

*Desfazer os “casos”. O exemplo de Manet**

Fabienne Brugère **

Tradução: Alessandro de Lima Francisco ***

RESUMO

Berthe Morisot é apresentada neste artigo como uma das figuras mais fundamentais do Impressionismo, não por figurar como *femme fatale* em quadros de sua época, sobretudo naqueles de Édouard Manet, mas em razão da importância de sua pintura para o Impressionismo e de seu diálogo com os demais pintores desse movimento. A abordagem parte do estudo do “caso” Manet, ao retomar passagens de Bataille, Foucault, Bourdieu e Michael Fried a fim de desconstruí-las, reapresentando Morisot a partir do modo como contribuiu à emergência do Impressionismo: o ar livre, a vibração das cores, a impossível fixação do presente e o *non finito* não mais definem um estilo e devem ser reinterpretados. Nessa reinterpretação, que é igualmente reparação com relação a Morisot, as divisões entre feminino e masculino, social e íntimo e entre o que é e o que não é arte são embaralhadas.

PALAVRAS-CHAVE: Impressionismo, Édouard Manet, Berthe Morisot, Feminismo, Gênero.

ABSTRACT

Berthe Morisot is presented in this article as one of the most fundamental figures of Impressionism, because of the relevance of her painting for Impressionism and her dialogue with the other painters of this movement, and not because she appears as a *femme fatale* in paintings of her time, especially Manet's paintings. The approach starts with the study of the Manet “case”, by revisiting writings excerpts from Bataille, Foucault, Bourdieu and Michael Fried with the aim of deconstruct them, re-presenting Morisot built on the way she contributed to the emergence of Impressionism: the open-air, the colors vibration, the impossible fixation of the present and the *non finito* no longer define a style and must be reinterpreted. In this reinterpretation, which is also a repairing to Morisot, the partitions between feminine and masculine, social and intimate and between what is and what is not art are shuffled.

KEYWORDS: Impressionism, Édouard Manet, Berthe Morisot, Feminism, Gender.

* Tradução da conferência de Fabienne Brugère (*Université Paris 8*) - Professora convidada da cátedra franco-brasileira *Arts, esthétiques et société*, estabelecida no Instituto de artes da Unesp com apoio da *Embaixada da França no Brasil* - realizada em 17 de abril de 2024 no salão nobre do Centro universitário Maria Antônia da Universidade de São Paulo, com a participação de Alex Moura (FFLCH-USP) e de Alessandro Francisco (*Instituto de artes-Unesp e Collège international de philosophie de Paris*).

** Professora do Departamento de Filosofia da Université Paris 8, Paris, França, fabienne.brugere-le-blanc@univ-paris8.fr, <https://orcid.org/0000-0003-0138-0263>.

*** Directeur de programme no Collège international de philosophie de Paris (França). <http://lattes.cnpq.br/6164798630043724>. <https://orcid.org/0000-0002-7863-0083>

Gostaria de começar com uma hipótese que se revela operatória ao menos para a filosofia da arte europeia: por muito tempo, e particularmente durante os séculos XIX e XX, a arte funcionou no regime da exceção artística. É justamente o que escreve Michel Foucault ao prestar homenagem à música de Pierre Boulez¹. Foucault esboça o retrato do artista como homem de exceção. Esse regime da exceção é claramente concebido pela quebra das regras que o ato artístico revela sem, todavia, aboli-las, mas fazendo-as atuar, isto é, reconduzindo-as até mesmo na experiência de sua própria abolição. Assim, o artista é aquele que tem a capacidade social inaudita de estar dentro e fora das regras, a começar pelas regras da arte que, como bem mostrou Bourdieu, são também regras sociais da arte. Essa possibilidade de exceção (do domínio da distância em relação às normas) erige “casos”: os artistas tornam-se singularidades incomensuráveis, fora da norma. A história das artes, assim como a filosofia, faz o relato desses “casos” capazes de realizar transgressões imediatamente percebidas e de revolucionar a arte. Esses artistas elaboram uma prática artística ou mesmo obras de arte fora do que era passível de expressar até então para revelar uma nova expressão, inicialmente manifestando dissenso; em seguida um dia consenso, pois é reconhecida, exaltada.

