

TODAS AS ARTES

.....
REVISTA LUSO-BRASILEIRA DE ARTES E CULTURA
ALL THE ARTS LUSO-BRAZILIAN JOURNAL OF ART AND CULTURE



Vol. 8, N. 1, Jan.-Abr. 2025
ISSN 2184-38052

A EXECUÇÃO DO IMPERADOR MAXIMILIANO (1868-69) DE MANET EM PERSPECTIVA ECFRÁSTICA

**THE EXECUTION OF EMPEROR MAXIMILIAN (1868-69) BY
MANET IN EKPHRASTIC PERSPECTIVE**

**L'EXÉCUTION DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN (1868-69) DE MANET
DANS UNE PERSPECTIVE ÉCFRASIQUE**

**LA EJECUCIÓN DEL EMPERADOR MAXIMILIANO (1868-69) DE MANET EN
PERSPECTIVA ECFRÁSTICA**

Fabiane C Magalhães Machado

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Brasil

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais,
Brasil

RESUMO: Este artigo analisa a obra *A execução do Imperador Maximiliano* (1868-69) de Édouard Manet a partir da perspectiva da écfrese, explorando as relações entre pintura, fotografia e narrativa histórica. Considera-se a possível influência de registros visuais e relatos jornalísticos da época no processo criativo do artista. A análise aborda, ainda, as questões políticas que cercam a obra, como a censura a uma litografia sobre o mesmo tema e a rejeição da pintura pelo *Salon* de 1869, refletindo sobre as conexões entre arte, poder e memória.

Palavras-chave: Édouard Manet, fotografia, pintura, écfrese, historiografia da arte.

ABSTRACT: This article analyzes the work *The Execution of Emperor Maximilian* (1868-69) by Édouard Manet from the perspective of ekphrasis, exploring the relationships between painting, photography, and historical narrative. It considers the possible influence of visual records and journalistic accounts from the period on the artist's creative process. The analysis also addresses the political issues surrounding the work, such as the censorship of a lithograph on the same theme and the rejection of the painting by the Salon of 1869, reflecting on the connections between art, power, and memory.

Keywords: Édouard Manet, photography, painting, ekphrasis, art historiography.

RÉSUMÉ: Cet article analyse l'œuvre *L'Exécution de l'empereur Maximilien* (1868-69) d'Édouard Manet du point de vue de l'écrase, en explorant les relations entre peinture, photographie et récit historique. Il prend en compte l'influence possible des archives visuelles et des récits journalistiques de l'époque sur le processus créatif de l'artiste. L'analyse aborde également les questions politiques entourant l'œuvre, telles que la censure d'une lithographie sur le même thème et le rejet du tableau par le *Salon* de 1869, en réfléchissant aux liens entre art, pouvoir et mémoire.

Mots-clés: Édouard Manet, photographie, peinture, écrase, historiographie de l'art.

RESUMEN: Este artículo analiza la obra *La Ejecución del Emperador Maximiliano* (1868-69) de Édouard Manet desde la perspectiva de la éfrasis, explorando las relaciones entre pintura, fotografía y narrativa histórica. Se considera la posible influencia de registros visuales y relatos periodísticos de la época en el proceso creativo del artista. El análisis también aborda las cuestiones políticas que rodean la obra, como la censura de una litografía sobre el mismo tema y el rechazo de la pintura por el *Salón* de 1869, reflexionando sobre las conexiones entre arte, poder y memoria.

Palabras-clave: Edouard Manet, fotografia, pintura, éfrase, historiografia da arte.

1. Introdução

A pintura *A Execução do Imperador Maximiliano* (1868–69) de Édouard Manet (1832–1883), articula uma narrativa visual que resgata acontecimentos históricos recentes à época de sua criação: o fuzilamento do arquiduque austríaco Maximiliano de Habsburgo-Lorena, ocorrido no México em 1867. A obra é frequentemente interpretada como uma denúncia político-social e uma crítica à política imperialista de Napoleão III, responsável por apoiar a imposição de Maximiliano como imperador do México. Embora dialogue com os grandes temas da pintura histórica — como o martírio e a violência de Estado — rompe com a idealização heroica típica do gênero ao apresentar personagens de expressões impassíveis e uma encenação desprovida de grandiosidade épica. A cena aproxima-se da fotografia de imprensa da época e de uma estética do instantâneo, sugerindo um tratamento visual que fragmenta a narrativa e introduz zonas de ambiguidade. Busca-se analisar a obra a partir da perspectiva histórica da éfrase, gênero literário tradicionalmente associado à descrição de obras de arte, mas que aqui se expande para pensar o trânsito entre diferentes linguagens e a articulação entre fato histórico, imagem e construção narrativa.

A pergunta que orienta esta investigação é: de que modo a pintura de Manet, ao operar por meio da duplicidade entre representação pictórica e referência factual, ativa uma forma de éfrase pictórica que tensiona as fronteiras entre arte, política e memória histórica? Considera-se a éfrase não como mera descrição, mas como operação crítica capaz de mobilizar temporalidades distintas e convocar o espectador a ocupar o lugar de quem testemunha e interpreta. Nesse sentido, a obra sugere um ponto de vista que se distancia do testemunho direto para se aproximar de um olhar informado por jornais, relatos e imagens que circularam à época. O texto se estrutura em três momentos: no primeiro, apresenta-se uma contextualização histórica da ascensão e queda de Maximiliano no México; no segundo, desenvolve-se uma análise formal das diferentes versões da obra de Manet, com atenção ao tratamento visual, às referências fotográficas e às escolhas compositivas do artista; no terceiro, examinam-se as relações entre pintura, fotografia e narrativa histórica, considerando como Manet dialogou com fontes visuais e textuais para construir uma representação que articula memória, política e crítica social.

Para explorar esses aspectos, recorre-se às análises de Charles Baudelaire, Georges Bataille, Aaron Scharf e Julian Barnes, examinando como Manet articulou diferentes influências para captar o impacto do evento histórico. Esse exame requer também atenção ao contexto político da época, particularmente o período do domínio francês sobre o México, que culminou com a execução de Maximiliano em 1867 — elemento fundamental para compreender a censura à litografia sobre o tema e a rejeição da pintura pelo Salon de 1869. Tais questões revelam as tensões entre arte, poder e memória histórica que orientam esta leitura.

