

A pintura de Manet

RODOLFO EDUARDO SCACHETTI

A tradução a seguir está baseada em uma das transcrições da conferência proferida por Michel Foucault na Tunísia, em 1971, no Clube Cultural Tahar Haddad. Desde seus trabalhos dos anos 1960, o filósofo esboçava escritos sobre pintura, e dentre os interesses suscitados por essa conferência sobre Manet está seguramente o fato de que teria sido esse o único material de maior fôlego deixado por Foucault acerca do trabalho do pintor. Na época, consta que ele estaria escrevendo um ensaio sobre Manet intitulado *Le noir et la couleur*. Mas tal material nunca foi publicado. Interessa-nos, assim, trazer ao leitor brasileiro uma tradução dessa conferência, que expõe muitos elementos marcantes do pensamento de Foucault sobre o pictórico. Esperamos, dessa forma, contribuir para análises de seu projeto arqueológico dos anos 1960 que levem em conta, além de uma arqueologia dos discursos, uma arqueologia do visível, bem como para análises das direções de seus escritos posteriores.

* * *

Eu gostaria de começar me desculpando, desculpando-me inicialmente porque estou um pouco cansado. Parece que fiz, durante os dois anos em que estive aqui, amigos suficientes para não ter mais muitos minutos livres quando me encontro na Tunísia, de modo que o dia transcorreu em diálogos, discussões, questões, objeções, respostas etc, e eis que aqui estou no fim desta jornada já quase esgotado. Então, eu pediria que me desculpassem pelos lapsos, pelos erros, pela possível frouxidão de minha exposição.

Eu gostaria também de me desculpar por falar de Manet, pois não sou, evidentemente, especialista em Manet; não sou especialista em pintura, sendo, portanto, como não iniciado

que eu falarei de Manet. E o que eu gostaria de dizer-lhes é, grosso modo, isto: eu não tenho de forma alguma a intenção de falar de Manet em geral, eu não apresentarei, eu creio, senão uma dezena ou uma dúzia de telas desse pintor, as quais eu tentarei, senão analisar, ao menos explicar em alguns de seus pontos. Eu não falarei em geral de Manet, eu não falarei nem mesmo dos aspectos sem dúvida os mais importantes e melhor conhecidos da pintura de Manet.

Manet figura sempre, na história da arte, na história da pintura do século XIX, como aquele, evidentemente, que modificou as técnicas e os modos de representação pictórica, de maneira tal que ele tornou possível esse movimento do impressionismo que ocupou a frente da cena da história da arte durante quase toda a segunda metade do século XIX.

É verdade que Manet é realmente, com efeito, o precursor do impressionismo, é de fato ele quem tornou possível o impressionismo; mas não é a esse aspecto que eu gostaria de fazer alusão: parece-me, na verdade, que Manet fez outra coisa, que ele fez talvez até bem mais do que tornar possível o impressionismo. Parece-me que, para além mesmo do impressionismo, o que Manet tornou possível é toda a pintura posterior ao impressionismo, é toda a pintura do século XX, é a pintura no interior da qual ainda, atualmente, desenvolve-se a arte contemporânea. Essa ruptura profunda ou essa ruptura em profundidade que Manet operou, ela é sem dúvida um pouco mais difícil de situar do que o conjunto das modificações que tornaram possível o impressionismo.

O que tornou na pintura de Manet o impressionismo possível, vocês sabem, são essas coisas relativamente conhecidas: novas técnicas de cor, utilização de cores senão totalmente puras, ao menos relativamente puras, utilização de certas formas de iluminação e de luminosidade que não eram conhecidas na pintura precedente etc. Em compensação, as modificações que tornaram possível, para além do impressionismo, e de certo modo acima do impressionismo, a pintura que viria depois, essas modificações são, creio eu, mais difíceis de reconhecer e de situar.

Acredito que se pode, de qualquer maneira, resumir e caracterizar essas modificações de uma só vez: Manet, com efeito, é aquele que pela primeira vez, parece-me, na arte ocidental, ao menos depois da Renascença, ao menos depois do *quattrocento*, permitiu-se utilizar e fazer valer, de certo modo, no interior mesmo de seus quadros, no interior mesmo da-

quilo que representavam, as propriedades materiais do espaço em que ele pintava.

Eis aqui mais claramente o que eu quero dizer: depois do século XV, depois do *quattrocento*, era uma tradição na pintura ocidental tentar fazer esquecer, tentar mascarar e contornar o fato que a pintura estava disposta ou inscrita em um certo fragmento de espaço que podia ser uma parede, no caso de um afresco, ou uma prancha de madeira, ou ainda uma tela, ou mesmo, eventualmente, um pedaço de papel; fazer esquecer, portanto, que a pintura repousava sobre essa superfície mais ou menos retangular e de duas dimensões, e substituir a esse espaço material sobre o qual a pintura repousava um espaço representado, que negava, em certa medida, o espaço sobre o qual se pintava; e é assim que essa pintura, depois do *quattrocento*, tentou representar as três dimensões, uma vez que ela repousava sobre um espaço de duas dimensões.

Era uma pintura que não apenas representava as três dimensões, mas privilegiava, o máximo possível, as grandes linhas oblíquas ou as espirais, para mascarar e negar o fato que a pintura estava, entretanto, inscrita no interior de um quadrado ou retângulo de linhas retas se cortando em ângulos retos.

A pintura tentava igualmente representar uma iluminação interior à tela, ou ainda uma iluminação exterior à tela, vinda do fundo, ou da direita, ou da esquerda, de maneira a negar e contornar o fato que a pintura repousava sobre uma superfície retangular, iluminada realmente por uma certa iluminação real, variando então, evidentemente, segundo o local do quadro e a iluminação do dia.

Era preciso negar que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, do qual ele podia, em consequência disso, perceber um canto ou eventualmente as duas faces, e é porque essa pintura, depois do *quattrocento*, fixava um certo lugar ideal a partir do qual, e somente a partir do qual, podia-se e devia-se ver o quadro; de modo que, se vocês quiserem, essa materialidade do quadro, essa superfície retangular, plana, iluminada realmente por uma certa luz e em torno da qual, ou diante da qual, podia-se deslocar, tudo isso estava mascarado e desviado por aquilo representado no próprio quadro; e o quadro representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal.

Ai está, se vocês quiserem, o jogo de esquiva, de esconde, de ilusão ou elisão que praticava a pintura representativa ocidental desde o *quattrocento*. O que Manet fez (é, em todo caso, um dos aspectos, eu creio, importantes da modificação trazida por Manet à pintura ocidental), foi fazer ressurgir, de certa forma, no interior mesmo daquilo que estava representado no quadro, essas propriedades, qualidades ou limitações materiais da tela que a pintura, que a tradição pictórica havia até então tido por missão, em certa medida, contornar e mascarar.

A superfície retangular, os grandes eixos verticais e horizontais, a iluminação real da tela, a possibilidade para o espectador de olhá-la em um sentido ou em outro, tudo isso está presente nos quadros de Manet, e é retomado, restituído nos quadros de Manet. E Manet reinventa (ou talvez inventa?) o quadro-objeto, o quadro como materialidade, o quadro como coisa colorida que uma luz externa vem iluminar e diante do qual, ou ao redor do qual, vem girar o espectador. Essa invenção do quadro-objeto, essa re-inserção da materialidade da tela naquilo que é representado, é isso, creio eu, que está no cerne da grande modificação trazida por Manet à pintura, e é nesse sentido que se pode dizer que Manet abalou, para além de tudo o que podia preparar o impressionismo, tudo o que era fundamental na pintura ocidental após o *quattrocento*.

