



A reinvenção do realismo como arte do instante*

Luiz Renato Martins

O texto reexamina a interpretação formalista corrente da obra de Manet como marco de origem da arte moderna em virtude do caráter supostamente atemático de sua pintura. Como preliminar para a recolocação da questão do realismo, por Manet, e a recontextualização de sua obra, aborda antes o processo histórico de intensa especialização e dissolução da esfera pública iluminista, que propicia a doutrina positivista da "pura visibilidade", a partir da qual a crítica e a historiografia formalista lançaram, entre o final do século 19 e as primeiras décadas do século 20, a idéia de uma pintura puramente ótica, cujo melhor paradigma viria a ser a arte abstrata, tomada como essência da arte moderna.

Manet, arte moderna, formalismo

Introdução: a importância estratégica de Manet

Os problemas decorrentes da ruptura dos vínculos da civilização com a natureza e com a tradição se põem ao longo do século 19 para todas as esferas da vida social e não só para a cultura. O culto ao novo, corrente desde então no consumo, reage irrefletidamente à necessidade de remediar a rápida caducidade dos modelos na cena moderna.

No campo da arte, uma vez varridas as premissas ontológicas tradicionais da visualidade, a questão da refundação da pintura e do olhar se impõe em meados do século a cada pintor conseqüente. O princípio negativo, dado pela ausência do argumento da natureza, permeia todo ato artístico moderno e só variam as estratégias frente ao problema. Apesar de essa crise ter penetrado, de um modo ou de outro, o todo das relações, no âmbito da historiografia tornou-se corrente o fato de encarar a arte moderna como fenômeno único, dotado, de acordo com o formalismo, de uma lógica exclusiva; e ficou também usual encontrar, segundo essa perspectiva, a obra de Manet como marco zero do modernismo na pintura.

A determinação da arte moderna como fenômeno puro corresponde à tendência moderna de divisão e de especialização dos campos de saber. A determinação específica de Manet como foco originário da arte moderna é característica da historiografia formalista. Manet foi erigido em paradigma da pintura pura, atemática ou independente de motivo, e se fez da negação do tema uma premissa da arte moderna.

O início da década de 1980 marca a emergência de novas leituras de Manet, em geral de acordo com a problemática realista. Em 1983, ano do centenário da morte do pintor, ocorreram importantes mostras: a maior, no Grand-Palais, em Paris (22/4 - 1/10) e no Metropolitan Museum of Art, em Nova York (10/9 - 27/11). A Tate Gallery também expôs seu acervo de Manet. A curadoria e o texto do catálogo, agudo, embora com menos de 50 páginas, são de Michael Wilson.¹ Wilson reelabora a significação da pintura de Manet, reinscrevendo-o em seu meio original e salientando seu comprometimento com questões gerais da modernidade. No mesmo ano, Giulio Carlo Argan publica o ensaio *Manet e a pintura italiana (Manet e la pittura italiana)*,² ressaltando o antiidealismo e o realismo da pintura de Manet,

contrapondo-os ao neoplatonismo e ao classicismo da pintura quinhentista italiana, da qual Manet extrai modelos. No ano seguinte, Timothy Clark publica o livro *The Painting of Modern Life/ Paris in the Art of Manet and his Followers*, levantando minuciosamente a recepção crítica negativa de Manet, à época, e destacando os vínculos de sua pintura com o impacto da reestruturação de Paris, executada pelo Barão Haussmann nas décadas de 1850 e 1860, durante o Segundo Império. Na esteira, surge, de Françoise Cachin,³ diretora do Musée d'Orsay (Paris), *Manet* (1990).⁴

A recontextualização da obra de Manet se põe na contracorrente da maioria dos estudos críticos formalistas, que haviam eclipsado o ambiente histórico e pictórico do pintor em nome do purismo de uma linha evolutiva da arte moderna, da qual Manet constituiria o marco zero.⁵ As interpretações formalistas envolveram a obra de Manet a partir dos anos finais do século 19 e deram a tônica da visão sobre o pintor durante quase todo o século 20, ou seja, no período de alto prestígio da arte moderna.

Em linhas gerais, o destino crítico de Manet se confunde, pois, com aquele da arte moderna. Quando a visão formalista sobre esta se afirma no final do século 19, em sintonia com o prestígio do impressionismo,⁶ o Manet maldito, dos temas impróprios e condenado pela opinião pública contemporânea, some sob o artista desinteressado e pioneiro da arte pura. E só quando, há cerca de duas décadas, declina a interpretação da arte moderna como arte pura, cujo melhor paradigma seria a arte abstrata, é que se abre a possibilidade para a rediscussão da dimensão semântica da pintura de Manet ou, melhor dizendo, para o reexame das articulações entre sua pintura e o processo extra-artístico da modernidade⁷ como um todo.