2. Édouard Manet

Édouard Manet (1832-1883) nasceu em uma família bem-sucedida e influente. Frequentou durante seis anos o ateliê de Thomas Couture (1815-1879) onde aprendeu arte clássica. Como discípulo de Couture, parte de suas tarefas era visitar museus para praticar cópias de pinturas consagradas. Apesar de buscar reconhecimento nos renomados salões de arte de Paris, ele manteve, na maioria de suas obras, distanciamento dos cânones da pintura acadêmica, sendo vinculado a artistas independentes e sua arte interpretada como revolucionária. Ele propôs uma nova forma de representação pictórica, que marcou a arte do século XIX e influenciou as vanguardas artísticas do século XX, concentrou-se mais em figuras e incidentes isolados que eram representativos da vida moderna. Manet teve contribuições significativas para com o seu período artístico, tendo sua obra vinculada ao movimento impressionista devido ao predomínio de uma doutrina formalista na interpretação da obra do que era considerado anti-narrativo. Muitos pesquisadores também o enquadram dentro do realismo, já que ele utilizava complexos meios de significações e provém declaradamente de um núcleo de influências romântico-realista da arte francesa, do qual fazem parte Géricault, Delacroix, Daumier e Courbet, entre outros.

Como artista foi um pintor incansável, muitas vezes fora negativamente criticado, devido ao choque que sua arte causava. Ele não criava suas pinturas com o objetivo de apresentá-las para a crítica ou para o público que frequentava os *Salons*, estava mais interessado em ser reconhecido por sua diferença, em representar o moderno. Infelizmente, Manet não viveu o suficiente para ver e vivenciar todo reconhecimento que sua obra alcançou e sua maior e inegável contribuição tenha sido para com a arte moderna, sendo considerado por muitos teóricos como o seu precursor, o pintor da vida moderna (Baudelaire, 2005).

Por volta de 1860, Manet teve contato com conhecidos fotógrafos da época, como por exemplo, Félix Nadar (1820-1910), que foi um dos primeiros fotógrafos a trabalhar com luz artificial e fazer fotografias noturnas. Estas novas técnicas provocavam efeitos tonais incomuns, causando imensos contrastes entre os tons escuros e claros, praticamente eliminando os tons intermediários. Esse efeito provocado pelo uso de *flash* se assemelha muito ao efeito de iluminação nas pinturas de Manet desse período. Aaron Scharf no livro *Art and Photography* (1974: p. 62), faz uma observação: “até que ponto o estilo tonal nítido da pintura de Manet pode ser atribuído à fotografia é uma questão para especulação”, pois existem muitos indícios que nos levam a acreditar em sua influência sobre a criação do artista.

Manet revolucionou a pintura, incorporando a sua criatividade aos temas e transformando as técnicas tradicionais. Ele contestou os academicismos da época que respeitavam os cânones tradicionais da pintura, já que até então era exigido que os artistas seguissem padrões estipulados para uma produção, respeitando linha, forma e cor, articulando a

composição do tema escolhido e evidenciando a sua capacidade de racionalidade e precisão. Manet seguiu o Impressionismo até sua morte, mas o crítico de arte, Baudelaire, aclamava-o como “o pintor da vida moderna que a época demandava” (Barnes, 2015: 67). Manet passou praticamente dois anos de sua vida trabalhando sobre o tema da execução do Imperador Ferdinand Maximiliano de Habsburgo-Lorena (1832-1867), até obter a versão final da pintura, *A Execução do Imperador Maximiliano (1868-9)*. Ele realizou uma litografia, um esboço em óleo sobre tela e três pinturas em óleo sobre tela referentes ao tema, mas considerou apenas a última pintura como oficial, sendo a única apresentada publicamente pelo artista. Sabe-se que a litografia da *Execução* foi objeto de censura por parte do governo francês, o que irritou o artista e fez com que desse uma declaração um tanto maliciosa à imprensa na época “*une oeuvre absolument artistique*” (Barnes, 2015: 81). Sua pintura não chegou a ter muita visibilidade na França durante sua vida e muitos de seus trabalhos foram fortemente criticados e rejeitados.

Manet representa uma ruptura estética para a arte do século XIX, o quanto ele foi originalmente provocativo causou muito constrangimento à uma sociedade aristocrática burguesa que acreditava que os temas das obras apresentadas nos *Salons* deveriam ser elevados, divinos, reais e poderosos, tanto que mesmo após os artistas terem criado um espaço alternativo para exporem seus trabalhos – *Salon des Refusés (1863)* – ele fora fechado e nos 20 anos subsequentes, os pintores independentes não tiveram exposições públicas (Barnes, 2015).

3. Maximiliano, O Imperador do México

Na América, em 1810, o México tornou-se uma das primeiras colônias espanholas a conseguir independência. Durante os anos seguintes sucederam-se constantes conflitos políticos entre conservadores e liberais que recusaram uma monarquia absoluta. Foram mais de cinquenta mudanças de governo em um período de quarenta anos, que acabaram por levar o México ao caos social e econômico. No ano de 1857 o liberal Benito Juárez, tornou-se presidente eleito, aprovou a Constituição que garantia a divisão política entre os três poderes e o direito à liberdade de expressão. O Papa Pio IX condenou o ato, do mesmo modo, o conservador e general Félix Zuloaga não aceitando a vitória dos liberais declarou-se também presidente, dando início a uma guerra civil entre liberais e conservadores. A guerra durou quatro anos e após a vitória dos liberais, Juárez expulsou os representantes da Espanha que haviam apoiado o grupo dos conservadores e decidiu que o México não pagaria mais sua dívida externa.

