

AS IDEALIZAÇÕES DO FEMININO E AS OBRAS DE MANET NO SÉCULO XIX

Marina Mastrangelo Franconeti¹

Universidade de São Paulo

Resumo: A pesquisa consiste na análise da representação da imagem feminina na pintura do século XIX, por meio da idealização do feminino com a figura de Ofélia, de Hamlet, retomada no século em questão, e a obra do pintor impressionista Édouard Manet, cujo quadro Olympia é considerado por T.J.Clark o “quadro fundador da modernidade” em A pintura da vida moderna. Considera-se o período que compreende o século XIX em Paris a fim de identificar as alterações na compreensão da figura feminina na arte moderna. Assim como a cidade de Paris passa por um processo de modernização urbanística no final do século XIX, a mulher também apresenta, na arte, outras facetas nessa Paris enigmática. Torna-se difícil, então, definir o feminino entre as novas condições econômicas da cidade e até mesmo a representação que ela assume na Arte. Desta forma, sua figuração incita o estudo acerca da nudez, do corpo e a nova maneira de contemplar o sujeito na cidade. Com efeito, o estudo da figuração da mulher, na pintura do século XIX, concentra-se nas idealizações representadas por artistas no Salon, como o voyeurismo e a representação no leito de morte. Em meio a inúmeras figurações de episódios mitológicos, bíblicos e a referência ainda forte de Vênus, personagens literárias também obtinham espaço entre os temas. Neste ponto, a personagem Ofélia, de Hamlet, é determinante para pensar o fetiche na representação do desfalecimento da personagem feminina. A leitura que será feita acerca de Ofélia, por sua vez, abordará a leitura detida de trechos escolhidos de Hamlet, de Shakespeare, com a finalidade de apontar as duas imagens distintas criadas desta personagem, pela pintura do Salon, a de pureza e a da loucura sexual, apoiando-se também na obra de Bram Dijkstra, Idols of perversity. Na sequência, propõe-se a leitura dos ensaios de Émile Zola para pensar o espaço do artista e a sua defesa à Édouard Manet, o qual recebeu inúmeras críticas por suas obras O almoço na relva e Olympia. Por conseguinte, será feita uma análise da obra Na estufa, de Manet, a partir do estudo de Jonathan Crary em Suspensões da percepção, acerca de sua recepção no Salon e os signos dispostos na obra. A escolha de Na estufa conduz às observações sobre o estado de atenção e de dissociação na modernidade, bem como a influência do artifício na sociedade de espetáculo a qual começa a se apresentar entre o universo dos cafés-concerto e os bares do século XIX. Assim, a obra de Manet é um contraponto à representação das idealizações no Salon, questionando o espaço do espectador quanto à obra e às exigências concedidas pela Academia.

Palavras-chave: Filosofia. Estética. Arte Moderna. Gênero. Pintura.

¹ Mestranda em Filosofia, na área de Estética. E-mail: ma_franconeti@hotmail.com.

The idealization of female image and the works of Manet in the nineteenth century

Abstract: This research consists in the analysis of the representation of the female image in the nineteenth century painting, through the feminine idealization in the figure of Ophelia, from Hamlet, who reappears in the century in question, and the work of the impressionist painter Édouard Manet, whose painting Olympia is considered by T.J.Clark, the "Founding Frame of Modernity" in The Painting of Modern Life. It is considered the period that comprises the nineteenth century in Paris in order to identify the changes in the understanding of the female figure in modern art. Just as the city of Paris goes through a process of urban modernization in the late nineteenth century, women also have other facets in art in this enigmatic Paris. It becomes difficult, then, to define the feminine between the new economic conditions of the city, and even the representation that it assumes in Arts. This way, its portrayal incites the study of nudity, of the body and the new way of contemplating the subject in the city. Indeed, the study of the figuration of women in nineteenth-century painting focuses on the idealizations represented by artists in the Salon, such as voyeurism and deathbed representation. Amid numerous mythological, biblical episodes and the still strong reference of Venus, literary characters also gained space between these themes. At this point, the character Ophelia, in Hamlet, is decisive for thinking about the fetish in depicting the fading of the female character. The reading of Ophelia, on the other hand, will focus on the readings of Shakespeare's chosen pieces of Hamlet, in order to point out the two distinct images created for this character, exhibited by the Salon: the purity and the sexual madness, also relying on the work of Bram Dijkstra, Idols of perversity. In addition, it is proposed to read the essays written by Émile Zola to think about the space of the artist and his defense to Édouard Manet, who received numerous criticisms for his works The Luncheon on the Grass and Olympia. Therefore, an analysis of the painting Madame Manet in the Greenhouse will be based on Jonathan Crary's study in Suspensions of Perception, about his reception in the Salon, and the signs arranged in the work. The choice of In the greenhouse leads to observations on the state of attention and dissociation in modernity, as well as the influence of the artifice in the society of spectacle which begins to appear between the universe of the cafés-concerto and the bars of the nineteenth century. Thus, Manet's work is a counterpoint to the representation of idealizations in the Salon, questioning the spectator's space regarding the work and the requirements granted by the Academy.

