

59

ARS **Hubert Damisch***

ano 16

n. 32

Uma mulher, portanto: *Le déjeuner sur l'herbe*¹

Artigo

A woman, then: *Le déjeuner sur l'herbe***palavras-chave:**Hubert Damisch; pintura moderna; Manet; *Le Déjeuner sur l'herbe*

Escrito em 1992, o ensaio discute a obra de Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, exposta no Salon des Refusés de 1863, um divisor de águas no universo da arte moderna que assinala uma mudança radical na abordagem do nu feminino e da ideia do belo na tradição artística. Conforme nota o autor, embora a pintura empreste a narrativa do célebre *Julgamento de Páris*, gravura de c. 1510-20, na qual Marcantonio Raimondi transcrevera obra de Rafael, Manet provocativamente projeta os personagens da narrativa clássica em um ambiente contemporâneo, além disso conferindo à figura feminina principal um olhar desafiador e provocativo, que visa diretamente o observador. Recorrendo a conceitos psicanalíticos, Damisch observa como o nu resulta dessublimado dessa pintura.

keywords:Hubert Damisch; modern painting; Manet; *Le Déjeuner sur l'herbe*

Written in 1992, the essay examines Manet's painting, *Le déjeuner sur l'herbe*, exhibited in the Salon des Refusés in 1863, a milestone in the universe of modern art, which marks a radical rupture in artistic tradition, showing the female body as well as the very notion of Beauty under a new light. According to the author, although the painting recreates a well-known classical narrative from Marcantonio Raimondi's *The Judgement of Paris*, an engraving dated from c. 1510-20 that translates a design originally done by Rafael, Manet provocatively projects his characters in a contemporary setting, imbuing the main female figure with a defying and provoking gaze, directly targeted at the beholder. Resorting to psychoanalytic concepts, Damisch points out how nudity is desublimated in this painting.

1. DAMISCH, Hubert. A woman, then: le déjeuner sur l'herbe. In: _____. **The judgement of Paris**. Chicago: University of Chicago Press, 1996, p. 61-76. Traduzido do inglês por Luiz Carlos Oliveira Júnior. Revisão técnica de Sônia Salzstein, mediante o cotejo com a versão original em francês: DAMISCH, Hubert. Une femme, donc: le déjeuner sur l'herbe. In: _____. **Le jugement de Pâris**. Paris: Flammarion, 1992, p. 53-64.

*Hubert Damisch foi filósofo, historiador e teórico da arte.

DOI: 10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.144714.

Uma mulher, portanto, que está despida e sentada numa clareira com dois homens elegantemente vestidos, olhando para nós (a mulher) com um sorriso incipiente, aparentemente tão natural e familiar que assume no contexto algo da ordem de uma provocação, enquanto no plano de fundo uma outra mulher, ainda vestida com sua camisola, se banha em águas rasas (Fig. 1). Todos aqueles que estão profissionalmente abalizados a falar de pintura, tanto historiadores quanto críticos, não conseguiram esconder o embaraço, o mal-estar e o desconforto que essa tela segue lhes inspirando, tal como faz com todo mundo – “é como ouvir uma piada que demora demais”, para citar o catálogo de uma exposição centenária². E a verdade é que essa piada teve uma vida excessivamente longa. Assim como é verdade que, se há de fato uma piada, ela tem a ver acima de tudo com a diferença entre os sexos – uma diferença com a qual a obra-prima de Manet continua a jogar, com uma insolência que nem o tempo nem a evolução dos costumes conseguiram amenizar. E isso a despeito do fato de que o embaraço, o mal-estar e o desconforto que mencionei há pouco são nutridos, em parte, por outras considerações que podemos provisoriamente descrever como pictóricas, nem que seja para evitar julgamentos precipitados acerca da relação da arte com a diferença em geral e com a diferença sexual em particular.

2. CACHIN, Françoise. *Le déjeuner sur l'herbe* (nota introdutória). In: **MANET, 1832-1883** (catálogo da exposição). New York: Metropolitan Museum of Art, 1983, p. 169.



Fig. 1

Édouard Manet, *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863, óleo sobre tela, 208 x 264,5 cm, Paris, Musée d'Orsay.

**Fig. 2**

Ticiano, *Le concert champêtre*, 1511, óleo sobre tela, 105 x 137 cm, Musée du Louvre, Paris.