Conforme relata a historiadora Josefina Zoraida Vázquez no livro, *Nueva Historia Mínima de México (2007)* – na Europa a notícia de que o México não pagaria suas dívidas não agradou nenhum pouco, logo Napoleão III, Imperador da França, impôs restrições econômicas ao país e convocou Espanha e Inglaterra para que também bloqueassem os portos mexicanos, na tentativa de obrigar o México a pagar sua dívida externa. Tão cedo Napoleão III percebeu a importância econômica de ter um governo aliado na América, propôs uma coalizão à Espanha e Inglaterra (Tratado de Londres, 1861), no qual ofereceram apoio econômico e civil aos conservadores mexicanos. Porém quando as tropas europeias desembarcaram em solo mexicano, Espanha e Inglaterra perceberam os verdadeiros planos de conquista de Napoleão e abandonaram a coalizão (2007: 285-302). No ano de 1862, Napoleão III decretou o território mexicano como Império Francês tendo total apoio dos conservadores, e nomeou Maximiliano de Habsburgo, rei do México. Maximiliano era arquiduque da Áustria, pertencia à família real mais importante da época, era casado com Carlota, filha de Leopoldo I,

soberano da Bélgica e primo de Dom Pedro II, Imperador do Brasil. Em 1859, ele havia abdicado de seu reinado na Itália, retirando-se da vida pública após os austríacos perderem a guerra para os italianos que lutavam por independência.

Maximiliano tinha ideais liberais e apenas aceitaria ser rei no México se o povo o quisesse como tal. Os monarquistas mexicanos e franceses articularam um plano pró-monárquico e levantaram milhares de assinaturas comprovando que o povo o desejava como rei, também promoveram um plebiscito na capital no qual foi estabelecida a vitória de Maximiliano. Com o aval do Papa e do Imperador francês, em 1864, Maximiliano foi declarado Imperador do México. Ao chegar ao México, Maximiliano ficou muito incomodado com a situação precária do povo, especialmente dos indígenas, e demonstrou o desejo de garantir seus direitos humanos. Promoveu algumas mudanças que não agradaram ao Imperador francês: ele restringiu os horários de trabalho e condenou o trabalho infantil, cancelou muitas dívidas de camponeses, também restaurou a propriedade comunal e proibiu todas as formas de castigo corporal (Figura 1)¹). Por fim, permitiu liberdade religiosa e de culto e manteve a apropriação dos bens do clero, o que aborreceu muito a igreja católica e o fez perder boa parte do apoio dos conservadores monarcas.

Maximiliano, liberal convicto, anunciou que exerceria o patronato real e que não suprimiria a tolerância de cultos e a nacionalização dos bens do clero, como exigia o nuncio papal. Esta decisão privou-o do apoio de muitos conservadores e serviu como motivo de escárnio por parte dos liberais (Vázquez, 2007: 311).

As iniciativas políticas de Maximiliano não foram bem aceitas pelos Conservadores que as consideraram muito liberais, retirando seu apoio ao Império. Já os Liberais, não aceitavam um monarca estrangeiro no poder, deste modo ele manteve poucos aliados. Juárez continuava a considerar-se e a ser considerado representante da República pelos liberais e pelos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, Maximiliano fazia um governo razoável e mantinha-se no poder devido ao capital enviado por Napoleão III e às tropas francesas que permaneciam no país em seu apoio. Entretanto, com fim da guerra civil americana, os Estados Unidos passaram a ajudar a expulsar os franceses de solo mexicano e exigiram que Napoleão III retirasse suas tropas com a ameaça de uma guerra. Maximiliano foi incentivado por seu conselho e ministros a não abdicar ao trono, mas acabou sendo traído, capturado e condenado à morte juntamente com seus dois ministros mexicanos que lhe permaneceram fiéis. O Conselho de Guerra que condenou o Imperador mexicano à morte foi regido por Benito Juárez, líder republicano, e o triunfo da república anulou as chances de uma nova monarquia em solo mexicano.

¹) No início de 1865, uma delegação de ameríndios Kickapoo veio se encontrar com Ferdinand Maximilien de Habsbourg-Lorraine, coroado Imperador do México alguns meses antes. Suas queixas estavam relacionadas a questões territoriais e proteção. François Aubert, fotógrafo da corte, tirou várias fotos durante a reunião. Uma impressão semelhante pode ser encontrada nas coleções do Getty Research Institute em Los Angeles. Cfr. <https://www.ader-paris.fr/en/lot/142676/23046801-francois-aubert-1829-1906-kickapoo-indians-mexico-c-1865> . Acesso em 15/12/2024.

De todo o mundo chegaram pedidos de clemência para o Habsburgo, sem que Juárez cedesse. (...) enfrentou o pelotão que ceifou sua vida junto com Miramón e Mejía no Cerro de las Campanas, em 19 de junho de 1867. Antes da descarga, Maximiliano fez votos para que seu sangue selasse “as desgraças de minha nova pátria” (Vázquez, 2007: 314. Grifo da autora).



Figura 1: Índios Kickapoo. México, c. 1865-1867. François Aubert, impressão de albumina, montada em cartão e assinada "Aubert - México" no negativo inferior direito. 15,3x20,6cm
Fonte: Maison Ader.

A notícia sobre a execução de Maximiliano repercutiu internacionalmente, chegou primeiro à Áustria, transmitida por um telégrafo transatlântico pelo capitão de uma fragata austríaca. Em Viena foi grande a consternação, porque Maximiliano era estimado como um príncipe liberal. Na França, sobretudo no partido liberal, a morte de Maximiliano foi condenada. O jornal brasileiro *O Publicador* (1867), a descreve como uma “nódoa para o império francês que à força de instâncias e de promessas, levou Maximiliano ao México e que ali o abandonou”. A nota deixa claro que, ali ele foi levado “não só pelas promessas de imperadores franceses, como de muitos mexicanos igualmente” (*Publicador*, 1867/Edição 01468).

O jornal, *O Publicador*, editado no Brasil alguns dias após a morte do Habsburgo, traz as manchetes e faz transcrições dos principais jornais que circularam na Europa na época e que, provavelmente, Manet teve acesso. As palavras de Maximiliano ao general Marquez deixavam claro o descaso do governo francês para com ele e com suas tropas, enfatizando que estavam totalmente desamparados. As notícias vindas da América fizeram com que muitos franceses criticassem duramente o governo de Napoleão III por ter sido tão negligente e haver abandonado Maximiliano.