Keywords: Philosophy. Aesthetics. Modern Art. Gender. Painting

As idealizações sobre o feminino foram diversas no período do século XIX. Além do exotismo na figura das odaliscas, como *A Grande Odalisca* (1814) de Ingres e Salomé – personagem de Oscar Wilde e representada por Gustave Moreau em *A aparição* (1875), havia o eco destas imagens nas cortesãs, como em *Olympia*, de Manet (1863). Também pode-se dizer que havia, ainda, a representação das bailarinas de Edgar Degas aliadas ao ambiente do entretenimento burguês nos cafés-concertos e teatros, as ilusões e o artifício do espetáculo em *Um bar no Folies Bergère* (1882), de Manet, e os ambientes domésticos como um universo pertencente também às mulheres, retratadas por Renoir, Mary Cassat ou Berthe Morisot.

De fato, estas são representações significativas, posteriormente, para a história da arte quando se trata do século em questão. Contudo, como é apresentada na obra *Idols of perversity*, de Bram Dijkstra, esse século possuiu ainda mais fantasias sobre o feminino que se vinculavam à mitologia grega, à literatura de época, às referências clássicas à figura de Vênus e ainda ao contexto sócio-histórico, de mulheres que eram contempladas como um público de consumo pela moda das musselinas e espartilhos. Ademais, a relação feminina com o próprio corpo enquanto manifestação sexual ou os casos extremos de histeria no âmbito psiquiátrico do século XIX revelavam mais do que aquilo que se definia como universo feminino, revelavam suas particularidades. E figuras como Ofélia, ou a loucura de Salomé, representavam o desvio neste universo, os excessos, o mistério do olhar masculino diante de uma mulher que soava como incógnita.

Visto isso, é possível encaminhar a análise acerca do espaço destinado à personagem Ofélia, em *Hamlet*, de Shakespeare, e a sua influência enquanto idealização no *Salon* do século

XIX, com o imaginário criado a partir das obras expostas. Pode-se compreender também a representação feminina à partir da obra *Na estufa* (1879), de Manet, considerando as peculiaridades de suas obras anteriores, como *Olympia* (1863), *Jovem Dama em 1866* (1866), *O balcão* (1868) e *Um bar no Folies Bergère* (1882), buscando assinalar o trabalho proposto pelo artista sobre os fluxos narrativos e o significado do olhar feminino.

O objetivo deste artigo encaminha o estudo sobre o olhar enquanto idealização que acaba por influenciar as temáticas propostas pela Academia para submissão de obras ao Salão, como norma em regras sociais, e ainda o espaço destinado por tais idealizações às mulheres. Isso reflete na concepção da figura feminina, tanto por meio de personagens que revelariam a loucura, como Salomé e Ofélia, além do olhar *voyeur* do espectador masculino quando se trata da nudez feminina na arte.

Será observado, também, o olhar proposto por Manet como participação do espectador e as dúvidas direcionadas ao quadro *Na estufa*, que teria sido qualificado pelos críticos de época como uma tentativa de obter uma aceitabilidade no Salão por meio de um suposto "acabamento excessivo" que seria uma investida "conservadora" de Manet, tal qual Jonathan Crary menciona em *Suspensões da percepção*. Será demonstrado que, pelo contrário, a intenção do artista foi apresentar o limiar entre a atenção e a dissociação, a "integridade da visão" (CRARY, 2013, p.114), aspectos os quais compõem a percepção, opondo, assim, à concepção de um realismo que sintetizaria os objetos por um eu passivo.