Manet, evidentemente, não foi o primeiro a representar figuras vestidas e despidas no mesmo quadro. Sua mais visível pincelada de ousadia e até mesmo de insolência está no ar de contemporaneidade de que a cena é imbuída, um efeito similar àquele produzido no teatro quando vemos personagens em obras de Sófocles ou Wagner vestidos com capas de chuva e calças jeans. Se esse paralelo também poderia ser traçado em relação a *O concerto campestre* presente no Louvre (Fig. 2), então atribuído a Giorgione – do qual uma bela cópia (por Fantin-Latour) era conservada pelo artista em seu ateliê –, essa comparação se dava em detrimento de Manet, já que o *Déjeuner sur l'herbe* invocava tão pouco a distância histórica reservada às obras-primas que parecia até debochar da própria noção de obra-prima. Como um crítico de Londres escreveu à época,

Não devo omitir um notável quadro da escola realista, uma tradução de um pensamento de Giorgione para a França atual. Giorgione havia concebido a feliz ideia de uma *fête champêtre* na qual, embora os homens estivessem vestidos, as mulheres não o estariam, mas a moralidade duvidosa do quadro é perdoada em benefício de seu belo colorido (...) Agora algum francês ordinário traduziu isso para o realismo moderno da França, numa escala muito maior, e com a horrível indumentária francesa moderna em vez do gracioso equivalente veneziano. Sim, ei-los lá, debaixo das árvores, a dama principal

Hubert Damisch

Uma mulher, portanto:

Le déjeuner sur l'herbe.

inteiramente nua, (...) uma outra mulher de camisola saindo de um pequeno córrego que mal corre, e dois franceses de chapéus de feltro com abas largas sentados numa relva bem verde, com um estúpido olhar de satisfação. Há outros quadros da mesma categoria, o que leva a crer que o nu, quando pintado por homens vulgares, é inevitavelmente indecente.³

Não é preciso ser inglês para emitir julgamentos similares. Afixando à pintura, já de largada, o mesmo termo descritivo de “indecente”, o imperador francês desencadeou o *succès de scandale* provocado pelo *Déjeuner sur l'herbe* no Salon des Refusés. Os estratagemas da repressão: a reação do governante devia ecoar ainda mais forte porque foi ele próprio quem ordenou o Conde Nieuwerkerke (o diretor dos museus responsável pelo Salão) a organizar um Salão oficial para obras recusadas pelo júri, de modo que – como ele mesmo disse – o público pudesse ficar livre para julgar por si próprio. É como se o imperador tivesse entendido que a censura, para ser verdadeiramente efetiva, não deveria permanecer a província exclusiva das instituições controladas pelo Estado, mas buscar reforço na opinião pública: a assim chamada administração cultural, já que não podia controlar estritamente a produção de obras de arte, resguardava o direito de intervir no nível da sua recepção ao entregá-las ao escrutínio público em condições nas quais o escândalo estava garantido, a repressão em questão sendo tão mais eficiente porquanto concernia a um material já *recusado* pela mesma administração e expressamente exibido como tal. Mas não são “os conteúdos descartados de nossas observações”, para usar a expressão de Freud, o material bruto predileto da psicanálise, para não dizer da arte moderna?⁴

O que era, então, que o *Déjeuner sur l'herbe* dava a ver que não deveria ser visto – e que, talvez, não pudesse sê-lo sem que o sorriso da modelo não engendrasses no espectador, paradoxalmente, esse mesmo sentimento de “inquietante estranheza”? Esse sentimento que nasce, de acordo com Freud, de uma familiaridade que se sente como falsa ou equívoca – algo, para citar Schelling (como o faz Freud, a propósito dessa questão), que teria sido melhor deixar na sombra⁵ – o desconforto do público se traduzindo no fato de que tenha, de início, optado pelo riso? E por que o escândalo, uma vez que nus femininos de outro tipo – e exibicionistas de outra forma – obtiveram triunfo no Salão oficial através da *Naissance de Vénus*, de Cabanel, e de *La Perle et la vague*, de Baudry (Figs. 3 e 4), louvados pelos críticos por sua técnica e gosto “re-quentados”? Em certa medida, era uma questão de “distinção” ou “distanciamento”, já que a pintura de Manet recusa qualquer alibi poético ou mitológico. Mas notem – e voltaremos a esse ponto – que a própria

3. HAMERTON, Phillip. The salon of 1863. **Fine Arts Quarterly Review**, London, oct. 1863 apud REWALD, John. **The history of impressionism**. 4. ed. New York: Museum of Modern Art, 1973, p. 85.