O Publicador (1867), também relata detalhes do fatídico episódio, “O Imperador avançando alguns passos com altivez manifestou que não consentiria de modo algum que lhe vendassem os olhos”. Conta que, foi rezada uma missa, concedendo-lhe um cortejo que tocava uma marcha fúnebre e que Maximiliano perdoou o seu traidor momentos antes dos

tiros do fuzilamento. Inclusive transcreve a carta que Maximiliano redigiu à sua cara esposa Carlota que, na ocasião encontrava-se a salvo em solo europeu. Por fim, traz os instantes finais do regicídio. Estes relatos contradizem algumas das imagens fotográficas que circularam pela França na época, mas se aproximam da representação feita por Manet.

Junto ao muro foram colocadas três banquetas com as cruzes da execução e três pelotões compostos de cinco homens cada um, se acercaram três passos dos condenados. Ao ver mover as espingardas, o imperador julgou que iam fazer fogo e abraçou os companheiros com efusão. Miramón caiu sobre a banqueta, mas Mejía correspondeu ao abraço de Maximiliano, pronunciando algumas palavras que ninguém pode perceber, e cruzou depois os braços sobre o peito sem querer assentar-se. (...) A escolta apontou a um sinal do oficial, e Maximiliano caiu, envolto em fumo, pronunciando algumas palavras em alemão, Miramón caiu como se fora ferido de um raio, Mejía agitava os braços, e os soldados acabaram de o matar com outra descarga. O imperador caiu sobre a cruz, sendo todos três metidos imediatamente nos alaúdes e enterrados na vala” (Publicador, 1867/Edição 01469).

4. A pintura da execução do Imperador Maximiliano em uma perspectiva efrástica

A execução do imperador Habsburgo ganhou tamanho destaque que chamou a atenção de muitos intelectuais e filósofos da época e fez com que artistas também se indignassem com o ocorrido. Édouard Manet, que pelo fato de ser republicano (Degner & Bareau, 2003) provavelmente usou o regicídio como forma de crítica à monarquia francesa, diz-se provavelmente, devido a não haver registos oficiais com base neste argumento além de acontecimentos surgidos em torno do trabalho do artista. Assim, pode dizer-se que a tela pintada por Manet, *Execução de Maximiliano (1868-9)*, é uma pintura efrástica. Para melhor compreensão acerca desta afirmação propõe-se uma breve explanação sobre o termo *ekphrasis*²⁾. A écfrase, “teria nascido a partir da dissociação de certa epigrafia (muitas vezes dísticos elegíacos) de bases de estátuas no mundo arcaico grego que deram origem no mundo helenístico, às epigramas efrásticos” (Martins, 2016: 170). A palavra *Ekphrasis* tem origem no grego e significa “falar para fora”, descrição (no plural, *ekphraseis*), tem o seu primeiro registro na retórica de Dioniso de Halicarnasso.

A écfrase é um mecanismo retórico e descritivo, se destina a descrever visualmente um evento ou uma obra de arte, como se o objeto do discurso estivesse a ocorrer diante aos olhos do interlocutor. A partir de um detalhamento da linguagem, pela figuratividade e através de uma entonação vibrante o receptor tem a sensação de presenciar o acontecimento. Ela pode ocorrer da linguagem visual para a verbal, assim como, da verbal para visual, deste modo o método efrástico possui um efeito persuasivo, permitindo que

²⁾ Explicitamente, “em termos narratológicos, o Escudo de Aquiles, em Homero — uma suspensão da narrativa que permite a emergência de outros tipos de narrativas, simultaneamente integradas no texto principal e dele delimitadas; uma meditação implícita sobre a totalidade da obra, no interior da qual constitui apenas um pequeno episódio; e, ainda assim, um objeto material com um papel significativo a desempenhar na narrativa central da *Ilíada* — antecipa de forma fundamental o papel da écfrase na tradição posterior” (Elsner, 2002: 4).

as imagens do discurso sejam percebidas com vivacidade e presença pelo público. A écfrase é sempre um processo narrativo, pois de certo modo, provoca uma suspensão ou um retardamento no fluxo do texto. Através do uso de pronomes, advérbios de lugar e de tempo, além do uso de elementos descritivos, ela acaba por provocar envolvimento emocional no interlocutor. Traz como obrigatoriedade um efeito de verossimilhança, que não advém de uma relação direta com a realidade, mas que usa como mecanismo certa memória coletiva do público com base em produções literárias, poesias, músicas, teatro e pinturas (Martins, 2016: 174).

Na écfrase arcaica, por exemplo, uma poesia era produzida tendo como objeto um lugar concreto existente, isso fazia com que os leitores que não o conhecessem pudessem reproduzir mentalmente o dito lugar, ou, para aqueles que já o conheciam pessoalmente, possibilitava aplicar a capacidade de transcendência diante a grandeza da descrição. Sendo assim, a verossimilhança é uma semelhança entre discursos que decorre da relação entre uma imagem descrita com tamanha precisão, fornecendo explicações detalhadas sobre ela, tornando o objeto apresentado ao receptor semelhante àquilo que se sabe ou se considera habitual e natural sobre ele. O objeto narrado passa a estar como que diante dos olhos do público, de modo a dinamizar o olhar entre o que está escrito e o que é visto. A escolha da descrição e os detalhes apresentados, outorga ao emissor certo domínio ao conduzir o olhar do espectador sobre o que deseja que seja visto.

