

O “ESPANHOLISMO” DE MANET

por

Bernardo Pinto de Almeida*

Referi já por várias vezes, em anteriores escritos¹, o que Baudelaire havia designado e, na sequência dele, outros críticos, como o “espanholismo” de Manet. É preciso agora retomar esse tópico, ver em que medida ele se manifestou para que, mais adiante, e depois de analisar algumas obras fundamentais do artista, possamos abordar, em termos de um renovado entendimento, aquilo que designarei como o espaço de representação do quadro.

Vejamos por agora, em breve síntese, os momentos em que esse alegado “espanholismo” se manifestou, nomeadamente no respeitante às relações tonais e de contraste entre zonas de luz e de sombra.

Os “Cavaliers espagnols” (1859) retomam o tema do quadro “Les Petits Cavaliers”, que na época se atribuía a Velázquez, e que estava no Louvre, tal como “Le Gamin au Chien” – retrato do jovem que Manet empregava como modelo e que se suicidou no seu atelier, inspirando a Baudelaire o conto “La Corde”² –, é de algum modo um pastiche do “Aguadeiro de Sevilha” de Murillo.

Do mesmo modo, “Le Chanteur espagnol ou Le Guitarero” (1860), se não se refere expressamente a nenhuma obra, foi o suficiente para suscitar o célebre comentário de Baudelaire segundo o qual o génio espanhol se refugiara em França. O quadro “L’Enfant à l’épée”, mereceu inúmeras comparações com a pintura espanhola e nomeadamente com o retrato que (em 1813) Goya havia pintado representando Pepito Costa y Bonells (hoje no Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque).

Continuando este itinerário, o quadro “La Gitane à la Cigarette”, de 1862, tal como o “Chanteur espagnol” pintado dois anos antes, persistem neste fascínio pela arte espanhola, prolongando-se em obras como o retrato de Jeanne Duval (amante de Baudelaire) do mesmo ano, ou ainda na “Jeune femme couchée en

* Faculdade de Belas-Artes, U. P.

¹ Cf. n. livro *O Plano de Imagem*, ed. Assírio e Alvim, Lisboa, 1997.

² Charles Baudelaire, *O.C.*, ed. Pleiade/Gallimard, p. 170.

costume espanhol”, claramente inspirado nas “Majas” de Goya, e glosado de novo em “Mlle Victorine en costume d’espagnole” (1862). “Lola de Valence”, do mesmo ano, evoca a vários títulos o retrato (executado em 1799) da Duquesa de Alba, por Goya, tal como a célebre “Olympia” recorda ainda as “Majas”.

No mesmo ano em que pintou “Olympia” (1863), Manet regressa aos costumes espanhóis com o “Jeune homme en costume de majo” e excede-se, no ano seguinte, no prodigioso “Le torero mort”, em escorço, que lembra nas suas tonalidades espectrais o clima de uma obra de Velázquez. Mesmo as naturezas mortas dos anos 64-66, parecem referir-se às tradições espanholas do *bodegon* que Velázquez elevou ao nível da grande arte, e não devemos, no que toca a estes aspectos, esquecer a visita que Manet efectuou a Espanha em 1865.

Uma obra como “Jesus insulté par les soldats” – onde a referência à tradição flamenga, e nomeadamente a Van Dyck, ou italiana, ao Tiziano, está presente – não esconde, nos retratos dos soldados, a memória de algum Murillo e, sobretudo, a forte maneira de contrastar, que tanto contribuíram afinal para esse epíteto de *espanholista*. É o caso ainda de “L’acteur tragique” (1865) evocando o “Pablillos” de Velázquez, tal como de “Le Philosophe” (1865-66) que lembra, do mestre espanhol, o seu “Menipo” (Museu do Prado), prosseguindo no “Combat de taureaux” do mesmo ano, onde se louva a luz da arena espanhola em vigorosas pincladas e manchas de tinta que fazem do quadro uma obra marcadamente pré-impressionista. “Un matador de taureaux” (1866-67), com todo o estilo da pintura espanhola de costumes, poderiam servir-nos ainda como referências deste caminho nunca abandonado. Já para não insistir sobre o quanto “A execução do Imperador Maximiliano” (1867-68) ficou a dever às “Execuções do três de Maio” de Goya, ou como o tema de “Le balcon”, espanhol de raiz, recorda ainda as cenas do mesmo Goya (por exemplo “Las Manolas al balcon”).

Ou seja, e para resumir, poderia dizer-se que, ao longo de cerca de uma dezena de anos de carreira de pintor, período durante o qual Manet pintou algumas das suas obras primas, nunca o abandonou o interesse pela pintura espanhola (que os críticos ora deploraram ora louvaram), persistência que se afirmou independentemente desses juízos, e apesar de sabermos o quanto era importante para o artista o reconhecimento público e especializado da sua obra.

