

Manet: erotismo pictórico

Manet: pictorial eroticism

Manet: erótica pictórica

Matheus Madeira Drumond

Universidade de São Paulo

E-mail: mattheusfamd@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3753-2572>

RESUMO

Este ensaio pretende cruzar a produção pictórica de Édouard Manet e o problema do erotismo, conforme exposto por Georges Bataille. Ao que tudo indica, boa parte do trabalho de Manet parece dedicado ao problema do erotismo. Entendido como extravagância que também conforma a existência humana, o erotismo de Bataille guia a avaliação de algumas pinturas de Manet. Em especial, alguns nus femininos, pinturas dedicadas à tourada e à morte.

Palavras-chave: *Édouard Manet. Pintura moderna. Georges Bataille. Erotismo.*

ABSTRACT

This essay undertakes a unique exploration, interweaving the pictorial creations of Edouard Manet with the intricate discourse surrounding eroticism, as elucidated by Georges Bataille. A significant portion of Manet's artistic output appears to be intricately tied to the nuanced realm of eroticism. Viewed as a facet of human existence that embodies excess and extravagance, Bataille's conceptualization of eroticism serves as a guiding framework for assessing a selection of Manet's artworks. This assessment particularly centers on specific themes within Manet's oeuvre, including depictions of female nudes, artworks dedicated to the world of bullfighting, and reflections on mortality.

Keywords: *Édouard Manet. Modern painting. Georges Bataille. Eroticism.*

RESUMEN

Este ensayo pretende establecer referencias cruzadas entre la producción pictórica de Édouard Manet y el problema del erotismo, tal y como lo expone Georges Bataille. Parece que una gran parte de la obra de Manet está dedicada al problema del erotismo.

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Entendido como una extravagancia que también configura la existencia humana, el erotismo de Bataille guía la evaluación de algunos cuadros de Manet. En particular, algunos desnudos femeninos, cuadros dedicados a la tauromaquia y a la muerte.

Palabras clave: Édouard Manet. Pintura moderna. Georges Bataille. Erotismo.

Artigo recebido em: 01/09/2023

Artigo aprovado em: 30/10/2023

De tout façon, l'erotisme est l'extravagance.
– G. Bataille, *Le Paradoxe de l'Érotisme* (1955).

Ao que tudo indica, boa parte do trabalho de Édouard Manet parece dedicada ao problema do erotismo. Melhor posto, afigura-se ocupar dessa extravagância que também conforma a existência humana. Como escreve Bataille numa de suas tortuosas definições do erotismo, ele “difere da sexualidade dos animais na medida em que a sexualidade humana é limitada por interditos e em que o domínio do erotismo é o da transgressão desses interditos.” E completa: “O desejo do erotismo é o desejo que triunfa sobre o interdito. Ele supõe a oposição do homem a si mesmo” (Bataille, 2017, p. 282). A busca por esse dado central e, por isso mesmo, arredo da existência, pretendia reunir duas faces de um mesmo problema: o modo como o ser descontínuo, o homem que morre, encontra o sentimento de completude, um caminho que não se percorre sem dilaceração.

A ação do desejo no ser descontínuo ocorreria como matriz da eterna procura pela superação do limite que lhe configura – escancarando assim uma inevitável abertura. Entretanto, uma tal superação do limite, seja pela elevação ou pela transgressão, não ocorre senão na espessura histórica das existências. Ou seja, ainda que o erotismo corresponda a uma especificidade do desejo que *conforma a inconformidade* humana, isto é, ainda que possa ser tomado como intrínseco ao gênero humano, sua incidência numa dada situação é também modulada por aquilo que se apresenta historicamente como limite – quer na forma do interdito, dos valores, da conduta compartilhada etc. Sua eventual perenidade no horizonte humano não significa a imobilidade de sua fisionomia. Ou melhor, a fisionomia do desejo, ao passo que ele guia também os caminhos da aventura humana, é também dela um resultado – visto que se modifica a cada passo dado. Sua apreensão não poucas vezes acaba por constrianger o analista.

C'est cette extravagance démesurée, ce paradoxe souverain, qu'est l'existence humaine. Nous ne la trouvons jamais au repos, est c'est pourquoi notre pensée est un débris porté par un torrent. Jamais une vérité énoncée n'est qu'un débris, sitôt dit, si ce n'est cette extravagance malheureuse, que propose, en tremblant, l'esprit perdu de honte.

Ainsi ne pouvons-nous jamais parler vraiment de l'érotisme (Bataille, 1955, p. 835).¹

A complicação é assim sublinhada por Bataille. Sem nos atrevermos a falar do erotismo em geral, tratemos de encaminhar sua aproximação àquilo que a obra de Manet convoca.

Duas retificações são necessárias para explicar o privilégio da noção em Bataille. Georg Simmel uma vez escrevera que o “ser do amor, cujo mero fenômeno é o desejo, não pode ser anulado por sua saciação” (Simmel, 2020, p. 117). Basta, junto a Bataille, mas também a Sigmund Freud, substituir a ordem do aparecimento dos termos para encontrar uma formulação mais justa: o ser do desejo, de que um dos fenômenos é o amor, não pode ser anulado por sua saciação. O privilégio concedido por Bataille ao erotismo pretende inquirir um fenômeno mais amplo e enraizado, ainda que por isso seja completamente arredo. A segunda retificação é mais técnica: ainda que o erotismo não esteja circunscrito ao universo da atração sexual, essa é uma de suas formas históricas mais pujantes. Manet, portanto, seria um exemplo de pintor que beira a intensidade da atração sexual, mas também torna magnético o mistério que ronda a morte e a religião – a tríade perseguida por Bataille.

Como tentaremos sustentar, o trabalho de Manet parece um ponto luminoso na exploração dos referentes mundanos por parte da pintura da alta modernidade. Se sua relação com o mundo social é intensa, ainda que altamente metamorfoseada, não deixa de aí sopesar um aspecto fugidio e pernicioso. Essa centralidade obtusa concedida ao desejo, o escândalo que envolveu a apresentação de *Olympia*, esse enfurecimento numa parcela da sociedade que parece ter sido exposta a um familiar posto em espaço infamiliar, assim como o encaminhamento que Manet dá aos elementos do desejo em sua obra, fazem-nos supor que uma das artérias de sua poética pode ser o erotismo. A definição de erotismo dada por Bataille parece um tanto arguta: ele é a extravagância. Vejamos então como uma tal definição nos ajuda a aclarar aspectos da pintura de Manet.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

N'As lágrimas de Eros, seu último texto publicado em vida, Bataille tenta enlaçar mais uma vez as rela es históricas entre a morte, o desejo sexual, o trabalho e a religião. A convulsão de sua interpreta o, antes de nos repelir, deve indicar a complexidade de pensar todos esses elementos em conjunto. Para o pensador, assim como o trabalho   aquilo pelo qual o animal se fez homem, sua a o sobre a existência acabara por banir o homem do terreno da animalidade. Como opera o que sublinha a finalidade, o trabalho, segundo a hipótese de Bataille, abafou o instinto, pois ele terminantemente lançava sobre o horizonte humano a d vida sobre sua finalidade: "chegando pelo trabalho   consciência do fim pretendido, de um modo geral os homens afastaram-se da resposta pura e instintiva porque *captaram o sentido* que, para eles, essa resposta tinha" (Bataille, 2015, p. 37, grifos do original). O trabalho, por seu turno, alimentara a consciência humana de uma espécie de finalidade pretendida, o que por hábito teria sido expandido aos outros campos da vida; a atra o animalesca comandada pelo instinto seria então substituída por uma atra o informada daquilo que porventura fosse eleito como seu sentido. Isto  , captar o sentido da resposta instintiva   o mesmo que dar a ela um sentido que não a precedia, visto que a consciência ordena o mundo experimentado e não são apreende as ordens que lhe são subjacentes. Bataille indica que o primeiro sentido imposto como finalidade do ato sexual não deve ter sido exatamente a procria o, mas o prazer. Mais imediato e instantâneo, antes mesmo da prole, ele investia o ato sexual de um sentido, procurado tal como no trabalho, mas que aí tinha como fim a volúpia. "Efetivamente, o homem tem a consciência da morte que o opõe ao animal, mas também se afasta dele porque seu erotismo substitui o cego instinto dos órgãos por um recreio voluntário, um cáculo, o cáculo do prazer" (Bataille, 2015, p. 39).

Para além da dimensão primeira, interessa-nos o ponto em que toca a modernidade ocidental. Da condena o a que o erotismo   exposto desde a apoteose do cristianismo que, da recrea o lhe transferiu direito ao inferno, chegamos às portas do mundo moderno. No caso específico da pintura, Bataille empreende uma arqueologia da rela o que ela estabelece com erotismo. Na Idade Média ele só aparece junto a ela ligado   condena o; aparece "seguro de si" depois da Antiguidade apenas a partir das febres libertinas que assolaram o século XVIII. Mas seu século de ouro não   o de Boucher ou Fragonard, mas o de Manet. Na monografia que dedica   obra de Manet, Bataille qualifica seu trabalho como algo que não se curva   majestade das forças que o subjagam: "Nessa desordem de uma emancipa o precipitada, Manet representa a diversidade das

inclinações que permeiam a vida entregue a si própria. Ele oferece aos nossos olhos a alucinada oscilação de uma agulha imantada que nada orienta” (Bataille, 2020, p. 13) Logo, ele se contrapunha nessa tarefa de nada orientar ao vício pictórico de “excluir o que se vê, o que é, em prol de uma imaginação teatral na qual a aparição soberana pudesse consolar das misérias de um mundo avaro” (Bataille, 2020, p. 54), escreve Bataille. O trabalho de Manet se assemelhava, portanto, a recolher da mundanidade aquilo que lhe parecia mais inoportuno, transformá-lo, pintando-o, em signo não lastreado. A falta de lastro parece então abrir portas para que o signo apareça como pretexto, endereçado a ser completado pelos olhos e pelo desejo daquele que dele participará – o fruidor de pinturas.