4. FREUD, Sigmund. Der Moses des Michelangelo. In: FREUD, Anna (Ed.). **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991, v. 10, p. 185. Edição inglesa: _____. The moses of Michelangelo. In: STRACHEY, James (Ed.). **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**. London: Hogarth, 1986, v. 13, p. 222.

5. Idem. Das Unheimliche. In: FREUD, Anna (Ed.). **Gesammelte Werke**. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1991, v. 12, p. 227-268. Edição inglesa: _____. The uncanny. In: STRACHEY, James (Ed.). **The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud**.

London: Hogarth, 1986, v. 17, p. 217-256. Edição brasileira: _____, O inquietante. In: SOUZA, Paulo (Org.). **Sigmund Freud**: obras completas. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, v. 14, p. 247-283.

6. Cf. DETIENNE, Marcel.

The creation of mythology.

Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 13 e ss.

mitologia não estava imune a ataques nessa época, tendo de repente sido acusada pela ciência, que a havia tomado como objeto, da mesma *indecência* que ultrajou os críticos e o público na pintura de Manet. Pois uma ciência que tomava então forma considerava o estoque de fábulas que há muito alimentava a cultura europeia um objeto de escândalo, demandando ser encarado como tal. Como se um antigo feitiço que anteriormente mantinha sua autoridade tivesse sido quebrado; como se subitamente se tivesse percebido que a mitologia antiga, como a arte que logo seria batizada como “moderna”, estava cheia de estórias obscenas e falava uma linguagem absurda tangida pela loucura. Como resultado, a herança clássica central ao academicismo foi submetida a ataques conjuntos que, apesar de motivados diversamente, contribuíram para um mesmo processo de destruição paulatina, à medida que o crítico da mitologia procedia pelo mesmo desgosto e resistência trazidos à baila nas reações ao *Déjeuner sur l'herbe*⁶.

Fig. 3

Alexandre Cabanel, *La naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, Musée d'Orsay, Paris.



Fig. 4

Paul Baudry, *La perle et la vague*, 1862, óleo sobre tela, 83,5 x 178 cm, Museo del Prado, Madrid.



Estamos razoavelmente bem informados sobre o que constituiu – após um momento inicial de troça, ela própria uma relativa novidade na história da “recepção” – a reação crítica ao que foi visto por muitos na época como uma provocação deliberada, ou, pior ainda, como evidência da falta de gosto e até de destreza técnica do pintor. Mas não está nada claro que a reconstituição dessa reação crítica, em todas as suas nuances e contradições ocasionais – um projeto abraçado pelos historiadores da arte – vá nos ajudar a ver melhor a pintura de Manet; tampouco está claro se ela nos permitirá enxergar a obra com olhos contemporâneos, especialmente na medida em que só temos acesso a testemunhos escritos. O simples fato de o crítico britânico já citado descrever equivocadamente as duas figuras masculinas no *Déjeuner* como portando chapéus de feltro com abas largas levanta certas suspeitas quanto à objetividade do seu exame da pintura. A tal ponto que, de fato, poderíamos ficar tentados a ver nesse lapso o efeito de uma espécie de cegueira endêmica na escrita crítica, que deveria ser cuidadosamente investigado enquanto tal: talvez o que as pessoas erradamente pensaram ter visto na pintura de Manet tenha servido para filtrar o que estava lá e lá permanecia, cumprindo sua função a despeito da recusa a vê-lo.