Écfrase trata-se, portanto, de um gênero literário que funciona como ponte entre linguagens artísticas podendo ser, como por exemplo, entre a pintura e a literatura, a pintura e a fotografia, a poesia e a música, a literatura e o cinema. Ela é capaz de ilustrar um objeto artístico de forma vívida através de um *médium* distinto, onde o narrador/executor tem a função de intérprete de um evento ou da obra originária. Embora não se possa afirmar sobre as intenções e expectativas de Manet em relação à produção da tela, visto que existe pouca informação documentada sobre o processo de execução dessa obra, pode-se acreditar que ele se utilizou de jornais, relatos e possivelmente fotografias para compor a cena, conforme indicam as análises de pesquisadores como Aaron Scharf (1974). Algumas imagens indicam muita similaridade com as principais personagens que compõem a cena. A partir deste princípio a obra se enquadra dentro do gênero ecfástico.

A cena da execução de Maximiliano pintada por Manet, não se refere a uma pintura acadêmica de gênero histórico, no sentido de ser construída à base de clichês e de referências da história antiga, mas apresenta uma pintura onde o artista conta diretamente a história que está em curso, representa-a com proximidade e de forma aberta ao juízo público. O artista expõe um fato que acontecia em sua contemporaneidade sobre um personagem de carisma e de respeito. Manet apresenta um novo discurso pictórico que propõe uma reflexão social através da arte.

A litografia da *Execução de Maximiliano*, antes mesmo de ser exposta, tornou-se objeto de uma censura prévia. Em 1869 o pintor apresentava em sua casa a tela, quando foi notificado pelas autoridades e impedido de expor tanto a tela quanto as litografias correlatas. Para o governo era evidente a oposição da obra ao império. A *Execução do Imperador Maximiliano* configura uma aparente imparcialidade em relação ao drama da cena e não apresenta uma moral clara, fato que pode haver contribuído para sua exclusão e rejeição no salão de 1869. De qualquer maneira, o motivo de ter sido banida atrapalha no modo de lê-la atualmente, visto que seus contemporâneos foram impedidos de vê-la e, assim, poderem criticá-la frente aos acontecimentos (Barnes, 215: 83).

Em 1867 Manet pintou a primeira versão de *A Execução do Imperador Maximiliano*, óleo sobre tela, 196 cm x 259,8 cm, atualmente no *Museum of Fine Arts de Boston* (Figura 2)^{3).} Nela o artista retrata alguns personagens sem contorno, nem mesmo é possível a identificação de Maximiliano. Os executores estão representados com vestes típicas mexicanas, lembram guerrilheiros e camponeses, o que dá a entender que o fuzilamento de Maximiliano fora executado em um contexto de rebelião nacionalista e não por um exército regular do Estado mexicano. Provavelmente Manet realizou a pintura baseado nas primeiras informações que chegavam da América.



Figura 2: *A Execução do Imperador Maximiliano*, 1867. Édouard Manet, óleo sobre tela, 196 cm x 259,8 cm, *Museum of Fine Arts de Boston*

Fonte: Wikimedia.

A segunda pintura, também óleo sobre tela, 1868, 193 cm x 284 cm, atualmente em Londres na *National Gallery*, apenas se conhece alguns fragmentos que foram recuperados por Degas em um leilão após a morte de Manet. Esta tela já possui alguma semelhança com a versão final (Figura 3)^{4).} Uma composição ordenada na qual os soldados são retratados uniformizados, o que nos leva a pensar sobre um ato de justiça do Estado e não de um motim popular. As figuras possuem contornos mais naturais, também é possível identificar o oficial que dará a ordem de disparo aos soldados que manejam os fuzis. Manet faz uso da cor de modo distinto, o que ajuda a identificar com clareza o pelotão de execução do restante da composição. A cena tem lugar em meio à natureza, no que parece um trecho de campo aberto, onde se vê as colinas e o céu. A linha do horizonte é realçada por cores claras e para compor o céu, ele utiliza cores fortes que conferem à pintura um estado de sublimidade.

³⁾ Imagem em domínio público via Wikimedia Commons. Acesso em 14 de maio de 2025

⁴⁾ National Gallery, Londres. Disponível em: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-the-execution-of-maximilian>. Acesso em 12 de dezembro de 2024.



Figura 3: A Execução do Imperador Maximiliano, 1868. Édouard Manet, óleo sobre tela, 193 cm x 284 cm. National Gallery.

Fonte: National Gallery, Londres.

Manet nunca exibiu a primeira ou a segunda versão, o que demonstra uma preocupação sistêmica com o seu processo pictórico. Barnes (2015) comenta que não é possível saber o motivo que fez com que Manet abandonasse a segunda versão da pintura, já que estruturalmente ela aproxima-se muito da versão final, além do que, ambas as versões apresentam imagens de uma potência extraordinária. A pintura oficial, óleo sobre tela, realizada entre 1868-1869, 252 cm x 302 cm, está localizada em *Städtstiche Kunsthalle, Mannheim*. Apresenta um resultado de organização bem resolvido, na qual a evolução do tratamento de diferentes elementos se completa, contribuindo para um complexo contexto de ressignificações (Figura 4). A cena acontece no que parece ser um pátio de uma prisão, com chão de areia e um alto muro que separa os espectadores que lamentam e protestam, e outros que estão sobre a encosta da colina do pelotão de fuzilamento. Barnes compara a composição com um elemento que chama “tourada”, “morte na areia e público na arquibancada” (2015: 78).



Figura 4: A Execução do Imperador Maximiliano, 1868-1869. Édouard Manet, óleo sobre tela, 252 cm x 302 cm. Städtstiche Kunsthalle, Mannheim.

Fonte: National Gallery, Londres.

Sabe-se que Manet visitou o Museu do Prado em 1865, onde provavelmente teve contacto com a obra de Goya, *O Três de Maio em Madri* (1814)^{5.)} e é possível perceber que esteticamente elas possuem uma perspectiva muito similar. As modificações ou diferenças que a obra de Manet apresenta frente à de Goya são precisas. Talvez Goya tivesse a intenção de evidenciar certa repulsa ao fuzilamento, Manet, examina a cena com ironia e frieza. Na execução de Goya o pelotão assume uma postura que é crucial dentro da composição, os soldados se posicionam de modo a evocar a postura de um exército napoleônico, são matadores. Manet, ao contrário, retrata os pés dos soldados com certo destaque, já que pinta-os usando polainas, um detalhe fictício, mas que faz com que o olhar se dirija para eles. Os pés dão a ideia de certa falta de preparo dos soldados para à execução, “um soldado mantém seus calcanhares juntos, outros têm os pés separados; o soldadinho no meio está idiossincriticamente deixando todo o seu peso na perna esquerda, apenas com o calcanhar do pé direito tocando o chão” (Barnes, 2015: p. 79). Também a figura do oficial é retratada demonstrando indiferença para com o fuzilamento, ele não está assistindo à execução, tem o olhar voltado para baixo e carrega seu rifle, para ele a cena está a acontecer como uma tarefa de rotina de trabalho. Manet insere o chapéu do oficial que lembra as obras de Goya conectando à violência histórica.

