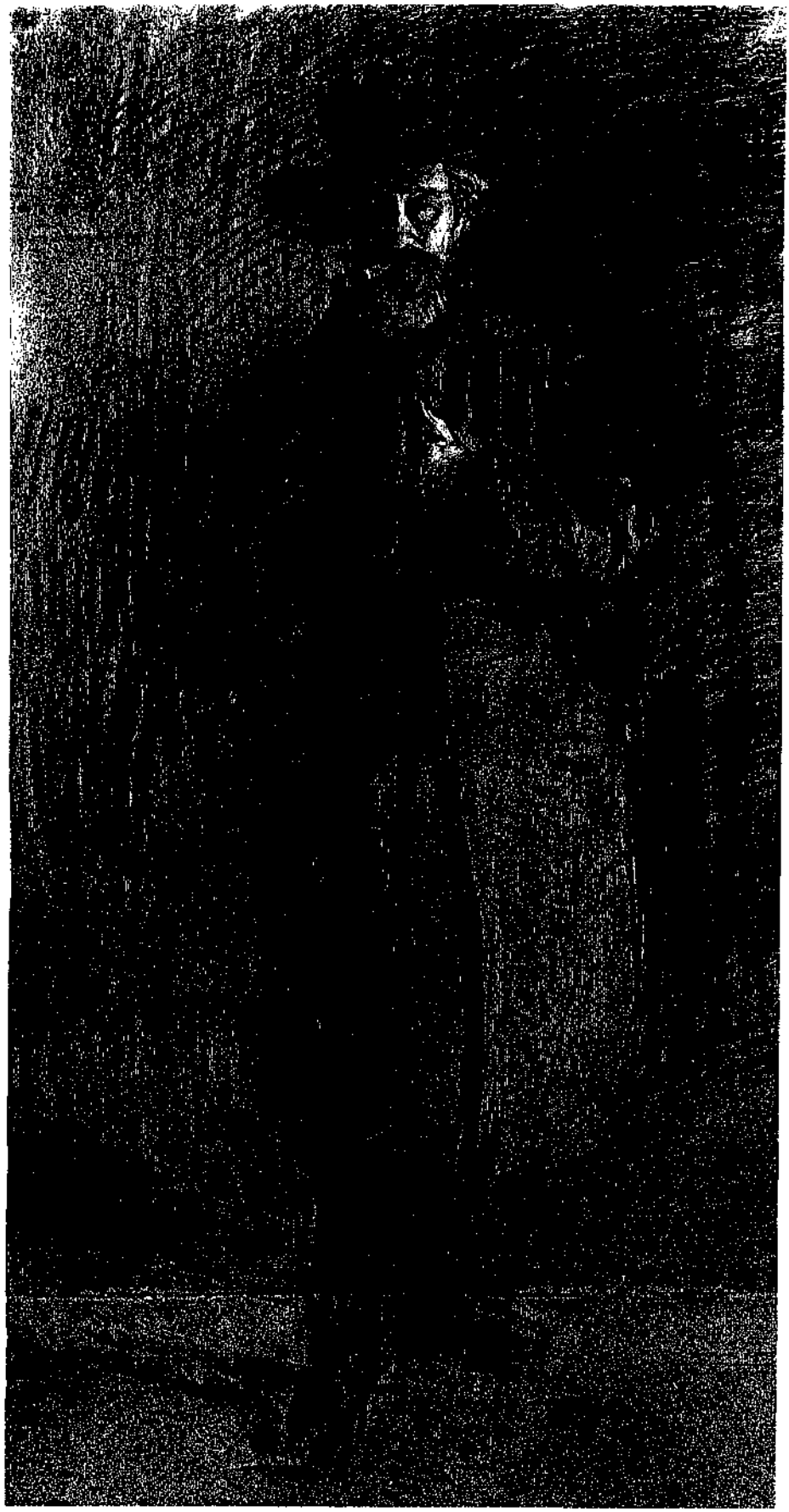


Fig. 57

Fig. 57

R. Casas y Garbó, "Retrato de Santiago Rusiñol"

Carvão s/ papel

1897-1900

69,5 cm X 36,5 cm

Museu Nacional de Arte da Catalunha

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 58

Fig. 58

R. Casas y Garbó, "Retrato de Miquel Utrillo"

Carvão, pastel e aquarela s/ papel azul

C. 1899

62 cm X 28,5 cm

Coleção particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 59

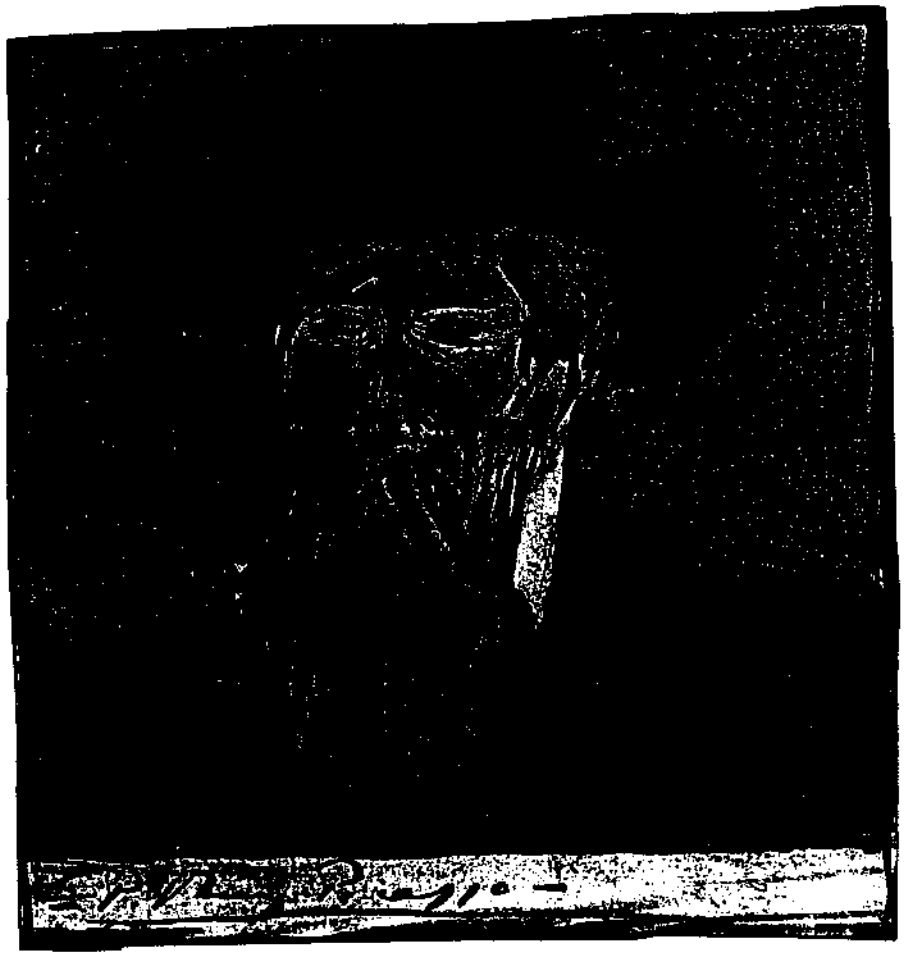


Fig. 60

Fig. 59

Pablo Picasso, "Santiago Rusiñol"

Nanquim e aquarela s/ papel

1900

10,8 cm X 10,2 cm

Museu Nacional de Arte da Catalunha

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 60

Pablo Picasso, "Hermen Anglada y Otros Croquis"

Nanquim s/ papel

1899-1900

13, 5 cm X 9,5 cm

Museu Picasso de Barcelona

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 61

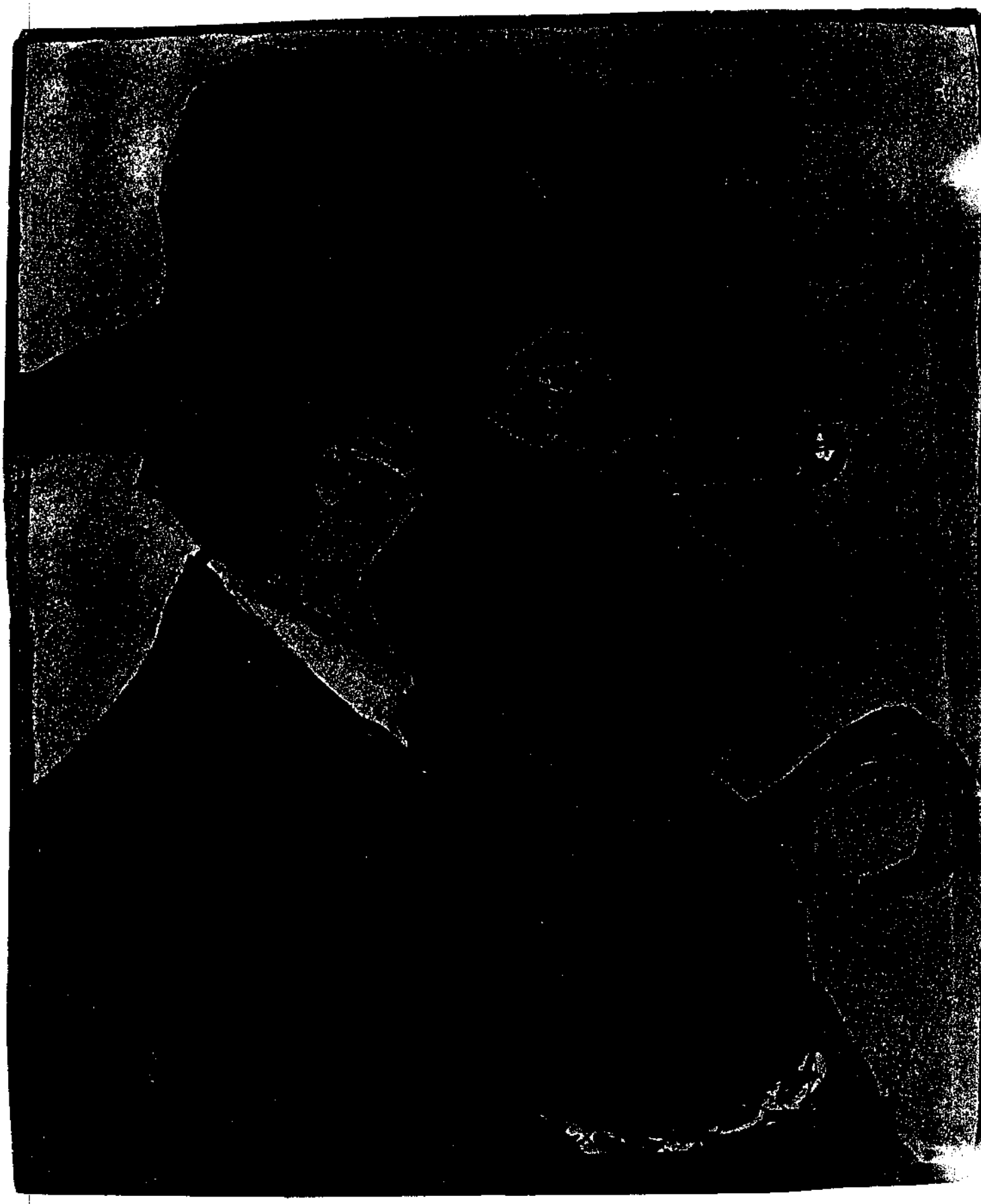


Fig. 61

Pablo Picasso, "Hermen Anglada Camarasa"

Aquarela e nanquim s/ papel

1900

12,1 cm X 9,8 cm

New York, Metropolitan Museum of Art

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 62

Fig. 62

Pablo Picasso, "Personaje Modernista"

Nanquim s/ papel

14 cm X 7cm

Col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 63

Fig. 63

Pablo Picasso, "Retrato de Casagemas, Muerto"

Oleo s/ cartão

1901

52 cm X 34 cm

Col. Particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Picasso y els 4 Gats", Museu Picasso de Barcelona, 1996.

Fig. 64

Fig. 64

"L' Amazone _ Portrait de Mlle. Marie Lefébure"

Oleo s/tela

1870 ? 1875/76 ?

88 cm X 116 cm

Museu de Arte de São Paulo

Fonte : "Catalogue Raisonné" (1875), Rouart e Wildenstein.

Fig. 65

Fig. 65

"Portrait de Carolus Durand"

Oleo s/ tela

1876

1,89 m X 1,70 m

Barber Institute of Fine Arts

Fonte : "Les Maîtres de la Belle Époque", J.-P. Crespelle.

Fig. 66

Fig. 66

Carolus Durand, "La Dame au Gant"

Oleo s/ tela

Fonte : "Les Maîtres de la Belle Époque"

Fig. 67

Fig. 67

"A Amazona"

Museu de Arte de São Paulo

Fig. 68

"Portrait du Peintre Émile Guillaudin à Cheval"

Oleo s/ tela

1870

88 cm X 116 cm

Dearborn, Mich., EUA. Col. Particular.