Por mais “indecente” que fosse o nu (feminino) “quando pintado por homens vulgares”, é de se pensar – a julgar pelas observações desse mesmo crítico de Londres – que a quebra de decoro tinha menos a ver com o tratamento das figuras femininas (tão despidas em Manet quanto em “Giorgione”, ainda que neste através da circunstância atenuante do seu “belo uso da cor”) do que com a “horrível indumentária” imposta aos dois homens, que sendo “moderna” – e francesa? – só poderia soar à época como um insulto à beleza (assim como seus paletós pretos poderiam ser interpretados como uma afronta à cor). E importava pouco que somente um dentre eles estivesse equipado com um casquete – não um chapéu ou “sombbrero” (como foi reivindicado por outro crítico, provavelmente como resultado da proximidade no Salão dos Recusados de duas outras pinturas de Manet à maneira “espanhola”: *Jeune homme en costume de majo*, 1863, e *Mademoiselle V. en costume de espada*, 1862), mas uma touca (*faluche*) de estudante ou um capelo, cuja presença não se pode justificar pelo fato de essa figura ser um estudante – ele é velho demais para isso – ou *un homme coiffé* (uma expressão com conotações fálicas). Traduzindo esse “pensamento” para a linguagem moderna, ter-se-ia que à beleza (como à cor) só restaria abandonar a pintura, um evento que inclui os corpos das duas mulheres, as quais parecem se ausentar dali, uma pelo olhar que

dirige ao observador – que efetivamente a torna o foco da atenção – e a outra através da completa absorção em sua *toilette*, um efeito intensificado pela notória desatenção a elas por parte dos homens.

O nu é então declarado “indecente” com base no contraste ou na antítese. O que é uma questão de contexto, não somente interno (não é tanto o nu em si mesmo que é indecente, mas sua presença em tal pintura, e talvez o caráter dessa presença), mas também externo: pois a pintura é ainda, e talvez acima de tudo, indecente em comparação com outros trabalhos, fossem as imagens – perfeitamente castas – de piqueniques que proliferaram na pintura do final do século XIX (Fig. 5) ou as obras clássicas cuja longevidade e renome as imunizaram das acusações às quais, de outro modo, teriam sido vulneráveis.



Fig. 5
Pál Szinyei Merse, *Majális*
[Piquenique em maio],
1873, óleo sobre tela, 127
x 162,5 cm, Szépművészeti
Múzeum, Budapest.

Meyer Schapiro esclareceu como, no *Concert champêtre* do Louvre, a diferença entre os sexos é embaralhada, obliterada pelas distinções de classe, o pastor se opondo ao jovem cortesão da mesma forma que a beleza rústica é contrastada com uma mais refinada, e a simples flauta com o alaúde do poeta, enquanto a pintura como um todo “intima a uma comparação entre natureza e artifício no amor”, assim como na música, ainda que não sem “uma profunda unidade das formas” que conecta as figuras contrastantes entre si e com a paisagem paradisíaca. Mas as coisas são bem diferentes no *Déjeuner sur l'herbe*:

Uma mulher, portanto:

Le déjeuner sur l'herbe.

Com Manet o contraste entre os sexos se torna escancarado através da dissociação das figuras; trata-se de uma abrupta oposição no modo de ser, social assim como biológico, que é reforçada pelo olhar mediante a ambientação na imensa paisagem verde. A mulher, aqui, é um objeto sexual e impessoal, tendo, a seu lado, uma natureza morta maravilhosamente pintada (...) A pintura de Manet não simplesmente traduz (...) o imaginário de Giorgione em um vestuário moderno; o significado das roupas e da nudez como signos se modificou. Nenhuma corrente de emoção aproxima os sexos e nada permanece do mito e da musicalidade do modelo [de Giorgione]. A cruzeza da carne branca nua se alia à equivalente cruzeza das roupas pretas dos homens. O olhar da mulher é endereçado ao espectador e clama pelo olhar dele próprio, como se sua nudez nesse contexto de homens parisienses conversando representasse seu eu social normal.⁷

O de uma prostituta, como sugere Schapiro, chegando a entrever no *Déjeuner sur l'herbe* uma reminiscência irônica de *Les Romains de la décadence*, obra daquele que havia sido o mestre de Manet, Thomas Couture, e que hoje encontra-se entronizada no centro do Museu d'Orsay, no lugar que *l'Atelier* de Courbet deveria ocupar – ou ainda (mas aí já se trata de algo inteiramente diverso), de um modelo profissional, alguém cujo nome nos é conhecido: Victorine Meurent, então o modelo favorito do pintor.

7. SCHAPIRO, Meyer. The apples of Cézanne: an essay on the meaning of still-life. In: _____. **Modern art: 19th and 20th centuries: selected papers.** New York: Braziller, 1978, v. 2, p. 8-9. Edição brasileira: SCHAPIRO, Meyer. **A arte moderna.** séculos XIX e XX. São Paulo: Edusp, 1979.