A escolha por remeter às obras de Édouard Manet se dá a partir da perspectiva de diversos estudiosos, como Pierre Bourdieu, T.J.Clark e Jorge Coli, que colocam o artista como uma das

figuras mais relevantes quando se pensa sobre a dita "revolução simbólica"² que ele incitou no século XIX. Colocar Manet junto à explanação do ideário concedido à figura de Ofélia, em *Hamlet*, é uma sugestão de contraste entre a representação feminina e a sua diversidade situada no mesmo século. Existe um ponto ainda mais relevante nessa comparação: Ofélia é um exemplo de uma personagem apropriada pelo século XIX, a partir da literatura *shakespeariana*, inserida na pintura por meio de um tipo de idealização feita pelo olhar masculino do artista, em geral, uma perspectiva legitimada pelas regras acadêmicas da Belas Artes que davam a permissão para determinada obra ser exposta no Salão. Em contrapartida, a pintura *Na estufa*, de Manet, foi escolhida por se distanciar, em certa medida, das grandes polêmicas que fizeram de Manet um artista "indesejável", por propor uma representação da nudez feminina com algumas particularidades em comparação a algumas das idealizações já conhecidas e esperadas pelo olhar do espectador, influenciado pelas definições do que seria "arte", dada pelo Salão. A pintura *Na estufa* é dada como "convencional", um esforço, segundo os argumentos da época, de obter uma aprovação desse espaço institucional. Será comprovado, assim, que a pintura de Manet é, pelo contrário, uma apresentação sobre os princípios da percepção e com o intuito de colocar o olhar do espectador no campo da incerteza da interpretação.

Esse ato de considerar a recepção, na própria fatura, faz da pintura de Manet o estabelecimento de uma comunicação entre espectador e obra capaz de instaurar a dúvida, em vez de se propor uma obra que segue temas clássicos e academicistas. Colocar a questão do olhar, na

² BOURDIEU, Pierre. *Manet – Une révolution symbolique*. Paris, Editions du Seuil, coleção Raisons d'agir, 2013.

obra, é o elo para pensar a idealização do feminino – exemplificada, neste artigo, pela figura da Ofélia-, e principalmente o espaço concedido à mulher.

Com efeito, foram muitos os artistas que submeteram ao Salão o retrato da figura feminina desfalecendo em leitos rodeados por flores, e o tema do auto-sacrifício feminino era frequente. Entre os tantos exemplos dados no livro *Idols of perversity*, de Bram Dijkstra, a imagem de Ofélia, personagem de *Hamlet*, merece destaque, pois tal tema, em sua representação, é determinante.

A partir da leitura de Shakespeare, após ter seu pai, Polônio, morto por Hamlet, Ofélia passa a apresentar fortes indícios de loucura, até ser encontrada morta ao se afogar. O diálogo entre dois coveiros, no quinto ato da peça insinua, porém, que a jovem teria se matado, e eles questionam se “deve ser sepultada em terra santa aquela que voluntariamente conspira contra a própria salvação” (SHAKESPEARE, 1979, p.301). Se Ofélia morreu, ela o fez voluntariamente, segundo os dois coveiros. E o que alimentou o ideário do século XIX, representado em inúmeros quadros, foi o instante da morte de Ofélia.

Por isso, é importante deter-se aqui na obra de Shakespeare para buscar os motivos para tal idealização. A grande representação de Ofélia desfalecida nas águas, entre as flores, é *Ofélia*, de Sir John Everett Millais (1851). Nela, a morte se torna sublime pelas diversas flores e cores intensas que, em vez de indicarem o horror da morte de uma jovem, emolduram um corpo que poderia só estar dormindo. Aqui, o voyeurismo não se encontra pela exposição da nudez feminina. Contudo, a obra constitui, ainda, a contemplação desta figura feminina, a jovem Ofélia, a qual morre em auto-sacrifício, insana após a morte do pai. Portanto, o olhar, no quadro de Millais, encontra-se como a exaltação deste auto-sacrifício feminino, de um lirismo que a natureza emprestaria à cena

a fim de conceder uma delicadeza na morte, amenizando-a a partir da figura de Ofélia lançada às águas como quem repousa no leito.