No estudo que lhe consagrou, e que permanece como um dos mais belos textos dedicados a Manet, Georges Bataille escreveu que Baudelaire “ne sut ni le soutenir ni le guider. Apparemment il l’encouragea dans la voie – ou plutôt dans l’impasse – de l’espagnolisme. Les seuls tableaux dont nous sommes sûrs qu’ils les aime sont ces curieuses compositions faites à Paris, le plus souvent d’après des Espagnols de passage”³.

³ Georges Bataille, *Manet*, ed. Skira, Genève, 1955, pp. 30 e segs.

O que pretendo suscitar, ao fazer referência a estes passos da carreira de Manet, é uma reflexão sobre o facto de, contrariado ou não pelo parecer dos seus contemporâneos, Manet se ter sentido seduzido pelo génio da pintura espanhola. O que historicamente se devia a essa grande tradição era justamente a atenção ao realismo que em França só encontrou expressão igualmente flagrante, pouco antes de Manet (e durante a sua própria vida), na pintura de um Courbet.

Por outro lado, ainda numa perspectiva histórica, é visível que Manet foi sensível aos jogos fundos de contraste entre luz e sombra, ao mesmo tempo que, através desse apoio, pôde reintroduzir na pintura, e na sua em particular, o negro, que era a côr que distinguia ousadamente a tradição espanhola e que a francesa a bem dizer desconhecia.

Com a introdução do negro, Manet podia enfim celebrar esse luto de que Baudelaire falara (“nous tous célébrons des entérnements”) referindo-se à beleza do negro nas vestes dos seus contemporâneos.

Esse negro como metáfora de um luto era fundador da modernidade na medida em que realizava plasticamente aquilo que, no vocabulário da psicanálise, se designa como o *trabalho do luto*: luto pela tradição que cessava, luto por um tempo que, sob a égide das transformações políticas e sociais, punha fim a uma época para assistir ao advento de outra. “Vous n’êtes que le premier dans la décrépitude de votre art”, havia escrito Baudelaire em carta dirigida a Manet.

Georges Bataille escreveu que “peut être ya-t-il lieu de parler (...) d’un trait de caractère de Manet qui associe de temps à autre sa peinture à la mort (...) La netteté moderne – l’abolition des sentiments convenus, le silence – est faite de son côté d’une violence intérieure qui est son essence”⁴. Como nos testemunha Antonin Proust, Manet, adolescente ainda, a propósito de uma afirmação de Diderot (“Lorsque le vêtement d’un peuple est mesquin il faut laisser là le costume”), teria comentado: “Voilà qui est bien sot. Il faut être dans son temps et faire ce qu’on voit”⁵.

Este “faire ce qu’on voit” é a explicação última e primeira do ser moderno de Manet. Isso que se exprime no deixar por vezes o quadro inacabado, naquilo que Bataille chamou o tomar “pour objet cette part d’erreur devenue sensible, qui oppose au passé le présent”⁶. Esse sentido do inacabado que percorre igualmente toda a série negra do Goya do período final, para não citar senão um exemplo.

E no entanto, da leitura do texto do catálogo com que Manet se apresenta ao público da sua exposição de 1867 (organizada, de resto, à sua própria custa), dir-se-ia que o pintor sofria de uma espécie de fraqueza moral: “M. Manet, n’a jamais voulu protester. C’est contre lui, au contraire, qui ne s’y attendait pas,

⁴ *Idem*, pp. 55-56.

⁵ Citada em *idem*, p. 70.

⁶ *Idem*, p. 42.

qu'on a protesté (...) M. Manet a toujours reconnu le talent où il se trouve, et n'a prétendu ni renverser une ancienne peinture ni en créer une nouvelle"⁷. Nestas palavras, porém, uma outra coisa pode ser lida, para além da evidente modéstia que pressupoem. A saber, que Manet (à maneira de Sade quando para se defender do *index* clamava haver escrito o que escreveu para mostrar o que os homens deveriam evitar) entendia o ser moderno no contexto de uma relação renovada entre tradição e sentido do contemporâneo.

Neste sentido, Georges Bataille pôde escrever que o artista “ouvrit la période où nous vivons, s'accordant avec le monde qui est maintenant, qui est nôtre; détonant dans le monde où il vécut, qu'il scandalisa. (...) Manet ouvre la série noire; c'est à partir de lui que la colère et les rires publics ont aussi sûrement désigné le rajeunissement de la beauté”⁸. É de facto esse riso, que Zola viu também com particular perspicácia, que parece inaugurar uma tradição do moderno. Zola escreveu, em 1866: “Nos pères ont ri de M.Courbet; et voilà que nous nous extasions devant lui. Nous rions de M.Manet et ce sont nos fils qui s'extasient devant ses toiles”⁹.