Pois bem, é isso que eu gostaria agora de lhes mostrar um pouco nos fatos, ou seja, nos próprios quadros, e eu pegarei uma série de quadros, uma dezena de telas que buscarei analisar um pouco com vocês; e se assim desejarem, por comodidade na exposição, eu os agruparei em três rubricas: primeiramente, a maneira pela qual Manet tratou do próprio espaço da tela, como ele fez agirem as propriedades materiais da tela, a superfície, a altura, a largura, de que maneira ele fez agirem essas propriedades espaciais da tela naquilo que ele representava sobre essa tela. Esse será o primeiro conjunto de quadros que eu estudarei; na sequência, em um segundo conjunto, buscarei mostrar-lhes como Manet tratou do problema da iluminação, como nos seus quadros ele utilizou não uma luz representada que iluminaria do interior o quadro, mas sim a luz exterior real. Em terceiro lugar, como ele fez agir também o lugar do espectador em relação ao quadro; e, para esse terceiro ponto, eu não estudarei um conjunto de telas, mas uma apenas, que de resto resume, sem dúvida, toda a obra de Manet, que é, além disso, uma das últimas e uma das mais desestabilizadoras de Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*.

O espaço da tela

Vamos, então, ao primeiro conjunto de problemas e primeiro conjunto de telas: de que maneira Manet representou o espaço? Dito isto, iremos passar agora às projeções, será necessário portanto apagar as luzes.

[*Michel Foucault aproveita-se da interrupção para retirar paletó e gravata e convidar seu público a ficar à vontade*].

La Musique aux Tuileries

Bom, vocês têm aqui uma das primeiras telas pintadas por Manet, tela ainda bastante clássica; vocês sabem que Manet tinha seguido uma formação totalmente clássica: ele havia trabalhado nos ateliês conformistas da época, relativamente conformistas, ele havia trabalhado em *Couture* e é toda a grande tradição pictórica que ele dominou e que possui; e nesta tela (é uma tela que data de 1861-2), pode-se dizer que Manet utiliza ainda todas as tradições que ele pôde aprender nos ateliês onde havia feito seus estudos.

É preciso, de todo modo, assinalar desde já um certo número de coisas: vocês veem o privilégio que Manet concede a essas grandes linhas verticais que são representadas aqui pelas árvores. E vocês veem que a tela de Manet se organiza de fato segundo dois grandes eixos, ao fundo, um eixo horizontal, que é assinalado pela última linha das cabeças das personagens, e depois os grandes eixos verticais, que são indicados aqui, como para redobrá-los ou como para ao menos apontá-los, com esse pequeno triângulo de luz através do qual se espalha toda a luz que vai iluminar a frente da cena. Essa cena, o espectador ou o pintor a vê muito levemente em perspectiva descendente, de tal modo que se pode ver um pouco o que se passa atrás; mas não se vê muito bem: não há muita profundidade, as personagens da frente mascaram de maneira quase completa o que se passa atrás, resultando nesse efeito de ondulação. As personagens formam uma espécie de curva plana aqui, e a verticalidade prolonga esse efeito de onda com uma profundidade relativamente reduzida.

Le Bal masqué à l'Opéra

E aqui agora, dez anos mais tarde, Manet vai pintar um quadro que é, em certo sentido, o mesmo, e que é como uma outra versão desse mesmo quadro, *Un soir à l'Opéra*, des-

culpem-me, *Le Bal à l'Opéra*. Em certo sentido, é o mesmo quadro, vejam vocês: o mesmo tipo de personagens, homens trajados em *hauts-de-forme*, algumas personagens femininas com vestidos claros, mas vocês veem que todo equilíbrio espacial já se modificou.

O espaço foi obstruído, fechado por trás; a profundidade, sobre a qual eu lhes falava que não estava muito marcada no quadro anterior, mas que, entretanto, existia, essa profundidade está agora fechada, fechada por uma parede espessa; e como para bem assinalar que existe uma parede e que atrás dela não há nada a se ver, percebam as duas colunas verticais e essa enorme barra vertical que está aqui e que emoldura o quadro, que duplica, de certo modo, no interior do quadro a vertical e a horizontal da tela. Esse grande retângulo da tela, vocês o encontrarão repetido em seu interior, e ele fecha o fundo do quadro, impedindo, consequentemente, o efeito de profundidade.

Não apenas o efeito de profundidade é apagado, mas a distância que há entre a borda do quadro e o fundo é relativamente curta, de modo que todas as personagens se encontram projetadas à frente; longe de haver profundidade, há, ao contrário, um certo fenômeno de relevo; as personagens aqui avançam e o preto dos ternos, assim como do vestido, bloqueia absolutamente tudo o que aquelas com cores claras teriam conseguido, em alguma medida, abrir de fato no espaço. O espaço é fechado ao fundo pela parede e eis que é fechado à frente por esses vestidos e ternos. Não se tem verdadeiramente espaço, somente tipos de pacotes, pacotes de volumes e de superfícies que estão aí projetadas à frente, aos olhos do espectador.

A única abertura real, ou melhor, a única abertura que estaria representada no quadro é esta muito curiosa que está aqui, totalmente no alto do quadro, e que não se abre para uma profundidade verdadeira, que não se abre para algo como o céu ou a luz. Vocês se lembram que, no quadro precedente, havia um pequeno triângulo de luz, um pequeno triângulo que se abria para o céu e através do qual a luz se propagava; aqui, por meio de um tipo de ironia, a abertura se abre sobre o quê? Bem, vejam vocês, sobre os pés, sobre pés, calças etc. Ou seja, o recomeço mesmo de tudo isso; como se o quadro recomeçasse aqui, como se fosse a mesma cena e isso indefinidamente: um efeito, por consequência, de tapeçaria, um efeito de parede, de papel pintado que se vê prolongar em toda sua extensão, com a

ironia dos dois pequenos pés que pendem aqui e que indicam o caráter fantasmático desse espaço que não é o espaço real da percepção, que não é o espaço real da abertura, mas que é o jogo dessas superfícies e dessas cores propagadas e repetidas indefinidamente de cima abaixo da tela.

As propriedades espaciais desse retângulo de tela são assim representadas, manifestadas, exaltadas por aquilo que é representado na própria tela, e vocês veem como Manet, em relação à tela anterior - que tratava, no fundo, um pouco do mesmo tema -, fechou inteiramente o espaço, mas como, agora, são as propriedades materiais da tela que são representadas no próprio quadro.

L'Exécution de Maximilien

Gostariam de passar ao quadro seguinte, que é *L'Exécution de Maximilien*? Quadro que data de 1867, evidentemente, e no qual vocês encontram, vocês veem a maioria das características que eu assinalei há pouco a propósito do *Le Bal à l'Opéra*; esse é um quadro anterior, mas vocês já percebem aí os mesmos procedimentos, ou seja, fechamento violento do espaço marcado e apoiado pela presença de um grande muro, que não é senão a duplicação da própria tela; de modo que, vejam vocês, todas as personagens estão localizadas sobre uma faixa estreita de chão aqui, de forma que há como que um degrau de escada, um efeito de degrau de escada, horizontal, vertical e de novo algo como uma vertical, uma horizontal que se abre com pequenas personagens que estão olhando a cena. Vocês veem, além disso, que se produz aqui quase o mesmo efeito que há pouco na cena da *Opéra*, em que havia uma parede que estava fechada e uma cena que aí recomeçava; bem, aqui há novamente, pendurada sobre o muro, uma pequena cena que duplica o quadro.