1 “Boulez jamais teve a ideia de que todo pensamento, na prática da arte, seria demasiado caso fosse a reflexão sobre as regras de uma técnica e sobre seu próprio jogo. Também não gostava realmente de Valéry. Do pensamento, ele esperava justamente que lhe permitisse continuamente fazer algo diferente do que fazia. Ele solicitava ao pensamento para abrir, em seu jogo tão regrado, tão refletido quanto o jogasse, um novo espaço livre. Escutava-se alguns taxarem-no de gratuidade técnica; outros, de excesso de teoria. Mas, para ele, o essencial estava nisso: pensar a prática o mais próximo possível de suas necessidades internas, sem se dobrar a qualquer uma delas comme se fossem exigências soberanas. Qual seria, portanto, o papel do pensamento no que se faz, se ele não deve ser simples habilidade, nem pura teoria? Boulez o mostrava: dar a força de romper com as regras no próprio ato em que são exercidas.”. (FOUCAULT, 2001, p.1031)

Manet pertence a essa mitologia dos “casos”: inventor da pintura moderna, inclassificável, pois não completamente assimilável aos seus amigos impressionistas, e isso segundo Malraux, Bataille, mas também Foucault, Bourdieu ou ainda o historiador da arte americano Michael Fried. Gostaria de reexaminar essa mitologia do “caso”, a partir de Manet, desfazendo o “caso” Manet (o que não equivale a lançar Manet à escória, pois é incontestável que Manet é um imenso pintor). Gostaria simplesmente de realocar Manet num tecido ou numa trama da própria pintura.

O que seria desfazer o “caso” Manet? É explicar que a grandiosidade da pintura de Manet se compreende num contexto, nos diálogos com outros pintores igualmente talentosos; a pintura circula e procede por hibridações. Trata-se, então, de interrogar esse momento da pintura francesa com nossos instrumentos atuais, os quais nos permitem simultaneamente compreender as relações de amizade e de amor, os laços de pintura como um território complexo que incita a considerar um movimento – o impressionismo – na sua continuidade coletiva, e não somente como sucessão de obras. Todo sujeito humano, como no caso do artista, é um sujeito em relação investido no que poderíamos nomear de ecossistema da pintura. Mais particularmente, destacarei o que se pode chamar de o diálogo Edouard Manet-Berthe Morisot, esta uma pintora eminente do impressionismo (Mallarmé, o poeta, escreveu tanto sobre Manet quanto sobre Morisot, e de maneira igualmente penetrante e elogiosa). Pode-se dizer que uma história da arte caricatural a reduziu pouco a pouco ao estatuto de “musa” de Manet (já que aparece em alguns de seus quadros), esquecendo-se de que fora também pintora e sem dúvida tão revolucionária quanto Manet. Então, como e por que sair do “caso” Manet? Trata-se também de reexplorar a modernidade, o modernismo frequentemente associado a Manet pelo viés de Baudelaire. Não haveria, por outro lado, várias modernidades dentre as quais diversas apagadas?

O “caso” Manet. Qual caso?

As pinturas de Manet geram escândalo no século XIX; fazem rir o público que vem aos salões de pintura, e numerosos críticos, em nome do academismo, consideram-nas desleixadas ou inacabadas. Manet pode corresponder ao mito do gênio incompreendido evidentemente masculino, cujos quadros surgem, senão da grandiosidade, que é sempre do sexo masculino, do artista, de parte alguma. A história da arte feminista, por meio das análises de Linda Nochlin, mostrou o quanto o grande artista não existe no feminino, o quanto a norma do gênio é masculina.

É claro que, se se pretende compreender a qualificação do “caso”, temos de voltar a Nietzsche, que inicialmente louvou a música de Wagner, porque, segundo ele, ela se harmonizava com a gravidade da existência; o próprio compositor é, então, qualificado de “lutador sublime”². Mas o prefácio de *O nascimento da tragédia* foi seguido, em 1888, por uma forte derrocada do compositor alemão. Wagner tornou-se, então, um “caso”, uma singularidade que anuncia uma queda. A etimologia de caso, *casus* em latim, é uma tradução do grego πτῶσις (*ptôsis*), propriamente queda. Para Nietzsche, ele não será mais, portanto, esse musicista incrível, capaz de responder a um mundo contemporâneo que necessita de metafísica, mas aquele que participa do fim de uma modernidade decadente. Wagner, tão adulado pelo filósofo, torna-se aquele que leva a seu paroxismo a “depravação do gosto” dos jovens, a decadência de uma época débil. Sua arte será doravante considerada doente, tamanha sua falta de precisão, de eficácia e de beleza diante de um Bizet, que nos conecta às paixões em *Carmem*. Segundo Nietzsche, a excepcionalidade e o gênio de Wagner