Fig. 6

Thomas Couture, *Les romains de la décadence*, 1847, óleo sobre tela, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

A resistência (no sentido psicanalítico, pois é disso que se trata) que até hoje é trazida à tona ao se olhar para a pintura de Manet é, obviamente, uma reação à nudez da mulher – uma nudez tão incongruente e aparentemente agressiva que pelo menos um observador se

sentiu obrigado a imaginar que os homens estavam *coiffés*, de modo a bloquear essa insolente demonstração de feminilidade, ou criar compensação para ela, por exacerbação do fato da diferença. Mas devemos também levar em conta o contexto pictórico desse nu, começando com a forma como o grupo de figuras se destaca do fundo verde, cuja aparência artificial e até teatral torna difícil discernir se a banhista faz parte do “pano de fundo” ou é uma figura à frente dele. Esse mesmo contraste agudo entre figura e fundo discutido por Schapiro é minado em ainda outro ponto, em outra área da tela e através de meios estritamente pictóricos: o limite claramente articulado entre a vestimenta preta e a relva verde se torna indeciso ao longo da curva das costas do modelo feminino, o qual, examinado de perto, parece possuir uma crista estranha e totalmente incongruente, ou uma barbatana dorsal percorrendo sua extensão, admitidamente evanescente porque se funde com o fundo – um eco, talvez, da linha elusiva das costas da mulher sentada à direita no *Concert champêtre*, que está desfocada pela mesma sombra avermelhada que cai sobre a relva. “Isso é desenho? Isso é pintura?”, Castagnary interrogaria⁸. Para apreciadores acostumados a uma técnica sem hesitação, ao caráter “acabado” dos nus acadêmicos, havia algo aqui, algo sobre o que esse crítico chamou de um “belo esboço” (mas que, enquanto tal, não tinha lugar no Salon, nem mesmo no Salon des Refusés, ao menos não aquele que convém a uma “obra-prima” e que ele parecia clamar para si) que provocou espanto e até indignação.

8. “O Banho, o Majo e a Espada são belos esboços, admitirei.

Há uma certa vivacidade no tom e uma certa franqueza no toque que nada têm de vulgar. Mas e então? Isso é desenho?

Isso é pintura? Sr. Manet acha que está sendo firme e poderoso, mas está apenas sendo duro; estranhamente, ele é tão suave quanto duro”

Cf. CASTAGNARY, Jules. Le salon des Refusés. *L'Artiste*, Paris, 15 ago. 1863, p. 16.



Fig. 7

Thomas Couture, *Les romains de la décadence*, detalhe, 1847, óleo sobre tela, 472 x 772 cm, Musée d'Orsay, Paris.

Uma aquarela feita por Manet, sem dúvida baseada num decalque tirado de uma fotografia do quadro, esclarece retroativamente não apenas os contornos das figuras, mas também, mais amplamente, a técnica de “montagem” ou “colagem”, que surge aqui como uma das forças principais do trabalho de pintura. Produto de uma “montagem”, ou de uma “colagem”, como esse quadro aparentemente de “plein air”, mas pintado no ateliê: montagem ou colagem como esta, do interior sobre o exterior; e inversamente, “montagem” ou “colagem”, como esta, do grupo sobre um fundo de vegetação rasteira; “montagem” ou “colagem” no interior mesmo desse grupo, como a dessa mulher que sai, como veremos, de algo completamente diferente de um *Bain* (Banho – título sob o qual o quadro foi inicialmente apresentado no Salon des Refusés); “montagem” ou “colagem”, ainda, como aquela do “modelo” despido entre outros modelos vestidos; “montagem” ou “colagem” – para ir, enfim, direto à “coisa” – como aquela no contexto de formas que nada têm de clássicas, do *nu* como tal; o nu, feminino em primeira instância, aí mesmo onde as regras de trabalho do ateliê terão imposto por longo período o uso de modelos masculinos, sob o risco de as figuras declaradas “femininas” apresentarem uma anatomia um tanto musculosa – o nu, portanto, que a tradição clássica terá regularmente associado à ideia do belo, sem que por esse motivo tivesse necessariamente dispensado o desejo que a visão dele seria suscetível de despertar no espectador. Mas o que é desejar um corpo em sua forma pintada? O que é desejar uma mulher *em pintura* – no sentido em que se diz de alguém a quem não se consegue ver aí (em pintura), o que equivaleria a convocar esse alguém a uma passagem à pintura e, através desta, à efígie, ao retrato, à maneira de uma prova, ou de pedra de toque da visão, tanto quanto do desejo?