Ora, se eu lhes mostrei essa tela, não é simplesmente porque ela oferece novamente ou antecipa esses elementos que seriam mais tarde encontrados em *Le Bal à l'Opéra*. É por uma razão suplementar: vocês veem que todas as personagens estão alocadas sobre um mesmo pequeno retângulo sobre o qual têm os pés posicionados (um tipo de degrau de escada atrás da qual há uma grande vertical). Elas estão todas enclausuradas, sobre esse pequeno espaço, estão todas tão perto umas das outras que, vocês notam, os canos dos fuzis tocam seus tórax. Eu, além disso, deveria

ter assinalado que essas horizontais e a posição vertical dos soldados não fazem senão, aqui também, multiplicar e repetir no interior do quadro os grandes eixos horizontais e verticais da tela. Em todo caso, os soldados aqui tocam com a ponta de seus fuzis as personagens que aí estão. Não há distância entre o pelotão de execução e suas vítimas. Ora, se vocês observarem, verão que estas personagens são menores que aquelas, ao passo que normalmente, deveriam ser do mesmo tamanho, visto que estão exatamente sobre o mesmo plano e que dispõem, umas e outras, de pouquíssimo espaço para se deslocar; ou seja, Manet se serviu dessa técnica bastante arcaica que consistia em reduzir as personagens sem distribuí-las no plano (é a técnica da pintura antes do *quattrocento*). Ele utiliza essa técnica para significar ou simbolizar uma distância que não está realmente representada.

Em seu quadro, no espaço disponível, nesse pequeno retângulo em que ele posicionou todas suas personagens, é bastante evidente que Manet não pode representar a distância. A distância não pode ser dada à percepção; não se vê a distância. Entretanto, a diminuição das personagens indica um modo de reconhecimento puramente intelectual e não perceptivo de que aí deveria haver uma distância entre estas e aquelas, entre as vítimas e o pelotão de execução; e essa distância não-perceptível, essa distância que não se dá ao olhar, ela é simplesmente assinalada por esse signo que é a diminuição dos personagens. Assim estão, vocês veem, em vias de se desfazerem, no interior desse pequeno retângulo que Manet criou e onde ele coloca suas personagens, alguns dos princípios fundamentais da percepção pictórica no Ocidente.

A percepção pictórica deveria ser como a repetição, a duplicação, a reprodução da percepção cotidiana. O que deveria ser representado era um espaço quase real em que a distância poderia ser lida, apreciada, decodificada, equivalente a quando nós mesmos olhamos uma paisagem. Aqui, nós entramos em um espaço pictórico em que a distância não mais se dá a ver, em que a profundidade não é mais objeto da percepção e em que a posição espacial e o distanciamento das personagens são dados simplesmente por signos que não têm sentido e função senão no interior da pintura (ou seja, a relação em alguma medida arbitrária, e em todo caso puramente simbólica, entre o tamanho de umas e de outras personagens).

Le Port de Bordeaux

Gostariam agora de passar ao quadro seguinte que vai jogar com uma outra propriedade da tela? Naqueles que eu lhes apresentei há pouco, *Le Bal à l'Opéra* ou *L'Exécution de Maximilien*, o que Manet utilizava, o que ele fazia agir em sua representação era sobretudo o fato de que a tela era vertical, era uma superfície de duas dimensões, não tinha profundidade; e essa ausência de profundidade, Manet em certa medida buscava a representar diminuindo ao máximo a própria espessura da cena que representa. Aqui, neste quadro, que data do ano de 1872, se eu tenho boa memória, o que age, vocês veem, são essencialmente os eixos horizontais e verticais que são claramente a repetição dentro da tela daqueles eixos horizontais e verticais que enquadram a tela e que formam a própria moldura do quadro. Mas, vocês notam, é igualmente a reprodução, em certa medida, na própria filigrana da pintura, de todas as fibras horizontais e verticais que constituem a própria tela, a tela naquilo que ela tem de material.

É como se o tecido da tela estivesse a ponto de começar a aparecer e a manifestar sua geometria interna, e vocês veem esse entrecruzamento de fios que é como o esboço representado da própria tela. Além disso, isolando essa parte, esse quarto, esse sexto, não sei, da tela, vocês veem que há um jogo praticamente exclusivo de horizontais e de verticais, de linhas que se cortam como em ângulos retos, e aqueles dentre vocês que têm na memória o quadro de Mondrian sobre a árvore, enfim a série de variações que fez Mondrian sobre a árvore, vocês sabem, durante os anos de 1910-1914, aí veem o próprio nascimento da pintura abstrata. Mondrian tratou sua árvore, sua famosa árvore a partir da qual ele, simultaneamente a Kandinsky, descobriu a pintura abstrata, um pouco como Manet tratou os barcos do *Port de Bordeaux*. De sua árvore, ele finalmente extraiu um jogo de linhas que se recortam em ângulos retos e que formam como uma trama, um tabuleiro de linhas retas horizontais e verticais. Bom, do mesmo modo, desse emaranhado de barcos, de toda essa atividade do porto, Manet pôde extrair isso, esse jogo de verticais e de horizontais que são a representação geométrica da geometria mesma da tela naquilo que ela tem de material. Esse jogo de tecido da tela, vocês irão revê-lo, de uma maneira ao mesmo tempo divertida e absolutamente escandalosa para a época, no quadro seguinte que se chama *Argenteuil*.

Argenteuil

Vocês gostariam de passar à tela seguinte? Vocês veem o eixo vertical do mastro, que duplica a borda do quadro, esta horizontal aqui que duplica esta outra; e os dois grandes eixos estão, portanto, representados no interior da tela, mas vocês notam que o que está representado são precisamente tecidos, tecidos que têm linhas verticais e linhas horizontais; e o caráter, ao mesmo tempo, popular, grosseiro das personagens e daquilo que está representado nessa tela, não é senão um jogo para Manet, um jogo que consiste em representar sobre a tela as propriedades mesmas do tecido e o entrecruzamento e as interseções da vertical e da horizontal.

Dans la serre

Gostariam de passar à tela seguinte, que se chama *Dans la serre* e que é, apesar de tudo, uma das mais importantes telas de Manet para compreender a maneira pela qual ele age... [*Parece que ocorreram nesse momento algumas dificuldades para se encontrar a reprodução em questão; por isso, alguns segundos de gravação foram perdidos durante a retomada da fita cassete*]... a vertical, a horizontal e esse entrecruzamento das próprias linhas do quadro. Vocês veem como o espaço, a profundidade do quadro é restrita. Imediatamente atrás das personagens há essa tapeçaria de plantas verdes que nenhum olhar pode transpassar e que se desenrola totalmente como uma tela de fundo, absolutamente como uma parede de papel que existiria aí; nenhuma profundidade, nenhuma iluminação vem transpassar essa espécie de floresta de folhas e de galhos que povoam a estufa em que se passa a cena.