2 Excerto de *Dedicatória a Richard Wagner*, concluída em 1871 (NIETZSCHE, 1977a, p. 39-40).

conduzem a uma decadência da modernidade tornada crua demais, demasiado brutal ou artificial: “Por Wagner, a modernidade fala sua linguagem mais íntima: não dissimula nem seu bem, nem seu mal; ela desaprendeu todo pudor diante de si mesma”³. Wagner é aquele que apreendeu de muito perto a modernidade até o ponto de revelar sua quintessência, o que nos faz abandonar toda vontade de escutá-lo, tanto os contrastes se tornam incompreensíveis, os mitos saturados e os sons desarmoniosos. Uma música doente, moderna até os ossos, é uma música sem ouvintes ou, sobretudo, sem ouvintes sinceros.

Nietzsche nos revela, assim, o quanto prefere escutar a música francesa. Bizet pretende “mediterraneanizar” a música mediante sons que sugerem a vida sob o sol, as paixões fortes e a morte espetacular. Sua música é real; faz-se em carne e osso. Wagner, por seu lado, simboliza o esgotamento da modernidade nos mitos germânicos nos quais ninguém crê. A grandiosidade de Wagner é vazia, formal, sem emoção: “Tudo se torna grande; o próprio Wagner se torna um grande homem... Que prudente serpente com guizos”. A imagem da serpente com guizos não é utilizada por acaso: a música de Wagner é como um veneno que pode matar a própria música em nome do grande artista. É preciso escutar os guizos que nos previnem com relação a essa nocividade do “caso” Wagner.

Não seria também o próprio Manet um “caso” de que se pode, ao mesmo tempo, louvar a originalidade formal e considerar justamente o esgotamento da modernidade ou o esquecimento da bela pintura? Certamente, o “caso” Wagner permanece no diagnóstico de um contemporâneo, de início amigo do musicista, filósofo que amava as artes e decidiu que sua apreciação era instigante. O “caso” Manet é construído no século XX por meio de uma história que consolida dia após dia seu lugar na vanguarda. No século XX, Manet se tornou precisamente o

3 NIETZSCHE, 1977b, p. 32.

inventor da pintura moderna, embora tivesse sido inicialmente considerado um pintor realista ou impressionista, um dentre outros por seus contemporâneos. Fez-se de Manet um “caso”, um mito pelo qual se revela a intimidade de uma modernidade votada ao esgotamento.

Que modernidade seria essa, expressa pelo “caso” Manet, que precisaríamos desconstruir para restabelecer o regime de verdade do impressionismo? A modernidade de Manet é inicialmente um mistério, uma incoerência, uma incongruência e decorre de uma obsessão pela pintura. Manet pinta, sabe pintar, mas não sabe o que pinta, como se sua criação derivasse de um denso mistério, de uma inconsciência que situaria a obra muito além do artista. Foucault não somente se interessou pela pintura de Manet – “[...] sua pintura, somente sua pintura” –, mas também consentiu com a ideia de que o pintor não seguia uma ideia, um plano de conjunto, uma corrente⁴. Manet adora as incoerências, como o pequeno gato preto, em *Olympia*; a mulher nua com homens vestidos com casacas pretas, em *O desjejum sobre a relva*; ou *O aspargo* solitário na beirada de uma mesa, como despontado de um quadro de Chardin. Sua pintura escapa das molduras que, entretanto, não deixaram de estar presentes para prestar contas dela. Manet é um “caso”. O caso está fora da moldura. Entretanto, ele pode fabricar uma nova moldura, construir uma linearidade da pintura por meio da qual toda singularidade encontra um lugar ou uma explicação.

De modo muito rápido, a pintura de Manet será feita moderna, pois libera a criação do grilhão da história, que tinha suas próprias imposições: a nobreza, a beleza ou a autenticidade da própria história (pode-se pensar no pintor Poussin, e até mesmo em Delacroix), a escolha do momento oportuno ou significativo da ação, uma coerência expressa pelo vínculo dos personagens entre si, a presença de objetos significantes tornados necessários, etc. Por conseguinte, considera-se um pouco rápido