O erotismo em pintura

Ainda que esta não seja uma conclusão de Bataille, o descredenciamento do tema operado por Manet não pode manter o interesse do olhar de seu fruidor sem que o desejo aí se pronuncie. Se o tema se converte em pretexto de pintura, como sustentará Bataille em seu ensaio de 1955, a pintura não pode deixar de se tornar um crescente objeto de desejo. Não que não o fosse antes, mas um tal aspecto encontra aí sua formulação radical. Sobre Manet, assim escreve Bataille n’*As lágrimas de Eros*:

Ao representar o que via, e não que devia ter visto, Manet foi o primeiro a afastar-se resolutamente dos princípios da pintura convencional. Ainda por cima, a sua escolha obrigava-o ao caminho de uma visão crua, uma visão brutal que o hábito adquirido não tinha deformado. Os nus de Manet têm uma rudeza que as roupas do que é hábito – que rebaixam – do que é convenção – que suprimem – não cobrem (Bataille, 2015, p. 112).

O erotismo na pintura de Manet aos olhos de Bataille despontava como uma espécie de nudez do nu. Isto é, uma nudez que só o rasgar dos véus, desses cômodos vícios, permitiria expor e ver. Mas é necessário retificar a primeira parte do argumento de Bataille: só é possível sustentar a nudez do nu se convencionarmos que o trabalho de Manet consistia em representar – o termo é de Bataille – aquilo que não se via e que de modo algum poderia ser visto. Esse nu a que nos chama Manet não é possível sem a arguta disposição de seus elementos, sem uma espécie de ambiência e de aspecto que o torne devidamente despojado. A natureza-morta não poderia oferecer melhor exemplo: em *Le brioche* (Fig. 1), pintado em 1870, Manet dispõe para a malícia um brioche fresco, intocado, encimado por uma rosa branca e solitária. Ele está sobre uma credência soberba, mas não a toca; está

mediado pelo tecido branco-alvo, essa antimancha que resguarda o fresco pão das imundícies da madeira usada. A caixa de joias entreaberta, para além de um simbolismo obscuro e indesejado, é o flerte sem o qual nenhum segredo pode incitar a curiosidade: há que estar meio encoberto, entreaberto, mas muito fechado para estar aberto. O laço ao seu lado irradia o perfume da dama, que melhor mesmo nem existir figurada: a dama é o que se deseja. A faca sobre o pano branco é promessa da violação: o pão preservado, tem como destino desaparecer, ser devorado pela fome. E ele, assim como os intocados pêssegos, não poderá ser poupado.

Só vimos alimentos até agora e não nos faltam elementos que recoloquem mais explícito o jogo da atração. Essa sexualidade extravagante, que polui tudo por contato, parece o tema central da pesquisa de Bataille e, sem muitos rodeios, um elemento igualmente central na poética de Manet: omitir para devidamente mostrar. Certas elaborações ainda são lapidares: “O domínio do erotismo está fadado sem escapatória à astúcia. O objeto que provoca o movimento de Eros se dá sempre por algo diferente do que realmente é” (Bataille, 2017, p. 297), escreve Bataille no prefácio de *Madame Edwarda*. É o mesmo Bataille quem nos chama atenção para esse movimento no qual Manet sistematicamente nos dá e retira, ao mesmo tempo, uma direção. Em meio à indiferença, que é a marca de suas mulheres-pintura, e à inércia de certas personagens, somos levados ao desespero de não saber a que devemos volver o rosto. Mas a paixão pictórica de Manet, essa ciência obscura do desejo, não passa de uma astúcia de perceber que é também na indecisão que pode agir o fruidor de pinturas. E se o fruidor de pinturas não pode ser senão um vivo, não há como afastá-lo desse desejo que o faz sair da cama e que o mantém por toda vida diante da angústia de não o ter satisfeito plenamente.

A hipótese que Bataille recolhe de Lionello Venturi cai como uma luva: para Venturi a pintura de Manet convocava o “acabado do não acabado” (*apud* Bataille, 2020, p. 63). E isso não se entrevê apenas no aspecto pictural das *Baigneuses* (Fig. 2), mas na totalidade do efeito que propõem. Essa obra, próxima do dispositivo figurativo da *Nymphe Surprise*, conota também a visão indelicada de mulheres nuas num banho, mas diferente das ao menos três versões da ninfa feitas na década de 1860.² Manet omite o dado da surpresa; as mulheres não se surpreendem com o olhar indelicado do suposto *voyer* e, tampouco, sentem-se acossadas. Pode-se supor que Manet mais uma vez trabalha a supressão dos elementos: a *Nymphe Surprise*, como nos lembra Rosalind Krauss (1967), remonta ao tradicional tema de “Susanna e os Anciãos”. Nas telas de Manet, ao menos naquelas

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

duas posteriores à primeira versão (conservada no Museo Nacional de Bellas Artes, de Buenos Aires)³, o semblante da ninfa é completamente indiscernível, ainda que o movimento do corpo indicasse a surpresa de se ver observada. Certamente as pinturas conclamavam o erotismo ligado à atitude do *voyer*; a surpresa, em especial, indicava que seu gozo também passava pela violação.

Na pintura conservada no Museu de Arte de São Paulo, produzida cerca de uma década depois, a indicação mitológica “ninfa” desaparece, assim como desaparece a surpresa. Certamente poderíamos afirmar que as telas em si não possuem nenhuma ligação, mas ao que tudo indica pode-se enxergar uma depuração da presença do não presente – tal qual o acabado do não acabado de Venturi. A surpresa da ninfa, assim como seu semblante, fazia com que a figuração indicasse uma tensão direta, quase acusatória, entre a personagem e seu indelicado observador. Há no olhar da ninfa de Buenos Aires uma reticência explícita àquele que a interrompe e, de súbito, a faz se encolher e fitá-lo. A indicação da identidade, ainda que não fosse exatamente referencial, é progressivamente abandonada nas duas outras versões. Mas o movimento é ainda um tanto sensível na posição do corpo. O mérito das banhistas, dessa tela pervertida, é que a face borrada dessa mulher em primeiro plano – que marca o espaço da tela, feito na medida para enquadrá-la – é tão doce e ao mesmo tempo tão despreocupada que a indelicadeza ao invés de ser cobrada pelo movimento do corpo, por sua contorção, extrai desse observador indelicado a má consciência que nele habita. O quadro não cobra nada. Apenas indica aquilo que todos já têm em mente: há damas se banhando; elas são inocentes e sequer se interessam por nossa indelicadeza de as observar. A tela pode ser muito bem uma cena campestre, um banho de duas mulheres, ou... uma invasão detestável. Manet, pela indecisão, não deixa de lançar uma proposta, mas torna-a cada vez mais astuta – astuta como Eros. O observador suposto, outrora intimidador por parte da reação da ninfa, agora é quem deve, sozinho, julgar seu olhar.

Aby Warburg, que a princípio não contaríamos como um aliado nesta empreitada, poderá nos ajudar a compreender como um tal movimento erótico faz morada em *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 3). Ele se questiona como a pintura de Manet, primordialmente progressista, precisava sempre voltar-se para trás e de lá formular seu movimento criador. A obra de Manet, interessada em formular novos valores expressivos, segundo Warburg, “não extrai a força de seu impacto da eliminação das formas anteriores, e sim da nuance de sua recriação” (Warburg, 2010, p. 332). Isto é, tem um olho no patrimônio humano oferecido pelas imagens e o outro na necessidade claudicante que

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

seu tempo possui de uma pintura sua. Como é sabido, a imagem recriada por Manet tem uma filiação histórica grande: remete a uma organização composicional extraída de uma gravura de Marcantonio Raimondi, que por sua vez é o decalque de um desenho perdido de Rafael de Sanzio que, finalmente, pretendia reinterpretar a imagem do Julgamento de Páris de um antigo sarcófago romano.

Destacando a diferença com que uma mesma cena era interpretada por Giulio Bonasone e Raimondi, gravadores contemporâneos, Warburg escreve:

É diferente na gravura de Marcantonio, que, com isso, também destoa do esquema antigo. Tellus foi tirada de cena. As ninfas, que na arte pagã voltam a cabeça em êxtase para o alto, visando o prodígio que saudavam com gestos de adoração, na gravura voltam a cabeça para o mundo exterior, contemplando-o (Warburg, 2010, p. 336).