O contraste, certamente, entre os valores presentes em uma peça impressa em 1603 e as obras que a representam na metade do século XIX é grande e deve ser levado em consideração. É preciso compreender, então, como se deram tais representações de Ofélia e o porquê de apresentá-la por um viés puro e altruísta em vez da ênfase acerca de sua loucura.

Oposta a esta imagem da ingenuidade feminina, encontramos outra versão de Ofélia por Ernest Hébert (1890s) e Madeleine Lemaire (1880s). Em ambos, representa-se a insanidade de Ofélia. Na primeira, Hébert alia os cabelos desarrumados às olheiras doentias de seu rosto e concede à Ofélia o contraste entre a pureza das flores e a dominação da loucura. Totalmente distante do corpo desfalecido, adornado por flores e a leveza dada à morte, a Ofélia de Hébert olha diretamente ao espectador, desafia por todo o seu aspecto doentio e os olhos parecem ter um vislumbre da loucura indecifrável a nós. Desta forma, a Ofélia de Hébert se situa em um campo difuso: ela se permite ser vista, mas devolve um olhar próprio, de uma loucura particular e só sua. E, ainda assim, o artista preserva a imagem mistificadora da mulher insana que possui algo a que nenhum homem irá ter acesso, o mistério alimentado sobre a figura feminina no século XIX.

Na sequência, Madeleine Lemaire, porém, escolhe por despir Ofélia e emaranhar os fios de seu cabelo, o que Dijkstra afirma ser a produção de uma versão própria e um tanto rara de Ofélia, com nas palavras dele "um olhar vampirizado", "na precariedade", tendo o desejo sexual como origem de sua loucura, pelo vestido que revela os seios. Podemos questionar, então, se a obra de Shakespeare daria a possibilidade de imaginar a loucura de Ofélia como tendo uma origem sexual também.

Tomando exclusivamente alguns trechos de Hamlet, é possível levar adiante, aqui, a suposição de que Madeleine Lemaire buscou uma abordagem alternativa. O único instante em que Ofélia demonstra estar louca, antes de sua morte, é o breve diálogo com a rainha. Por meio de uma canção, Ofélia parece falar mais do que aparenta. De início, ela apresenta uma canção que parece ser uma breve história de uma jovem que perde a virgindade e se vê desiludida pelo amado:

*"É dia amanhã de São Valentim.
Bem cedo estarei à sua janela,
Donzela que sou, pra ser Valentina.
Ergue-se ele então, sua roupa veste,
Abre-lhe a porta de seu dormitório.
Donzela ela entrou, mas quando saiu
Não mais era como ali tinha entrado"*

E Ofélia prossegue:

*"Por Jesus Cristo e Santa Caridade,
Coitada de mim! Vergonha, meu Deus!
Se isto o moço faz, tendo ocasião,
Merece, por Deus, censura severa.
- Antes - diz ela - de me derrubar,
Tu prometeste comigo casar.
- Pela luz do sol, tê-lo-ia feito,
Não tivesses tu, vindo pro meu leito"³*

³ SHAKESPEARE, William. Hamlet. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p.289

Esta canção proferida por Ofélia se torna ambígua durante a leitura. Sabemos que a jovem enlouqueceu após a morte do pai e tinha alguma proximidade com Hamlet, o assassino de seu pai. Ofélia precisou simular uma conversa com Hamlet, que estava sendo ouvida pela rainha, o pai Polônio, e o rei. A conversa que se segue é obscura e Hamlet se mostra agressivo com ela, ironiza a honestidade de Ofélia enquanto ela afirma que guarda dele lembranças que gostaria de lhe devolver (SHAKESPEARE, 1979, p.253). Hamlet reconhece que Ofélia está, nesta conversa, representando um papel. Contudo, ele acrescenta "amei-te antes", ao que Ofélia rebate "Foi, na verdade, meu senhor, o que me fizestes acreditar", o que se aproxima do verso da canção. E, por fim, Hamlet responde "Entra para um convento" (SHAKESPEARE, 1979, p.254). No original, Shakespeare faz uso da palavra "nunnery" que, de acordo com a nota do tradutor da edição usada nas citações anteriores, tem um sentido, como gíria, de prostíbulo. Para reforçar a referência do tradutor, de acordo com o site da *British Library*, o primeiro registro do termo *nunnery*, no *Oxford English Dictionary*, consiste no sentido de "bordel", feito em 1593 na obra *Christ Teares of Jerusalem*, de Thomas Nash. Em adição, no ato 3 de Hamlet, no original o protagonista fala a Ofélia "Get thee to a nunn'ry" (3.1.120; 128-29; 136-37; 139)⁴. Estamos, assim, também diante de um fato curioso, pois no século XIX, tanto artistas franceses quanto americanos, representavam o máximo da delicadeza e auto-sacrifício feminino na forma da freira ou da mulher no leito de morte, ou retratavam, em contraste, as cortesãs.