A personagem feminina está aqui inteiramente projetada à frente, suas pernas não são vistas no quadro, elas o transbordam; seus joelhos transbordam, em certa medida, do quadro no qual ela está projetada à frente, para que não houvesse profundidade, e a personagem que está atrás dela se move inteiramente em nossa direção com esse enorme rosto que vocês veem, que o mostra, de certo modo, muito perto de nós, quase perto demais para ser visto, tanto ele se moveu para a frente e tão curto é o espaço de que ele próprio dispõe. Portanto, fechamento do espaço e, evidentemente, o jogo das verticais e das horizontais, todo o quadro obstruído

por essa prancha, esse encosto do banco, linha do encosto que se encontra repetida aqui uma primeira vez, que se encontra repetida uma segunda vez aí, que se encontra repetida uma quarta vez aqui, linha que se encontra reduplicada em branco desta vez pelo guarda-chuvas da mulher; e pelas verticais agora, todo esse quadrilátero aí, simplesmente com essa pequena diagonal muito curta para indicar a profundidade. Todo o quadro é arquitetado em torno e a partir dessas verticais e dessas horizontais.

E se vocês acrescentarem agora que as dobras do vestido da mulher parecem ser pregas verticais aqui, mas que todo esse movimento de leque, que faz com que as primeiras pregas estejam na horizontal como essas quatro linhas fundamentais, mas que, girando, o vestido acaba por ficar praticamente na vertical, vocês veem que esse jogo de dobras que vai do guarda-chuva até o joelho da mulher reproduz, girando, o movimento que vai da horizontal à vertical; e é esse movimento que está reproduzido aqui. Acrescentem agora que vocês têm uma mão que pende e uma mão no outro sentido e vocês têm, no próprio centro do quadro, em mancha clara, reproduzindo seus eixos, as mesmas linhas verticais e horizontais que vocês encontrarão em linhas sombrias, constituindo a própria armação do banco e a arquitetura interior do quadro. E aí, vocês têm, portanto, todo o jogo que consiste em suprimir, apagar, reduzir o espaço no sentido da profundidade, exaltando, ao contrário, as linhas da verticalidade e da horizontalidade.

Pois é isso que eu gostaria de dizer-lhes no que concerne o jogo da profundidade, da vertical e da horizontal em Manet, mas existe ainda uma outra forma para Manet de jogar com as propriedades materiais da tela; pois a tela é, com efeito, uma superfície, uma superfície que tem uma horizontal e uma vertical, mas é principalmente uma superfície de duas faces, uma *frente* e um *verso*. E é esse jogo, da frente e do verso, que de uma maneira ainda mais viciosa e maldosa, se quiserem, Manet deixará jogar.

La Serveuse de bocks

Se quiserem passar ao quadro seguinte, *La Serveuse de bocks*, nós temos aí um exemplo bastante curioso. Em que consiste, de fato, esse quadro, e o que ele representa? Pois bem, em certo sentido, ele não representa nada, na medida em que ele não

dá nada a ver. Com efeito, há quase em tudo e em toda parte, nesse quadro, essa personagem da garçonete, que vocês veem bem perto do pintor, do espectador, bem perto de nós, que tem o rosto de súbito voltado para nós como se bruscamente diante dela um espetáculo se produzisse e que atraísse seu olhar; vocês veem que ela não está olhando o que faz, ou seja, servir a bebida, ela tem o olho atraído para algo que nós não vemos, que nós não conhecemos, que está aí, à frente da tela. E, por outro lado, a tela é composta de uma, duas, no limite três outras personagens, em todo caso certamente uma e duas que nós quase não vemos, pois de uma dentre elas nós não vemos senão somente o perfil fugidio, e desta aqui, nós não vemos senão o chapéu. Ora, elas olham, elas também olham, e olham na direção exatamente oposta. O que veem? Pois é, nós não sabemos nada, não sabemos nada, pois o quadro está cortado de tal modo que o espetáculo que está aí, e pelo qual esses olhares estão atraídos, esse espetáculo nos é, ele também, subtraído.

Agora pensem em qualquer pintura, se quiserem, de tipo clássico. Com efeito, ocorre tradicionalmente na pintura que um quadro representa pessoas olhando algo. Por exemplo, se vocês pegarem em Masaccio o quadro da negação de São Pedro, verão personagens que estão em círculo e que estão olhando algo; esse algo é um diálogo ou, antes, a troca de uma moeda entre São Pedro e o guardião. Há, portanto, um espetáculo, mas esse espetáculo que as personagens do quadro olham, nós o conhecemos, nós o vemos, ele está dado no quadro.

Aqui, nós temos duas personagens que olham; primeiramente, essas duas personagens não olham a mesma coisa, e, em segundo lugar, o quadro não nos diz o que olham as personagens. É um quadro que representa apenas dois olhares, dois olhares em duas direções opostas, dois olhares nas duas direções opostas do quadro com *frente* e *verso*, e nenhum dos dois espetáculos que naquele instante estão sendo acompanhados com tanta atenção pelas duas personagens, nenhum desses dois espetáculos nos é dado; e para bem sublinhar isso, há a curiosa ironia desse pequeno pedaço de mão que vocês veem aqui e desse pequeno pedaço de vestido.

É que, de fato, em uma primeira versão desse quadro, Manet havia representado aquilo que estava sendo olhado por essas personagens; o que estava representado era uma cantora de cabaré, de café-concerto, passando, cantando ou

esboçando um passo de dança (é uma versão que se encontra em Londres); e após essa versão, essa segunda que eu lhes mostro agora: pois é, Manet, nessa segunda versão, cortou o espetáculo de tal maneira que não restasse, de certo modo, nada a ver, que o quadro se resumisse a olhares dirigidos para o invisível, de forma que a tela não diz no fundo senão o invisível, não mostra senão o invisível e não faz senão indicar, através da direção dos olhares opostos, algo que é necessariamente invisível, pois isso está à frente da tela, e o que é visto por aquele ali, ao contrário, está atrás da tela. De uma parte e de outra da tela, há dois espetáculos que são vistos pelas duas personagens, mas a tela no fundo, ao invés de mostrar o que há para ver, esconde e subtrai. A superfície com suas duas faces, *frente* e *verso*, não é um lugar em que se manifesta uma visibilidade; é o lugar, ao contrário, que assegura a invisibilidade daquilo que é visto pelas personagens que estão no plano da tela.

Le Chemin de fer

E isso está claro nesse quadro, mais nítido ainda neste que vocês verão agora e que se chama *La Gare Saint-Lazare*. Bem, e aqui, vocês têm de novo a mesma coisa; é claro que vocês veem de novo ainda as mesmas verticais e as mesmas horizontais que nós encontramos: essas verticais e horizontais que definem um certo plano do quadro, o plano, de certo modo, da tela, e ainda há duas personagens como há pouco em *La Serveuse de bocks*, duas personagens que nós chamamos *tête-bêche*, uma olha na nossa direção, a outra olha na mesma direção que nós. Uma volta seu rosto para nós, a outra, ao contrário, volta suas costas para nós. Ora, aquilo que a mulher olha, e vocês veem que ela olha com uma espécie de intensidade suficientemente grande, é um espetáculo que nós não podemos ver, pois ele está à frente da tela; e aquilo que a menina está olhando, bom, nós não podemos ver, pois Manet colocou aí a fumaça de um trem que está passando, de tal modo que nós não temos nada para ver. E, para ver aquilo que teríamos para ver, seria preciso ou que nós olhássemos por cima do ombro da menina, ou que nós déssemos a volta no quadro e que olhássemos por cima do ombro da mulher.