A gravidade da diferença, portanto, concentrava-se no olhar da ninfa que, lançado para o “fora”, destruía a consistência interna da cena, pois ao fixar o observador promovia uma interação antes inexistente. Para Warburg, *Le Déjeuner sur l’herbe* “reforçou nitidamente a consciência do observador no sentido indicado pela gravura italiana: também o homem ao lado da ninfa francesa firma bem os olhos para fora do quadro” (Warburg, 2010, p. 337). A pintura de Manet, ao passo que escancara a proscricção das explicações mágicas, a esterilização arqueológica das divindades, reitera como a solução imagética pode ser endereçada, reformulada, segundo um novo interesse. Manet intensifica a interpolação do observador pelas personagens do quadro, isto é, muda completamente o dispositivo da recepção tanto quanto oblitera claramente a possibilidade de a mulher nua ser vista como uma ninfa. Embora o objetivo de Warburg seja endossar a tese da função hereditária das formas, especialmente aquelas provenientes da Antiguidade pagã, encaminharemos parte de seu desenvolvimento a um outro destino. Sobre a pintura de Manet, ele anota:

Le Déjeuner sur l’herbe foi feito, em 1863, para atuar como uma bandeira de frente na luta contra toda e qualquer caligrafia de ateliê baseada na pose acadêmica, tal como esta, em germe, já se apresentava para nós na gravura. Se foi bem-sucedido nesse sentido, então o entusiasmo que arrebatou seus seguidores não repousou, em última análise, sobre a demonstração incisiva da insuficiência do olhar pictórico contemporâneo. Por detrás do limiar da consciência momentânea do pintor e do público, ocorreu a superação da Antiguidade como intérprete doadora de forma à natureza, superação na qual não há mais (tanto em termos materiais como formais) um princípio causal cosmológico mediado por conceitos intangíveis (Warburg, 2010, p. 342).

O trecho completo é longo, mas extraímos dele apenas o mais crucial: a pintura de Manet marca a caduquice da Antiguidade como intérprete doadora de forma ao mundo, tanto quanto se utiliza de um clichê visual para estabelecer essa nova imagem da relação entre natureza e homem. Não mais baseada num princípio causal mágico-religioso – menos ainda numa prescrição propriamente científica –, a relação entre homem e natureza, ou melhor, entre homem e mundo, em *Le Déjeuner sur l'herbe* (Fig. 3) se recobre de uma serenidade incomoda. Isto é, com os olhares postos no observador, as personagens que preservam a pose de seus antepassados, mas são insensíveis ao enredo progressivo, fazem com que o problema da natureza – ou da procura de uma imagem que lhe apazigue um sentido – caia em completa proscricção na pintura.

A forma ideal da criação pictórica, ainda que a construção soe rasteira, passa da instauração de uma solução apaziguadora ao privilégio da relação – o que Warburg aponta como transição do escultórico ao pictórico. A apoteose pictórica é exatamente a atenção desperta aos fatos fundamentais de que o quadro é um espaço completado por projeções e que sua vocação é o olhar do observador. A coesão interna da obra, seu fechamento em si, aparece aí plenamente substituído pela abertura, sua relação com o fora sem o qual não pode existir. As relações entre a maçã olímpica e o desjejum francês parecem ainda apontar uma outra conclusão: nada parece mais justo ao pintor de *Olympia* do que estabelecer a grave diferença – essa máquina de guerra que é sua figuração – por meio de um substrato amplamente compartilhado. Mais tangível certamente em sua pintura, mas ainda assim parte do “gosto figurativo” compartilhado por pintor e público – são palavras de Warburg. Isto é, nada mais desejante que fazer o espectador naufragar, para usar o termo de Hans Blumenberg⁴, diante de poses tão conhecidas; nada mais jocoso e arguto que pela porta do mesmo fazê-lo penetrar na sala da grave diferença. A cena divina convertida num estranho café da manhã não deixa de nos convocar a pensar a operação pictórica de Manet para além do rescaldo preguiçoso do decalque ou da realidade. Tanto quanto parece oportuno reiterar a hipótese de que um ardente erotismo fá-lo-ia transmutar a mais torpe divindade num acontecimento pictórico que não pode mais se manter antiquizante – não há mais aí a esperança de uma solução final; a beleza imaculada, como bem nos lembrara Sade, não é mais que um jogral de padres. De Warburg retiramos que o erotismo construído na pintura de Manet se vale do familiar, mas visa, sobretudo, o infamiliar que dele pode surgir. E não é sem espessura histórica que o faz.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Tiziano já havia experimentado uma solução semelhante àquela do *Déjeuner* em seu *Le concert champêtre*. Mas sua cena ainda conserva a convivência de dois mundos: as deidades nuas e os jovens trajados como contemporâneos. A pintura de Tiziano, portanto, ensaiava um erotismo coberto por véus; a nudez, antes de ser francamente explicitada, tinha como pressuposto a pureza dos seres celestes. Não era a nudez do corpo nu, mas a imposição da marca de um outro cosmos na paisagem campesina. A dama de Manet que fita vigorosamente o observador não se situa fora da imanência humana; ao reiterar a energia composicional ensaiada por Raimondi e o contraste exposto por Tiziano, Manet apenas conserva essa gravidade diferencial entre os homens trajados e a mulher nua. O diálogo denotado pelos gestos dos rapazes é como um convite a pensar numa explicação para a convivência dos corpos. A pele reluzente da mulher – que não se resume a Victoire Meurent, modelo preferida de Manet –, de onde emana toda a luminosidade do quadro, reitera que, para além de uma resolução aparente, a composição não poderá passar de uma proposição, provocativa por certo, mas incapaz de manter-se fechada em si. Assim, Manet constrói um ciclo de influxos: do quadro ao espectador, do espectador às diretrizes sociais, das diretrizes sociais ao desejo, do desejo ao asco, e daí em diante. A mulher, a qual não cessa de assombrar a posição de objeto, de objeto de desejo, e por isso também de repressão, ao ceder lugar a uma imagem sua – isto é, ao objeto bidimensional que não passa de pintura – funciona como objeto ficcional do desejo.

Como sustentará Bataille, o “sentido último do erotismo é a fusão, a supressão do limite. Em seu primeiro movimento, não obstante, o erotismo é significado pela posição de um *objeto do desejo*” (Bataille, 2017, p. 153). Assim, o objeto do desejo não passa de um prenúncio do erotismo enquanto tal. Bataille complementa o raciocínio: “Uma bela moça nua é por vezes a *imagem* do erotismo. O objeto do desejo é diferente do erotismo, não é o erotismo inteiro, mas o erotismo passa por ele” (Bataille, 2017, p. 154, grifos do original). O que Bataille deseja ao denominar a moça nua como imagem do erotismo é que ele, por sua vez, seria o movimento total do qual o objeto do desejo é só a ponta do *iceberg*. É novamente reiterar que seu movimento, embora alastrado por toda existência, só é perceptível no aparecimento do objeto. Isto é, o erotismo se torna sensível apenas na relação (ou tensão) que incita. Relação essa que, para ser sentida, não pode prescindir de um objeto. Ele escreve:

o erotismo, que é fusão, que desloca o interesse no sentido de uma superação do ser pessoal e de todo o limite, é, entretanto, expresso por um objeto. Estamos diante deste paradoxo: diante de um objeto significativo da negação dos limites de todo o objeto, diante de um *objeto erótico* (Bataille, 2017, p. 154, grifos do original).

O objeto erótico só pode existir como objeto que se nega a si mesmo, e objeto aí aponta desde logo o meio-termo entre uma vontade imprecisa e uma saciação nunca alcançada. O objeto erótico em pintura funcionaria então como imagem da imagem do erotismo. Imagem de terceiro grau onde a saciação não pode se pronunciar. Imagem pela qual o observador se expõe ao “como se” do desejo. Se o objeto erótico por si já excede toda utilidade que dele se possa fazer – pois não se ordena pela razão prática –, no âmbito artístico ele parece se desvencilhar por completo da ambição de se realizar. Resta aí como latência, unindo num mesmo momento o refluxo da memória e o impulso da aspiração.

***Olympia*, celeuma pictórica**

Olympia (Fig. 4), proposição catastrófica lançada ao desejo, incomoda seus contemporâneos por ser exatamente uma solicitação da volição. Julgá-la vulgar, como decalque do real, só pode ser proveniente da leitura convencional dos signos que carrega. Uma mulher não se oferece assim despudorada ao olhar a não ser que seja uma comerciante de suas delícias secretas – supõem os senhores de berço que frequentavam os salões. Mas a pintura mostra um quarto, é uma cena privada, e esse olhar que condena só pode ser o olhar daquele que conhece os jogos prescritos para as alcovas. Ela de fato não é uma deidade, não é uma ninfa, ainda que retome o gesto secular das Vênus – a de Giorgione, Tiziano, Primaticcio, Poussin, Ferdinand Bol.⁵ Entretanto, tal como as deidades, ela tapa seu sexo, esconde-o sob a palma da mão. Isto é, tal como a Vênus ela obstrui o campo de tensão para intensificá-lo.⁶ Não há retidão que resista ao oferecimento contentivo, que dá e retira ao mesmo tempo o objeto desejado.