Desta forma, há uma possível interpretação para as entrelinhas deixadas na obra de Shakespeare e a leitura ambígua de Ofélia feita no século XIX, na pintura. A partir dessa

⁴ Disponível no site : <https://www.bl.uk/collection-items/first-use-of-the-word-nunnery-to-mean-brothel-1593>, acessado em 2017-05-31

interpretação, torna-se compreensível o porquê de Madeleine Lemaire ter retratado Ofélia possuída por uma loucura também sexual, o que faz pensar na complexidade tanto do texto de Shakespeare quanto nas simplificações que se fazia da figura feminina na época, já que muitos destes artistas preservavam, ainda, a representação de Ofélia como a moça altruísta que se sacrifica e cai em decadência, mas sempre exaltada por esta pureza entre as flores.

As idealizações do século XIX acerca da figura feminina eram diversas, e reivindicadas também como exigências pela Academia. O olhar *voyeur* constituía os inúmeros quadros submetidos ao Salão, retratando Vênus ou a figura feminina nua observada por um ser intermediário – um animal exótico como o papagaio em *Mulher com papagaio* (1866) de Courbet, até os anjos em torno de Vênus, em *O nascimento de Vênus*, de Cabanel (1863) -, ou então a *toilette* feminina sendo observada em *Banhista de Valpiçon* (1808), de Ingres. Visto isso, pensar as idealizações é pensar acerca da relação do espectador, em geral, com a obra, e as exigências acadêmicas concedidas aos artistas.

Primeiro, é válido afirmar que essa representação é dada, na maioria dos casos, como um ideário criado em torno da figura feminina à partir de um olhar masculino enquanto artista, reforçado pelos papéis associados à mulher. Isso pode ser afirmado se pensarmos na restrição do espaço que a própria mulher podia obter enquanto artista. Sendo limitada a pintar e a se formar como "miniaturistas, pintoras de naturezas-mortas, de porcelanas e todos os outros tipos de artes menores"⁵, a essa mulher que desejava obter uma educação formal em desenho era negado o direito de trabalhar com a representação do corpo, de criar a partir do modelo vivo. Segundo o

⁵ SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti Simioni. O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007, p.86.

estudo de Ana Paula Cavalcanti Simioni no artigo *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*, "considerava-se inapropriado que mulheres observassem corpos despidos. Tal ressalva moral traduziu-se em uma exclusão institucional: as escolas de artes oficiais foram, por muito tempo, reticentes com relação ao ingresso de alunas entre seus quadros"⁶.

Com efeito, a mulher que quisesse receber educação acadêmica tinha apenas a *Académie Julian*, aberta em 1873, na qual as turmas eram mistas. Para a mulher artista, restava a ela trabalhar apenas com as cópias de seus professores nos ateliês ou de obras consagradas. Restava também pintar o universo que lhes pertenciam: o meio doméstico. E mesmo a *Académie Julian* sendo um avanço na formação de mulheres, eram cobradas em dobro as mensalidades e anuidades para elas⁷. Ou seja, era necessário ter um poder aquisitivo elevado para bancar seus estudos. As estudantes, na *École des Beaux-Arts*, por sua vez, tiveram em 1897 a permissão de trabalhar nas galerias e de se apresentarem aos exames de admissão⁸. Entretanto, apenas em 1900 é que a escultora Mme. Léon Bertaux obteve o direito de um ateliê exclusivo destinado às mulheres na *École*.