E vocês veem como Manet joga assim com essa propriedade material da tela que faz dela um plano, um plano que

tem uma *frente* e um *verso*; e, até aqui, nunca algum pintor se divertiu utilizando a *frente* e o *verso*. Aí, ele os utiliza não pintando a frente e o verso da tela, mas forçando, em alguma medida, o espectador a ter vontade de girar em torno da tela, de mudar de posição para chegar enfim a ver aquilo que se sente que se deve ver, mas que, entretanto, não está dado no quadro. E é esse jogo de invisibilidade assegurado pela própria superfície da tela que Manet faz agir no próprio interior do quadro, de uma maneira, vocês veem, que se pode até mesmo chamar de viciosa, maliciosa e maldosa; já que, enfim, é a primeira vez que a pintura se dá como a aquilo que nos mostra algo invisível: os olhares estão aí para nos indicar que algo é para ser visto, algo que é, por definição, e pela própria natureza da pintura, e pela própria natureza da tela, necessariamente invisível.

A Iluminação

Será que vocês gostariam agora de passar à tela seguinte, que nos leva então à segunda série de problemas de que eu gostaria de lhes falar? São os problemas da iluminação e da luz.

Le Fifre

Vocês conhecem esse quadro, é *Le Fifre*, que data de 1864 ou 5, quadro que, na própria época, teve uma certa repercussão escandalosa. Vocês veem que Manet (e isso é a consequência do que eu lhes disse até aqui) suprimiu inteiramente a profundidade do quadro. Vocês notam que não há nenhum espaço atrás do tocador de pífaro; não apenas não há nenhum espaço atrás do tocador de pífaro, como ele não está, de certo modo, em lugar nenhum. Vocês veem que o lugar em que ele apoia seus pés, esse lugar, esse piso, esse solo, é indicado por quase nada; essa sombra bem pequena, essa levíssima mancha cinza aqui, que diferencia a parede do fundo e o espaço sobre o qual ele apoia os pés. O degrau de escada, que nós vimos nos quadros precedentes, foi aqui até mesmo suprimido. Só há como lugar em que ele apoia os pés essa sombra bastante leve. É sobre uma sombra, é sobre nada, é sobre o vazio que ele apoia o pé.

Mas não é sobretudo disso que eu gostaria de lhes falar a propósito do *Fifre*, é da maneira pela qual ele é iluminado. Comumente, na pintura tradicional, vocês sabem bem que

a iluminação é sempre situada em algum lugar. Há, seja no próprio interior da tela, seja no exterior, uma fonte luminosa que é representada diretamente ou simplesmente indicada por raios luminosos: uma janela aberta indica que a luz vem, por exemplo, da direita, ou de cima, da esquerda, de baixo etc.; e, fora da luz real que vem bater na tela, o quadro representa sempre, além disso, uma certa fonte luminosa que varre a tela e provoca sobre as personagens que aí estão sejam sombras densas, sejam moldes, relevos, cavidades etc. É toda essa sistematicidade da luz que foi inventada no começo do *quattrocento*, à qual, vocês sabem, *Caravaggio*, a quem evidentemente é preciso em particular homenagear, tinha dado sua regularidade e sistematicidade perfeitas.

Aqui, ao contrário, vocês veem que não há absolutamente nenhuma iluminação vindo, seja do alto, seja por baixo, seja do exterior da tela; ou, mais do que isso, toda a iluminação vem do exterior da tela, mas ela vem atingi-la aqui totalmente na perpendicular. Vocês veem que o rosto não apresenta absolutamente nenhum relevo, apenas duas pequenas cavidades de cada lado do nariz, para indicar as sobrancelhas e as cavidades dos olhos. De resto, vocês veem que a sombra, praticamente a única sombra que está presente no quadro, é essa minúscula sombra que está aqui sob a mão do tocador de pífaro, e que indica que, de fato, a iluminação vem bem de frente, pois é atrás dele, no interior de sua mão, que se desenha a única sombra do quadro, com a qual se assegura a estabilidade, vocês notam, essa minúscula sombra aqui, que é a indicação do ritmo que o tocador de pífaro imprime à sua música batendo o pé: vocês veem, ele eleva levemente o pé, o que dá, desta sombra a essa outra, a grande diagonal que está reproduzida aqui em tom claro pelo estojo do pífaro; iluminação, portanto, inteiramente perpendicular, iluminação que é iluminação real da tela, se a tela em sua materialidade estivesse exposta a uma janela aberta, em frente a uma janela aberta.

Enquanto que, tradicionalmente, era um hábito na pintura representar no interior do quadro uma janela pela qual uma iluminação fictícia varria as personagens e lhes dava seu relevo, aqui é preciso admitir uma tela, um retângulo, uma superfície que está ela própria posicionada em frente a uma janela, uma janela que a ilumina absolutamente em cheio. Essa técnica radical da supressão de uma iluminação interior e de sua substituição por uma iluminação real exterior e frontal,

Manet não a havia evidentemente realizado, colocado em prática desde o início; e, em um de seus mais célebres quadros, vocês verão que ele havia utilizado, de modo concomitante, duas técnicas de iluminação.

Le Déjeuner sur l'herbe

Por favor, gostariam de passar ao quadro seguinte? É o famoso *Déjeuner sur l'herbe*. Esse *Déjeuner sur l'herbe*, eu não pretendo de modo algum analisá-lo inteiramente. Há evidentemente muitas coisas a dizer a seu respeito. Eu gostaria simplesmente de falar da iluminação. De fato, nesse quadro há dois sistemas de iluminação que estão justapostos e que estão justapostos em profundidade. Vocês verão que, na verdade, na segunda parte do quadro, se se admitir que essa linha aí, da relva, divide o quadro em dois, há uma iluminação que é tradicional, com uma fonte de luz que vem de cima, à esquerda, que varre a cena, que ilumina essa grande pradaria ao fundo, que vem atingindo as costas da mulher, que modela aqui seu rosto, parcialmente mergulhado na sombra; e essa iluminação vem morrer aqui sobre dois arbustos claros (não a vemos muito bem porque a reprodução não é muito boa), dois arbustos claros e um pouco flamejantes, que são em certa medida os pontos de chegada dessa iluminação lateral e triangular ali e aqui. Há, portanto, um triângulo luminoso que varre o corpo da mulher e modela seu rosto: iluminação tradicional, iluminação clássica que dá relevo e que é constituída por uma luz interior.

Agora, considerando-se as personagens da frente, o que as caracteriza é o fato de que são iluminadas por uma luz totalmente diferente, e que não tem nada a ver com a precedente, que morre e para sobre aqueles dois arbustos. Há uma iluminação que é frontal e perpendicular, que vem atingindo, vocês veem, a mulher e seu corpo inteiramente nu, que vem atingi-la totalmente de frente: vocês notam que não há absolutamente nenhum relevo, nenhum molde. É uma espécie de esmalte o corpo da mulher, de pintura à japonesa. A iluminação não pode vir senão brutalmente e de frente. É essa iluminação que igualmente atinge o rosto do homem, que igualmente atinge seu perfil absolutamente de modo chapado, sem relevo, sem moldar, e os dois corpos sombrios, os dois paletós escuros desses dois homens, são os pontos de incidência e sustentação dessa iluminação frontal, assim como os

dois arbustos aqui eram os pontos de incidência e de brilho da iluminação interior. Uma iluminação exterior bloqueada pelo corpo dos dois homens e uma iluminação interior duplicada pelos dois arbustos.