Uma Vênus jamais será erótica como *Olympia*, pois resta nela pouco daquele contraponto das imundícies que conforma o jogo dessa pulsão. *Olympia*, como aparição pictórica, tem o mérito de ser uma obra de pintura que tem a possibilidade de rebaixar seu apreciador. Não porque nele sobressaia um falo, mas porque não pode por um segundo se esquecer daquilo que o quadro hora nenhuma afirma ou menciona. Temos aí a transmutação mais intensa do interdito sexual ligado à sexualidade: Manet propõe, por uma ausência explícita, que esse observador caído encontre em si

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

as convicções mais asquerosas. Ainda que Michael Fried e T. J. Clark insistam nas indicações subliminares de que se trata de uma prostituta das baixas classes, ou seja, uma comerciante do corpo popularesca e que destoa das damas de salão que até então animavam a pintura, é injusto examinar os signos como se fossem clarividências.⁷ Tão importante quanto a modelo usada é o dispositivo que engendra o efeito. Basta que se transcreva aqui a conclusão que T. J. Clark tira de seu capítulo endereçado à *Olympia*:

Venho expondo minhas razões para acreditar que a causa última da dificuldade dos críticos diante de *Olympia* em 1865 era o grau em que ela não tomava parte do jogo da prostituição, e a medida em que ela indicava o lugar desse jogo na classe. Ela vinha das camadas mais básicas. As imagens de doença, morte, depravação e sujeira portavam toda essa conotação, que se mantiveram como figuras efêmeras de retórica precisamente porque os críticos não conseguiam identificar o que, no quadro, lhes contava de onde vinha *Olympia*. Reduzida à sua forma mais simples, a tese deste capítulo consiste em dizer que o signo de classe na *Olympia* era a nudez (Clark, 2004, p. 208).

A primeira consideração de Clark se mostra preciosa: *Olympia* oferece uma posição confusa em relação à prostituição. Embora Clark reconstitua a identidade social da modelo – sua posição no quadro geral da prostituição parisiense –, a referencialidade não parece ser o índice mais destacado do burburinho que a acompanha. O que Clark depositara na referencialidade pretenderemos sustentar na construção do próprio quadro. Certamente a nudez de *Olympia* não era o signo de sua classe, ou ao menos não poderia ser sobretudo isso. A nudez de *Olympia* era um elemento preciso da constituição do quadro como proposição complexa: indicava o gestual da tradição, a profissão da personagem, tanto quanto era o fulcro da composição – campo tonal aberto, luminoso, isolado pelo negrume das extremidades. Isto é, na nudez de *Olympia* não há como discernir o que é o quê, visto que o jogo das possibilidades é que parece fazer desse nu algo tão estimulante. Ao invés de Manet denotar a prostituição pela figura de uma prostituta das baixas classes, ele parece lançar à apreciação desses senhores que compunham o campo das artes um quadro que tinha como pressuposto a evocação desse jogo – evocação, pois o quadro não “prova” nada. Sua modelo poderia ser uma prostituta ou uma vendedora de pães; nada nela determinaria *a priori* aquilo que dela no quadro restaria. O fato de ser ela de fato uma prostituta não deve nos fazer ver no quadro um retrato de sua condição – ou melhor, o realismo do referente. O gesto é o primeiro indicativo de

que Manet tentara produzir uma esfinge do desejo: a pose retoma diretamente a *Venere di Urbino*, de Tiziano – reformulação da *Venere Dormiente*, ou de Dresden, pintada por Giorgione e Tiziano anos antes.

Orest Ranum assim escreve: “As Vênus de Tiziano são ao mesmo tempo uma idealização do corpo feminino e da grande pornografia de *elite*” (Ranum, 1990, p. 227, grifos do original). Mas uma pornografia que se mantinha sempre velada pela boa consciência de constar ali apenas uma divindade. Não há escândalo em mostrar nua uma divindade, ainda que o ambiente e os demais elementos – as damas quinhentistas ao fundo – coloquem a divindade no cenário contemporâneo. A alusão mítica consola a consciência de tal modo que o que se vê nu não pode ser tomado como a explicitação de um ilícito. Ela opera a domesticação do fulgor erótico. Não só porque acalma a má consciência, mas porque impede que a visão do objeto de desejo seja marcada pelo interdito. Mas Ranum só apresentava uma meia verdade: não pode haver exatamente pornografia onde o interdito não se impõe de modo sensível, a não ser que consideremos que entre nós mesmos a pornografia deixou de ser uma questão problemática – envolta pelo desconforto, pela desconfiança de ser ela boa ou má, sagrada ou corrompida. Embora o próprio Bataille nos induzisse a ver o erotismo nas mulheres nuas que povoam a pintura ocidental desde o Renascimento (Bataille, 2015), não podemos deixar de salientar que o gosto antiquizante – especialmente observado na usura do tema mitológico-religioso – afastava o observador do perigo do ver, do ver e do ser visto vendo aquilo que por certo configuraria uma intrusão, uma visada imoral, uma saliência indesejada. Ao que tudo indica, é mesmo Goya, com *La maja desnuda*, que rompe com o puritanismo visual: essa saliência latente, mas amplamente maquiada pela autoridade do tema e sua aceitabilidade nos círculos sociais. Na pintura de Goya é o erotismo autoportante, afiado, ainda que sob a objetificação imposta à imagem da mulher.

Não é necessário ir muito longe para deslindar a diferença. Basta compararmos a pintura de Goya à *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol. A composição do pintor é muito semelhante, ao menos em ambiência e pose, daquilo que fará Manet dois séculos depois. A entrega do olhar certamente pode se comparar ao olhar que a mulher de Goya despende ao observador. O ambiente íntimo, esse quarto soturno, onde o tato predomina sobre a visão, indica que ali os encontros são possíveis, adequados. O enlace, a saliência a que se lança o observador, tudo é neutralizado pela pose consagrada da Vênus. Uma mulher nua, ainda que deitada num quarto muito familiar àqueles onde os

cavalheiros experimentavam a variedade dos corpos femininos (que suas esposas certamente não lhes podiam oferecer) – por sua pose consagrada, por essa mão temerária que cobre o sexo – não é mais que uma Vênus. Ainda que o olhar depravado seja uma oposição consciente ao gesto conservador da mão que cobre o sexo, essa tensão erótica é facilmente dissolvida pela aceitabilidade da saliência sexual numa Vênus figurada. Nada impede com que uma tal pintura seja exposta num salão sem maiores constrangimentos. A exploração do corpo nu, se nos é permitido, enquanto vigora o domínio do assunto e do tema, não passa, na maioria dos casos, de um erotismo homeopático e pouco dilacerador.

A diferença magistral com o nu de Goya – e que na *Olympia* alça mesmo a estatura de uma calamidade – é que o nu ali não é alheio ao olhar do observador. Não pode ser tido como aparição mística, não pode ser atenuado pela transa sempre impossível com uma divindade – que não pode causar ciúmes, pois jamais seria possível. *La maja desnuda* tanto quanto *Olympia* são imagens de mulheres possíveis, resalte-se, imagens. Não são por certo retratos de mulheres, mas intensificações engenhosas de objetos do desejo. Essa transfiguração da mulher, viva e desejada, em imagem do objeto de desejo, imagem do erotismo, recria aí mesmo na pintura um objeto de desejo singular. Ao passo que se oferece ao olho sem reserva, não pode ser tocado, não pode perecer ou ser suplantado pela consumação. O objeto de desejo em pintura parece existir como uma tensão expandida – tanto quanto abre no ato da observação o confronto com a má consciência, com o represado do desejo. A conotação da prostituição, da sexualidade marcada pelo interdito – e por isso mais deliciosa –, ainda que seja proveniente da imantação que a modelo faz sentir na tela – o peso da feição conhecida –, é visível também, pois uma mulher não se oferece nua ao olhar a não ser que seja ela a imagem de uma divindade, que está sempre alheia á danação, ou uma prostituta, que não faz mais que mostrar aquilo que comercializa.

Como nos lembra Georg Simmel, as prostitutas são como cordeiros imolados dessa danação da moralidade patriarcal. De modo a não reprimir as pulsões que fogem ao que o casamento pode oferecer – e ao mesmo tempo preservar as damas da indecência de uma cópula não oficializada e de suas consequências –, as prostitutas são investidas da imoralidade perpetrada pelo bom homem, o “homem de família”. *Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro*, de Simmel, fora publicado em 1892, não muito distante do problema que anima a *Olympia* de Manet. Ele escreve:

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Ora a sociedade burguesa atual age exatamente assim, as prostitutas são os bodes expiatórios punidos pelos pecados cometidos pelos homens de “boa sociedade”. É como se uma curiosa deformação ética oferecesse uma expiação à má consciência social, fazendo com que a sociedade rejeite cada vez mais vítimas dos seus pecados, e as afunde numa desmoralização cada vez mais profunda: arroga-se assim o direito de tratá-las como criminosas (Simmel, 2004, p. 37).

Aquilo que diz Simmel não é de todo novo, mas situa de modo perspicaz a posição complexa que a prostituição ocupa no seio da moralidade burguesa. A prostituição permite que o sexo seja praticado na periferia do casamento, ao passo que preserva as damas de sociedade da impureza de sua danação. Isso só é possível porque a imoralidade, ao invés de poluir aquele que a consome pagando, é transferida à mulher que comercializa o prazer desviante. Ou seja, embora numa moral puramente lógica o desvio haveria de angariar ambas as partes, ela incide perniciosamente sobre a mulher que vende o uso de seu corpo. A prostituta encarna o objeto do desejo, mas a transgressão que aí ocorre é abafada pelo rigor com que a má consciência pende para um dos lados. O trânsito do problema mundano para o quadro marca a efetividade da ficção crítica que Manet explora: o objeto de desejo, ora transsubstanciado em pintura, expõe não o ato ilícito, a consumação, mas a má consciência de uma intimidade posta a público. Passamos da pintura que agencia uma nudez feminina inviolada, um desejo por certo mais limpo e por isso menos intenso, a uma pintura que provoca exatamente um desejo que convoca seu avesso, seu limite, seu lado obscuro: o burburinho sobre *Olympia* é também o burburinho em torno da exposição luminosa da prostituta tranquila como uma Vênus, que tapa seu sexo como uma Vênus – mas sabemos que não é, a senhora negra com o buquê diz o contrário, o gato ouriçado também não é atributo de uma Vênus.