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 69

Fig. 70

Fig. 69

"Retrato de Arnaud"

Oleo s/ tela

C. 1875

2,20 m X 1,57 m

Museu de Arte Moderna de Milão

Fonte : "Classici dell'Arte"

Fig. 70

"Amazone"

Aquarela

1875-76

0,210 mm X 0,111 mm

The Brooklyn Museum, N. York

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 71

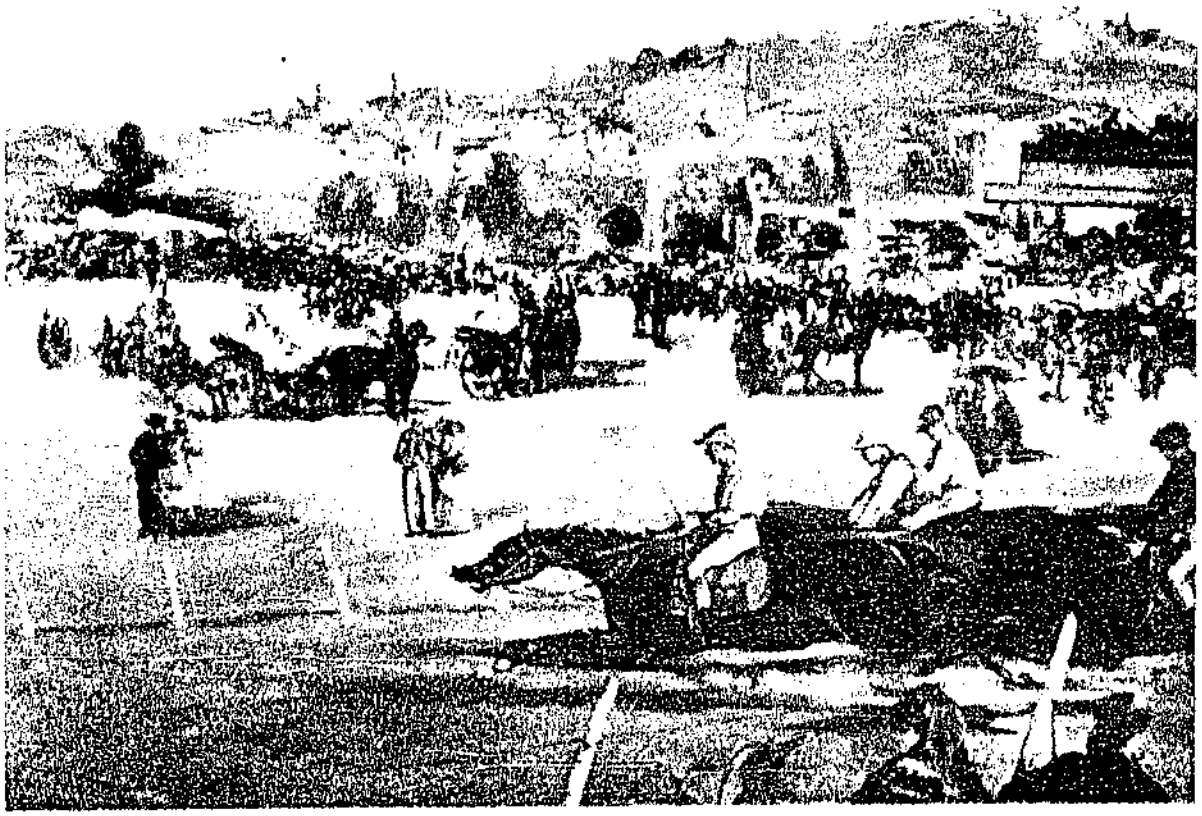


Fig. 72

Fig. 71

"Courses aux Bois de Boulogne"

Oleo s/ tela

1872

73 cm X 92 cm

Whitney Coll.

Fonte : "Classici dell'Arte".

Fig. 72

Géricault, "Courses à Epsom"

Oleo s/ tela

1821

Museu do Louvre

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 73

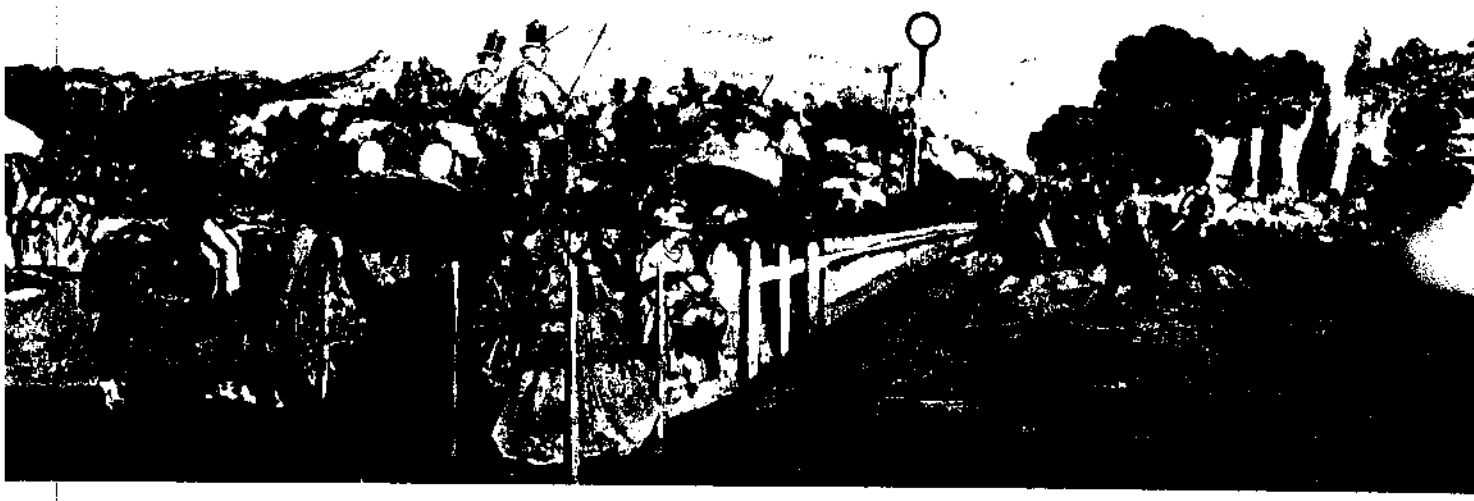


Fig. 74

Fig. 73

"Courses à Lonchamp"

Oleo s/ tela

1867 ?

43, 9 cm X 84,5 cm

The Art Institute of Chicago

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 74

"Aspecto de uma Corrida no 'Bois de Boulogne' "

Aquarela

1864

Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 75

Fig. 75

"Le Chemin de Fer"

Oleo s/ tela

1872-73

93 cm X 144cm

Washington, D. C., National Gallery of Art

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 76

"Au Jardin" ("A Família do Pintor Giuseppe de Nittis")

Oleo s/ tela

1870

45 cm X 55 cm

New York, col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 77

Fig. 77

Utamaro (1753- 1806), "Teatro de Marionetes"

Fonte: Catálogo de Exposição (Biblioteca do MASP)

Fig. 78

Fig. 78

"Portrait de Berthe Morisot"

Litografia

Paris, Bibliothèque Nationale

Fonte : Revista de Arte e Arqueologia da UNICAMP, nº 1.

Fig. 79

Fig. 80

Fig. 79

"La Dame aux Évantails - Portrait de Nina de Callias"

Oleo s/ tela

1873 - 74

113 cm X 116 cm

Paris, Musée d'Orsay

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 80

"Portrait de Stéphane Mallarmé"

Oleo s/ tela

1876

27 cm X 36 cm

Paris, Musée d'Orsay

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 81

Fig. 81

"Argenteuil"

Oleo s/ tela

1874

149 cm X 155 cm

Tournai, Musée des Beaux-Arts

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 82

Fig. 82

"L'Enterrement"

Oleo s/ tela

1867 - 1870 ?

72,7 cm X 90,5 cm

N. York, The Metropolitan Museum of Art

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 83

I. *A Musica nas Tulherias*

Fig. 83

"La Musique aux Tuileries"

Oleo s/ tela

1861

76 cm X 119 cm

Acervo da Galeria Nacional, Londres

Fonte : "Gênios da Pintura", Abril Cultural.

Fig. 84

Fig. 84

"La Rue Mosnier aux Paveurs"

Oleo s/ tela

1878

64 cm X 80 cm

Cambridge, Fitzwilliam Museum

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 85

Fig. 86

Fig. 85

Constantin Guys, "Pela Rua"

Oleo s/ tela

c. 1860

Paris, Louvre

Fonte : Argan, "Arte Moderna", G. C. Argan (Cia. das Letras, 1996).

Fig. 86

"La Rue Mosnier aux Drapeaux"

Oleo s/ tela

1878

65 cm X 81 cm

Upperville (Va.), Col. Mellon.

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 87

Fig. 88

Fig. 89

Fig. 90

Fig. 87

"Berthe Morisot de Profil"

Oleo s/ tela 1866 (41 cm X 32 cm)

Antiga coleção Rouart, Paris.

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 88

"Mme. Jules Guillemet en Chapeau"

Pastel 1880 (53 cm X 33 cm)City Art Museum of Saint Louis, Miss.

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 89

"Jeune Fille au Chapeau Marron" também conhecido como "L'Ouvrière" ou "La Parisienne"

Pastel 1882 (56 cm X 35 cm)

Col. Particular, N. York

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 90 - 91

"Trois Têtes de Femmes"

Aquarela C 1878 (190 mm X 111 mm)Museu de Dijon

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 92

"Portrait de Méry Laurent Accoudée"

Pastel 1881 (61 cm X 50 cm) Col. Hecht

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 93

"Portrait de Méry Laurent à la Voilette"

Pastel 1881 (56 cm X 35 cm) Col. particular, N. York

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 94

Fig. 95

Fig. 96

Fig. 94

"Amazone de Face"

Oleo s/ tela

1882

74 cm X 52 cm

Col. Koerfer, Berna

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 95

"Amazone de Profil"

Oleo s/ tela

1882

73 cm X 52 cm

Musée des Beaux-Arts, Bâle

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 96

"Amazone"

Oleo s/ tela

1882

114 cm x 86 cm

P. A. Wintertur

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 97

Fig. 97

"O Modelo do Bar do Folies-Bergère"

Pastel

1881

54 cm X 34 cm

Museu de Dijon, França

Fonte : "Genios da Pintura"

Fig. 98

Fig. 98

"A Exposição Universal de Paris"

Oleo s/ tela

1867

108 cm X 196,5 cm

Oslo, Nasjonalgalleriet

Fonte : "Classici dell' Arte"

Fig. 99

Fig. 99

"Nana"

Oleo s/ tela

1877

154 cm X 115 cm

Hamburgo, Kunsthalle

Fonte : " Manet (Eyewitness - Art)", Patricia Wright.

Fig. 100

Fig. 101

Fig. 100

Watteau, "Estudo de Seis Cabeças Masculinas e Femininas"

Desenho

Paris, Louvre

Fonte : "Gênios da Pintura"

Fig. 101

Watteau, "L' Embarquement pour Cythère"

Oleo s/ tela

1717

129 cm X 194 cm

Paris, Louvre

Fonte : "Baroque and Rococo", Germain Bazin (Thames and Hudson, 1964).

Fig. 102

Fig. 102

Géricault, "Marie de Médicis aux Pont-de-Cé (copie d'après Rubens)"

Oleo s/ tela (?)

Col. Pierre Dubaut

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig. 103

Fig. 103

Géricault, "Une Amazone"

Oleo s/ tela

Col. Jean Stern

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig.104

Fig.104

Alfred Dedreux, "Three Ladies Riding Saddle in a Park"

Oleo s/ tela

Fonte : "Burlington Magazine"

Fig. 105

Fig. 105

Constantin Guys, "Chevauchée Matinale"

Lápis, pena e nanquim, aguada s/ papel

1853

22,5 cm X 33 cm

Fonte : Catálogo da Marlborough Fine Arts, Ltd. (Biblioteca do MASP)

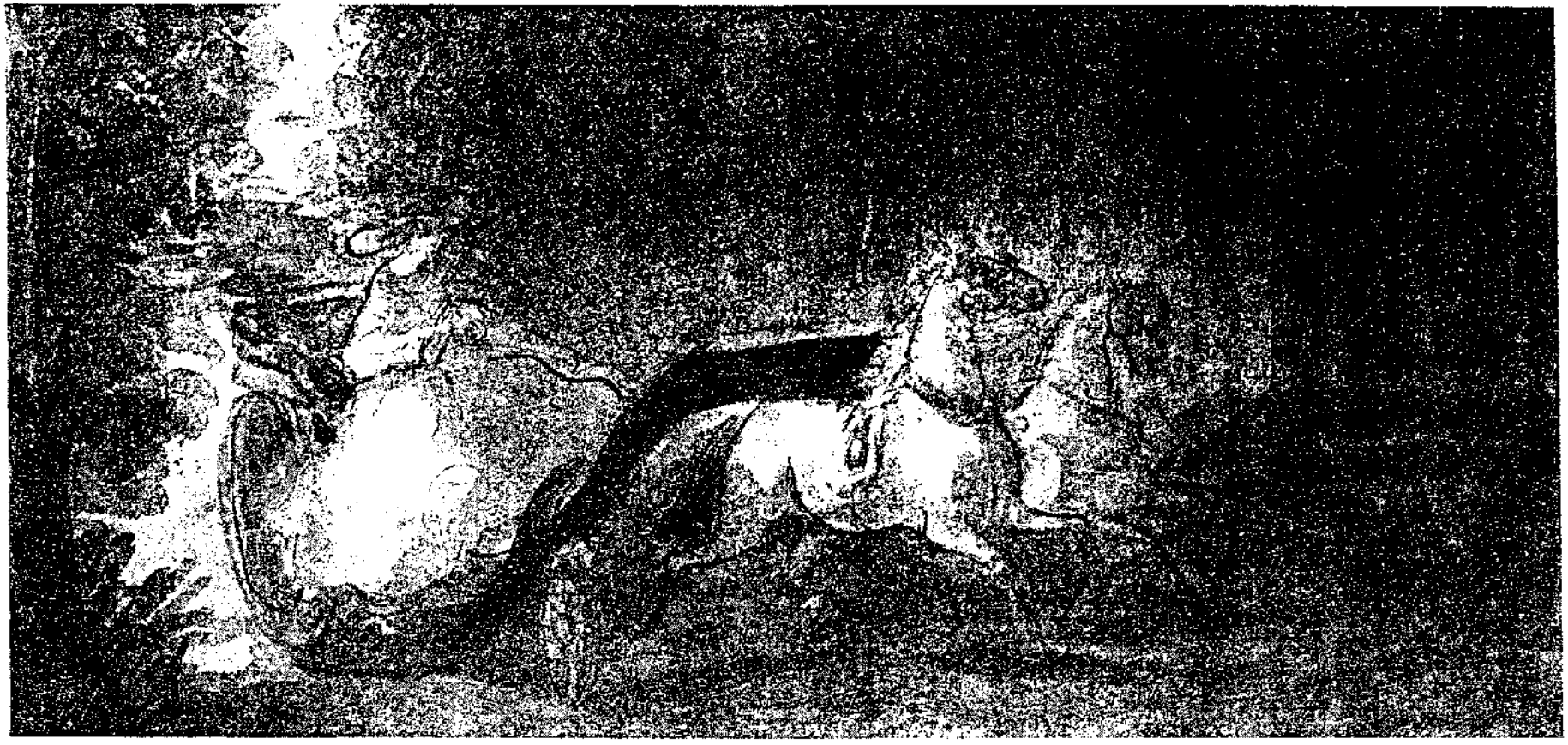


Fig. 106

Fig. 106

Constantin Guys, "Dama Dirigindo no Parque"

Pena c/ tinta sépia e aquarela s/ papel

10,5 cm X 22 cm

Fonte : Catálogo da Marlborough Fine Arts, Ltd.