4 ZOLA, 1991, p. 147.

demais que ela valha como um momento de ruptura na história da pintura. Assim, a pintura de Manet se ausenta de formas majestosas que pudessem ordenar o passado, que pudessem representar um mundo comum mitológico ou religioso, reconfortante para o público. Ela anuncia um novo tempo, aquele de uma arte que não será mais capaz de lidar com a estatura da narração ou com a evidência de um mundo comum reduzido paulatinamente ao entre si. Manet para de representar, põe em crise o sujeito do quadro desarranjando definitivamente o modelo representativo da pintura que havia instalado um processo de representação de histórias consideradas importantes, transmissíveis por meio das gerações ou que pudessem servir de exemplo para a conduta humana. O modelo da representação é reduzido a nada. Manet introduz desordem ao praticar o que Bataille denomina “a destruição do sujeito” e que lhe permite escrever de maneira lírica: “Mas é expressamente a Manet que devemos atribuir inicialmente o nascimento dessa pintura sem outra significação que a arte de pintar que é a ‘pintura moderna’”⁵. O “caso” Manet se torna o inconsciente da pintura, o que surge necessariamente da profundidade das pulsões.

O “caso” na modernidade

Conhecemos a concepção baudelairiana da modernidade expressa em *O pintor da vida moderna*: a poética na história, o eterno no passageiro. O artista moderno heroíza o futuro graças a uma imaginação criadora, e não reprodutora. Trata-se disso no “caso” Manet, amigo de Baudelaire? Como Manet se situa exatamente nessa modernidade estética que esboça uma profundidade do presente unicamente existente no artista ou no

5 BATAILLE, 1983, p. 45.

poeta? Há bem mais em Manet do que em Baudelaire uma obsessão da realidade, um realismo da pintura: Manet poderia incarnar a atitude de transfiguração baudelairiana do presente?

Quando Manet escreve: “Faço o que é e não o que não é.” (ou “Eu pinto o que vejo, e não o que aos outros agrada ver.”), testemunha uma missão da pintura: tornar possível ver o que é. E fazer ver o que é pode chocar, intrigar, encolerizar o público, fazê-lo rir, tão intensamente o modo como percebemos a pintura está subordinado a uma tradição que idealiza o mundo em nome de uma supremacia da ideia sobre a execução. A respeito de Manet Edmond Bazire escreve: “Pintar conforme os olhos, não conforme a imaginação, foi seu programa.”.

A maneira de Manet fazer pintura não corresponde à poesia de Baudelaire, que é um hino à imaginação, à transfiguração da pobre realidade. Baudelaire é romântico; a arte é heroica. Não resta nada desse heroísmo na pintura de Manet, esse pintor que quer pintar o que vê, expressar sua relação com a realidade e com formas de vida da época à qual pertence. A pintura não pode, então, mudar de maneira abrupta, como escreve Stanley Cavell: “Em Manet, a pintura foi *forçada* a abandonar a semelhança precisamente por causa de sua própria obsessão pela realidade, porque as ilusões que ela havia aprendido a criar não forneciam a convicção da realidade, o vínculo com a realidade, que ela desejava. Poder-se-ia mesmo dizer que ao se retirar da semelhança, a pintura liberou a possibilidade da invenção da fotografia”⁶. Cavell sugere que a obsessão da realidade conduz Manet a abandonar os artificios da pintura. Mas esse abandono aprofunda e amplifica as condições de possibilidade de um pictural da semelhança.

Liberar a pintura da invenção da fotografia, é exatamente introduzir nela a possibilidade de expressar o real ainda mais diretamente.

6 CAVELL, 1979, p. 21.

É bastante justo considerar uma espécie de obsessão pela realidade em Manet, um real a ser pintado absolutamente por toda parte e sob todas as suas formas. Mas uma realidade que se pinta não se assemelha forçosamente ao que chamamos geralmente de realidade. Manet nos permite interrogar sobre o vínculo com a realidade; sua pintura, que não produz imagens que se assemelham ao que estava prescrito à pintura quanto à realidade, cria, então, uma nova relação da pintura com a realidade, forçosamente desestabilizadora, pois é inventiva quanto à maneira. Se os quadros de Manet chocam, desestabilizam o público e os críticos, é porque ele inventa um novo vínculo entre a pintura e a realidade. Esse novo vínculo explicita a radicalidade de uma ponderação sobre os limites de expressão da pintura, a superfície plana do quadro. Ela esboça o que Bourdieu denomina de “revolução simbólica”, uma criação de formas que desestabiliza e subverte a ordem existente. Essa ruptura de Manet, percebida como uma “brutalidade no uso das formas”⁷, é exercida tanto na produção quanto na recepção artística: é brutal o que é inabitual e rompe uma harmonia adquirida das formas. A realidade, segundo Manet, é uma realidade dissonante e imediatamente pictural: manifesta uma dessemelhança com a realidade percebida. Ela é, segundo as palavras de Malraux, *picturalizada*.