Para o escritor e crítico Georges Bataille (1955), não restam dúvidas de que Manet foi totalmente influenciado pela tela de Goya que, possivelmente, vira no Museu do Prado. Em *O 03 de Maio*, Goya procura captar o momento mais dramático do acontecimento, ele representa as vítimas como heróis, entre elas uma personagem recebe destaque, ele veste uma camisa branca e é retratado como um mártir, Goya o coloca em posição central no enquadramento, com os braços abertos, o que remete o espectador ao momento da crucificação de Cristo, inclusive é possível reparar nas palmas das mãos do personagem as marcas que lembram as chagas do messias.

Manet, por sua vez, expressou deliberadamente a morte do condenado com a mesma indiferença como se tivesse escolhido um tema de natureza morta, sem a menor preocupação com o incidente em si. A morte é friamente e metodicamente desferida por um pelotão de fuzilamento e esta mesma indiferença pode ser percebida na postura e nas faces de parte do público que acompanha a execução, dando a impressão de insensibilidade. Maximiliano parece manifestar entorpecimento a tudo que acontece, tantos os executores quanto às vítimas estão tomados por uma plenitude sem emoção, Bataille (1955) descreve a pintura como tomada de um “silêncio profundo”. Para o escritor, esta plenitude da pintura que rejeita a arte do passado, é também uma característica do homem moderno que falsifica os seus sentimentos frente ao seu cotidiano. O quadro ilustra um momento dramático, porém Manet retrata as vítimas com certa expressão de frieza e com absoluta firmeza, indicando a resiliência de Maximiliano que segura às mãos de seus dois generais. Apesar destas características, a tela não trata de uma pintura histórica ou heroica, nem revela uma mensagem de cunho moral, mas o que Manet nomeou como “*peintre d’histoire*” era na verdade um dos piores insultos a Napoleão III, pois a cena representava um momento de humilhação para o império francês.

^{5.)} O Três de Maio em Madri (1814) ou "Los fusilamientos", 1814. Francisco de Goya, óleo sobre tela, 268 cm x 347 cm. Museu do Prado, Madri. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> Acesso em 14 de maio de 2025.

Manet aproxima mais sua representação aos relatos de jornais, do que à iconografia das fotografias, visto que nas imagens de François Aubert⁶⁾, Maximiliano está há uma considerável distância de seus generais (Figura 5)⁷⁾. Ele retrata o pelotão de fuzilamento com um uniforme que muito se assemelha ao usado pelo exército francês, tornando dúbio se fora o exército mexicano quem havia executado Maximiliano. Outro detalhe que chama a atenção, é o tom de pele que utiliza para pintar os soldados, a cor se assemelha mais a de Maximiliano do que às outras figuras mexicanas representadas ao lado do Habsburgo, induzindo também a mesma lógica.



Figura 5: Emperor Maximilian's Firing Squad, 1867. François Aubert, albumen silver prints from glass negatives. 11.4 x 14.2 cm

Fonte: Metropolitan Museum.

O Oficial mexicano, Porfirio Díaz, o único que revela a face, também é o único que não está com polainas. Estas insinuações fizeram com que críticos da época escrevessem de forma provocativa sobre o fato de a litografia ter sido banida. O escritor Émile Zola insinuou em um artigo para *La Tribune*, que apesar de Manet haver retratado um tema de forma puramente histórica estava sendo perseguido e especula se o governo passaria a perseguir pessoas que confirmassem o fato de Maximiliano ter morrido (Barnes, 2015).

⁶⁾François Aubert (1829–1906) foi um fotógrafo francês conhecido por seu trabalho na corte do imperador Maximiliano I do México. Nascido em Lyon, estudou Belas Artes antes de emigrar para o México em 1854, onde aprendeu técnicas fotográficas com Jules Amiel. Entre 1864 e 1869, atuou como fotógrafo oficial da corte de Maximiliano, documentando paisagens mexicanas, eventos políticos e populares. Após a captura e execução de Maximiliano em 1867, Aubert registrou imagens significativas relacionadas ao evento, incluindo a camisa ensanguentada do imperador e seu caixão, contribuindo para a documentação histórica do período. Cfr. <https://mexicofrancia.org/articulos/p71.pdf>

⁷⁾Disponível em <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286895> Acesso em 19 de dezembro de 2024.

O historiador de arte britânico, Aaron Scharf^{8.)} (1974) sugere que Manet utilizou fotografias documentais (Figura 6)^{9.)}, feitas por fotógrafos, como François Aubert (1829-1906) para pintar as personagens da cena. Ele não teria criado uma reprodução das fotografias, mas buscado referência para transmitir sua visão política e crítica. Nas fotografias documentais e em algumas que, muito provavelmente, são montagens feitas por encomenda para ilustrar a cena em jornais da época. Os soldados do pelotão estão dispostos em linha, Maximiliano está ao centro, evocando um registro direto e factual. Manet reorganiza a cena e inclui elementos simbólicos e dúbios de denúncia à política imperialista.