Fig. 107

Fig 107

Degas, estudo para "Promenade au Bord de la Mer"

Desenho e aguada s/ papel

c. 1860

16 cm X 12 cm

Fonte : "Degas, le Modelé et l'Espace", Maurice Guillaud.

Fig. 108

Fig. 108

Renoir, "Passeio à Cavalo Matinal no Bois de Boulogne"

Oleo s/ tela

1873

8' 6,3/4" X 7'5"

Fonte : "History of Impressionism", John Rewald

Fig. 109

"Baigneuses aux Bords de la Seine (Académie)"

Oleo s/ tela

1862 ? 1874/76 ?

132 cm X 98 cm

Col. Museu de Arte de São Paulo

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 110

Fig. 110

"Le Déjeuner sur l'Herbe"

Oleo s/ tela

1863

218 cm X 264 cm

Paris, Museu de Orsay

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 111

Fig. 111

(Manet ?), Estudo para "Baigneuses aux Bords de la Seine"

Aquarela

Localizada pela última vez em Lucerne (col. particular). Paradeiro atual desconhecido.

Fonte : "Les Chefs D'Oeuvre du Musée de S. Paulo", Camesasca.

Fig. 112

Fig. 112

"Le Modèle du Linge"

Oleo s/ tela

1876

Coleção Bernheim Jeune, Paris

Fonte : Catálogo de pinturas de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 113

Fig. 113

Auguste Renoir, "Donna Nuda al Sole"

Oleo s/ tela

1876

80 cm X 64 cm

Louvre (Jeu de Pomme), Paris

Fonte : "Classici dell'Arte"

Fig. 1

Fig. 114

"Olympia"

Oleo s/ tela

1863

129 cm X 190 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

ochard" photographs of the Bathers *exist in two versions:*
s. the real one, shows the work before repainting.

Fig. 115

The "imposter photograph" of the Bathers *was taken to prevent discovery of the posthumous repainting of this picture.*

Fig. 116

Fig. 115

Lochard, primeira fotografia das *Banhistas*

Album de registro do inventário de Manet organizado por Suzanne Manet

Fonte : "Art in America" - "Manet Revised, Whodonit", C. F. Stuckey.

Fig. 116

Lochard, segunda fotografia das *Banhistas*

Album de registro do inventário de Manet organizado por Suzanne Manet

Fonte : "Art in America" - "Manet Revised, Whodonit", C. F. Stuckey.

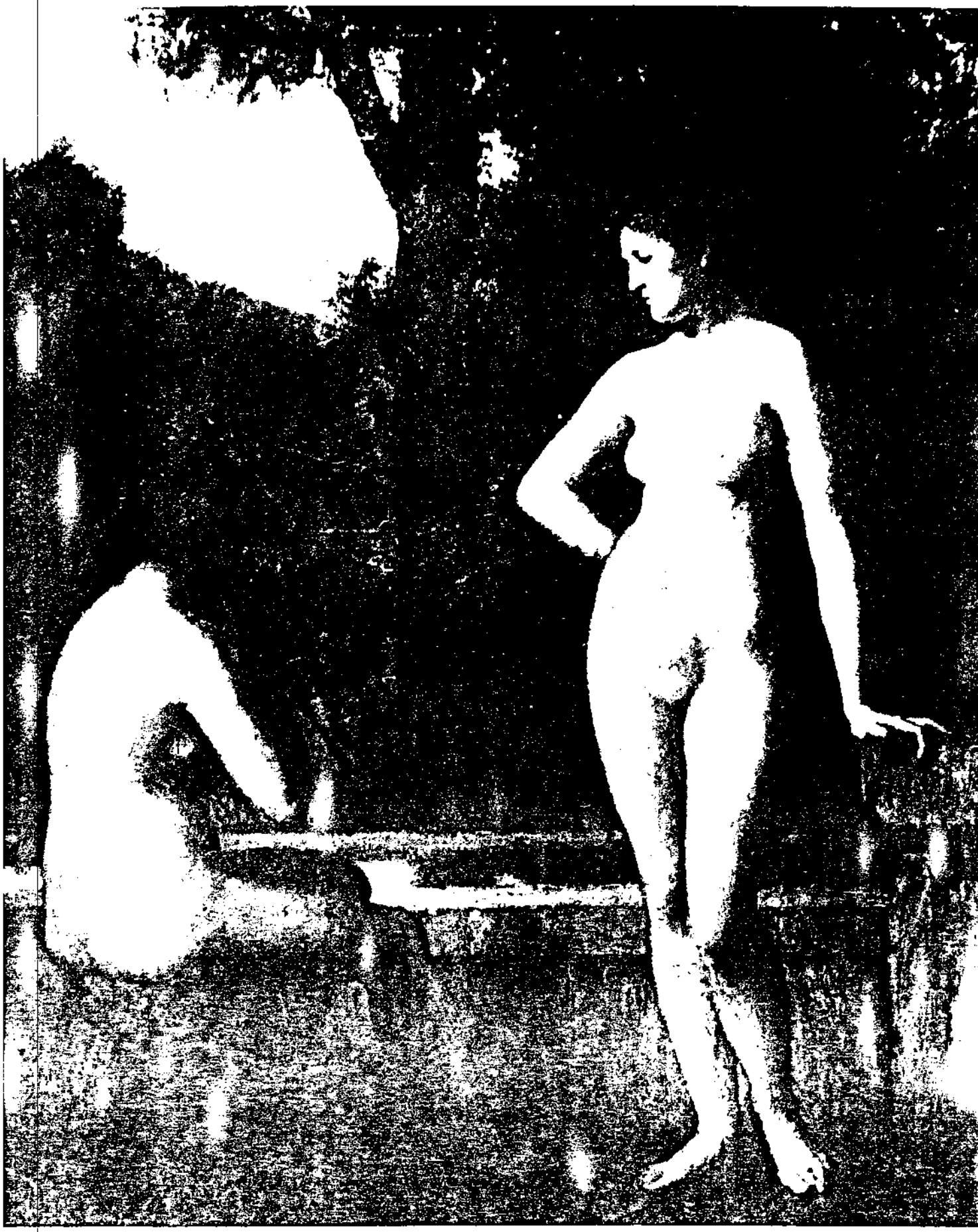


Fig. 11

Fig. 117

J.-J Henner, "Idylle"

Oleo s/ tela

Fonte : "Les Maîtres de la Belle Époque"

PARIS _ MUSÉE DU LUXEMBOURG

Draeger. Imp Phot Braun — Edite par HENRY ROGIER

La Chaste Suzanne

J J HENNER (1829-1905)

Fig. 118

Fig. 118

J.-J Henner, "La Chaste Suzanne"

Oleo s/ tela

Musée du Luxembourg, Paris

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

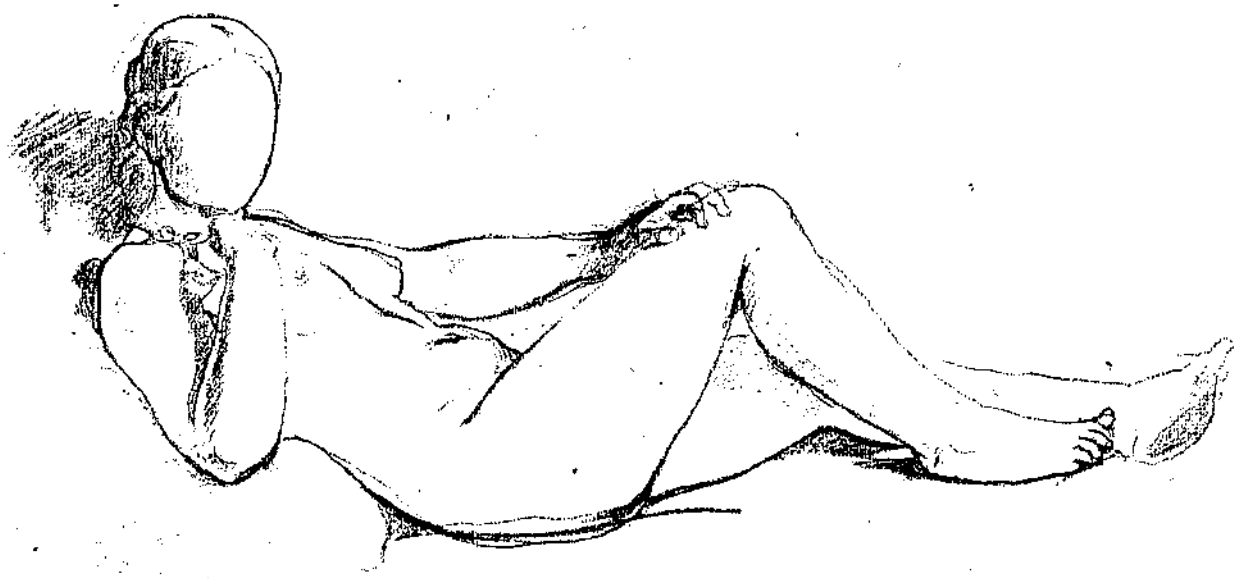


Fig. 119

Fig. 119

Estudo preparatório para a "Olympia"

Sanguínea

1862-63

24,5 cm X 45,7 cm

Museu do Louvre, Paris

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

Fig. 120

Fig. 120

"La Nymphe Surprise"

Oleo s/ tela

1859-1861

146 cm X 114 cm

Buenos Ayres, Museo Nacional de Bellas Artes

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 121

Fig. 121

"Mulheres na Praia"

Oleo s/ tela

1873

38 cm X 44 cm

Detroit Institute of Arts

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cromberg.

Fig. 122

Fig. 124

Dessin de Manet d'après un personnage du *Baptême du Christ* d'Andrea del Sarto, dans le cloître du Scalzo à Florence.

Fig. 123

Fig. 122

François Boucher, "Diane au Bain"

Oleo s/ tela

Museu do Louvre, Paris

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 123

Desenho a partir de um personagem do "Batismo de Cristo", de Andrea del Sarto (claustro do Scalzo, Florença).

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 124

Cópia de personagem da *Chegada dos Reis*, de Andrea del Sarto (Igreja da *Annunziata*).

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 125

Fig. 126

Fig. 125

"Perfil Virado à Esquerda de Mulher Nua /Banhista" (figura copiada da "Caça de Diana" do Domenichino).

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 126

"Carregadora de Agua" (figura do "Incêndio do Burgo", de Rafael)

Sangüínea

C.1853-56

Louvre ,*Cabinet des Dessins* , Paris.

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

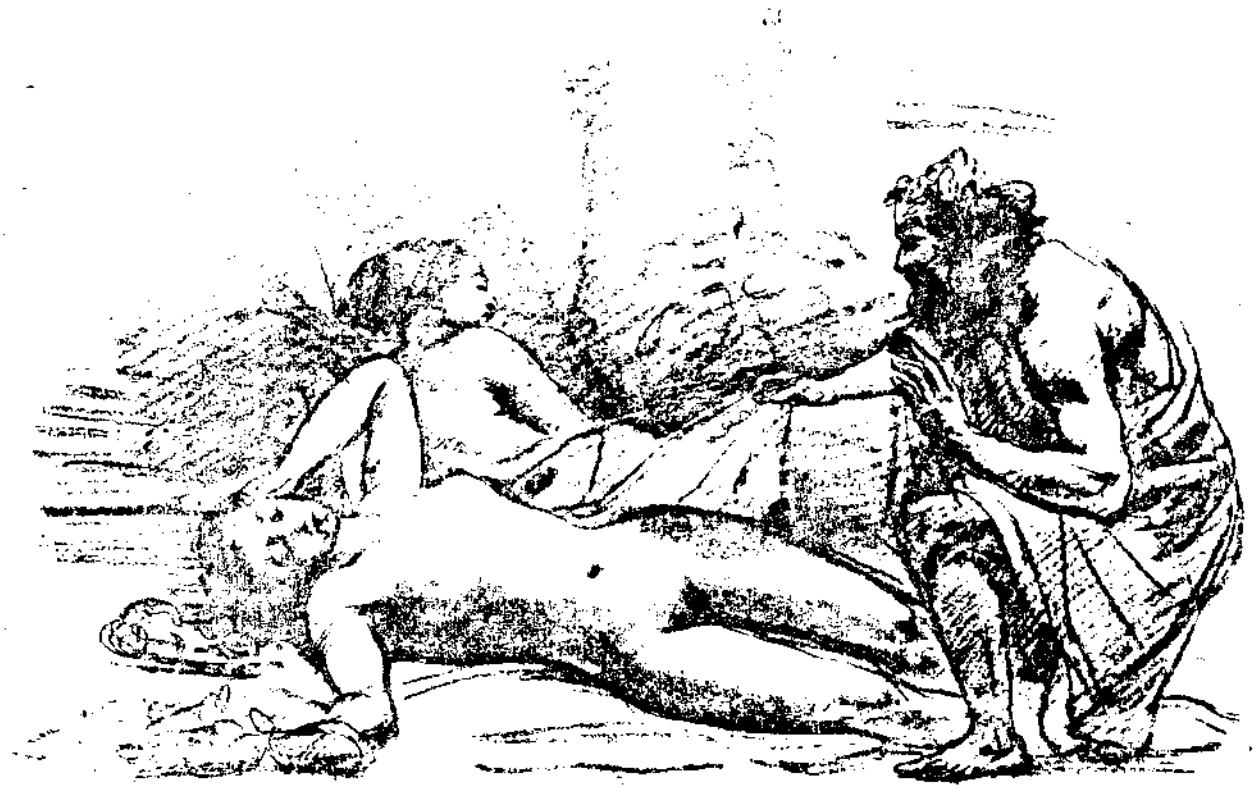


Fig. 127

Fig. 127

"Satiro e Bacantes"

Lápis conté realçado com branco em papel azul-cinzento.