Um estudo anterior feito por Manet atesta que a pose eleita não é fortuita.⁸ O sexo, outrora coberto pela perna semiflexionada, é coberto na tela definitiva pelo uso convencional da mão. Manet brinca com a Vênus, brinca com a pose secular do nu decoroso, mas faz uso disso para dissipar a tranquilidade pregressa. Prostitutas, isso nos conta a história da arte, constantemente foram usadas como modelos – talvez pela facilidade de acesso ao corpo nu que nelas se dispunha como de um serviço. Não é importante o fato de ser ou não uma prostituta pintada por Manet, mas efetivamente de ser constantemente tomada como uma, ainda que a pose seja a de uma Vênus. Manet impõe uma visão que é catastrófica, pois pode se tornar retroativa: ele instaura a má consciência do observador, recoloca em sua conta a malícia de que a prostituta, como uma degenerada, era investida. É como se tornasse imunda toda aquela “pornografia de elite” de que falava Ranum, tornando

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

todos os observadores de Vênus e Ninfas um pouco menos inocentes. E não deixa de alimentar sua proeza por uma certa ciência do desejo. Os homens do salão constantemente diziam que não conseguiam olhar *Olympia*, mas os depoimentos só nos dizem o contrário: eles não conseguiam tirar os olhos dela. É também um encanto que desponta na raivosa recepção do quadro.

Foi a resoluta dureza com a qual Manet *destruiu* que escandalizou, mas é também essa rigidez que *nos* encanta quando a arte busca o valor supremo (ou o *encanto* supremo), em substituição à majestade dos sentimentos convencionais que outrora constituiu a grandeza das figuras soberanas. É a *humanidade* sem frase, liberta dos liames que a amarram a múltiplas convenções, enunciadas tanto pela eloquência como pela prosa, tanto a tagarelice quanto pelo sermão. Ao observarmos *Olympia*, o que domina é um sentimento de uma supressão, é a precisão de um encanto que, de maneira soberana, silenciosa, rompeu o laço que a prendia às mentiras que a eloquência havia criado (Bataille, 2020, p. 45, grifos do original).

O *como se* de sua pintura, sua ficcionalidade, não se assenta sobre a mentira, mas é construída a partir das verdades socialmente estabelecidas – não é submisso a ela, mas tão só parte dela, como o broto parte de seu substrato. A contraeloquência de Manet, indicada por Bataille, pode ser entendida como um uso radical da instância ficcional. A cama desarrumada – que não deixa de ser um leito alvo, uma imagem por si poderosa – contrasta com o quarto pesado e licencioso. O laço no pescoço, a flor no cabelo, que não sabemos ao certo onde termina – pois se funde com o papel de parede –, junto ao buquê, lembram-nos incessantemente de que o corpo nu pode ser um lugar do uso dos prazeres. Mas *Olympia* flerta diretamente com o observador, é ativa – não é uma criminoso que Manet pinta. O jogo do quadro é então estabelecido entre os índices de representação social que a imagem invoca e os elementos disponíveis para que o receptor estabeleça sua apreciação. Mas no jogo de Manet, e talvez seja esse o grande mérito, não há como não sair de si: a revolta dos críticos, a leviandade dos burgueses do salão, escancaram que a pintura abalara as verdades de seus observadores. Repunha-os, ainda que na presença de uma ficção, à posição de serem observados diante de uma imagem de seu desejo ou do desejo de seus companheiros. Diante também de um objeto, essa imagem, que não deixava de lembrá-los que não há objeto de desejo que não passe por uma transgressão, ainda que seja a da própria barreira do eu.⁹ A pintura, portanto, não deixa de se efetivar como uma cruzada contra certos afagos tranquilizadores de uma moralidade que não passa da distribuição desigual da má consciência. Portanto, não deixa de ser representação social na medida em que seu alvo é o desejo socializado e o salvo-conduto da boa consciência. O jogo memorial do prazer futuro, ou a apresentação catastrófica do fundo do remorso,

DRUMOND, Matheus Madeira. *Manet: erotismo pictórico*.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

aparecem na pintura de Manet, mas sobretudo o nu escancara o desejo em sua amplitude. Obviamente, no fundo desse desejo, dessa superação do limite, impulso para a fricção com outrem, não deixa de existir o fundamento vigoroso do interdito. Por isso, o que sobressai na pintura de Manet não é a sexualidade propriamente dita, essa sexualidade que promove a procriação dos animais em geral, mas o erotismo: saliente incômodo, o limite, a possibilidade de sua suplantação.

Erotismo e morte

Sobre as relações entre conduta sexual e morte, Bataille ensaia explicá-la a partir de uma comparação entre o Homem de Neanderthal e o macaco, ambos animais em que o regime sexual não acompanha a sazonalidade das estações – sendo perene o ano todo. A diferença entre eles parece se depositar na relação que estabelecem com a morte.

A conduta de um macaco ao pé do congêner morto exprime a indiferença, ao passo que o ainda imperfeito Homem de Neanderthal enterra o cadáver dos seus com um cuidado supersticioso que denuncia, ao mesmo tempo, o respeito e o medo. A conduta sexual do homem resulta, como a dos macacos na sua generalidade, de uma excitação intensa que nenhum ritmo sazonal interrompe mas tem de igual modo a marca de uma reserva que os animais ignoram e os macacos, em particular, não revelam... A verdade é que a sensação de incômodo ligada à atividade sexual lembra, pelo mesmo num sentido, a sensação de incômodo ligada à morte e aos mortos. Sempre que tal acontece, a “violência” excede-nos de uma forma *estranha*: o que se passa é sempre *estranho* à ordem estabelecida das coisas, que tem sempre por resposta esta violência (Bataille, 2015, p. 26-27, grifos do original).

O paralelismo exposto por Bataille, ainda que não satisfatoriamente explicado, enlaça eficientemente morte e conduta sexual. A morte e a “pequena morte” guardariam como semelhança a exceção com que estranhamente superam a ordem cotidiana das coisas. Isto é, inserem na existência a marca singular da descontinuidade, tanto quanto promulgam uma espécie de, utilizando um termo de Freud, prazer de descarga (Freud, 2010, p. 170). Obviamente, como tratamos aqui de pinturas não há como efetivamente enlaçar essas experiências senão por meio de imagens que as convoquem. Nossa questão será perceber como tais aspectos centrais à existência podem penetrar o espaço pictórico e potencializar a relação que se estabelece entre quadro, observador e mundo – o jogo das imagens. Manet efetivamente convoca os dois âmbitos, por certo complementares, do erotismo: o prazer sexual e a morte. Especialmente a morte humanamente fundada: morte no jogo e morte autoimposta. Tratamos explicitamente da morte ou do flerte que o toureiro estabelece

com ela e do suicídio. Modos obviamente distintos do morrer, mas igualmente perturbadores. Como no âmbito da imagem do objeto de desejo, a relação que a pintura estabelece com a realidade parece se centrar na intensificação, na dubiedade e, sobretudo, no estranhamento – nos pontos onde a existência tangencia sua superação. Bataille sublinha o termo e ele nos parece essencialmente importante: o estranhamento na pintura, essa impossibilidade de uma síntese apaziguadora imediata, dessa posse que o conhecimento seguro ensaia nos oferecer, é paulatinamente substituída pela flutuação constante da determinação. Assim como *Olympia* oferecia uma imagem difícil – uma efetiva imagem na imagem, profunda catástrofe superficial que é essa pintura –, a imagem da morte encontra na pintura de Manet um lugar absolutamente desafiador: convoca a sedução pictural para assim eclodir.

Manet era especialmente interessado pelas touradas. A tauromaquia, centro do ensaio de Michel Leiris, é descrita como: “esporte acrescido de uma arte em que o trágico, de algum modo explicitado, seria particularmente empolgante” (Leiris, 2001, p. 21). *O espelho da tauromaquia*, ensaio publicado em 1938, fora tido por Bataille como impulso inicial de sua pesquisa sobre o erotismo. O ensaio nos fará penetrar melhor o feito de Manet em pintar os elementos da corrida de touros – interesse esse que certamente tangencia seu fascínio pela obra de Goya. Mas para além do interesse genético, buscamos demonstrar como Manet incessantemente produz imagens sobre o que na existência só pode subsistir como imagem em tensão.

Na tourada, o jogo está sempre poluído pela morte. Seja ela a do touro, do cavalo ou do *torero*, a morte é um elemento aí latente. Leiris sustenta que na tauromaquia há, distintamente de um esporte enquanto tal, a imbricação da retidão geométrica esportiva e sua destruição. O *torero*, embora treinado para a exatidão dos gestos e a argúcia das manobras, isto é, ao passo que encarna essa beleza geométrica sobre-humana que configura o esportista em sua precisão, não o faz sem um traço de degradação: a capa, indício de seu charlatanismo, instaura uma fissura em sua valentia apolínea. Para vencer e driblar a força bestial do touro, o *torero* não deixa de fazer proveito de uma espécie de espetáculo que envolve o crespar, especialmente na forma do passe, entre homem e perigo. A ideia central do ensaio é que para Leiris a tauromaquia abre à socialização uma espécie de sentimento sagrado que nada mais seria que “a união estridente de duas naturezas – torta e reta – no momento em que estamos separados da tangência por um hiato infinitesimal” (Leiris, 2001, p. 56). O sagrado, como se pode supor, não pode efetivamente se fazer sentir sem a degradação, essa

falha demoníaca que o configura enquanto tal. Portanto, ainda que indique aquilo que nos excede, é *causa sui* de nossa condição. A plenitude só pode ser experimentada junto à dilaceração. A justaposição do reto e do torto na tourada mais uma vez indica a relação entre morte e pequena morte: concentração abissal de tensão e distensão absoluta: plenitude sufocante e vazio avassalador.