Como se pode ver, essa proibição moral e legal impactou muito o espaço da mulher artista, o seu crescimento intelectual e reconhecimento. A forma com que o feminino é retratado, nas artes, também. Vale ressaltar que o modelo vivo constantemente usado para estudos, erotizado e retratado na história da arte é justamente o feminino. É tirada, assim, a perspectiva feminina da representação do próprio corpo nas artes. Porém, principalmente, o feminino acaba por ser

⁶ Idem, Ibidem, p.85

⁷ Idem, Ibidem, p.92

⁸ Idem, Ibidem, p.93

concebido mediante idealizações unilaterais, pois trata-se tão somente do olhar masculino idealizante sobre esse outro visto por ele como indecifrável. As idealizações, que vão desde a imagem de pureza atrelada às freiras quanto à concepção da mulher sensual e ensandecida, como Ofélia e Salomé, são interpretações, leituras sobre um gênero ao qual é negada a própria versão sob o ponto de vista artístico. São idealizações que andam lado a lado com a concepção do feminino como frágil e dominável, e com as limitações que essas visões provocam à mulher no espaço social.

Para pensar mais a respeito sobre a forma feminina retratada, é preciso mencionar as personagens da obra *Olympia* (1863), de Manet, duramente criticada no Salão de 1865 ou *O almoço na relva*, exposto em 1863, obras que apresentam uma inversão do artista à relação do espectador *voyeur* às figuras femininas. O olhar da cortesã Olympia ou o da jovem modelo em *O almoço na relva* devolvem a contemplação voyeurista e, diante desta incerteza pela forma do olhar de uma personagem que também observa, a obra de Manet acaba por se constituir em fios narrativos que rebatem e levam a outros signos, sem conceder a resposta exata das abordagens academicistas. Em outras palavras, por entre a diversidade das idealizações femininas no século XIX, Manet traz a incerteza tanto ao tema que propõe – não escolhe pintar apenas temas históricos – quanto ao retrato que concede ao feminino, com a existência de um olhar o qual possui personalidade, e não apenas uma forma que desconhece a presença do *voyeur*, que acaba por ter poder sobre a imagem desse corpo.

O olhar do público do *Salon* é acostumado às temáticas. Quando ocorria um distanciamento proposto pelos artistas, de tais representações, a sensação era de, no mínimo, desgosto e rejeição. Desde o polêmico erotismo em *Mulheres Dormindo* (1866), de Courbet, que

o levou a modificar o título da obra a fim de buscar contextualizar as duas mulheres na cama como divindades mitológicas, em vez de cair na conotação sexual do leito de cortesãs, até as sentenças proferidas acerca de *Olympia*, como "mulher-gorila" e "cadáver em putrefação" (CLARK, 2004, p.151). Tais definições dadas pelo público e pela crítica acabavam por impossibilitar a análise acerca da obra, envolvidas em críticas e charges polêmicas as quais apenas alimentavam uma concepção negativa diante da obra e do artista, baseada somente na aprovação dos jornais.

Com estes pontos abordados, é possível adentrar, então, no estudo feito por Jonathan Crary em *Suspensões da percepção*, acerca da fatura das obras de Manet, a recepção no Salão e a questão da atenção no século XIX. Esses pontos são relevantes para pensar também o feminino e o seu olhar. Em primeiro lugar, Crary se opõe aos argumentos de que a obra *Na estufa* (1879) tenha causado estranhamento entre os críticos de época por ter sido um recuo de Manet, após as polêmicas nos Salões anteriores, a fim de obter uma aceitação crítica. O argumento sobre a obra é que Manet teria empregado uma "técnica mais conservadora" (CRARY, 2013, p.113). Crary cita Michael Fried, o qual afirma que *Na estufa* seria "uma tela quase que excessivamente 'acabada'" (CRARY, 2013, p.113). Será proposto aqui, então, acréscimos às observações de Crary diante de *Na estufa*, para especificar o trabalho de Manet com a percepção e o termo "realismo".

Jonathan Crary argumenta que a intenção na obra foi obter um "efeito de realidade" (CRARY, 2013, p.114). *Na estufa* recolocaria o olhar do espectador em um instante em que as coisas se mantêm unidas e integradas, o que o pintor visualiza e dispõe para atenção visual. Isto fica mais evidente se pensar esta obra por seus signos, o acabamento e a percepção comum à modernidade. Crary explica que esta última lida com a ambiguidade de uma "integridade da visão", que seria uma exigência por um mundo disposto racionalmente numa unidade da percepção, e "a dinâmica

da troca psíquica e econômica", oculta e existente pelo fluxo e dispersão, que acaba por não estabilizar a percepção.