Col. particular, Paris

Fonte : Catálogo de pinturas de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

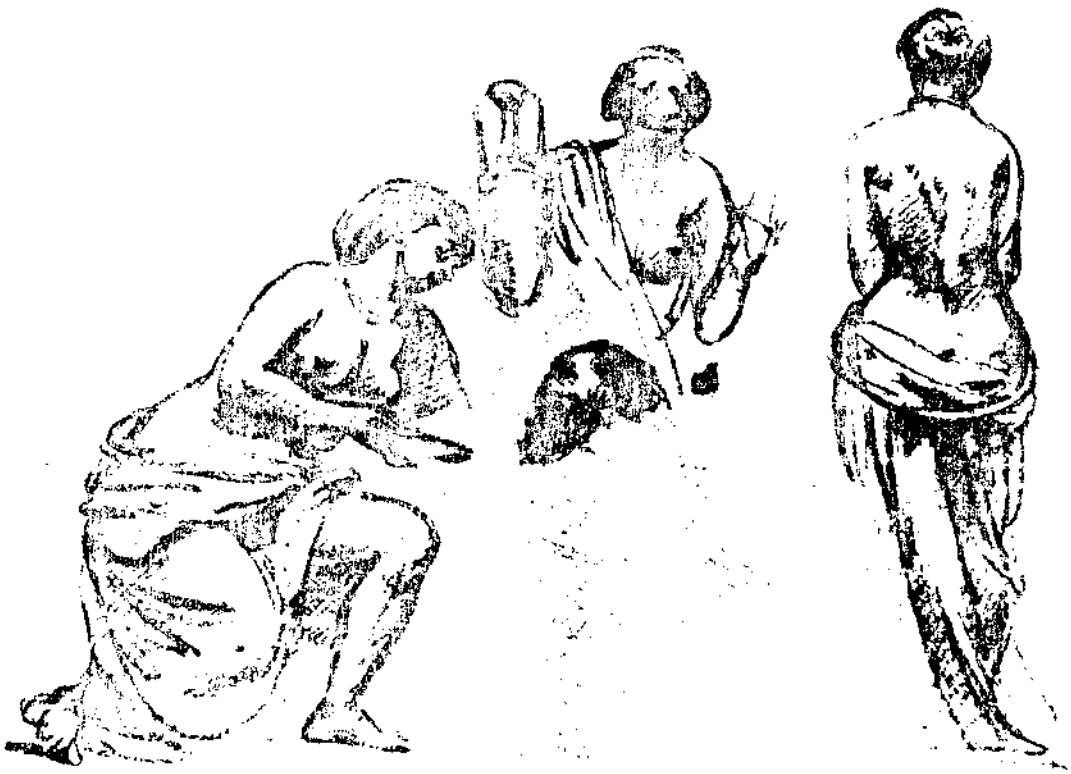


Fig. 128

Fig. 128

"Lot e suas Filhas"

Lápis conté realçado com branco em papel azul-cinzento.

Col. particular, Paris

Fonte : Catálogo de pinturas de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 129

Fig. 129

"Estudo de Nu Sentado"

Carvão e nanquim s/ papel azul-cinzento

Col. particular, Paris

Fonte : Catálogo de desenhos de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 130

Fig. 130

Estudo para "La Nymphe Surprise"

Oleo s/ madeira

1860-61

35,5 cm X 46 cm

Nasjonalgalleriet, Oslo

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 131

Fig. 132

Fig. 131

"Femme Nue Assise"

Lápis s papel

1857-1860

17,3 cm X 13,3 cm

Louvre (Cabinet des Dessins), Paris

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 132

Corneille le Jeune, a partir de Jules Romain, "Bethsaba"

Mântua, Palais du Té

Paris, BN Estampes

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 133

Fig. 133

"Baigneuse"

Lápis e sanguínea, "mise au carreau"

1860

43 cm X 25,5 cm

Biblioteca Nacional, Paris

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

52

Fig. 134

Fig. 134

"La Sortie du Bain"

Pena e pincel, tinta sépia, sanguínea e nanquim

1860-61

26,6 cm X 20,3 cm

Londres, col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 135

Fig. 135

"Après le Bain"

Sanguínea

1860-61

28 cm X 20 cm

Chicago, the Art Institute of Chicago

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 136 Fig. 137

25 (1er état)

25 (2e état)

Fig. 136 - Fig. 137

"La Toilette", primeiro e segundo estados

Agua-forte

1861

28,2 cm X 21,3 cm

Chicago, col. particular (1° estado); Paris, Biblioteca Nacional (2° estado)

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

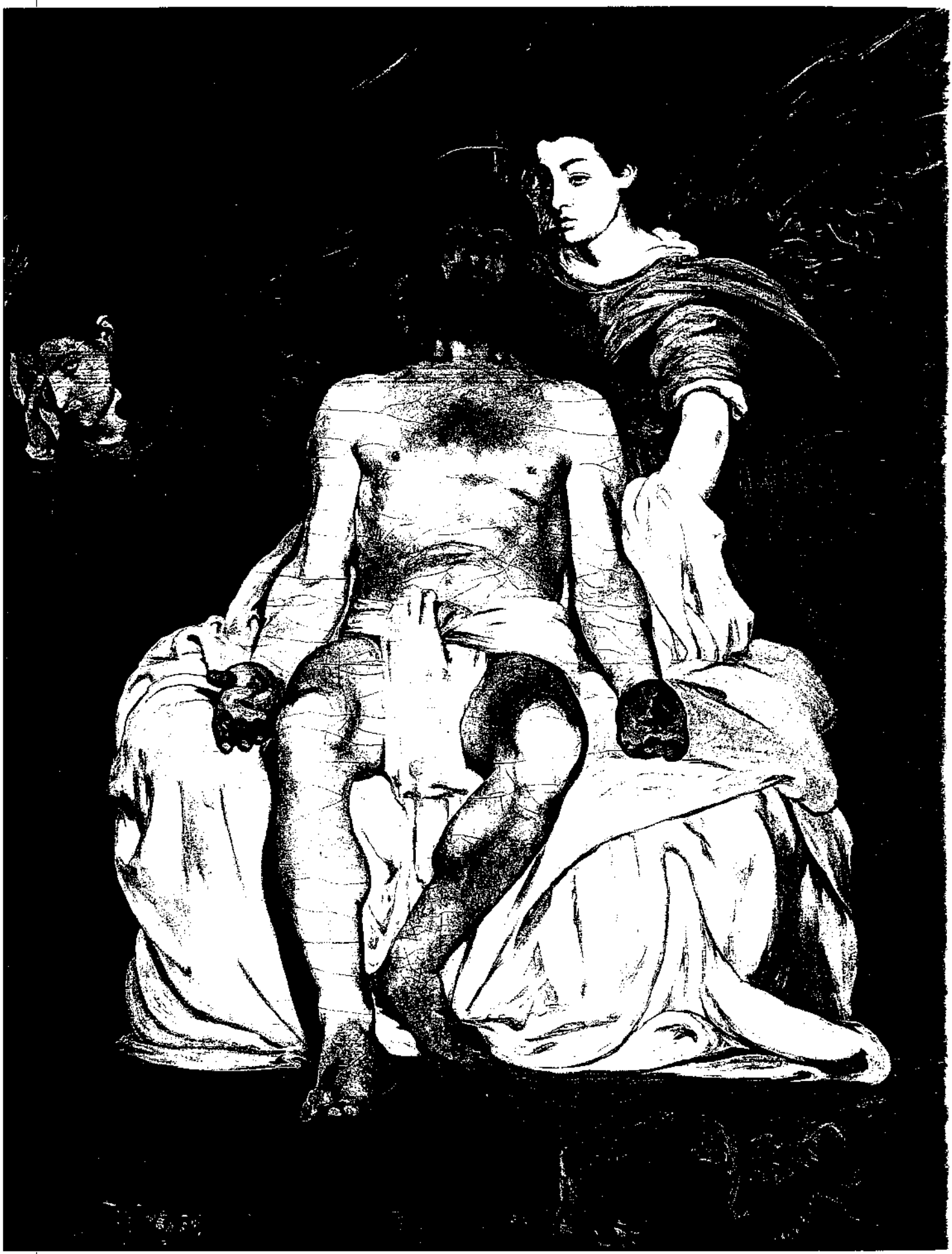


Fig. 138

Fig. 138

"Le Christ Mort et les Anges"

Oleo s/ tela

1864

179, 4 cm X 149,9 cm

Metropolitan Museum of Art, N. York

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

Fig. 139

"Le Chanteur Espagnol"

Oleo s/ tela

1860

147, 3 cm X 114, 3 cm

The Metropolitan Museum of Art, New York

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

Fig. 140

Fig. 140

Estudo para uma das "cenas de praia" (Boulogne, Arcachon ou Berck)

Carvão s/ papel

Col. Marcel Guérin

Fonte : Catálogo de desenhos de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 141

Fig. 141

"La Brune aux Seins Nus"

Oleo s/ tela

1872 ?

60 cm X 49 cm

Col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 142

Fig. 142

"Moça Sentada" (estudo para "En Bateau")

Pena e nanquim s/ papel

Coleção A. Strölen, Paris

Fonte : Catálogo de desenhos e pinturas de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 143

Fig. 143

"La Blonde aux Seins Nus"

Oleo s/ tela

1878 ?

62 cm X 51, 5 cm

Paris, Museu de Orsay

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 144

Fig. 144

"Femme dans un Tub"

Pastel

1879

55 cm X 45 cm

Museu de Orsay, Paris

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

Fig. 145

Fig. 145

"Femme Ajustant sa Jarretelle"

Pastel s/ tela

1878

21, 1/8" X 18, 1/8"

Ordrupgaard Museum, Charlottenhund, Copenhagen

Fonte : Catálogo de desenhos e pinturas de Manet, Biblioteca da Universidade de Brasília, Coleções Especiais.

Fig. 146 Fig. 147

Fig. 146

"Jeune Fille se Coiffant"

Pastel

1879

0,56 cm X 0,46 cm

P. A., Suiça

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 147

"Femme Nue se Coiffant"

Oleo s/ tela

1879

80 cm X 65 cm

Antiga Coleção Rouart

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975.

Fig. 148 Fig. 149

Fig. 148

J. -A. -D. Ingres, "The Source"

Oleo s/ tela

1856

64, 1/8" X 31, 1/2"

Museu do Louvre, Paris

Fonte : "Arts Magazine" _ "The Bather in 19th Century French Painting", Eldon Van Liere.

Fig. 149

Gustave Courbet, "Bather Sleeping by a Brook"

Oleo s/ tela

1845

32' X 25,1/2"

Detroit Institute of Arts

Fonte : "Arts Magazine" _ "The Bather in 19th Century French Painting", Eldon Van Liere.

Fig. 150

Fig. 150

Emmanuel Benner, "Nymphes"

Oleo s/ tela

1885

Société Industrielle de Mulhouse

Fonte : "Arts Magazine" _ "The Bather in 19th Century French Painting", Eldon Van Liere.

Fig. 151

Fig. 151

Escultura da Catedral de Auxerre, "La Luxure sur un Bouc" (baixa Idade Média)

Fonte : "L'Art Chrétien" (Biblioteca da UnB, Acervo Geral)

Fig. 152

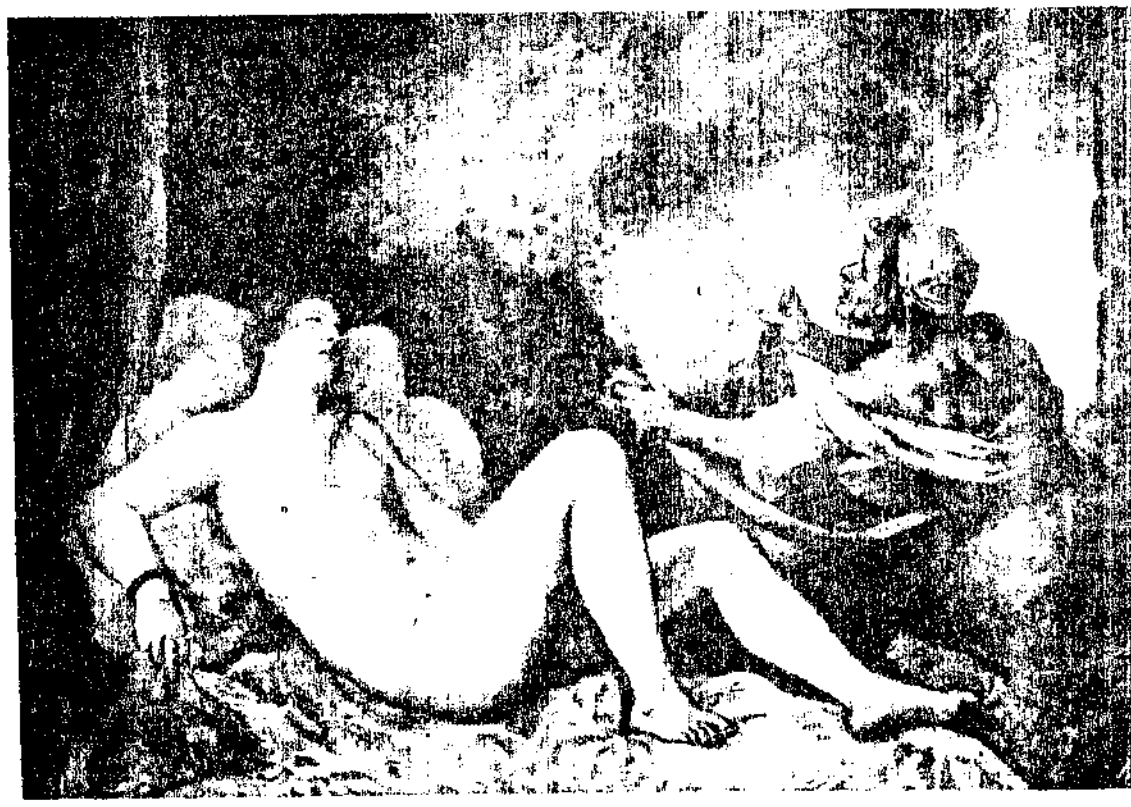


Fig. 153

Fig. 152

Giorgione, "A Tempestade"

Oleo s/ tela

Veneza, Academia

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig. 153

Ticiano, "Danae"

Oleo s/ tela

1554

127 cm X 177 cm

Museu do Prado, Madrid

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig. 154

Fig. 154

Ticiano, "Vênus e Adonis"

C. 1554

Prado, Madrid

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig.155

Fig. 156

Fig.155

Tintoretto, "Suzana e os Velhos"

Oleo s/ tela

Museu do Louvre

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig. 156

Tintoretto, "Suzana e os Velhos"

Oleo s/ tela

1561

144 cm X 193 cm

Museu Kunsthistorisches _ Viena

Fonte : Collection des Maitres (Éditions Braun).