Há na corrida de touros uma divisão em três partes que insiste em intensificar a emoção da assembleia, transferindo a iminência de morte do *torero* ao touro. A primeira fase, *tercio de varas*, consiste no conflito entre o touro e cavaleiros com suas varas, aí se instaura o afrontamento inicial. Na segunda fase, chamada *tercio de banderillas*, o touro recebe um colar com três varetas decoradas de modo que sua cabeça se mantenha mais baixa e, sobretudo, que se inclua no jogo um elemento alegre que excite o touro sem lhe tirar as forças. Aí já não há mais cavalos ou varas, homem e touro iniciam um confronto direto e sedutor. Na última etapa, o *tercio de muerte*, é quando ocorre o sacrifício: o matador, com sua espada e um tecido vermelho (a *muleta*), inicia a dança graciosa e macabra da qual, segundo a boa sorte, acontece o sacrifício do touro. A *muleta*, o pano vermelho ou violáceo, tem como objetivo atrair e seduzir o touro, incitá-lo a cumprir a graciosidade dos passes. Como escrevera Leiris, a *muleta* introduz a perversão no jogo: “sedução do touro pela cintilação do pano, tentação do *torero* que beira mais e mais a queda” (Leiris, 2001, p. 56). A morte do touro – que pressupõe sempre que ele esteja numa exata posição depois de um longo balé – marca, aos olhos do pensador, a reinstauração do reto sobre o torto. Mas, mais que a derrota do elemento torto, é de sobremaneira importante que ele seja habilmente tratado e suplantado – é necessário que ele aí funcione mais que como um mero desvio. Isto é, a ambiguidade constrói essa ambiência onde só pode existir o erotismo e o sagrado.

Não parece fortuito então que a tauromaquia, para além de sua aparição em Goya, apresente-se como elemento na pintura de Manet. Nela efetivamente ocorre uma espécie de emoção que só encontra lugar num limiar, num entre sensações divergentes. Obviamente as cenas de tourada tem em si próprias um valor visual e cinético especialmente atrativo. É isso que irrompe em *Combat de Taureaux* (Fig. 5), o pintor concede ao observador a visão da luta em seu centro; o *torero* com seu infame pano vermelho, o touro, que é quase uma sombra, à frente, e na extrema esquerda o cavalo ferido. Como se observa, o touro está ornado com as *banderillas*, o *torero* empunha a *muleta*, e tudo isso se vê junto ao cavalo ofendido.

Manet impõe ao quadro uma temporalidade própria: os três momentos da tauromaquia se assistem juntos, ocupam uma mesma visada. A altivez do *torero*, a besta que é como só sombra e o equino lançado ao chão apresentam como que a tragédia inteira condensada. Mas, vejamos bem, não é o toureiro nem o touro que vemos aqui morto, eles se mantêm frente a frente, na tensão do balé macabro e gracioso. Arquibancada e céu constituem o anteparo para a faixa arenosa onde o confronto se estabelece. Contudo, não é a dança que se insinua aqui, vemos manchas estáticas. A supressão do movimento imputa uma outra alternativa ao observador: entre o touro, que só pode aí ofender, e o homem, que experimenta seu limite enquanto brinca com a sorte, só o cavalo parece poder assumir a posição de vítima. Os homens a volta do touro, esses bibelôs coloridos, junto ao céu gracioso instauram na cena a tonalidade graciosa – essa possibilidade de ver na trágica experimentação do limite, do crespar com a plenitude, ainda que num esporte tão violento, a graciosidade mesma da vida. A pintura, hoje conservada na Frick Collection, da qual é parte *Le torero mort*, explicita essa espécie de graciosidade encontrada no perigo. Claro, num perigo orquestrado – capaz de transmutar-se em habilidade cabal.

Já *Toreros en action* (Fig. 6) é parte da tela denominada *Épisode d'un combat de taureaux*, que Manet expõe no Salão de 1864 e desmembra em duas após as críticas recebidas.¹⁰ *Toreros en action* não deixa, ainda assim, de fazer ver um quadro em sua completude: sem horizonte, apresenta uma fração de dorso do touro e seus chifres, mas, sobretudo, mostra com proeza a graciosidade dos toureiros. As vestes enfeitadas, a tranquilidade das poses corporais, como num *close-up*, dá a ver a sedução do esporte. A marca do perigo, o torto que é aí o touro, não interfere em nada na exuberância desses homens que experimentam o limite como quem graciosamente se apresenta a uma plateia. A cerca da arena, limite que expõe os toureiros à violência do animal, podemos ver sobre ela os espectadores, suas cabeças, mas a participação deles é escusada. Manet impõe aí como que a ambiência do transe, a ambiência dessa força graciosa que não se sabe de onde vem. Convida o espectador, num convite certamente aberto, a ser atraído pela força graciosa dos toureiros. Tornam-se, a despeito da ofensiva, mais desejáveis, pois estão na iminência de um combate mortal, excedendo assim suas existências limitadas e objetivas.

A graciosidade da tourada, dos toureiros, do conflito, e do perigo em geral, suplanta o sentido imediato das imagens da tauromaquia. Em especial daquelas que Goya, com suas pinturas e gravuras, intentava conservar: a tragédia sangrenta, a violência disseminada que emana da arena.

DRUMOND, Matheus Madeira. Manet: erotismo pictórico.

PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 29, set-dez. 2023

Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.47941>>

Caida de un picador de su caballo debajo del toro, gravura de número 26 das 33 que compõem a série *La tauromaquia*, de 1816, ensaia transmitir pelo traço do buril aquela cinética da violência. O picador sob o touro, o cavalo ofendido e todos os outros toureiros unidos na ação apresentam o furor da disputa e salientam a bestialidade do animal; cinco homens e um cavalo acossados por sua fúria. O movimento ensejado na união de todos os agentes num mesmo espaço – fazendo com que contrastem com o anteparo inerte do cercado – indica que a imagem pretende intensificar a sensação de um horror em seu ápice como uma propedêutica das sensações.

Manet aproveita a intensificação que o parapeito oferece ao que na arena ocorre, obstrui novamente o horizonte, mas não expõe nenhuma indicação de violência deliberada. Pelo contrário, instaura a graciosidade da calma. Ao negligenciar o dado violento, de modo a torná-lo mais implícito que afirmado, impõe a nós pensar que Manet expunha sua pintura a uma abertura que, para além ou aquém do *topos* geral da tauromaquia, escancarava a possibilidade de uma apreciação ambígua. Ao invés de instaurar uma espécie de juízo, ele intenta abrir ao observador a possibilidade de acessar, nessa conservação, a imagem enérgica que se pode conhecer em meio à corrida de touros – ou melhor, no enlace sagrado de sua assembleia vibrante. Manet, ao que tudo indica, pretende com sua abertura – que não deixa de configurar a intensa supressão das diretrizes massificadas e determinantes – conservar aquilo que do mundo só se pode apreciar como imagem: o caráter periclitante das sensações díspares, e por isso sedutoras, que só pode existir quando nos colocamos em perigo: certamente não um perigo físico exatamente, mas um perigo de experimentar o que na existência é puramente temerário. A iminência da morte, o crespar dançante com ela que a tauromaquia faz sentir, essa indecisão se o homem ali se exercita, joga ou sacrifica – a si ou ao animal, a sorte dirá –, tudo oferece a possibilidade de vislumbrar uma humanidade sempre incompleta. Desolada, ela experimenta uma proximidade com o ultrapasse de seu limite – misto de condição da existência e seu constrangimento nuclear.

Esse desbravar pictural, no qual a imagem que o quadro oferece é nuclear, mas não determinante, instaura o sentido na e pela relação. Observador e quadro, ao menos para que a recepção se efetive, devem experimentar uma poluição de sua interioridade pela exterioridade e vice-versa. Não se trata mais de sustentar um dentro da pintura no qual o assunto parecia uma certeza muito clara: quadro e observador se constituem mutuamente num desejo de desbravamento que não pode senão perspectivar a verdade, torná-la uma relação posicional. A imagem aí se recobre, em

meio à crise que é o próprio trilhar da dita humanidade moderna, dessa indeclinável instabilidade. Isto é, a pintura se enche de imagem na medida em que dá vazão ao desejo, à sedução, mas omite-se de outorgá-lo pela amortização de uma verdade que não seja a verdade da imagem. E se é possível ao pintor flertar com a morte do *torero*, certamente a imagem de sua morte não pode ser a imagem torpe do morto, desse trágico morto de combate.