Esses dois sistemas de representação, ou melhor, esses dois sistemas de manifestação da luz no interior do quadro, estão aqui justapostos nessa tela mesma, estão em uma justaposição que dá a esse quadro seu caráter em alguma medida discordante, sua heterogeneidade interior; heterogeneidade interior que Manet tentou, em certa medida, reduzir, ou talvez ainda sublinhar, não sei, por essa mão que está aqui, essa mão clara que está no meio do quadro; por sinal, vocês se lembram de duas mãos que eu lhes mostrei há pouco em *La Serre*, e que eram a reprodução, através dos dedos, dos próprios eixos do quadro, pois aqui, há essa mão com dois de seus dedos, um que aponta nessa direção; ou, essa direção, é precisamente a direção da luz interior, dessa luz que vem de cima e que vem de fora. E, ao contrário, o dedo está dobrado, dobrado para o exterior, no eixo do quadro, e ele indica a origem da luz que aí atinge; de modo que aqui, nesse jogo da mão, ainda há os eixos fundamentais do quadro e o princípio a um só tempo de ligação e de heterogeneidade deste *Déjeuner sur l'herbe*.

Olympia

Gostariam agora de chegar a este, sobre o qual eu serei breve. Eu não lhes falarei muito desse quadro simplesmente porque eu não sou capaz e porque é muito difícil; eu gostaria simplesmente de lhes falar do ponto de vista da iluminação; ou, se quiserem, eu vou lhes falar do ponto de vista da relação que pode haver entre o escândalo que essa tela provocou e um certo número de suas características puramente pictóricas, e, creio, essencialmente a luz.

Essa *Olympia*, vocês sabem, causou escândalo quando ela foi exposta no Salão de 1865; ela causou tal escândalo que foi necessário retirá-la. Houve burgueses que, visitando o Salão, quiseram furá-la com seus guarda-chuvas, tanto eles a consideravam indecente. Ora, a representação da nudez feminina na pintura ocidental é uma tradição que remonta ao século XVI e viram-se muitas outras antes da *Olympia*, viram-se, por sinal, muitas outras no próprio Salão em que essa *Olympia* provocou escândalo. O que havia então de escandaloso nesse quadro que fez com que ele não pudesse ser suportado?

Os historiadores da arte dizem, e é evidente que eles têm profundamente razão, que o escândalo moral não era senão uma maneira desastrosa de formular algo que se tratava de um escândalo estético: não se suportava essa estética, essas superfícies uniformes, essa grande pintura à japonesa, não se suportava a própria baixeza dessa mulher, que é baixa e que é feita para ser baixa; tudo isso é absolutamente verdade. Eu me pergunto se não há, de uma maneira um pouco mais precisa, uma outra razão para o escândalo e que está ligada à iluminação.

Com efeito (infelizmente eu me esqueci de trazê-la), é preciso comparar essa tela àquela que lhe serve, até certo ponto, de modelo e de anti-modelo; vocês sabem que essa Vênus, enfim, essa *Olympia* de Manet, é o duplo, a reprodução, diríamos, em todo caso, uma variação sobre o tema das Vênus nuas, das Vênus deitadas e, em particular, da Vênus de Ticiano. Ora, na Vênus de Ticiano, há uma mulher, uma mulher nua que está deitada mais ou menos nessa posição, há em torno dela lençóis como aqui, uma fonte luminosa que está em cima, à esquerda, e que vem iluminá-la docemente, que lhe ilumina, se tenho boa memória, o rosto, em todo caso certamente o seio e a perna, e que está aí como uma espécie de camada dourada que vem acariciar seu corpo, e que é, em certa medida, o princípio da visibilidade do corpo. Se o corpo da Vênus de Ticiano, se a Vênus de Ticiano, é visível, se ela se dá ao olhar, é porque há essa espécie de fonte luminosa, discreta, lateral e dourada que a surpreende, que a surpreende de certo modo apesar dela e apesar de nós. Há essa mulher nua que está aí, não pensa em nada, não vê nada, há essa luz que, indiscretamente, vem atingi-la ou acariciá-la, e nós, espectadores, que surpreendemos o jogo entre essa luz e essa nudez.

Ora, aqui vocês veem que se *Olympia* de Manet é visível, é porque uma luz vem atingi-la. Essa luz, de modo algum é uma doce e discreta luz lateral, é uma luz muito violenta que a atinge aí, em cheio. Uma luz que vem de frente, uma luz que vem do espaço que se encontra à frente da tela, ou seja, a luz, a fonte luminosa que está indicada, que está pressuposta pela própria iluminação da mulher, essa fonte luminosa, onde ela está, senão precisamente aí onde nós estamos? Ou seja, não há três elementos: a nudez, a iluminação e nós, que surpreendemos o jogo da nudez e da iluminação, há, ao invés, a nudez e nós que estamos no próprio lugar da iluminação,

há a nudez e a iluminação que está no mesmo lugar onde nós estamos, ou seja, é nosso olhar que, abrindo-se para a nudez da *Olympia*, ilumina-a. Somos nós que a tornamos visível; nosso olhar sobre a *Olympia* é “lâmpadôforo”, é ele que porta a luz; nós somos responsáveis pela visibilidade e nudez da *Olympia*. Ela não está nua senão por nós, pois somos nós que a deixamos nua e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda forma, nosso olhar e a iluminação não são senão a mesma coisa. Olhar um quadro e iluminá-lo são uma única e mesma coisa em uma tela como esta e esse é o motivo pelo qual nós estamos – como todo espectador – necessariamente implicados nessa nudez, e nós somos, até certo ponto, por ela responsáveis; e vocês veem como uma transformação estética pode, em um caso como este, provocar o escândalo moral.

Le Balcon

Aí está o que eu gostaria de lhes dizer sobre esse jogo da iluminação em Manet, e agora, aquilo que eu lhes disse sobre o espaço e a iluminação ao mesmo tempo, eu gostaria de sintetizar em um quadro que será o penúltimo desses de que eu falarei, *Le Balcon*.

Poderiam passar à tela seguinte? Aqui, nesta tela, penso que se tem a combinação de tudo aquilo que eu lhes disse até o momento. Infelizmente, aqui a reprodução também é bastante ruim. Será preciso que vocês suponham o quadro um pouco maior; o fotógrafo, de uma maneira verdadeiramente estúpida, cortou o quadro. Aqui há portas-balcão que são verdes, de um verde muito mais estridente, por sinal, do que vocês veem aí, e portas-balcão, persianas mais exatamente, com linhas horizontais bastante numerosas que dão bordas ao quadro. Há, portanto, vocês veem, um quadro que é manifestamente arquitetado por linhas verticais e horizontais. A própria janela duplica exatamente a tela e reproduz suas verticais e suas horizontais. A varanda que está à frente da janela, ou antes as grades que estão à frente da janela, reproduz ainda as verticais e as horizontais, as diagonais feitas apenas para lhes servir de apoio e melhor manifestar esses grandes eixos. Se vocês acrescentarem a isso essas persianas que vocês não veem, vocês verão que todo o quadro está enquadrado por essas verticais e essas horizontais. Longe de ter pretendido fazer esquecer o retângulo sobre o qual pintava, Manet não faz senão repro-

duzi-lo, insistir sobre ele, duplicá-lo, multiplicá-lo no próprio interior de seu quadro.