Fig. 157

Fig. 157

Giuseppe Cesari, "Suzana"

Pintura s/ cobre

43,4 cm X 33,8 cm

Col. particular, Stockport

Fonte : não identificada (periódico do acervo da Biblioteca do IFCH, UNICAMP).

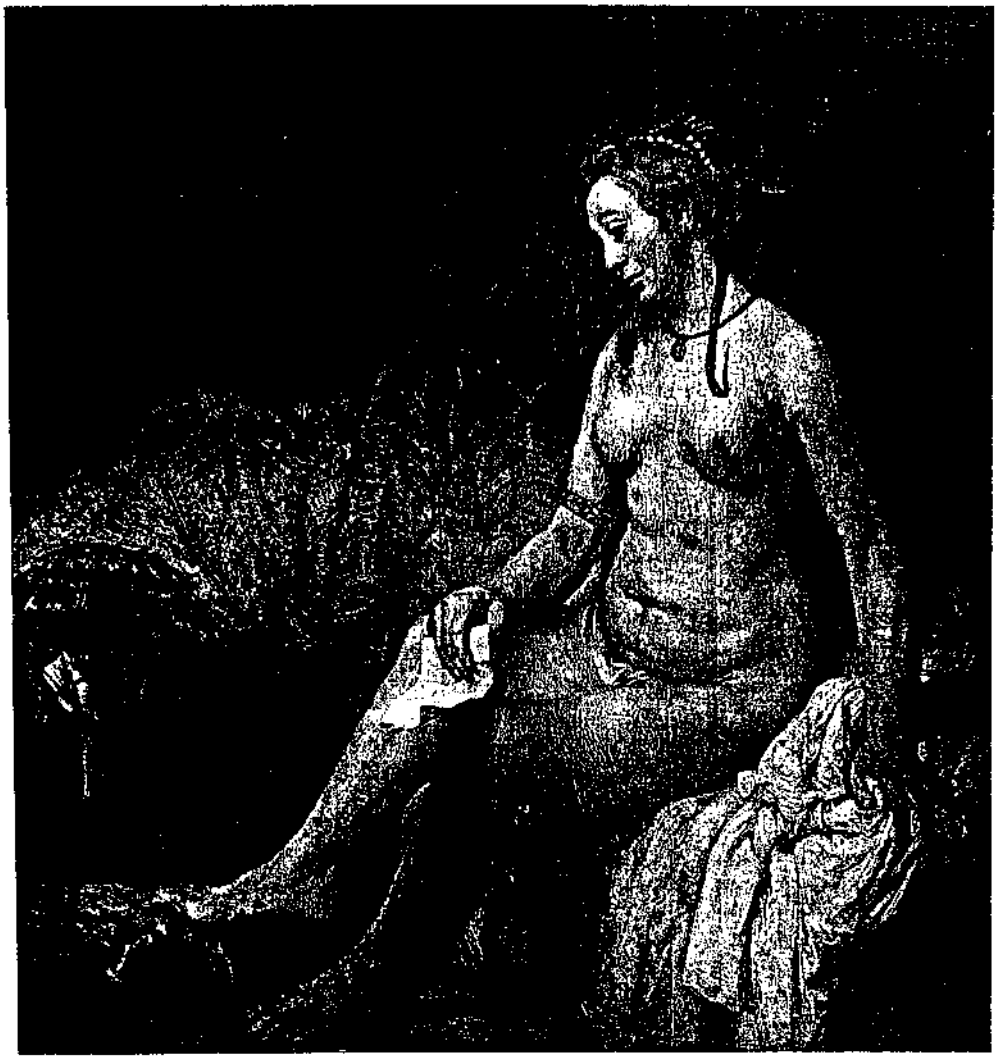


Fig. 158

Fig. 158

Rembrandt, "Betsabá"

Oleo s. tela

1564

139 cm X 139 cm

Museu do Louvre, Paris

Fonte : "Os Nus Geniais", ed. Artenova.

Fig. 159

Fig. 159

Watteau, "Dama ao Toucador"

45 cm X 38 cm

Col. Wallace, Londres

Fonte : "Os Nus Geniais", ed. Artenova.

Fig. 160

Fig. 160

Degas, "Depois do Banho"

Carvão

C. 1900

Staatsgalerie, Stuttgart

Fonte : "Degas, le Modelé et l'Espace", Maurice Guillaud.

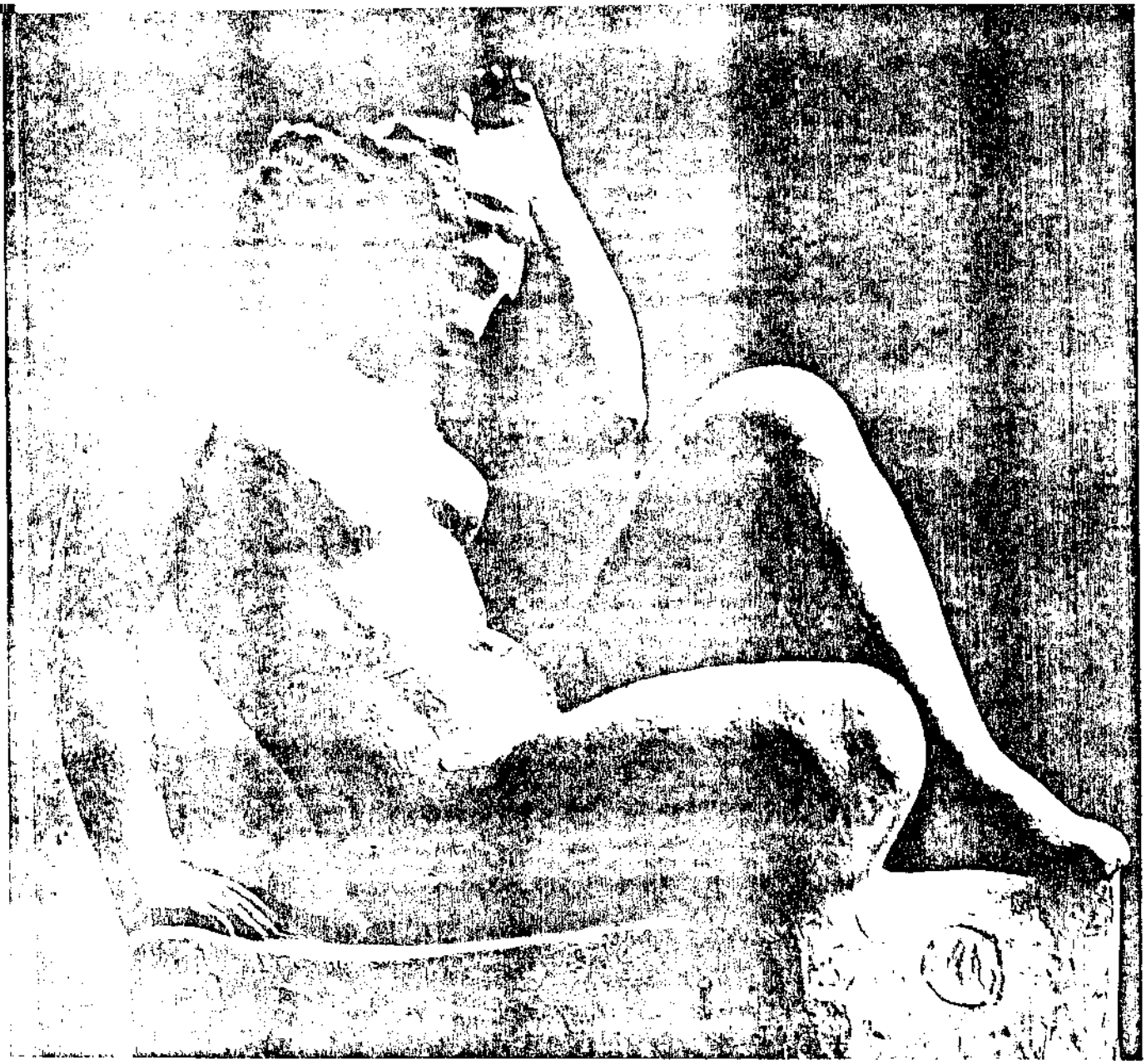


Fig. 161

Fig. 161

Aristide Mailol, Estudo para "A Montanha"

Escultura

Fonte : Catálogo da obra de Maillol

Fig. 162

Fig. 162

Aristide Mailol, "Banhista Agachada"