Este quadro, *Na estufa*, teria sido qualificado pelos críticos de época como uma tentativa de obter uma aceitabilidade no Salão por meio de um suposto "acabamento excessivo" e uma investida "conservadora" de Manet. Será demonstrado que, pelo contrário, a intenção do artista foi apresentar o limiar entre a atenção e a dissociação, e presentificar o olhar do espectador.

Quando se trata de Manet, autores como Arden Reed, T.J.Clark, Jonathan Crary, Jorge Coli, Meyer Schapiro, enfatizam a presença de personagens marginalizados em suas obras, normalmente não vistos, e a sociedade do espetáculo, o efêmero na modernidade dos cafés-concerto e a ambiguidade do uso do espelho, na obra. Reunidos a esses temas, podemos tratar da questão da atenção como ponto constante nas obras de Manet. Mas em *Na estufa*, o pintor trata desta questão de maneira distinta.

No quadro *Na estufa* existe uma tensão entre os dois personagens, a figura feminina ganha uma postura rígida por meio de sua vestimenta, e a relação com o outro, no caso uma presença masculina. Soma-se à tensão o olhar fugidio da mulher e o contato quase estabelecido entre as mãos, além do olhar masculino que ao mesmo tempo a encara e logo se dispersa, como se residisse no limite desta relação a necessidade de ser enfático no seu contato e recuar antes que o gesto seja evidente demais.

Além disso, as barras do banco onde a mulher está sentada contêm fracamente o contato entre eles, possivelmente a fim de reforçar a presença dos dois personagens. A figura masculina se inclina sobre o banco, com as dobras da calça levemente amassadas pelas barras, e há a impressão de que o banco está prestes a falhar em sustentar os dois corpos. O banco acaba por

indicar demais a sua bidimensionalidade, um aspecto chapado, sem a densidade da madeira que os limitaria. Ao mesmo tempo em que Manet trata a composição das duas figuras de maneira mais “acabada” – o que teria surpreendido os críticos e o que seria, para eles, a sua virada “conservadora” – os objetos que os cercam são feitos com menos detalhes. E principalmente, objetos que podem ser postos em dúvida, sendo alguns indícios de que Manet reverteu justamente a sua fatura. Porém, não o foi para receber uma aceitação no *Salon*.

Ao dar incerteza aos objetos e evidenciar a forma humana, Manet apresenta, como em seus trabalhos anteriores, a incerteza da percepção. O sentido de estufa é um lugar o qual preserva uma natureza domesticada. Neste local oculto, onde haveria o controle do homem pela natureza, a estufa parece estar prestes a evidenciar a tensão entre as duas figuras. Da mesma forma que as plantas são controladas, os dois no centro do quadro são corpos controlados os quais deixam indicados, levemente, uma tensão e constrangimento por esta posição. Manet reproduz o sentido claustrofóbico não apenas da estufa, fisicamente, mas também enfatiza a dinâmica da troca, socialmente: a tensão permeia as vestes, os contatos humanos e todo o cenário, enfatizando mais a tensão do que a certeza, no ambiente.

E o olhar é o protagonista desta relação. O pintor trabalha, tanto em *Na estufa* quanto em outras obras, com o fato de que, na percepção, apreendemos mais por profundidade, do que por perspectiva. Não enxergamos tudo ao mesmo tempo e a percepção opera por profundidade ao situar um objeto que recebe um maior destaque pelo olhar. Os personagens de Manet estão envolvidos em um meio social no qual é impossível desvendar o outro na multidão: o centro urbano torna a massa homogênea e o mistério acerca da identidade do outro é, ainda, preservada. Ele reflete a relação de sua época, o olhar de suas figuras é fugidio, e Manet destaca personagens

comumente marginalizados. Ademais, a nudez feminina, nas obras do pintor, não é trabalhada de forma que seja direcionada com clareza ao olhar *voyeur* do espectador, e nem a percepção acerca dos objetos é certeza para tal olhar acostumado do *Salon*.