Além disso, vocês veem que todo o quadro está em preto e branco, tendo como única cor, fora o preto e o branco, como cor fundamental, o verde. Ora, é a própria inversão da receita que era aquela do *quattrocento*, em que os grandes elementos arquiteturais deviam estar mergulhados na sombra, representados simplesmente na sombra, com as personagens que portavam cores, esses grandes vestidos azuis, vermelhos, verdes etc., como vocês veem nas personagens dos quadros dessa época; portanto, os elementos arquiteturais estão em claro e escuro, em preto e branco, e as personagens são tradicionalmente coloridas. Aqui, vocês têm totalmente o contrário, as personagens estão em preto e branco e os elementos arquiteturais, ao invés de estarem imersos na penumbra, estão, ao contrário, exaltados e destacados, de certo modo, pelo verde gritante da tela. É isso quanto à vertical e à horizontal.

Naquilo que concerne à profundidade, nisso o jogo de Manet é ainda particularmente vicioso e maldoso, porque o quadro abre bem, através de uma janela, para uma profundidade; mas vocês veem que essa profundidade, também está aqui totalmente encoberta, como há pouco na *La Gare Saint-Lazare* a paisagem estava encoberta pela fumaça do trem; aqui há uma janela que se abre para algo que é inteiramente obscuro, inteiramente negro: distingue-se com dificuldade um vago reflexo de um objeto metálico, uma espécie de chaleira que é segurada por um garoto, mas quase não é visível. E todo esse grande espaço oco, esse grande espaço vazio que normalmente deveria abrir para uma profundidade, é tornado absolutamente invisível, e é tornado absolutamente invisível por quê? Bem, simplesmente porque toda a luz está no exterior do quadro.

Ao invés de penetrar no quadro, a luz está fora, e ela está fora, pois, precisamente, estamos sobre uma varanda; é preciso supor o sol do meio-dia que vem atingir a varanda em cheio, atinge as personagens aqui, a ponto de destruir as sombras, e vocês veem essas grandes camadas brancas de vestidos nos quais não se desenha absolutamente nenhuma sombra, simplesmente, com dificuldade, alguns reflexos mais cintilantes; nenhuma sombra conseqüentemente, e depois toda a sombra está atrás, porque, pelo efeito de contraluz, certamente, não se pode ver o que há no cômodo; e, ao invés de se

ter um quadro claro-escuro, ao invés de se ter um quadro em que a sombra e a luz se misturam, tem-se um curioso quadro em que toda a luz está de um lado, toda a sombra de outro, toda a luz está à frente do quadro, e toda a sombra está do outro lado do quadro, como se a própria verticalidade da tela separasse um mundo de sombra, que está atrás, e um mundo de luz, que está à frente.

E, no limite dessa sombra que está atrás e dessa luz que está à frente, há essas três personagens que estão, em certa medida, suspensas, que não se apoiam em quase nada; a melhor prova de que elas não se apoiam sobre nada é que, olhem para o pequeno pé da irmã de Berthe Morisot que está aqui, esse pequeno pé que pende desse modo, como se ele não tivesse nada sobre o que repousar: é como em *Donation du manteau* de Giotto, as personagens não se apoiam verdadeiramente. As três personagens estão suspensas entre a escuridão e a luz, entre o interior e o exterior, entre o cômodo e a plena luz. Elas estão aí: duas brancas, uma negra, como três notas musicais, elas estão aí suspensas no limite da luz e da escuridão, elas saem da sombra para chegar à luz; vejam o lado um pouco ressurreição de *Lazare* desse quadro, no limite da luz e da escuridão, da vida e da morte. E Magritte, o pintor surrealista, vocês sabem, fez uma variação desse quadro em que representou os mesmos elementos, mas, ao invés de três personagens, ele representou três caixões. É bem esse limite da vida e da morte, da luz e da escuridão, que está aí manifestado por essas três personagens; essas três personagens de que se pode dizer, de resto, que também elas olham para algo, olham com intensidade, mas na direção de algo que nós não vemos.

E aí a visibilidade é ainda como destacada pelo fato de que essas três personagens olham para três direções diferentes, todas absorvidas por um espetáculo intenso que, evidentemente, nós não podemos conhecer, um porque está à frente da tela, o outro porque está à direita da tela, o terceiro porque está à esquerda da tela. E, de todo modo, nós não vemos nada senão olhares, não um lugar, mas um gesto, e sempre um gesto de mãos, as mãos dobradas, as mãos que se desdobram, as mãos totalmente desdobradas; as luvas que são postas, as luvas que se está colocando, e as mãos sem luvas, e é esse mesmo gesto giratório que é, no fundo, o gesto que fazem as três personagens: é simplesmente esse círculo de mãos que unifica novamente aí, como há pouco em *La*

Serre e como há pouco em *Déjeuner sur l'herbe*, esses elementos divergentes de um quadro que não é outra coisa senão a manifestação da própria invisibilidade.

O lugar do espectador

Un bar aux Folies-Bergère

Pois bem, agora, se quiserem passar ao último quadro, aí eu encerrarei. Trata-se aqui do terceiro elemento de que eu gostaria de lhes falar, não mais o espaço, não mais a luz, mas o próprio lugar do espectador. É o último dos grandes quadros de Manet, é *Un bar aux Folies-Bergère*, que está atualmente em Londres.

Quadro de que evidentemente eu não preciso lhes assinalar a estranheza. A estranheza não é tão estranha, pois é um quadro, finalmente, cujos elementos são muito conhecidos: a presença de uma personagem central de que se faz o retrato, em alguma medida, por ele mesmo, e depois, atrás dessa personagem, um espelho que nos reenvia a própria imagem dessa personagem: é algo que é bastante clássico na pintura, por exemplo, no *Portrait de la comtesse d'Haussonville*, por Ingres, é exatamente esse modelo: há uma mulher, atrás da mulher um espelho, e vocês veem no espelho as costas da mulher.

Entretanto, o quadro de Manet, em relação a essa tradição ou a esse hábito pictórico, é de todo modo bastante diferente, e as diferenças se pode rapidamente assinalar. A principal é que, vocês veem, o espelho ocupa praticamente todo o fundo do quadro. A borda do espelho é essa faixa dourada que está aqui, de modo que Manet fecha o espaço com um tipo de superfície plana, como que com uma parede; e é a mesma técnica de *L'Exécution de Maximilien* ou *Le Bal à l'Opéra*: atrás das personagens, imediatamente atrás delas, eleva-se uma parede, mas de uma maneira bem viciosa, Manet, nessa parede e pelo fato de que era um espelho, representou aquilo que está diante da tela, de modo que não se vê, não há verdadeiramente profundidade. É a dupla negação da profundidade, pois não apenas não se vê o que há atrás da mulher, já que ela está bem à frente do espelho, mas não se vê atrás da mulher senão o que está à frente. É o primeiro ponto que é preciso destacar sobre o quadro.

Vocês igualmente veem que a iluminação é uma iluminação inteiramente frontal que vem atingir a mulher em cheio aqui. Aí de novo Manet simplesmente reduplicou, em alguma medida, com maldade e com astúcia, representando a iluminação frontal no interior do quadro pela reprodução desses dois lampadários; mas essa reprodução, ela é evidentemente a reprodução em espelho, portanto, as fontes luminosas se dão ao luxo de serem representadas no quadro, ainda que necessariamente elas provenham na realidade de fora do quadro, do espaço à frente. Logo, há aí a reprodução e a representação de fontes luminosas, no entanto, com a iluminação que vem atingir realmente a mulher do exterior.

Mas, sem dúvida, são esses ainda aspectos relativamente singulares e parciais do quadro. Muito mais importante, por certo, é a maneira pela qual as personagens, os elementos sobretudo, são representados no espelho. Em princípio, tudo isso é um espelho, logo tudo o que deve se encontrar à frente do espelho é reproduzido no interior do espelho; deve-se, portanto, encontrar os mesmos elementos aqui e lá. Com efeito, se vocês buscarem contar e encontrar as mesmas garrafas aqui e lá, vocês não conseguirão, pois, na verdade, há uma distorção entre aquilo que está representado no espelho e aquilo que aí deveria estar refletido.