Escultura

Fonte : Catálogo da obra de Maillol

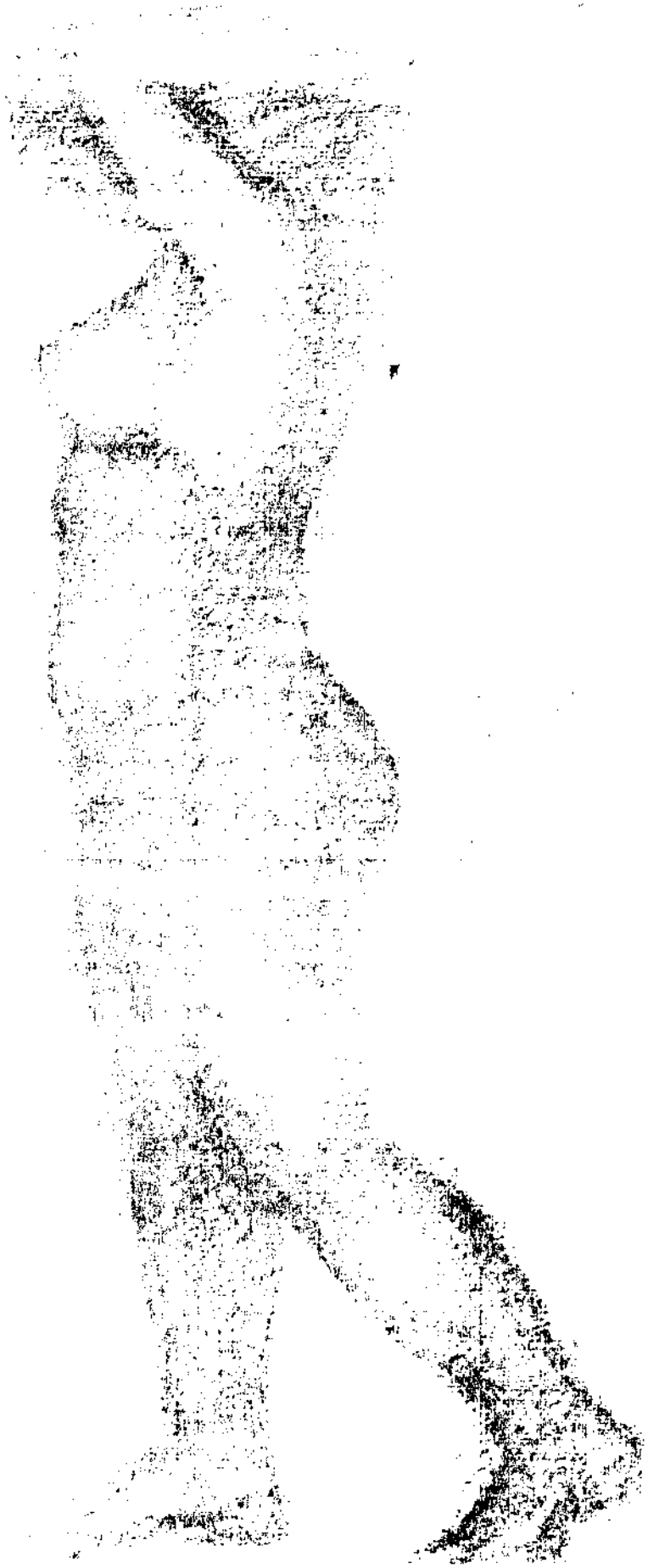


Fig. 163

Fig. 163
Maillol, desenho

Fonte : Catálogo da obra de Maillol

Fig. 164

Fig. 165

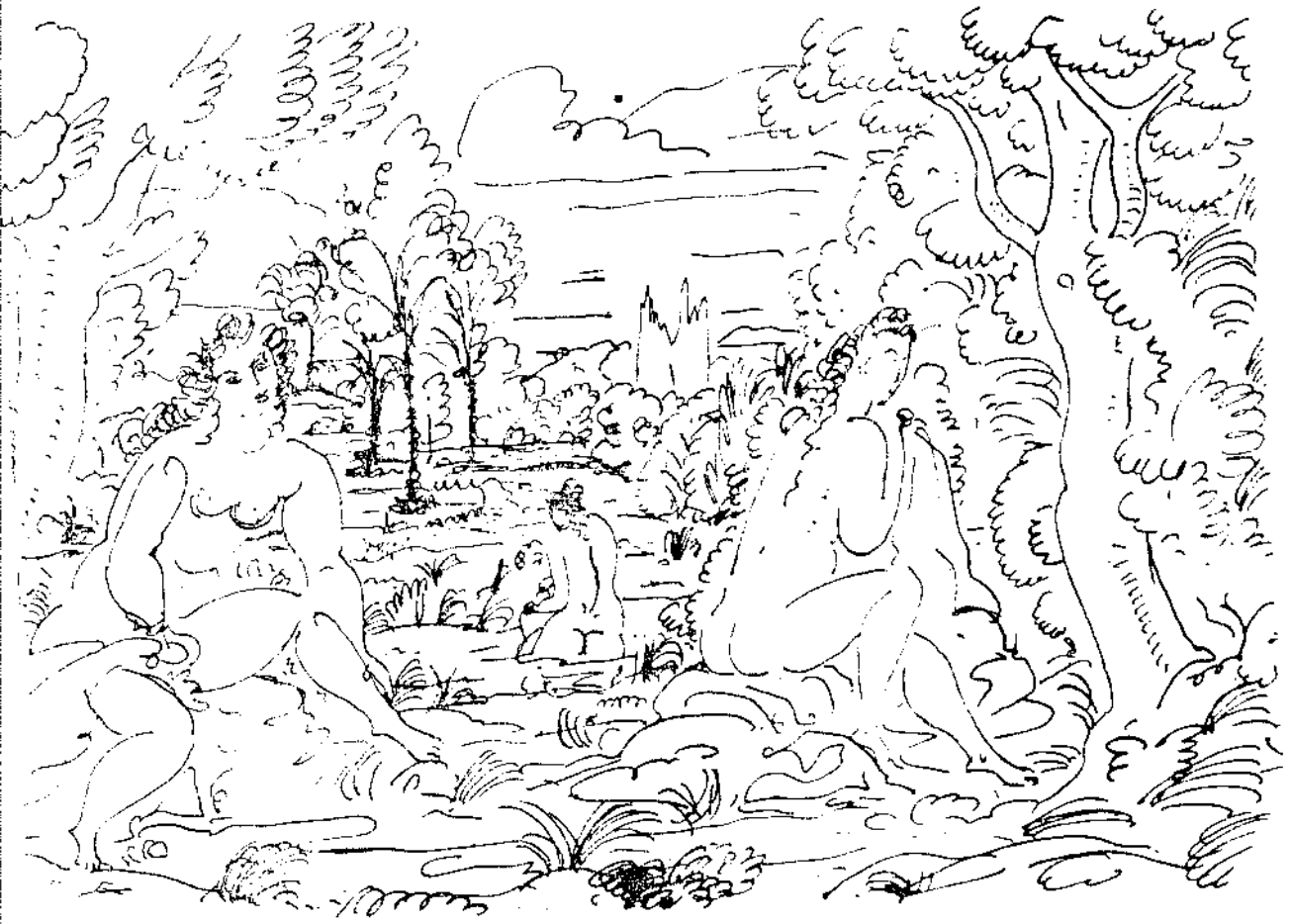


Fig. 164
Mario Sironi, "Bagnante"
Pintura
1928
Col. Adolfo Fila
Fonte : Catálogo da obra de Sironi

Fig. 165
André Dérain, "Estudo" (detalhe)
Sanguínea
Fonte : Catálogo da obra de Dérain

Fig. 166

Fig. 166

Matisse, "Nu Reclinado com os Braços por Trás da Cabeça"

Desenho a carvão

1937

Baltimore

Fonte : Catálogo da obra de Matisse

Fig. 167

Fig. 168

Fig. 167

Matisse, "Grand Nu Assis Bras Levés"

Escultura

1923-1925

Col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário Matisse no Grand Palais, 1970.

Fig. 168

Matisse, "Vénus à la Coquille, I"

Escultura

1930

Col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário [illegible] Grand Palais, 1970.

Fig. 169

Fig. 170

Fig. 169

Matisse, "Madeleine, I"

Escultura 1901

Col. particular

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário Matisse no Grand Palais, 1970.

Fig. 170

Matisse, "Dos, I"

Escultura 1909

Col. Centre National d'Art Contemporain

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário Matisse no Grand Palais, 1970.

Fig.171

Matisse, "Dos, II"

Escultura 1913

Col. Centre National d'Art Contemporain

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário Matisse no Grand Palais, 1970.

Fig. 172

Matisse, "Dos, III"

Escultura 1916-17

Col. Centre National d'Art Contemporain

Fonte : Catálogo da Exposição do Centenário Matisse no Grand Palais, 1970.

Fig. 173

Fig. 173

"Portrait de M. Pertuiset, le Chasseur de Lions"

Oleo s/ tela

(1878-)? 1880 - 81

150 cm X 170 cm

São Paulo, Museu de Arte

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 174

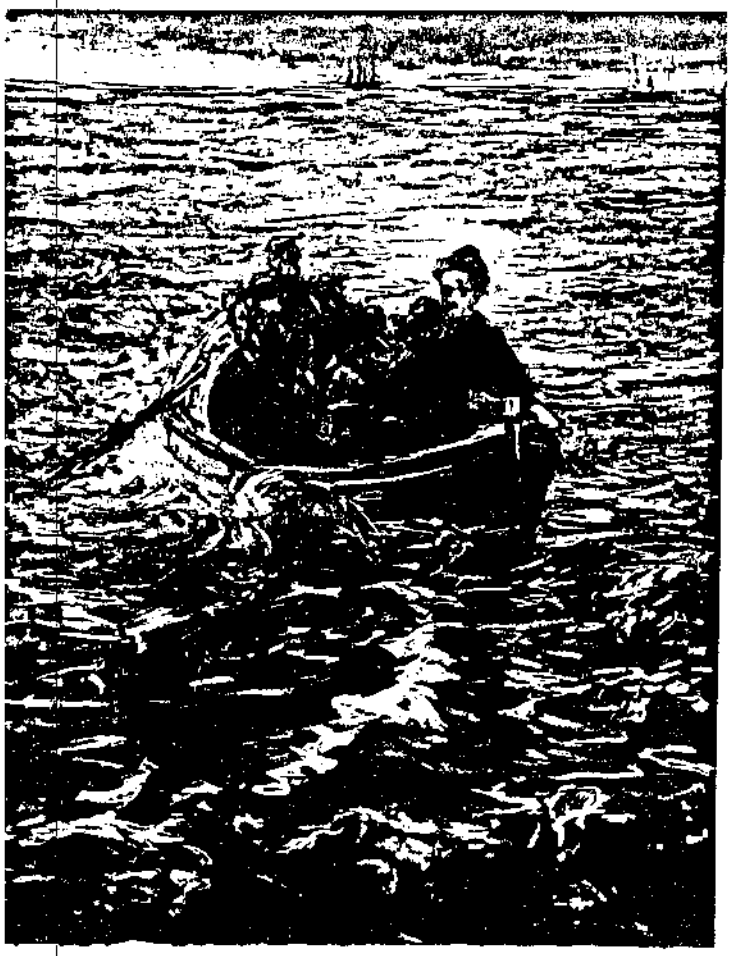


Fig. 175

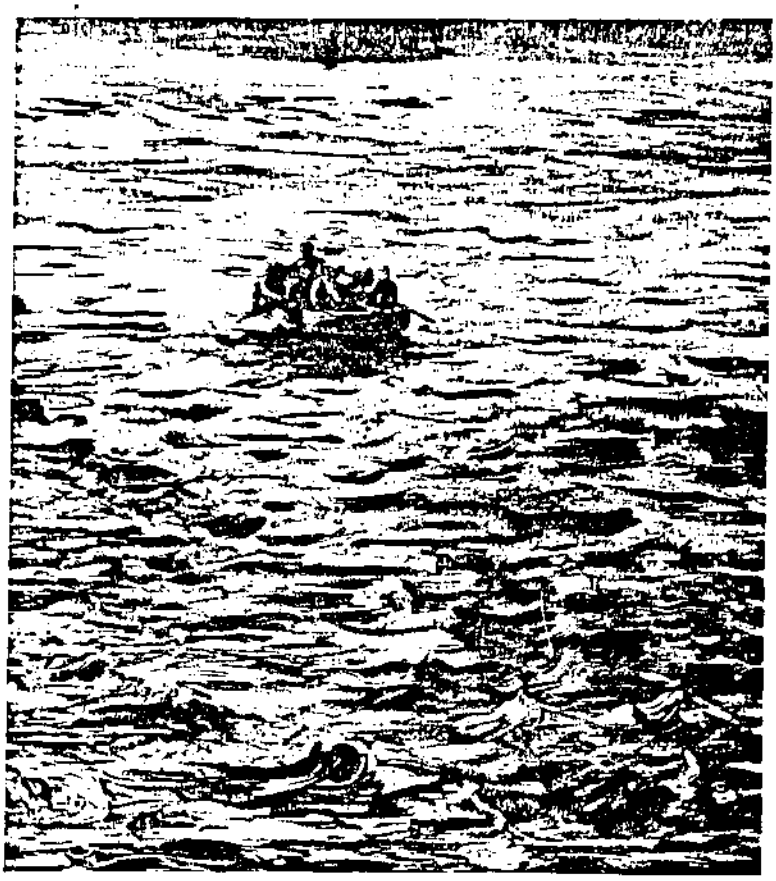


Fig. 176

Fig. 174

"L'Évasion de Rochefort" (1a. versão)

Oleo s/ tela

1880

146 cm X 116 cm

Zurich, Kunsthaus

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

Fig. 175

"L'Évasion de Rochefort" (2a. versão)

Oleo s/ tela

1880

80 cm X 73 cm

Musée d'Orsay, Paris

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright

Fig. 176

"Portrait d' Henri Rochefort"

Oleo s/ tela

1881

81 cm X 66cm

Hamburgo, Kunsthalle

Fonte : "Revue de l'Art " - "Manet _ L'Évasion" (E. Darragon).

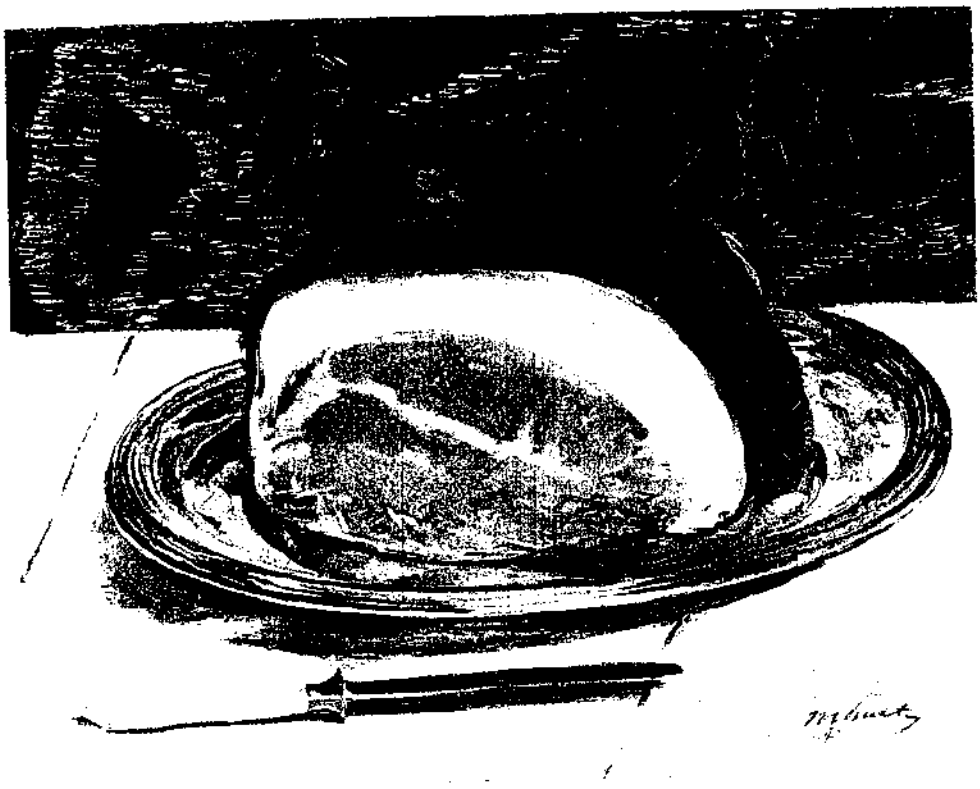


Fig. 177

Fig. 177

"Le Jambon"

Oleo s/ tela

1875-78

33cm X 42 cm

Glasgow Museum, Escócia

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright

L. Manet

Fig. 178

"Le Gamin au Chien"