Assim, os objetos não ocupam mais seu lugar em razão de sua utilidade ou do que simbolizam; tornam-se puros fenômenos coloridos (em azul, em preto, em branco, em verde). A taça preenchida de água pela metade, e que contém duas rosas (de cores branca e rosa), não teria lugar no balcão da garçonete ruiva e melancólica que nos olha de maneira indiferente em *Um bar no Folies-Bergère*. Essa taça é uma pura presença

7 BOURDIEU, 2013, p. 61. Como lembra Bourdieu, essa brutalidade no uso das formas leva a classificar Manet juntamente com os realistas: o realismo é brutal no uso das formas na medida em que as destaca de uma beleza eufemizante.

da pintura, um conjunto de manchas que sobrepujam o colete de veludo escuro da jovem. A pintura é espetáculo numa superfície plana. Segundo Malraux, “o que Manet realiza em algumas telas, é uma picturalização do mundo”⁸, um devir pintura do mundo.

Seria ele moderno no sentido em que teria feito do mundo uma pintura, nada além de uma pintura independente de qualquer outra coisa? Para Malraux, isso é incontestável: “Manet passa de suas primeiras telas românticas a *Olympia*, ao *Retrato de Clemanceau*, ao pequeno *Bar no Folies-Bergère*, tal como a pintura passa do museu à arte moderna”⁹. O “caso” Manet se fabrica na invenção do pictural como mito da modernidade.

Doravante, os pintores se ocupam da pintura: seu envolvimento não é mais tão forte com a realidade, como no caso dos humanos ordinários, mas com a própria pintura. A pintura se torna o lugar do ordinário, do processo ininterrupto da vida.

Manet com Morisot. O que o gênero faz ao impressionista

Todavia, nesse combate da pintura pela pintura, da pintura tornada realidade, Manet não é um caso; ele está em diálogo, em relação, em afinidade com outros pintores. Desse modo, eu gostaria de introduzir seu diálogo específico com Berthe Morisot, que desfaz o “caso” Manet, para refazer o impressionismo a partir dessa questão que se pode conceber como feminista: por que Morisot teria sido apagada da história da arte no século XX, mesmo que tenha sido uma figura fundadora e central do movimento impressionista? Por que se preferiu edificar “casos” como o de Manet e suprimir os intercâmbios, as comparações e as influências

8 MALRAUX, 2002, p. 57.

9 MALRAUX, 2002, p. 41.

recíprocas com outros pintores? Uma convicção, um índice e uma tese sobre o cânone me permitem sustentar a argumentação.

Eu gostaria, inicialmente, de enunciar uma convicção que anima todo meu trabalho filosófico sobre a arte: é necessário desindividualizar nossa relação com a arte e pôr em dúvida todos os enunciados picturais enraizados na defesa do grande artista e da obra-prima pelo viés do cânone. Como escrevem Deleuze e Guattari, pode-se criticar a psicanálise “que jamais viu senão um buraco, senão um pai, um cão onde há multiplicidades selvagens”, acrescentando “repreende-se a psicanálise por ter se servido da enunciação edipiana para fazer o paciente crer que efetuaría declarações pessoais, individuais, que, enfim, falaria em seu nome”¹⁰. A psicanálise teria recoberto a potência sem nome do inconsciente, reorganizando-a na história familiar, que sempre faz voltar à direção do que o sujeito crê ser sua individualidade. Do ponto de vista de Deleuze e de Guattari, é preciso poder transcrever novamente algo do buraco negro das multiplicidades selvagens. As multiplicidades formam agenciamentos, hibridizam-se ou ainda forjam zonas de fricção que são igualmente zonas de desejo. Manet e Morisot é uma apreensão de um regime de multiplicidades, e a história da arte feminista que faz voltar ao centro do palco a pintura de Morisot situada num contexto, com sujeitos postos em relação, e não como uma individualidade, pode nos ajudar a compreender essa zona da arte que é o impressionismo. O tema do gênero se mistura, então, com a apreensão de multiplicidades, com a possibilidade de que o indivíduo se desloque na direção de uma zona cinzenta – aquela da pintura –, que torna possível interferências das normas, das despersonalizações momentâneas e dos campos de intensidade.