Le torero mort (Fig. 7), a outra parcela da tela desmembrada, é a inteiriça imagem do corpo inanimado, ainda que pareça inviolado. Seu fundo indefinido – esse não espaço, um verdadeiro contralugar – intensifica o corpo quase plástico que o pincel inscreve no quadro. Plástico pois um tanto inumado: sereno demais para ter sido morto pela força bestial do touro, que o *torero* especialmente havia incitado. Sem vítima ou algoz, vemos aí, ao rés do chão, mas sem chão, esse volume bem trajado que tangencia a horizontal. Em *The Dead Soldier*, pintura seiscentista anônima conservada na National Gallery de Londres, a qual Manet toma como ponto de partida, o corpo, um verdadeiro volume morto, é visto na altura do chão sobre o qual se deposita. Tangenciando a horizontal do quadro, expõe o morto sob um ângulo especial: observador e morto postos num mesmo plano quase como que em contiguidade. A admoestação da tela de Londres, essa espécie de *vanitas vanitatum* antropomorfa, induz o observador a uma contrição. A morte é trágica, o corpo se torna tonalmente asqueroso, as armas e armaduras não garantem sua proteção. O céu agitado e soturno, unido à lamparina que acaba de se apagar, são complementos dessa ambiência de que o morto é o centro. O corpo em pleno *pallor mortis* anuncia a putrefação de que a caveira e os dois ossos femorais, esse explícito *memento mori*, são a consumação.

Na pintura de Manet, a pose é aproveitada, mas se desvincula da admoestação que anima a pintura a que se refere. O defunto de Manet é vistoso, sereno e sedutor. Os instrumentos de seu ofício lhe fazem companhia: a espada e a *muleta* – aqui apenas uma macha acetinada rósea. O *torero* de Manet une certamente morte e pequena morte; e mesmo morto não deixa de se oferecer ao olho com certa volúpia. O cabelo cintilante, mancha negra saliente, impõe sua decência, seu morrer glorioso. Não porque morreu, mas justamente porque sua morte envolve a dança, o balé glorioso desse gozo imprudente. A supressão de uma ambiência propriamente determinante, essa flutuação do corpo, não deixa de ser uma prodigiosa lição aprendida de Velázquez, mas ela aí se recobre

de uma inconsistência basilar: Manet não faz um retrato, nem pinta uma personagem. Ele instaura uma abertura de sentido capaz de converter o quadro numa indeclinável interface de sedução, que se autocontesta a todo momento, e que não se deixa assentar como algo domesticado.

Algumas últimas palavras...

Sobre o ultrapasse do assunto em Manet, Bataille nos indica que essa destruição, como no sacrifício, ocorre sem negligenciá-lo. Isto é, não é que um tal ultrapasse ocorra para “rasgar os véus do templo”, para enfim expor a pintura nua. Desprover a pintura desses excessos, dessas firulas todas, não passava de uma das formas de expor sua nudez. E a nudez aí não se remete apenas à franqueza, ao despojamento, mas sobretudo ao jogo absolutamente sedutor que o quadro pode produzir. Sedutor pois rejeita “essa discrepância que contrapunha o mundo da ficção à realidade” (Bataille, 2020, p. 54). Contudo, ao contrário do que expõe Bataille, não se trata da conciliação do mundo da ficção ao mundo da realidade, senão a precisa imbricação de uma ficção que existe porque há realidade. Seu mundo, apesar de não se limitar à realidade, não é outro. É mundo acrescido: mundo ao qual se adiciona uma consciência do mundo e sua metacrítica, um mundo que não deixa de incluir o confronto – certamente produtivo – de si consigo mesmo. Muito distinto de um escape, por isso Bataille insiste em dizer-nos que em Manet subjaz a pergunta pelo que “fazer, em arte, dos aspectos prosaicos do homem atual” (Bataille, 2020, p. 46). Não só dos aspectos prosaicos, certamente, mas de todos os aspectos, por vezes conflitantes, que situam o homem em sua humanidade. O pintor, ao passo que convida o observador a sair de si, a ver o que no quadro é visível, não deixa de ser ele um incansável expositor daquilo que na existência é ainda pura abertura – não pode ser plenamente conjecturado nem domesticado. O erotismo na pintura de Manet, inclusive quando a atração envolve a morte, não deixa de ser um impulso ao imprevisto, ao que não se pode conceituar pois não deixa nunca de apenas cintilar. As palavras de Zacharie Astruc, enunciadas ainda no calor da hora, não deixam conter uma impressão privilegiada sobre aquilo que sua pintura pode provocar:

Le talent de Manet a un côté de décision qui frappe ce quelque chose de tranchant, de sobre et d'énergique constituant une nature aussi contenue qu'en portée, et surtout sensible aux impressions accentuées. Il ménage l'effet; sa nature se voue à la vérité sans trop de recherches subtiles, peu soucieuse du brillant mais simulée par tout ce qui lui montre dans la nature un côté de passion (Astruc, 1998, p. 449).¹¹

Essa face de paixão, mais que uma mística sentimental, deve apontar ao que no trabalho pictural de Manet endossa uma parte indeclinável da existência, onde a pura inteligência fracassa e a sensibilidade, ainda que sem clareza, não faz mais que inquietar. *Le suicidé* (Fig. 8), mais que um antilirismo pictórico, ou uma metralhadora posta contra o tabu da morte autoimposta, é a imagem da tensão de um homem que delibera sobre seu destino, mas só o faz aniquilando-se. É uma tensão construída sob a imagem da distensão; expõe esse sentido aberto, por vezes confuso, mas por certo aliciante.



Figura 1. MANET, E. *Le brioche*. 1870, óleo sobre tela. Fonte: The MET, New York.

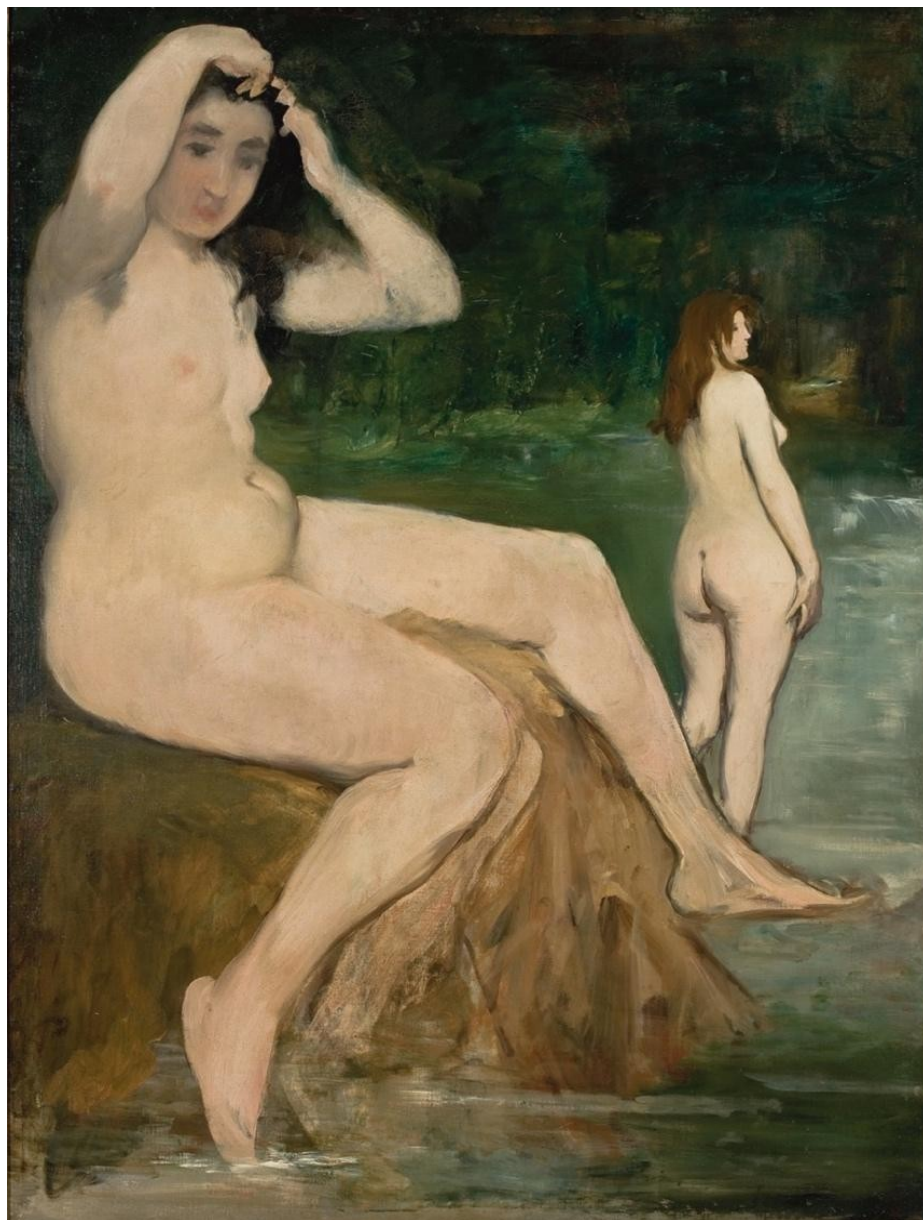


Figura 2. MANET, E. *Baigneuses*. 1874-76, óleo sobre tela. Fonte: MASP, São Paulo.



Figura 3. MANET, E. *Le Déjeuner sur l'herbe*. 1863, óleo sobre tela. Fonte: Musée D'Orsay, Paris.