Oleo s/ tela

1860

92 cm X 72 cm

Col. particular, Paris

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

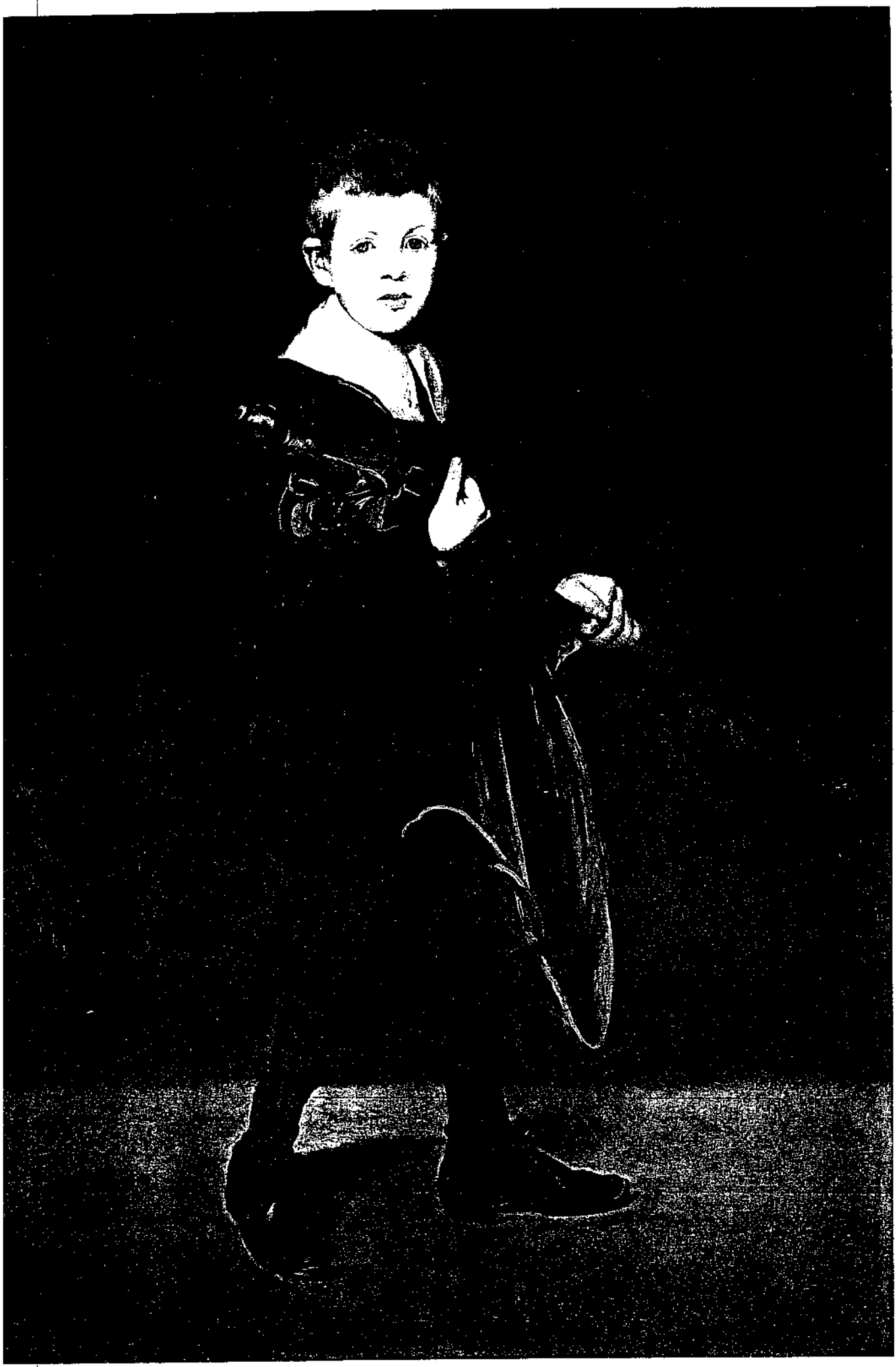


Fig. 179

Fig. 179

"L'Enfant à L'Épée"

Oleo s/ tela

131,1 cm X 93,3 cm

Metropolitan Museum of Art, N. York.

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Cronberg.

PHILIPPE IV

Fig. 180

Fig. 181

Fig. 180

Philippe IV - 8° estado (1866-67)

Agua -forte, ponta-seca e aquatinta

N. York Public Library

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 181

"Philippe IV" - 6° estado (1862)

Agua -forte, ponta-seca e aquatinta

Paris, Bibliothèque Nationale

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 182

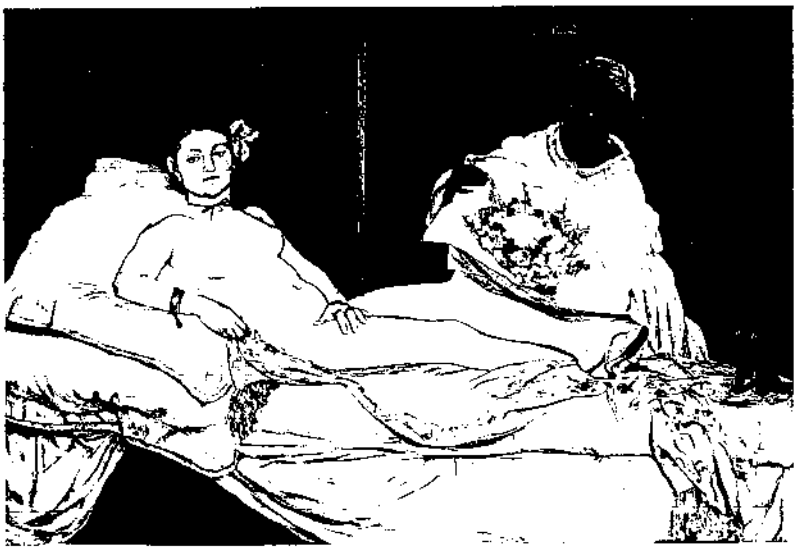


Fig. 183

Fig. 182

"Jésus Insulté par les Soldats"

1865

191,5 cm X 148,3 cm

The Art Institute of Chicago

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Gronberg.

Fig. 183

"Olympia"

1863

130,5 cm X 190 cm

Musée d'Orsay, Paris

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright

HANGING PROCESS
Inside the *Palais de l'Industrie*, where the Salon was held, pictures were hung from floor to ceiling, and the order of hanging decided at floor level in advance (right). There was a distinct hierarchy in play, which the public fully understood, and if a painting (particularly a small work) was "skied" (hung near the ceiling), there was little or no chance of it receiving any attention at all. This encouraged artists to produce canvases of enormous scale, which at the very least could ensure a certain amount of prominence.

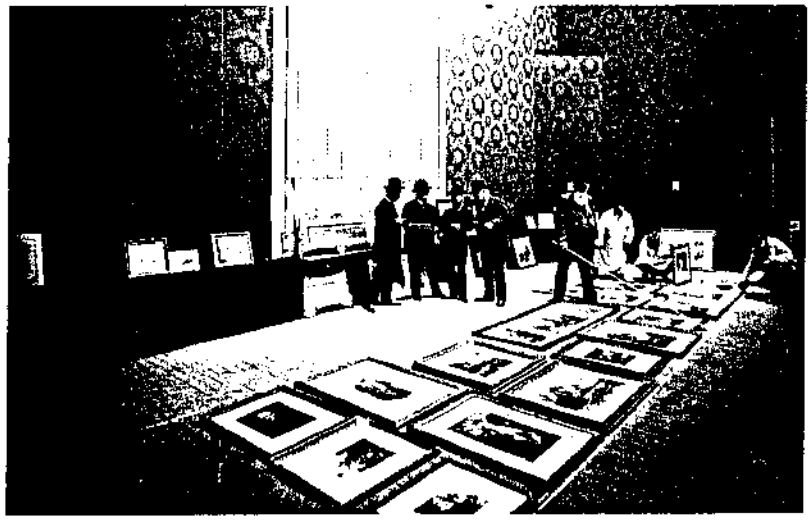


Fig. 184

THE VOTING JURY
The jury consisted of 24 men, successful academic painters – all very conservative. They voted on pictures (below), raising a hand or cane if they felt a painting worthy of acceptance. In fact Gustave Courbet (p. 251), who expected automatic entry to the Salon as a previous prize winner, had a painting barred from the Salon and the Salon des Refusés on grounds of immorality.

Fig. 185

Bardi, ao lado de Osvaldo Teixeira, diretor do MNBA, recebe o presidente Juscelino Kubitschek e comitiva na

Fig. 186

Fig. 184

Fotografia : "Hanging Process - Inside the 'Palais de l'Industrie'..."

Colection Viollet

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright

Fig. 185

Fotografia : "The Voting Jury"

Colection Viollet

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright

Fig. 186

Fotografia : Juscelino Kubitschek e comitiva no Palácio das Laranjeiras (R.J., 1953) diante do "Retrato de M. Pertuiset".

Fonte : "História do MASP" - P. M. Bardi

Fig. 187

Fig. 187

H. Gervex, "Séance du Jury de Peinture"

1895 (Salon)

Fonte : Crespelle, "Les Maîtres de la Belle-Époque

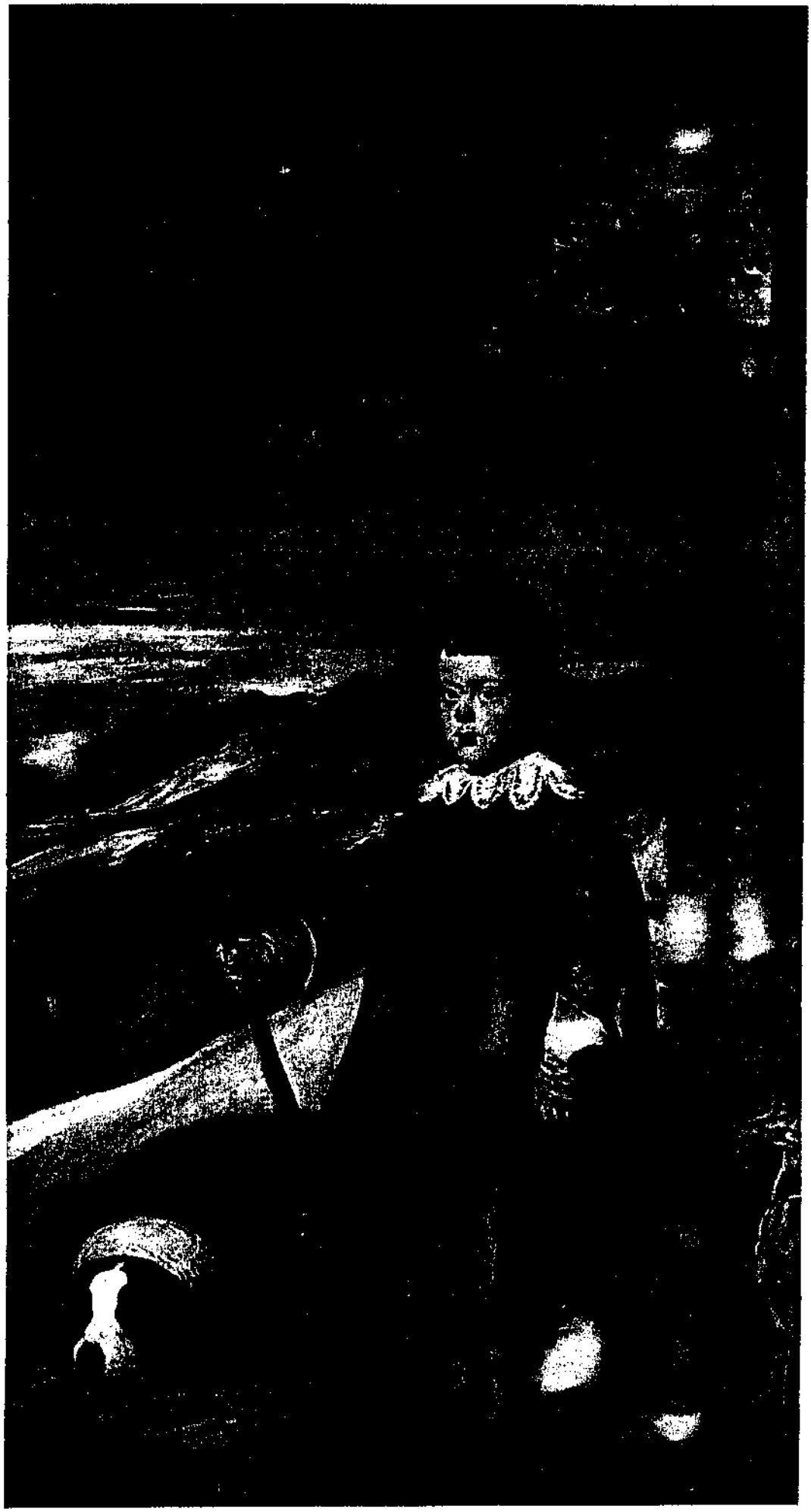


Fig. 188

Fig. 188

Velázquez, "O Príncipe Baltazar Carlos, Caçador"

Madrid, Prado

Fonte : Catálogo de pinturas de Velázquez

Fig. 189

Fig. 189

Velázquez, "O Bufão D. Juan da Austria"