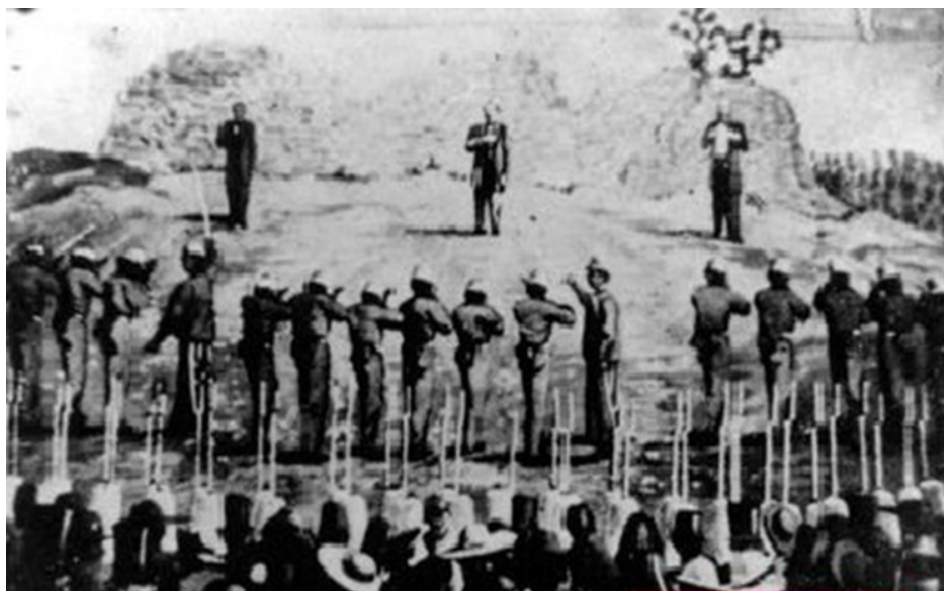


Figura 6: Imagem de autoria atribuída a François Aubert, retrata o fuzilamento de Maximiliano e de seus dois generais

Fonte: : BBC Portugal.

As fotografias retratam, de certo modo, o ato, mas sem qualquer dramaticidade. As pinceladas densas de Manet, trazem muitos elementos presentes na fotografia do século XIX. Como aponta Barnes “Ele clareou e tornou mais leve sua paleta (onde os acadêmicos começavam com tons escuros e trabalhavam de baixo para cima em direção aos mais claros, a *peinture claire* de Manet fazia o oposto); ele descartou meios-tons e produziu uma nova transparência” (2015: p. 68). As pinturas do artista apresentam falta de contorno e a tradicional perspectiva acadêmica “em termos da distância presumida; ele comprimia a profundidade de campo, empurrava figuras para fora, em nossa direção” (2015: p.68). Manet rompe com a tradição do *chiaroscuro*, explorando contrastes mais bruscos que evocam a estética das primeiras fotografias, onde a luz intensa e os tempos longos de exposição produziam sombras duras e contornos imprecisos. Essas características na pintura do artista são fortes indícios de sua influência fotográfica, pois eram traços técnicos da fotografia da época. Conforme Scharf:

^{8.)}Aaron Scharf (1922-1993) foi um historiador de arte britânico renomado por seus estudos pioneiros sobre as intersecções entre arte e fotografia. Professor na Open University, Scharf é amplamente reconhecido por sua obra fundamental *Art and Photography* (1968), que investigou como a fotografia influenciou as práticas artísticas desde o século XIX. Sua abordagem interdisciplinar contribuiu significativamente para a valorização da fotografia como uma forma de expressão artística e como ferramenta de análise histórica. Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/Aaron_Scharf

^{9.)} Disponível em <https://www.bbc.com/portuguese/internacional-59394423> Acesso em 19 de dezembro de 2024.

Podem ser encontradas fotografias de retratos e interiores, tiradas por volta de meados da década de 1850, nas quais os contrastes violentos de massas escuras e claras erradicam literalmente quaisquer tons intermediários. (Estas foram muitas vezes consideradas fracassos devido à ausência de um dos atributos mais valorizados da imagem fotográfica, que ela nem sempre possuía: as sutis, quase imperceptíveis, transições de tons que vão do preto ao branco). Para artistas que procuravam meios de representação novos e não convencionais, esta idiossincrasia fotográfica deve ter tido uma pertinência especial. É provável que Daumier, Fantin-Latour e Manet tenham obtido algum benefício com fotografias deste tipo (Scharf, 1974: 62).

A relação entre a pintura de Manet e a fotografia do século XIX também é perceptível ao se observar a forma como o artista construiu a perspectiva e o enquadramento da *Execução*. Assim como as fotografias da época, suas composições comprimem a profundidade do campo visual, aproximando as figuras do plano frontal e eliminando as graduações intermediárias que caracterizavam a pintura acadêmica. Esse efeito, semelhante ao “achatamento” fotográfico, coloca o espectador em uma proximidade desconfortável com a cena. Esse uso consciente da “composição achatada” também sugere uma crítica ao distanciamento heroico da pintura histórica, substituindo a monumentalidade por uma crueza documental que antecipa as tensões políticas e sociais do final do século XIX. Ao observarmos os personagens principais da cena, podemos perceber que Manet os retratou a partir de características fisionômicas muito próximas às de fotografias feitas por Aubert. Maximiliano foi pintado usando seu chapéu, com a barba delineada em um semblante sereno. Os generais Tomas Mejía e Miramón também estão reconhecíveis, Miramón era de etnia indígena e Manet buscou representá-lo com traços mais arredondados e robustos, assim como, o general do exército mexicano, Porfirio Díaz, responsável por comandar o pelotão de fuzilamento, mesmo estando de perfil se assemelha muito as fotografias.



Figura 7: Porfirio Díaz, 1867. François Aubert. © Colección Fotográfica Fundación Cultural Televisa

Fonte: : Revista UMA.

A precisão dos detalhes de seu uniforme sugere um papel de comando (Figura 7)¹⁰). Manet reinterpreta essas fotografias para adicionar camadas de significado político e crítico, preservando as características físicas dos personagens enquanto os insere na composição, se torna claro que Manet não se deixou levar apenas pelas imagens divulgadas pela imprensa e também se usou de relatos e textos de jornais da época que descreviam de forma dramática a cena.