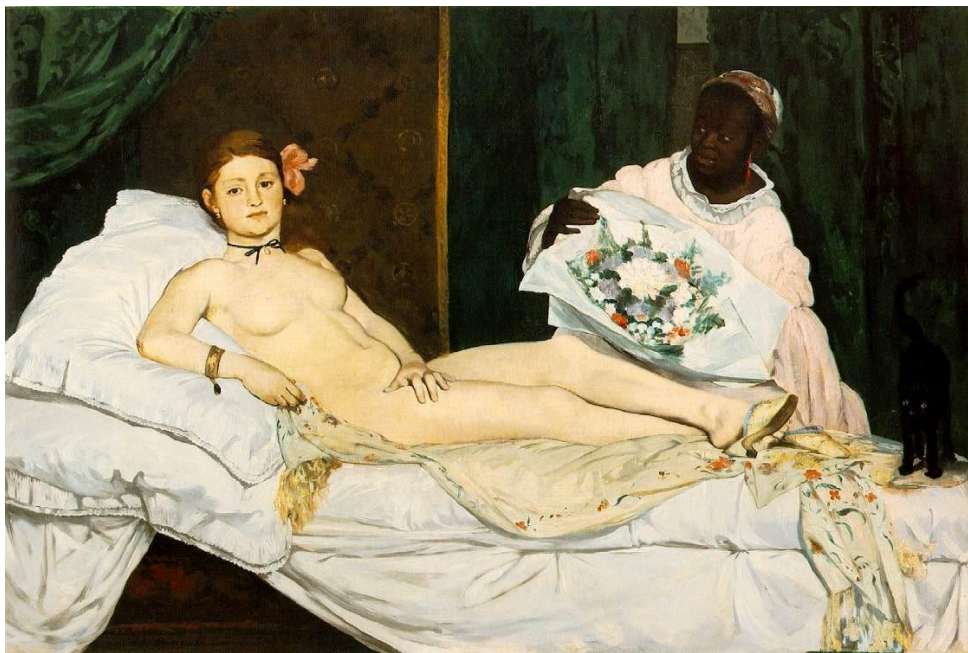


Figura 4. MANET, E. *Olympia*. 1863, óleo sobre tela. Fonte: Musée D'Orsay, Paris.



Figura 5. MANET, E. *Combat de Taureaux*. 1865, óleo sobre tela. Fonte: Art Institute of Chicago, Chicago.



Figura 6. MANET, E. *Toreros en action*. 1864, óleo sobre tela. Fonte: The Frick Collection, New York.



Figura 7. MANET, E. *Le torero mort*. 1864, óleo sobre tela. Fonte: The National Gallery, Washington, D.C.



Figura 8. MANET, E. *Le suicidé*. 1877-81, óleo sobre tela. Fonte: Fountatiom E. G. Buhrle, Zurique.

REFERÊNCIAS

- ASTRUC, Zacharie. Le Salon de 1863, feuilleton quotidien paraissant tous les soirs, pendant les deux mois de l'Exposition: Causerie, critique générale, bruits et nouvelles du jour. *In*: FRIED, Michael. **Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's**. Chicago: University of Chicago Press, 1998. p. 448-450.
- ARASSE, Daniel. **Não se vê nada**. Lisboa: KKYM, 2014.
- BATAILLE, Georges. **Manet**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.
- BATAILLE, Georges. **As lágrimas de Eros**. Lisboa. Sistema Solar, 2015.
- BATAILLE, Georges. Le Paradoxe de l'Érotisme. **Nouvele Revue Française**, ano 3, n. 29, maio 1955.
- BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- BLUMENBERG, Hans. **Naufrágio com espectador**. Lisboa: Ed. Veja, 1992.
- CLARK, T. J. **A pintura da vida moderna**: Paris na arte de Manet e de seus seguidores. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras completas, volume 14**: História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920). São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 120-178.
- FRIED, Michael. **Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860's**. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- JAMOT, Paul; WILDENSTEIN, Georges (org.). **Manet**: Catalogue critique (Collection L'Art Français). Paris: Les Beaux-Arts, édition d'études et de documents, 1932. (2 v.)
- KRAUSS, Rosalind. Manet's Nymph Surprised. **The Burlington Magazine**, v. 109, n. 776, p. 622-627, nov. 1967.
- LEIRIS, Michel. **O espelho da tauromaquia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- RANUM, Orest. Os refúgios da intimidade. *In*: DUBY, G.; ARIÈS, P. (org.). **História da vida privada, volume 3**: do renascimento ao século das luzes. Porto: Edições Afrontamento, 1990.
- SIMMEL, Georg. A coqueteira. *In*: SIMMEL, Georg. **Cultura Filosófica**. São Paulo: Editora 34, 2020. p. 117-140.
- SIMMEL, Georg. Algumas reflexões sobre a prostituição no presente e no futuro. *In*: SIMMEL, Georg. **Fragmentos sobre o amor e outros textos**. Lisboa: Relógio D'Água, 2004. p. 25-42.
- WARBURG, Aby. O *Déjeuner sur l'herbe* de Manet. A função pré-formadora das divindades pagãs elementares para o desenvolvimento do moderno sentimento de natureza. *In*: WARBURG, Aby. **Histórias de fantasmas para gente grande**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 330-352.

NOTAS

1 “É essa extravagância desmesurada, esse paradoxo soberano, que é a existência humana. Nunca a encontramos em repouso, e é por isso que nossos pensamentos são como destroços carregados por uma torrente. Nunca uma verdade enunciada é mais que um detrito, assim dito, exceto por aquela infeliz extravagância que o espírito, perdido em vergonha, propõe tremendo. Portanto, nunca podemos realmente falar do erotismo” (tradução nossa).

2 Cf. Krauss, 1967.

3 Há três versões: a de Buenos Aires, mais nítida e com face definida; a da Coleção Charpentier, de Paris, e a da Nasjonalgalleriet, de Oslo, onde a pincelada gestual iguala figura e espaço, assim como borra a feição.

4 Blumenberg sublinha uma espécie de “metáfora existencial”, denominada “naufrágio com espectador” que dá relevo ao caráter temerário da vida, análogo àquele experimentado na navegação. Cf. Blumenberg (1992).

5 Aos que se interessem, elencamos aqui algumas das Vênus que conservam a mão sobre o sexo: *Venere Dormiente* [ou Vênus de Dresden], de Giorgione e Tiziano Vecellio; *Venere di Urbino*, de Tiziano; *Nymph with Satyrs*, de Poussin; *Femme nue couchée avec six enfants dont cinq portent une corne d'abondance (inspiré par Tiziano)*, de Francesco Primaticcio; *Vénus Couchée*, de Ferdinand Bol.

6 Sobre a *Venere di Urbino*, de Tiziano, Daniel Arasse apresenta um entendimento distinto. Ele escreve: “Essa mulher nua, estendida numa cama, que nos olha enquanto acaricia o sexo...” (Arasse, 2014, p. 61-62). Como a pintura não deixa de ser um estático – sem antes ou depois –, se ela se toca ou apenas se mostra ao tapar o sexo parece em si uma questão insolúvel. Mais vale recolher disso o problema de fundo: dependerá do receptor, de seu arsenal experiencial e projetivo, fazê-la se tocar ou apenas se tapar. Não colocamos em causa a flagrante sensualidade implícita, sublinhamos apenas que para que o aspecto provocador apareça, ele deverá aí ser acompanhado das antigualhas deidades. Isto é, deverá aparecer dissimulado, menos provocante.

7 Seja no compilado de ensaios de T. J. Clark, *A pintura da vida moderna* (1985), ou no intransponível *Manet's Modernism* (1998), de Michael Fried – especialmente interessado em perscrutar as relações entre Manet e a pintura do passado –, sopesa-se quando tratam de Olympia a condição da modelo utilizada. Os argumentos dos textos convergem em um ponto ordenador: a pintura de Manet responde a mudanças de ordem estrutural, ocorridas na sociedade europeia desde meados do século XVIII; isto é, sua modernidade reside no fato de aproximar-se de um referente que era ao pintor hodierno (o nascimento do mundo burguês, da sociedade da indústria, da técnica e, sobretudo, da cidade moderna – entendida como metrópole industrial). Em consonância ao argumento de Meyer Schapiro, Clark reitera a ideia de que na arte de Manet e de seus seguidores, os impressionistas, a pintura se revestia de uma dimensão moral acentuada, “visível acima de tudo na maneira como combinava um relato de verdade visual com um relato de liberdade social” (Clark, 2004, p. 35). Tal direcionamento, ao nosso ver, parece desviar a atenção da pintura ao seu referente. Qual então a necessidade de uma avaliação pictórica, se o impacto da pintura só pode ser medido por aquilo que ela recolhe da realidade?

8 Trata-se do *Étude pour Olympia* (1862-1863), um desenho em sanguínea conservado no Musée du Louvre.

9 Nos termos propostos por Sigmund Freud (2010), há uma oposição entre os *instintos do Eu*, conservadores, e os *instintos sexuais*, agregadores. Certamente uma conversão prodigiosa da lição de A. Schopenhauer sobre a vontade, em especial, os impulsos do amor e da morte.

10 C.f. Jamot (1932, p. 126).

11 “O talento de Manet tem um lado decisivo que nos impressiona como algo agudo, sóbrio e enérgico, constituindo uma natureza que é tão contida quanto abrangente e, sobretudo, sensível a impressões acentuadas. Ele poupa efeitos; sua natureza é devotada à verdade sem muita pesquisa sutil, despreocupada com o brilho mas simulada a partir de tudo na natureza que lhe mostra um lado de paixão” (tradução nossa).