Com o olhar distante da personagem de *Na estufa*, Manet estabelece que a subjetividade não é passiva, apenas receptora do que a percepção transmite. Ela é, pelo contrário, este fluxo entre o se dissociar e o dar atenção a algo. Ela não tem um olhar que focaliza em algum ponto do quadro, é um olhar perdido talvez em si mesmo, um olhar interiorizado, que não reside nem em seus devaneios, como se estivesse pensando em algo específico, e nem no estado completo de ausência. Ela está no limiar dos estados. Nas palavras de Crary, "são olhos que denotam um estado momentâneo de suspensão da percepção normativa". É o mesmo quando sentimos que estamos ausentes olhando para um ponto sem fixá-lo, sem estar atento por completo.

Desta forma, a proposta de *Na estufa* é indicar o estado quase onírico em que a mulher se encontra, em uma situação flutuante e deslocada. A Berthe Morisot que Manet retrata em *O balcão* se encontra no mesmo estado; Olympia também encara, mas se desvia ao mesmo tempo; e a garçonne em *Um bar no folies-Bergère* também se encontra no estado de dispersão. O estado dos objetos que a circunda na estufa é o estado representado no qual ela reside, este estado de flutuação, com pinceladas rápidas e difusas para situá-lo. Manet define mais a figuração dos dois personagens, com uma pincelada mais "exata", a fim de restituir a tensão entre os dois, e principalmente, para que o espectador busque se situar no mesmo estado de flutuação da figura feminina. Por isso, o quadro *Na estufa* tem o mérito de se situar no limite onde é impossível se colocar por completo, pois colocar-se já seria diluir este devaneio e retornar à atenção. A fatura do

quadro, pelas pinceladas rápidas, e a ênfase no olhar amplo da personagem, concebem esta tensão do quadro inteiro.

Desta forma, conclui-se que o trabalho de Manet envolve a participação do espectador, faz situar os estados da percepção, pensar em como a subjetividade é diluída entre atenção e dissociação. Ele é, em certa medida, um contraponto entre as idealizações do feminino, sobretudo na relação com o espectador enquanto *voyeur*. Pensar a fruição do espectador com a obra, propondo signos que expõem fluxos narrativos em vez de seguir à risca as categorias e abordagens temáticas do Salão é uma postura que assinala a existência de um campo de liberdade para o artista. Assim, Manet trabalha diretamente com o seu próprio tempo, recoloca tanto personagem quanto espectador de sua obra na alusão destes estados de devaneio, o que faz pensar na liberdade de um olhar que não é passivo e, portanto, um olhar aberto às intervenções fugidias da modernidade. Assim, há um possível distanciamento de um artista em face das temáticas e categorias aceitáveis pela perspectiva do Salão.

Com respeito a obra *Na estufa*, o trabalho de Manet e a idealização exemplificada por *Ofélia*, encontram-se formas distintas de representar o feminino. O que, de fato, motivou o ódio coletivo à Manet, no século XIX, foi como suas personagens possuíam uma nudez particular, sem ser a nudez idealizada e alva de Vênus dada como norma pelo Salão. Além disso, a presença de um olhar particular dessa personagem, da existência de um intelecto e personalidade, estão naquela que devolve o olhar intrusivo do espectador em *O almoço na relva*, na altivez de *Olympia* ou no olhar da personagem de *Na estufa* que se perde no próprio devaneio, ausenta-se da rigidez do mundo em que foi posta pela suas vestes, e a claustrofobia da dominação da estufa. Essas personagens se distanciam da clássica figura da *Ofélia* de Millais, a qual desfalece na delicadeza

de uma alma pura que foi posta em sacrifício pelos atos de outros homens, Hamlet e seu pai, na corte. É, assim, um desvincular-se gradativo da expectativa acostumada do espectador do Salão por ser apenas *voyeur* entre os temas acadêmicos.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. *Manet – Une révolution symbolique*. Paris, Editions du Seuil, coleção Raisons d'agir, 2013.

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

CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DIJKSTRA, Bram. *Idols of perversity*. New York: Oxford University Press, 1986.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti Simioni. *O corpo inacessível: as mulheres e o ensino artístico nas academias do século XIX*. ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 14, p. 83-97, jan.-jun. 2007