Esse nu em particular – a observação valerá, *a fortiori*, para a *Olímpia* – certamente não era bonito ou desejável, ao menos não da mesma maneira que a *Vênus* de Cabanel, imediatamente adquirida pelo imperador, que aproveitou a ocasião para laurear o artista com a Legião de Honra. Mas o *Déjeuner sur l'herbe*, tanto quanto a *Vênus*, invocava secretamente, e de maneira polêmica, aquilo que Wayne Anderson chamou – jogando com a homonímia dos dois nomes: o do pastor, filho de Príamo, e o da cidade em que o Salão ocorreu – de “Julgamento de Páris”; mais especificamente, o julgamento do público parisiense, contrariando, como fazia (e como iria fazer de novo, dois anos mais tarde, e ainda mais indiscretamente, a *Olímpia*), a imagem do belo que a arte oficial explorava de modo

9. “Uma ‘prostituta da Bréda’, tão nua quanto pode estar, faz um espetáculo de si mesma sem pudor, entre guardiões tão vestidos e engravatados quanto ela está nua.... Essas duas figuras parecem estudantes de férias determinados a assegurar sua masculinidade; e todas as minhas tentativas de decifrar esse inconveniente enigma se provaram vãs” Cf. ÉTIENNE, Louis. **Le jury et les exposants**: salon des Réfusés. Paris: E. Dentu, 1863, p. 30.

10. “É difícil acreditar o Sr. Manet tomou emprestada uma das composições de Rafael. Mas ai de mim, isso é muito verdadeiro! Basta comparar o *Déjeuner sur l’herbe* com um certo grupo no *Julgamento de Páris*”. Cf. CHESNEAU, Ernest. **L’art et les artistes modernes en France et en Angleterre**. Paris: Didier, 1864, p. 190.

11. Wayne Andersen faz a divertida sugestão de que a figura estende seu dedo indicador para usá-lo como um poleiro para o pardal que se aninha nas partes mais altas da pintura, uma hipótese que pelo menos chama atenção para a presença desse pássaro. Cf. ANDERSEN, Wayne. Manet and the Judgement of Paris. **ArtNews**, New York, v. 72, p. 63-69, fev. 1973.

12. PAULI, Gustav. Raffael und Manet. **Monatshefte für Kunstwissenschaft**, Berlin, v. 1, n. 1-2, p. 53-55, jan./fev. 1908. Cf. também GOMBRICH, Ernst. **Aby Warburg**: an intellectual biography. 2. ed. Chicago: University of Chicago Press, 1986, p. 273-277.

desavergonhado. Imagem (o belo?) de uma moralidade no mínimo tão dúbia quanto se supunha fosse aquela que Manet lhe opunha: em comparação com o erotismo equivocado, de confeitaria, que banha a *Vênus* de Cabanel (para não falar na *Perle* de Baudry), o *Bain* de Manet e sua “banhista” devem ter atingido o olhar do público – em sua crueza e até irreverência – como algo próximo da pornografia; astúcia da história (ou antes, simplesmente aquela do poder?) – tendo selado que, em face da nudez venal ou basbaque de Cabanel e de Baudry, o nu de Manet tenha sido imediatamente identificado a uma prostituta da Rua Bréda⁹.