Na construção de *A Execução do Imperador Maximiliano*, Manet faz uso de uma *écfrase* pictórica que não apenas descreve o momento do fuzilamento, mas também incorpora sutis referências às narrativas visuais e textuais que moldaram a percepção desse evento na época. Detalhes como os trajes dos soldados, a postura indiferente do oficial e a ambiguidade dos uniformes não são meras escolhas formais, mas intervenções críticas que dialogam com as imagens publicadas na imprensa europeia. Ao se apropriar desses detalhes, Manet exerce a função de intérprete de uma memória coletiva, ele cria uma pintura que funciona como uma espécie de palimpsesto visual, onde as camadas de narrativa e denúncia se sobrepõem, convidando o espectador a reconsiderar as fronteiras entre arte, memória e história.

5. Notas conclusivas

A Execução do Imperador Maximiliano resulta de um processo criativo cuja documentação é escassa, mas que revela a influência decisiva das narrativas jornalísticas e fotográficas da época. Ao transfigurar esses registros em pintura, Manet toma uma posição política — gesto que levou à censura da obra e restringiu sua circulação. Esse silenciamento não alcançou gerações que poderiam ter oferecido leituras contemporâneas mais precisas e significativas, dificultando a compreensão plena da obra nos dias atuais. Ao restringir a circulação e a crítica da pintura, essa censura contribuiu para o mistério que envolve a recepção histórica da pintura, acentuando a distância entre a intenção do artista e a percepção atual do público, um efeito que, paradoxalmente, só reforça o poder crítico da obra.

Manet oferece uma perspectiva singular da representação histórica ao articular elementos visuais e textuais que desafiam convenções acadêmicas. A obra evidencia o potencial da imagem como ferramenta crítica e reafirma a *écfrase* como chave interpretativa capaz de iluminar as articulações entre arte, política e memória. Sua abordagem inaugura modos de ver que ultrapassam a mera descrição do fato e revelam a espessura narrativa das imagens. A compreensão da dimensão artística e histórica da pintura exige considerar o contexto político e cultural francês, marcado por tensões entre liberalismo, conservadorismo e disputas de poder. Manet expõe a execução como crítica indireta ao regime de Napoleão III, evita o tom dramático heroico típico da pintura histórica, preferindo uma abordagem contida. A ironia e a contenção que ele adota distanciam a obra da *mimesis* tradicional e a aproximam do experimentalismo moderno.

¹⁰) Disponível em: <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/download/11639/11995?inline=1> . Acesso em 24 de novembro de 2020.

A ruptura formal proposta pelo artista desloca o espectador do lugar convencional da pintura histórica: a tela já não organiza previamente o olhar, mas abre um campo no qual o observador escolhe sua posição. O estranhamento provocado pelo público diante da obra — reforçado pelo contraste cromático, pelo contorno reduzido e pelas desproporções deliberadas — evidencia o impacto das novas tecnologias visuais, sobretudo da fotografia. Como observa Aaron Scharf (1974), a fotografia desempenhou um papel crucial na transformação da pintura no século XIX, particularmente na obra de Édouard Manet. A fotografia não apenas ofereceu novos métodos de observação e composição, mas também influenciou o modo como os pintores percebiam a luz, o enquadramento e a espontaneidade dos momentos capturados. Ao integrar elementos de origens fotográficas, recusar gestos dramáticos e aproximar fato e representação, Manet antecipa inquietações que definiriam a modernidade: a disputa simbólica da história, a crítica ao poder e a ampliação dos limites da imagem. Sua obra se insere, assim, em uma longa tradição de resistência estética que questiona os próprios limites da representação, convidando o espectador a repensar as relações entre imagem, história e memória.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barnes, J. (2015) *Mantendo um Olho Aberto*. Editora Rocco Ltda.

Bataille, G.(1955) *Manet*. Editions d'Art Albert Skira.

Baudelaire, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Editora Autêntica, São Paulo, 2005.

Scharf, Aaron. *Art and photography*. Ed. Penguin, Austrália, 1974.

Vázquez, J. Z. (2008). *Independência a la Consolidación Republicana*. Nueva Historia Mínima de México Ilustrada (pp. 245-324). GM Editores.

Degner, D. & Bareau, J. (2003). *Manet and the American Civil War*. Metropolitan Museum of Art.

Elsner, J. (Ed.) (2002). *The verbal and the visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity*. Cambridge University Press.

Publicador (1867). *O. Internacional: Mexico*. 1867/Edição 01468/01469. [Consult. 2024-20-11]. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=215481&pagfis=3494&url=http://memoria.bn.br/docreader#>

Fabiane C Magalhães Machado.

Mestranda em história, teoria e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É artista visual e bacharel em artes visuais pela Universidade Feevale/RS. Atualmente, é bolsista Capes e integra o projeto de pesquisa *Discursos, Processos e Dispositivos de Imagens na Arte Contemporânea* (2024-), que investiga produções artísticas inclusivas, epistemologias feministas e representações do corpo, memória e identidade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Rua Marechal Floriano Peixoto, 2236, bairro Centro, São Lourenço do Sul, RS, Brasil. CEP 96170-000. Email: fabianemem@gmail.com. ORCID 0000-0001-8382-4096.

Niura Aparecida Legramante Ribeiro.

Doutora em história, teoria e crítica da arte pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, tendo realizado estágio doutoral sobre fotografia e arte na Université Paris-I, Panthèon Sorbonne. É professora permanente de história, teoria e crítica da arte na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e Departamento de Artes Visuais. Rua Marechal Floriano Peixoto, 2236, bairro Centro, São Lourenço do Sul, RS, Brasil. CEP 96170-000. Email: niura.legramante@gmail.com. ORCID 0000-0003-2142-6142.

Receção: 14-05-2025

Aprovação: 10-12-2025

Citação:

Magalhães Machado, F. C., & Legramante Ribeiro, N. A. (2025). A execução do Imperador Maximiliano (1868-69) de Manet em perspectiva efrástica. *Todas as Artes: Revista Luso-Brasileira de Artes e Cultura*, 8(1), pp.64-80 ISSN 2184-3805. DOI: <https://doi.org/10.21747/21843805/tav8n1a5>