Gostaria, em seguida, de enunciar um índice no âmbito da crítica do “caso” Manet, que sublinha esse diálogo entre os dois pintores

10 DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 51.

nomeados: “Marisot” (com um único nome que reúne ambos), como uma arte com duas cabeças e que testemunha todos esses fluxos ocultos a ampliar nossa apreensão da história das artes. Berthe Morisot representa sua irmã Edma em Lorient: *Vista do pequeno porto de Lorient*¹¹. Manet fica estarrecido por essa cena ao ar livre em que a mulher com a sombrinha se funde simultaneamente à água e ao céu. Ele compreende tudo o que pintar o ar livre, até então desprezado por ele, pode permitir: fixações de impressões em que a natureza se torna um ambiente cintilante, capaz de diversificar os coloridos por meio de pinceladas claras e leves. Ele se encaminha a Paris, visita Monet em Bougival; vai a Boulogne[-sur-Mer], nas praias da Normandia. Impressionista sem carteirinha, pretende fazer ar-livre pela multidão de pinceladas intensas que cria a luz. Um amigo de Renoir dá uma primeira definição dessa que não é propriamente uma escola: “Tratar um objeto pelos tons e não pelo próprio objeto, eis o que distingue os impressionistas dos outros pintores”¹². A sensibilidade é uma tarefa de intensidade e de claridade dos tons; Manet pinta mais claro e busca atmosferas.

Enfim, gostaria de formular uma tese com base nesse diálogo, a partir do qual seria igualmente possível mencionar a admiração de Berthe Morisot por Manet, particularmente quando descobre *O balcão* (*Le Balcon*), quadro no qual, aliás, a intensidade de seu próprio olhar habita a tela contrariamente dos demais personagens: como se um pintor olhasse outro pintor, como se a pintura olhasse a pintura. Essa tese do diálogo ou do intercâmbio em nome da pintura se alicerça numa crítica do cânone; esse cânone que preside geralmente a apreensão da arte por meio das obras, das obras-primas, dos grandes artistas que são geralmente homens.

11 REWALD, 1955, p. 278.

12 RIVIÈRE *apud* VENTURI, 1939, p. 309.

Sabe-se que a história da arte, mas também tudo o que constitui uma teoria ou uma filosofia da arte, funciona ao modo de simplificação, e essa simplificação é assumida por um gênero, o masculino: a obra-prima é o fruto de um grande artista que é do sexo masculino, geralmente branco, europeu, que se torna um ser de exceção ou, para retomar uma palavra de Nietzsche, um “caso” (e isso se sabe graças aos trabalhos pioneiros de Linda Nochlin). A propósito, Bataille, que faz de Manet o ator maior de uma metamorfose da arte, simultaneamente avalia os limites de sua investigação. De um lado, Manet é esse ponto de balança da arte contra sua vontade: “O que é, portanto, Manet, senão o instrumento de acaso de uma espécie de metamorfose?”¹³. Seria aquele que orienta a arte sem sabê-lo. Por outro lado, no desvio de um parágrafo, Morisot surge como o que confirma a incerteza do “caso”: “O charme de Manet não é feito de indecisão, de hesitação? Sem Berthe Morisot, na qual encontrou esse duplo encantamento, o talento da pintura, a beleza do modelo (sem falar do capricho da inteligência), Manet talvez não tivesse produzido pintura impressionista. Até então, Manet não havia pintado em seu ateliê senão quadros sombrios. Não teria jamais adotado os princípios daqueles que até então eram apenas seus admiradores, seus asseclas no Café Guerbois. Berthe Morisot determinou esse instável ao ar livre e em cor clara que preconizavam seus amigos, e que Manet adotou no segundo período, no tempo de *O barco*, dos quadros de Argenteuil, do *Ateliê de Monet*, do *Grande Canal de Venise*”¹⁴. Entretanto, Bataille reitera a leitura de gênero atribuindo Morisot ao talento de Manet e retirando dela antecipadamente seu gênio. Contudo, sua análise permanece pertinente num ponto: a excepcionalidade de Manet supõe encontros dentre os quais aquele, completamente fora do comum, com Morisot. É o mesmo encontro com

13 RIVIÈRE *apud* VENTURI, 1939, p. 25.

14 RIVIÈRE *apud* VENTURI, 1939, p. 100-101.

Morisot que permite a Manet unir-se ao impressionismo, encontrar nele uma nova inspiração, quase tateando. Por que, então, ter-se-ia omitido progressivamente no século XX a menção dessa dimensão de hibridação, de fluidez e de partilha dessa nova pintura em via de ser feita? Por que Manet teria aparecido como uma exceção, um pai da pintura moderna?