O jogo de palavras com o nome da cidade de Paris – assim como a tentativa de sugerir paralelos entre o que o próprio Manet denominou sua *partie carrée* ou *ménage* (sexual) – e a história do pastor Páris (dessa vez com o acento circunflexo sobre o “a”) é, de fato, perfeitamente justificável em termos como os da história da arte. O crítico Ernest Chesneau foi o primeiro a apontar a seus leitores, numa nota subsequentemente adicionada a sua resenha do Salão dos Recusados, que o grupo focal das três figuras na composição de Manet era citação direta de uma gravura bem conhecida nos ateliês dos artistas daquela época¹⁰. E, de fato, numa gravura de Marcantonio Raimondi, tradicionalmente tida como cópia de uma obra perdida de Rafael (Figs. 8 e 9), vemos à direita o grupo que serviu de modelo a Manet – ou melhor, com base no qual Manet fez seus modelos posarem –, uma forma diferente, mais sutil, de obter um efeito de colagem, imitando as posturas da ninfa (uma ninfa estranhamente musculosa e andrógina, se é que se trata mesmo de uma ninfa) e dos dois deuses do rio, postados aí como à margem da história ou da fábula, à qual a primeira ostensivamente dá as costas, ao passo que teria bastado o sumiço do galho da mão do deus rio que o segura, para que essa mão levantada se visse investida da eloquência que tende a identificar em tal personagem o pronunciamento de um discurso¹¹. Curiosamente, essa “descoberta”, que é em geral aceita hoje, não teve qualquer impacto na época; foi somente em 1908 que Gustav Pauli, curador do Museu de Hamburgo, trouxe-a de volta, de uma forma mais propensa a atrair a atenção dos historiadores da arte – a começar por seu amigo Aby Warburg, que não hesitou em ver o *Déjeuner sur l’herbe* como o último elo numa longa cadeia que retrocede do Renascimento até o período helenístico, enquanto Manet, o pioneiro da modernidade, impressionou-o como um guia qualificado para o que ele denominava a vida e a história dos símbolos¹².

Hubert Damisch

Uma mulher, portanto:

Le déjeuner sur l'herbe.

**Fig. 8**

Marcantonio Raimondi [a partir de Rafael], *Il giudizio di Paride* [O julgamento de Páris], c. 1517, gravura, 29,3 x 43,8 cm, British Museum, London.

**Fig. 9**

Marcantonio Raimondi [a partir de Rafael], *Il giudizio di Paride* [O julgamento de Páris], detalhe, c. 1517, gravura, 29,3 x 43,8 cm, British Museum, London.

Não há nada de surpreendente a respeito desse efeito *a posteriori*, ou retardado: o próprio Chesneau só percebeu a citação depois que o Salão tinha acabado e sua crítica já havia sido publicada. Se ele optou por indicar a conexão, não foi para exibir erudição, mas antes para explorar esse novo elemento a seu favor, fortalecendo suas críticas

13. “O Senhor Manet terá talento no dia em que aprender o desenho e a perspectiva; terá gosto no dia em que deixar de escolher os temas em vista do seu conteúdo escandaloso. Não é nosso propósito aqui dar uma lição sobre questões morais tal como elas se relacionam com as belas artes, mas não podemos enxergar como perfeitamente casta uma obra em que uma mulher sentada na mata, rodeada por estudantes com boinas e casacos, esteja coberta (*clothed*) apenas pelas sombras das folhas. É uma questão de interesse subordinado, mas devo expressar meus lamentos, menos pela composição em si do que pela intenção que a inspirou. Senhor Manet quer obter celebridade chocando a classe-média. Atacar a modéstia do Sr. Prudhomme é uma fonte de deleite para esse jovem cérebro entregue ao devaneio... Mas hoje o Sr. Prudhomme não pode mais ser escandalizado, ele ri desses excessos joviais e elenca os outros que estão rindo em seu favor” (CHESNEAU, 1864, p. 190).

14. “Uma curiosa falta de imaginação repetidamente levou Manet a ‘empréstimo’ de outros artistas. Muitos de suas obras, se não baseadas diretamente em antigos mestres, foram no mínimo inspiradas por lembranças (Manet havia viajado bastante), por reproduções, cópias etc. Embora o próprio Manet raramente tenha feito alguma alusão a suas fontes, ele com frequência as usou

anteriores a Manet, aquelas pronunciadas antes de ele ter descoberto o que só podia parecer, aos olhos de apreciadores menos perspicazes do que Aby Warburg, uma piada de muito mau gosto: não bastava a Manet, portanto, ignorar o desenho e a perspectiva e escolher assuntos tendo em vista o seu potencial de escândalo; ele teria ousado, além do mais, calcar sua composição em um modelo consagrado pela tradição, cujas conotações rafaelescas lhe conferiam valor especial. Tudo isso sublinhava o quão importante era “denunciar o complô” (*vendre la mèche*) – descobrir, por uma contra-prova (*contre-mine*), o segredo dessa conspiração direcionada contra o belo ideal, de modo a tentar desarticulá-la¹³.