Ora para voltar ao tópico do seu espanholismo é necessário, e com base nas precedentes reflexões, atentarmos em que, para fundar a sua tradição do moderno, para a designar de um modo ainda impreciso, Manet havia que ter procurado algum lugar de onde pudesse partir, um ponto de referência. E se a pintura que o antecederia em França – a de Ingres, Delacroix e depois a de Barbizon – se fundara num entendimento que pouco tinha a ver com o seu, e mormente no tocante à redefinição do espaço de representação, era necessário buscar-lhe as raízes num outro lugar.

Esse lugar onde se tinha de algum modo originado a redefinição do espaço da representação era o de Velázquez. E, na sequência deste, o da pintura espanhola maneirista ou barroca (Murillo) e depois pré-romântica (Goya).

A re-definição de um espaço pictural, tarefa entre todas a exaltar na obra de Manet – e a que justifica que se possa designá-lo como a de origem e fundação de um sentido de modernidade – estava potencialmente contida no espaço pictural espanhol como nunca o havia estado no da pintura francesa.

E aquilo de que o público ria, diante das obras de Manet nos “Salons”, e aquilo que os júris não podiam entender quando lhe recusavam as obras como tão frequentemente sucedeu, era justamente do facto de Manet não se ancorar numa tradição francesa.

⁷ Catálogo da Exposição de Manet de 1867, organizada a expensas próprias, Paris, 1867 (Bibliothèque Nationale de Paris).

⁸ G. Bataille, *idem*, p. 17.

⁹ E. Zola, *Mon Salon – M. Manet*, in “L'Événement”, Paris, 1 de Maio de 1866.

Pouca gente então aceitava ainda em França o génio da pintura espanhola. Poucos eram os entusiastas dessa tradição todavia tão rica que, até por razões políticas, afastava as culturas dos dois países. Aos frequentadores dos “Salons” da época seria risível de facto que um pintor pusesse em forma de arte cenas que lhes pareceriam mais próximas da trivialidade mundana e pitoresca dos *ballets* espanhóis que popularmente excitavam os apetites parisienses.

O espanholismo de Manet foi então, e antes de tudo, essa atenção renovada a uma tradição que não podia encontrar eco entre os seus contemporâneos, a menos que eles próprios pudessem entender o que essa miscigenação de culturas implicava já.

Preparava-se assim, e da forma mais inédita, uma tradição que, noutro contexto, e volvido meio século, haveria de ser de novo precipitadora de novas e radicais mudanças: a da relação com outras culturas que, então, se manifestava ainda sob a forma da curiosidade, mas que progressivamente iria ganhar impulso de um modo sistemático, com a partida de Gauguin para as ilhas do Pacífico ou com os cubistas assimilando a magia das artes primitivas, para dar apenas dois exemplos evidentes. Tais relações dialogantes com o Outro das culturas desconhecidas ou afastadas estabeleciam-se, na obra de Manet, com a pintura espanhola como, mais tarde, com a estampa japonesa.

Aquilo de que afinal se tratava é o que poderemos designar como o lugar do Outro. E o que esse lugar do Outro significa – para Manet significou o espaço de uma outra cultura e sobretudo o modo como nessa cultura se inscreveu em imagem um outro dispositivo espacial de representação – é, radicalmente, a noção de que a modificação do espaço de representação envolve necessariamente uma redefinição do lugar do espectador.

Essa compreensão intuía-na os quadros de Manet, e para tanto, bastará lembrarmos que foi Zola quem defendeu que para olhar para os quadros de Manet o espectador deveria procurar a distância e o lugar apropriado.

Esse lugar que o espectador tinha que procurar – e a que Manet obrigava com as suas famosas tâches (manchas) – haveria de dar lugar, pouco depois, a toda a pintura Impressionista, que Manet cultivou também no fim da vida.

O que se jogava era então, e de modo determinante para a história da arte que lhe sucedeu, o lugar de uma redefinição do espaço do espectador enquanto *Outro* por excelência da pintura (ou da arte). Mas para que esse lugar pudesse ser re-definido era preciso que alguém tivesse a ousadia de repôr em questão a própria definição do espaço interior do quadro, gerando um novo dispositivo espacial de representação.

É a tarefa de modificação do espaço do quadro e, com esta, do lugar do espectador, que Manet transportará sozinho e de alguma maneira ingenuamente, guiado por instintos e por intuições. A sua pintura fria, quase laboratorial, prepa-

rava e ensaiava os primeiros passos dessa modificação. A modificação do espaço do quadro enquanto lugar imaginário que suscita a modificação do lugar do próprio espectador enquanto Outro da pintura. Onde se anunciava o fim da ilusão e, sobretudo, do ilusionismo em pintura¹⁰.

Disso se riam, afinal com razão, os seus contemporâneos...

¹⁰ Georges Bataille escreveu: “Dans ce désordre d’une émancipation précipitée Manet représente la diversité des inclinations divisant la vie livrée à elle même. Il offre à nos yeux la folle oscillation d’une aiguille aimantée que rien n’oriente. D’autres plus tard sauront choisir.”, *op. cit.*, p. 26.