A análise da relação com Morisot, simultaneamente modelo e pintora, permite deslocar e interrogar o lugar do gênero e o transtorno (no gênero) provocado, nessa pintura do fim do século XIX, pela presença de uma mulher em que todos reconhecem um talento equivalente ao seu próprio. Por que o termo “talento”? Porque ele pode significar uma aptidão remarcável que é desenvolvida, continuamente posta à prova, no exercício da prática artística. A obra como processo implica o tempo contínuo do talento, apesar das dúvidas e das incertezas da criação.

O problema do gênero na arte aparece em toda a sua crueza: por que as obras de Morisot não são jamais consideradas obras-primas e por que se menosprezou seu papel eminente na história da arte, embora, durante sua vida, foi por diversas vezes considerada líder da pintura impressionista, admirada por críticos de arte, por escritores como Mallarmé?

Grisella Pollock analisou com muita precisão esse processo de construção de uma arte da obra-prima, masculina, que supõe a instauração de um artista excepcional que se pode perfeitamente, em alguns aspectos, nomear “gênio”. Essa historiadora da arte americana, feminista, evoca a regulação social do campo artístico ao introduzir o termo “cânone”, que, conforme sua etimologia grega *κανών* (*kanón*) significa regra ou padrão. O cânone estabelece o que gera valor estético na arte, isto é, como o valor escreve, estabelece “o que é incontestavelmente grande, mas também o que deve ser estudado como modelo”¹⁵ no domínio da cultura. O cânone

15 POLLOCK, 2007, p. 46.

é, assim, engendrado por artistas de gênio que produzem obras-primas. Manet é um deles. Morisot, não. Grisella Pollock se interessa pelos excluídos da consagração artística, as mulheres e as não-europeias; o gênero e a raça consistem, para ela, em normas determinantes nessa exclusão. O cânone é, assim, político em suas formas de exclusão, e, quando é inclusivo, o faz de maneira seletiva, no momento em que exclusões se tornam demasiado gritantes e ameaçam o próprio regime hegemônico.

Como analisou Simone de Beauvoir desde *O segundo sexo*, os excluídos se constituem outros; mais ainda, servem-se desse estigma e se diferenciam do cânone por discursos do outro. O recurso ao feminismo permite a produção de um discurso do outro que recusa a supremacia da masculinidade na esfera da criação artística. Assim, em 1990 em Nova Iorque, as análises feministas da história da arte conduzem Linda Nochlin a proclamar que é preciso “disparar o cânon” (*Firing the Canon*) durante o colóquio da *College Art Association*. A proposição promove uma crítica radical da ordem de grandeza na arte por meio do investimento de novos espaços e campos disciplinares que constituem “as vozes dos outros”, em particular vozes feministas.

Mas, como o feminismo poderia mobilizar o domínio da história da arte, desfazer ordens de grandeza masculinistas sem ser uma simples reação? Para Grisella Pollock, há numerosos perigos epistemológicos, como aquele que consistiria, ao imitar o modelo dominante, em [a] transformar a relação com o pai numa relação com a mãe, mobilizando uma ordem maternal da arte, ou ainda em [b] fazer surgir heroínas da arte para completar de algum modo o campo heroico estabelecido pelo cânone. O cânone institui uma diferença sexual, mas ela não é fácil de reverter, desfazer ou fazer desaparecer. Arrisca-se frequentemente reforçar a oposição binária pelo próprio fato de que levamos a diferença a uma visibilidade no domínio artístico. Certamente, não se pode abolir a

diferença tal como está constituída, mas é possível imaginar o campo cultural como “um espaço multiposicional”¹⁶. As múltiplas deformações do cânone, que organiza um modo de veneração do artista e que é, ao mesmo tempo, uma forma de narcisismo masculino, podem criar uma espécie de fragmentação da arte. Todavia, elas experimentam contra-hegemonias, formas de resistência das quais as diversas estratégias nutrem o futuro da arte e da cultura com diferentes posturas: de diferenciação e de identificação com um grupo, de negociação ou de fertilização com o cânone, mas também de resistência a toda incorporação. Tudo isso mantém o discurso sobre a arte no âmbito geral de um ceticismo com relação ao grande artista, sempre de sexo masculino, de cultura europeia. Nesse processo, as mulheres e as feministas têm um papel: construir “subjetividades híbridas, emendadas a partir do que a cultura falocêntrica lhes oferece”¹⁷. A diferença sexuada e sexual não é somente uma linha de demarcação entre o cânone e o não-cânone, mas uma questão central que habita uma análise extensiva e global da cultura.