Madrid, Prado

Fonte : Catálogo de pinturas de Velázquez

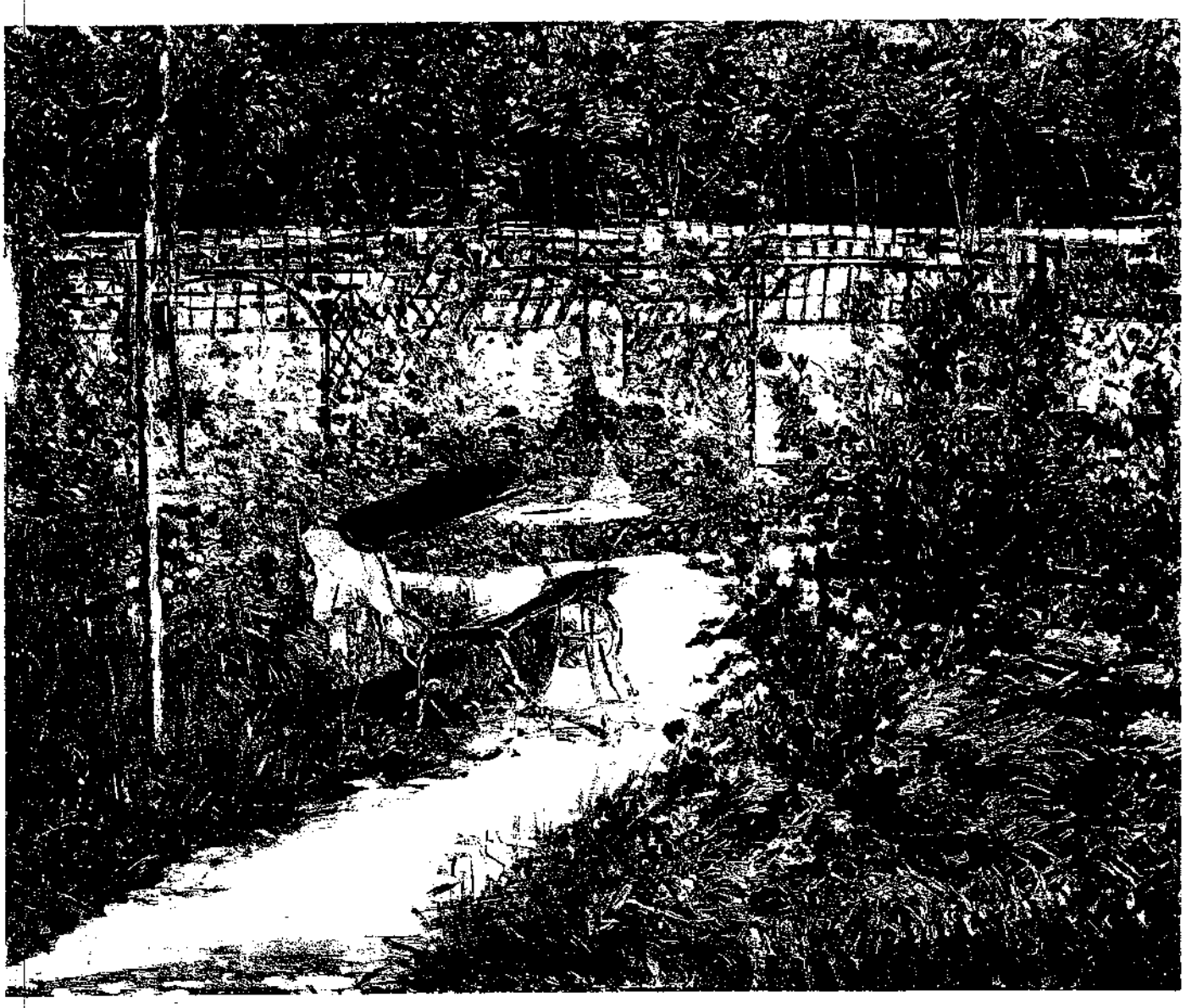


Fig. 190

Fig. 190

"Mon Jardin (Le Banc) "

1881

65,1 cm X 81,2 cm

Col. Particular

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 191

Fig. 191

"En Bateau"

Oleo s/ tela

1874

97 cm X 130 cm

Metropolitan Museum, N. York

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Gronberg.

Fig. 192

Fig. 192

Courbet, "Le Chasseur Allemand"

1859

Museu de Long-le-Saunier

Fonte : "l'Avant-Guerre sur l'Art", "Manet et la mort foudroyante" (E. Darragon).

Fig. 193

Fig. 194

Fig. 193

Fotografia de Eugène Pertuiset, por Carjat (consta de um álbum fotográfico que pertenceu a Manet)

Paris, Bibliotèque Nationale (Cabinet des Estampes)

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Gronberg.

Fig. 194

"Pertuiset", ilustração para "Le Trésor des Incas"

Paris, 1877

Fonte : "l'Avant-Guerre sur l'Art", "Manet et la mort foudroyante" (E. Darragon).

Fig. 195

Fig. 195

Gerôme, "Les Deux Majestés"

(Legenda : "le peintre était allé se doccumenter en Égypte")

Fonte : Crespelle, "Les Maîtres de la Belle-Époque".

Fig. 19

Fig. 19

Fig. 196

"Le Chanteur des Rues"

Gravura em metal

1862

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 197

"Polichinelo Apresenta Aguafortes de E. Manet" (frontispício de álbum de gravuras)

Gravura em metal

1862

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 198

Fig. 198

"Le Montreur d'Ours"

Gravura em metal

1862

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 199

Fig. 199

"Luta de Touros"

Aquarela e nanquim

1865

7' X 8', 5/8"

Col. Particular

Fonte : Catálogo de desenhos de Manet.

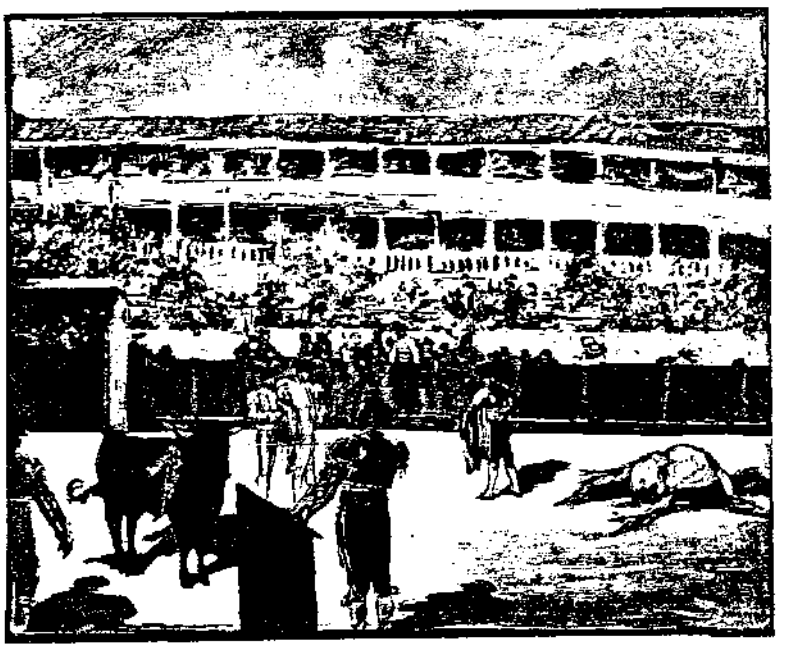


Fig. 200

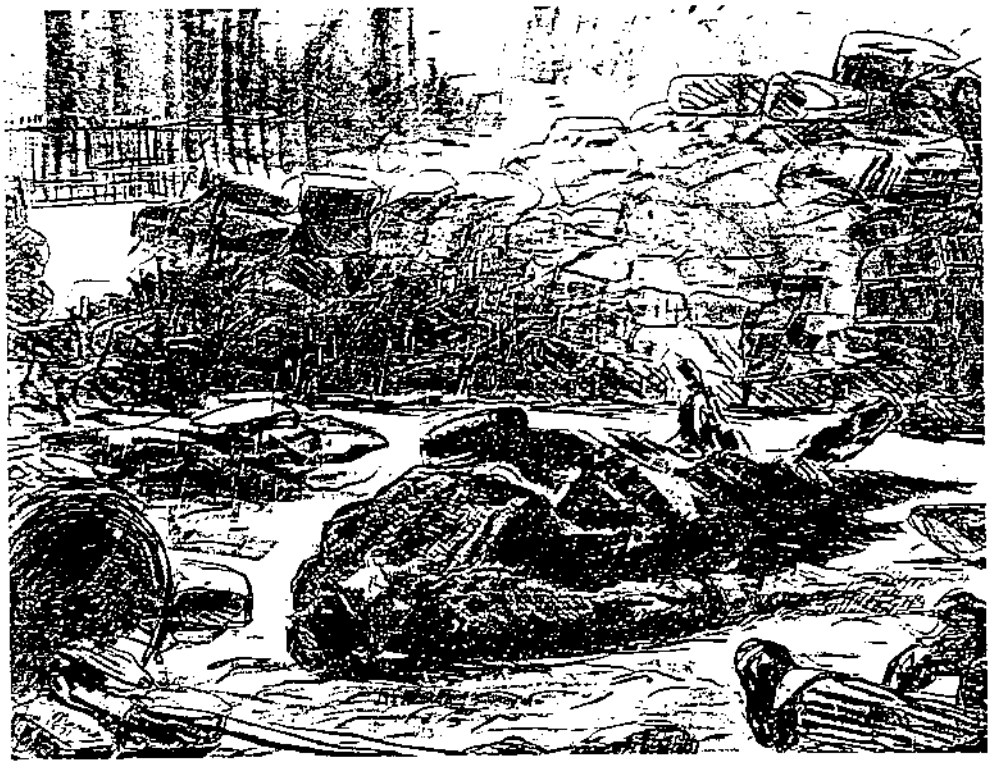


Fig. 202

Fig. 200

"Corrida de Touros"

1865

Art Institute of Chicago

48 cm X 60,4 cm

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright.

Fig. 201

"O Toureador morto"

Gravura em metal

1864

6',1/8" X 8', 7/8"

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Gronberg.

Fig. 202

"Guerra Civil"

Litogravura

1873

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright.

Fig. 203

Fig. 203

"Portrait de Victorine Meurent" (Detalhe)

Oleo s/ tela

1862

43 cm X 43 cm

Boston, Museum of Art

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.

Fig. 205

Fig. 204

"A Execução do Imperador Maximiliano"

Oleo s/ tela

1867-68

Städtische Kunsthalle, Munich

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright.

Fig. 205

"Victorine Meurent Vestida como 'Espada""

Oleo s/ tela

1862

165,1 cm X 127,6 cm

N. York, Metropolitan Museum of Art

Fonte : "Eyewitness of Art" - Patricia Wright.

Fig. 206

Fig. 207

Fig. 206

"M. Pertuiset, le Chasseur de Lions" (cópia da pintura feita para o "Catalogue Illustré du Salon de 1881")

Desenho a tinta

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975

Fig. 207

Retrato de Pertuiset

Desenho a tinta

Ilustração para o livro "Tireurs au Pistolet" (Baron de Vaux)

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975

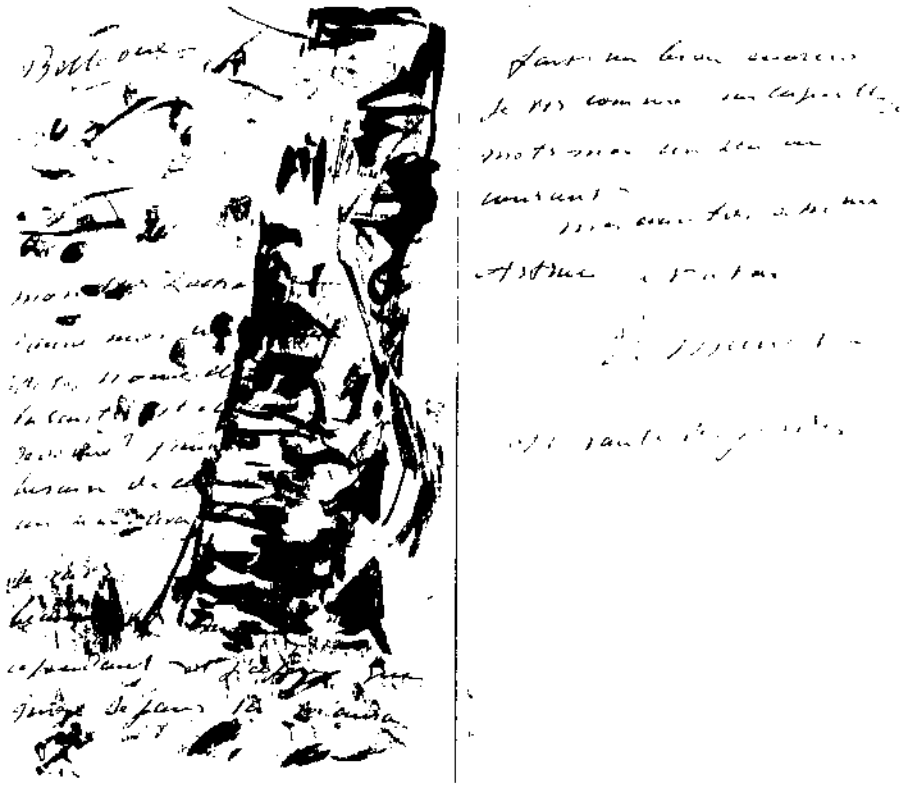


Fig. 208

Fig. 209

Fig. 208

Desenho de tronco (carta a Z. Astruc)

1880

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975

Fig. 209

"L'Homme aux Béquilles"

Aguada

1878

The Metropolitan Museum of Art, N. York

Fonte : "Catalogue Raisonné", 1975

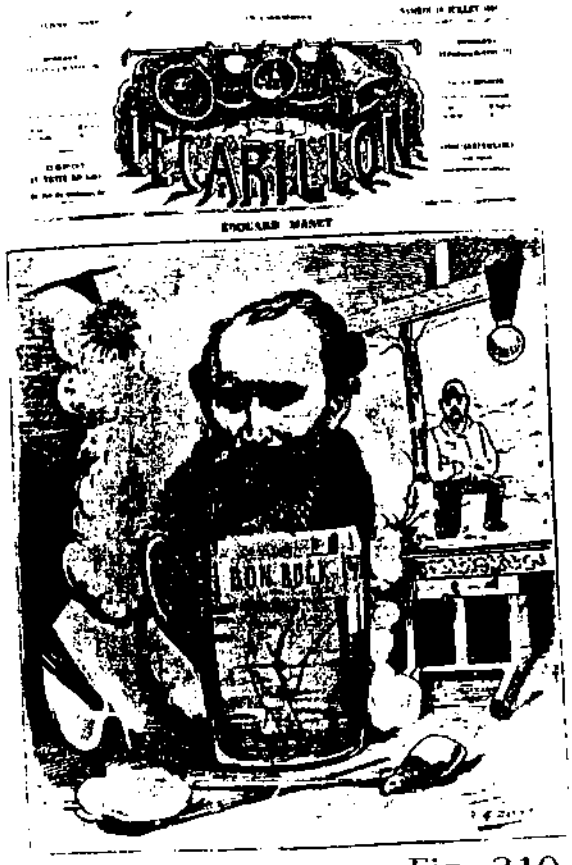


Fig. 210

M. Pertuiset demande pardon à Dieu et aux hommes d'avoir tiré sur une vieille peau empaillée.

FIG 211

Fig. 210

G. Darre, Capa de "Le Carrillon", julho de 1881

Fonte : "Manet, a Retrospective", T. J. Gronberg.

Fig. 211

Stop, caricatura para "Le Journal Amusant"

Fonte : Catálogo da Exposição "Manet" de 1983 no Grand Palais.