À exceção do comentário de Warburg, que é essencialmente iconográfico e ao qual retornaremos mais adiante, a crítica desde sempre tendeu a minimizar a importância dos empréstimos de Manet às obras-primas do passado. Longe de enxergá-los como citações mais ou menos crípticas que demandam interpretação, pretendeu-se encontrar neles a prova de uma assombrosa falta de imaginação da parte do pintor, que estaria menos interessado no tema do que na forma como este seria tratado¹⁴; ao mesmo tempo, não se hesitou em tomar isso como prova das dificuldades que a “composição”, no sentido clássico do termo, apresentaria a Manet¹⁵. Aquelles que salientam o elemento paródico da pintura, seu lado “farsa” ou “blague de ateliê”, chegam muito mais perto da verdadeira natureza da obra, mesmo que estejam lidando exclusivamente com sua recepção: o mesmo gosto pela paródia, bem como um interesse pelo próprio pastor Páris, pode ser encontrado em *La Belle Hélène*, de Offenbach, que teve sua estreia poucos meses depois do Salão de 1863, quando os irmãos Goncourt não pouparam palavras bastante duras para denunciar essa nova forma do espírito francês, o “gosto da blague corruptora”, “o assassinato do respeito” e “a *vis comica* de nossa decadência”¹⁶. A contínua relevância de tais respostas é evidenciada pelo desconforto e embaraço ainda inspirados, nas palavras de Françoise Cachin, por essa “encenação ao vivo” de um “clássico”, de uma “peça de museu”, e o leve mal-estar que continuamos a sentir diante do *Déjeuner sur l’herbe* hoje em dia, quando supostamente não somos mais escandalizados por ele e quando as alusões paródicas a obras-primas do passado se tornaram tão lugar-comum que perderam todas as suas implicações provocativas.

Mas agora devemos direcionar nossa atenção para além da gravura de Raimondi da qual Manet decalcou o grupo principal de seu *Déjeuner* – à história ou à fábula que ela ilustra. Uma história ou fábula com certa pertinência no próprio registro da recepção: uma vez tendo passado pela catraca que separa o Salão oficial do Salão dos Recusados,

Hubert Damisch

Uma mulher, portanto:

Le déjeuner sur l'herbe.

com tão pouco disfarce que teria sido fácil identificá-las, caso alguém se dispusesse a fazê-lo. Mas no caso de Manet a questão parecia de pouca importância, uma vez que o que importava não era o tema, mas a forma como ele o tratava. O que ele encontrou nos trabalhos do passado foram tão somente elementos composicionais; ele nunca copiou, porque apenas sua inspiração, não seu talento, precisava de um guia ocasionalmente” (REWALD, 1973, p. 86).

15. BOWNESS, Alan. A note on Manet's compositional difficulties. **The Burlington Magazine**, London, v. 103, p. 276-277, jun. 1961.

16. DE GONCOURT, Edmond; DE GONCOURT, Jules. **Manette Salomon**. Paris: Lacroix, 1867 apud CACHIN, Françoise. Op. cit., p. 170.

o público se sentiu autorizado a escolher entre duas formas de arte ou duas formas de beleza (e talvez três, se levarmos em conta as obras do passado às quais a referência se impunha de modo mais imediato). O conflito entre uma pintura já autodeclarada “oficial” e aquela mais tarde designada como de “vanguarda” tornou-se manifesto primeiramente em 1863; e a magnitude desse conflito, desse ataque contra o “bom gosto”, foi tornada evidente pelo contraste entre a *Vênus Anadyomedes* de Cabanel e outra imagem de nudez feminina – esta também de derivação clássica, mas isenta de quaisquer conotações poéticas e mitológicas, bem como de toda afetação erótica. Se o *Déjeuner sur l'herbe* causou tanto escândalo, foi antes de tudo por conta da falta de decência que exibiu ao questionar, de forma tão ruidosa, o que era ou poderia ser a beleza em arte, e ao considerar tão abertamente que a pornografia pudesse não ser estranha a ela, ainda mais numa época em que a noção de beleza “ideal” fora limitada a servir como pretexto para imagens sugestivas. O que não podia ser dito, muito menos mostrado, mesmo que mediante o encobrimento de uma citação – isto é, em sentido estrito, *disfarçado* – e que a inscrevia de fato sob a dependência, ainda que indireta, do julgamento que o pastor Pâris havia sido chamado a pronunciar, é que a beleza, *ligada* como é ao corpo e à diferença sexual, é sempre, em qualquer parte, necessariamente indecente.