O “caso” Manet não é somente habitado secretamente pela artista e musa Morisot como essa figura discreta e intensa que, segundo Bataille, o conduz rumo ao impressionismo. Ele é desfeito pela introdução do tema do gênero que mobiliza o cânone e convida a sair da linguagem da obra-prima, do grande artista ou ainda da arte pela arte, tal como essas palavras permitiram a elaboração de um binarismo na arte, uma simplificação das práticas em nome do poder do masculino.

O cânone estabelece em si a violência das normas que governam o gênero na pintura. Ademais, Morisot diagnosticou abundantemente essa violência, mesmo que tenha sempre conseguido, em certa medida, contorná-la, torná-la menos operatória. Ela manifesta extrema lucidez:

16 POLLOCK, 2007, p. 58.

17 POLLOCK, 2007, p. 67.

“Não creio que haja um homem que trate uma mulher de igual para igual, e é tudo o que eu teria pedido, pois sei que lhes sou equivalente”¹⁸.

O sentimento de superioridade dos homens é sistemático e se reproduz na pintura, não obstante o talento das mulheres. A produção de sujeitos sexuados ao longo de um eixo diferencial de dominação impede a emancipação das mulheres. Morisot não pretende fazer uma pintura da “diferença” que seria apenas uma pintura de mulher. Ela quer ser pintora do mesmo modo como Manet, Monet, Degas ou Renoir o são. O poder do gênero assume uma dupla função, “jurídica e produtiva”¹⁹, como estabelece Judith Butler em *Transtorno no gênero*: não existe sujeito antes da lei do gênero ou pessoas que consentiriam em ser livremente governadas.

Eis por que, na análise das zonas de fricção entre Manet e Morisot, não se trata de exibir uma diferença, aquela de Morisot, que consistiria em afirmar a identidade heroica de uma pintura feminina. A tarefa de uma filosofia da arte feminista, que se inspira simultaneamente em trabalhos filosóficos como os de Judith Butler e naqueles de história da arte como os de Linda Nochlin ou de Grisella Pollock, é a de formular, por meio da análise de um momento da pintura mais ou menos habitado pela novidade que é o impressionismo, uma crítica das categorias da identidade na arte. Dessa maneira, seria possível construir um sujeito do feminismo na pintura que não se reduziria a uma simples reparação histórica, sempre arriscada a permanecer à parte, separada da forte idealização do cânone.

A importância do empreendimento feminista se manifesta, então, na necessidade de fazer surgir a verdade: subjetividades de pintores híbridos, circulações de práticas ou encontros desestabilizantes,

18 MORISOT *apud* PATRY, Sylvie, 2016, p. 14. (Caderneta de Berthe Morisot, Mézy, 1890, Museu Marmottan Monet, p. 34).

19 BUTLER, 2006, p. 61.

recomposantes ou descomposantes. O impressionismo, com “casos” devem ser desfeitos em nome dos espaços abertos pela pintura; de uma partilha do sensível, como escreveria Jacques Rancière.

Referências Bibliográficas

BATAILLE, Georges. *Manet*. Genève: Skira, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Manet*. Une révolution symbolique. Paris: Seuil, 2013, p. 61.

BUTLER, Judith. *Trouble dans le genre*. Paris: La Découvert, 2006.

CAVELL, Stanley. *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge e Londres: Harvard University Press, 1979.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mille Plateaux*. Capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 1980.

FOUCAULT, Michel. *Dits et écrits II, 1976-1988*. Paris, Gallimard, 2001.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*. Paris: Gallimard, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. Naissance de la tragédie. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*. t. I. Paris: Gallimard, 1977a.

NIETZSCHE, Friedrich. Le cas Wagner. In: NIETZSCHE, Friedrich. *Œuvres philosophiques complètes*. t. VIII. Paris: Gallimard, 1977b.

PATRY, Sylvie. Préface. In: REY, Jean-Dominique. *Berthe Morisot*. Paris: Flammarion, 2016.

POLLOCK, Griselda. Des canons et des guerres culturelles. *Cahiers du genre*, 2007/2, n. 43, p. 45-69.

REWALD, John. *Histoire de l'impressionnisme*. v. I. Paris: Albin Michel, 1955.

VENTURI, Lionello. *Les Archives de l'Impressionnisme*. v. II. Paris-New-York: Durand-Ruel, 1939.

ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991.