Mas, evidentemente, a grande distorção está no reflexo da mulher que está aqui, pois o reflexo dessa personagem deve ser obrigatoriamente visto aqui. Ora, não é necessário que vocês tenham muitas noções de ótica para se darem conta – sente-se isso no próprio mal-estar de olhar o quadro – de que para ver o reflexo de uma mulher que estaria aqui posicionada, para vê-lo aqui, seria preciso que o espectador e o pintor se encontrassem, se quisessem, mais ou mesmo aqui onde eu aponto meu bastão, ou seja, totalmente na lateral; e, nesse momento, a mulher aqui posicionada teria seu reflexo, enfim, seu reflexo seria visto aqui na extrema direita. Para que o reflexo da mulher seja deslocado para a direita, é preciso que o espectador ou o pintor estejam eles também deslocados para a direita. Certo? Ora, é bem evidente que o pintor não pode estar deslocado para a direita, pois ele vê a jovem não de perfil, mas de frente. Para poder pintar o corpo da mulher nessa posição aí, é preciso que ele esteja exatamente de frente; mas, para pintar o reflexo da mulher aqui sobre a extrema direita, é preciso que ele esteja aí. O pintor ocupa, portanto – e o espectador é convidado após ele a ocu-

par -, sucessivamente ou, sobretudo, simultaneamente dois lugares incompatíveis: um aqui e outro lá.

Há, no entanto, uma solução que poderia permitir arranjar as coisas: há uma situação em que se pode estar à frente da mulher, absolutamente face a face com ela, e depois ver seu reflexo aqui: a condição é que o espelho seja oblíquo e se vá, no fundo à esquerda lá adiante, e se perca no longínquo. Ora, isso seria certamente possível, pode-se supor, mas, como vocês veem aqui a borda do espelho bem paralela ao plano de mármore que está aqui e à borda do quadro, vocês não podem considerar que o espelho se projete em diagonal lá adiante e, conseqüentemente, é preciso admitir dois lugares ao pintor.

Mas é preciso ainda acrescentar outra coisa, que é que vocês veem aqui o reflexo de uma personagem que está falando com a mulher; é preciso supor, portanto, nesse lugar que deve estar ocupado pelo pintor, alguém cujo reflexo está aqui. Ora, se houvesse em frente à mulher alguém lhe falando, e lhe falando de tão perto como se vê aqui, haveria necessariamente sobre o rosto da mulher, sobre seu pescoço branco, sobre o mármore igualmente, algo como uma sombra. Ora, não há nada: a iluminação vem em cheio, atinge sem obstáculo nem qualquer anteparo todo o corpo da mulher e o mármore que está aí; portanto, para que haja reflexo aqui, é preciso que haja alguém, e para que haja iluminação como aqui, é preciso que não haja ninguém. Portanto, à incompatibilidade centro e direita se soma a incompatibilidade presente ou ausente.

Vocês me dirão que isto talvez não seja ainda fundamental, que esse lugar, ao mesmo tempo vazio e ocupado, seja talvez precisamente o lugar do pintor; e quando Manet deixou assim o espaço vago à frente da mulher e depois representou aqui alguém que a olha, não seria seu próprio olhar, de que ele deixou o reflexo aqui e de que ele assinalou a ausência ali? A presença e a ausência do pintor, sua proximidade em relação a seu modelo, sua ausência, sua distância, enfim, tudo isso seria simbolizado por aquilo. Eu responderia: mas de modo algum; não porque, vocês veem aqui, o rosto da personagem, que podemos supor que seja o pintor, ainda que, por sinal, não se lhe pareça, esse rosto olha de cima para a garçõete, ele tem uma visão de cima sobre ela e, conseqüentemente, sobre o bar, e se fosse o olhar do pintor aqui representado ou aqui refletido, seria preciso, se ele estivesse falando com a

mulher aqui, que ele a visse não como nós a vemos, à mesma altura, seria necessário que ele a visse de cima, e nós veríamos então o bar em uma outra perspectiva. Vocês veem que, na realidade, o espectador e o pintor estão na mesma altura que a garçonete, talvez mesmo um pouco mais baixo, o que explica a distância bastante pequena que há entre a borda do mármore e a borda do espelho. A distância está bastante comprimida, pois há uma visão ascendente e de modo algum essa visão de cima que está indicada aqui.

Temos, portanto, três sistemas de incompatibilidade: o pintor deve estar aqui e deve estar lá; aí deve haver alguém e não deve haver ninguém; há um olhar descendente e há um olhar ascendente. Essa tripla impossibilidade em que estamos de saber onde é preciso que nos coloquemos para ver o espetáculo como nós o vemos, essa exclusão, se quiserem, de todo lugar estável e definido onde posicionar o espectador é evidentemente uma das propriedades fundamentais desse quadro, e explica ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que se experimenta olhando-o.

Ao passo que toda pintura clássica, por seu sistema de linhas, de perspectiva, de ponto de fuga etc, assinalava ao espectador e ao pintor um certo lugar preciso, fixo, imóvel, de onde o espetáculo era visto, de modo que olhando um quadro se via muito bem de onde ele era visto, se era de cima ou de baixo, enviesado ou de frente, aqui, ao contrário, em um quadro como esse, apesar da extrema proximidade da personagem, ainda que se tenha a impressão de que se tem aí tudo sob a mão, que se pode, em alguma medida, tocar, pois bem, apesar disso, ou talvez por causa disso, ou, em todo caso, com isso, não é possível saber onde se encontrava o pintor para pintar o quadro como ele o fez, e onde nós deveríamos nos posicionar para ver um espetáculo como esse. E vocês veem que então, com essa última técnica, Manet faz agir a propriedade do quadro de não ser, de modo algum, um espaço de certa forma normativo, cuja representação nos fixa ou fixa ao espectador um ponto e um ponto único de onde olhar, o quadro aparece como um espaço à frente do qual e em relação ao qual podemos nos deslocar: espectador móvel à frente do quadro, luz real o atingindo em cheio, verticais e horizontais perpetuamente reduplicadas, supressão da profundidade, eis que a tela, naquilo que ela tem de real, de material, em alguma medida de físico, aparece e joga com todas suas propriedades, na representação.

Manet certamente não inventou a pintura não representativa, pois tudo em Manet é representativo, mas ele fez agir na representação os elementos materiais fundamentais da tela, ele estava inventando, se quiserem, o quadro-objeto, a pintura-objeto, e estava aí, sem dúvida, a condição fundamental para que um dia finalmente nós nos livremos da própria representação e que deixemos agir o espaço com suas propriedades puras e simples, suas propriedades materiais em si mesmas.

Referência Bibliográfica

FOUCAULT, M. La peinture de Manet . In : SAISON, M. (Dir.) *La peinture de Manet*. Suivi de Michel Foucault, un regard. Paris: Seuil, 2004, p. 21-47.

Recebido em: 31/03/11

Aprovado em: 05/06/11

RODOLFO EDUARDO SCACHETTI

srodolfo@uol.com.br

Formado em Ciências Sociais e em Comunicação, é mestre e doutor em Sociologia pela Unicamp e pesquisador do coletivo CTeMe - Conhecimento, Tecnologia e Mercado.