Em síntese, a discussão de Manet implica também a controvertida questão dos destinos do modernismo. E a reabertura do problema Manet se associa à reabertura de vários *dossiers* da arte moderna. Tanto

quanto a premissa do caráter atemático da arte de Manet, mais duas interpretações se põem como pilares da concepção formalista da arte moderna. Na suposição do classicismo de Cézanne e do teor abstrato do cubismo, ao lado da pureza de Manet, está assentado o tripé de apoio da leitura formalista do modernismo.

Do modelo da natureza aos modelos históricos

A crítica do paradigma da contemplação envolve a dos modelos do organismo, logo, a do princípio de unidade estética, e a do belo natural, cuja matriz em última análise é a do mito criacionista.⁸ Por sua vez, a crítica da modernidade implica uma análise histórica conjugada da pintura e da sociedade. A novidade do trabalho de Manet assenta-se numa dialética combinada, estruturada da superação do paradigma da natureza e de uma incessante reflexão histórica.

A relevância da questão temática para a compreensão da obra de Manet é dada por um novo princípio de relação entre o autor e o motivo. Nesse padrão, Manet forja uma nova posição autoral: arquiteta minuciosamente seus modelos e seus cenários, e expõe sua intervenção como uma fissura aberta. Lidando com a imagem como manufatura, afasta-se de toda noção de organicidade ou da idéia de forma como emanção de um criador.

Rompida a teia de analogias com a natureza, a pintura de Manet se aproxima do jornalismo e de linguagens congêneres, que envolvem objetos não naturais, um público vasto e padrões de linguagem não artesanais, além de uma concepção não imediata do real.

Além de romper com a contraposição apriorística entre a esfera estética e as demais, Manet assimila uma série de elementos vulgares, que aproximam a aparência final de sua pintura das artes gráficas, bem como aproximam-na da abrangência e diversidade jornalísticas. Manet é dos primeiros a se valer

sistematicamente de materiais ordinários, antecipando, na esteira de Daumier e de Courbet, as operações de incorporação de recortes e detritos às colagens e dos objetos encontrados (*objets-trouvés*) às esculturas.

Manet como mito de origem da arte moderna

O mito de Manet como primeiro impressionista e marco zero do modernismo nasce com a consolidação pública do impressionismo.⁹ Em vida, Manet, ainda que não inteiramente identificado à escola de Courbet, era tido como um realista e reivindicava a herança de Delacroix, como muitos companheiros de geração. Não era absolutamente tido como praticante ou adepto de uma arte pura. Manet foi tomado como referência por Meier-Graefe, autor de *Manet und der Impressionismus* (1897-8) e de uma história da arte moderna (1903). Já a noção de "arte moderna", associada à de "inocência do olho", apresenta-se desde *Modern Painters* (1843), de Ruskin. Graefe adota a fórmula paralela, da arte moderna como tábula rasa e associa a sua origem a Manet. Meier-Graefe atribui a Manet o

*reconhecimento da pintura como decoração plana; [por sua] implacável supressão de todos aqueles elementos usados pelos antigos mestres para seduzir o olho mediante a ilusão plástica; e [por sua] insistência deliberada em todos os elementos pictóricos (...).*¹⁰

O título de iniciador do modernismo e de primeiro impressionista fez escola. A atribuição foi endossada por Roger Fry no catálogo da histórica e polêmica exposição *Manet and the Post-Impressionists* (8/11/1910 - 15/1/1911),¹¹ que levou à Inglaterra a pintura moderna, dois anos antes do Armory Show, de Nova York. Além de conquistar Fry na Inglaterra e Venturi¹² na Itália, tal versão foi difundida nos EUA por Greenberg, que afirma:

Édouard Manet (...) foi o primeiro pintor em nossa tradição a nivelar sistematicamente os objetos no primeiro e no segundo planos e a

*trazer o fundo para a frente, fixando, mediante agudos contrastes de cor, seus contornos (to lock their outlines). Além do mais, ele atribuiu, vez por outra, à luz uma cor crua, dominando os tons escuros e sombrios, e até quando permitiu o domínio do preto e do cinza, como gostava de fazer, esses atuaram mais como cores independentes e planas do que como sombras, indefinições ou gradações. Porque as pinturas de Manet pareciam tão planas, em contraste com tudo o que precedia, ele foi acusado de pintar 'cartas de baralho', por seus contemporâneos na França.*¹³

A função de marco de origem da arte abstrata exige silêncio em torno da questão temática em Manet. Tal mito obteve tanto favor, que, mesmo um escritor, nos antípodas de posições formalistas e marcadamente independente e singular, como Georges Bataille, também adotou essa versão em 1955.¹⁴ A lógica da estratégia formalista é, em resumo, cortar as ligações entre Manet e os "engajados" Courbet e Daumier, e, por outro lado, conectar Manet ao "opticalismo" dos impressionistas – de cujas exposições, aliás, o sociável Manet, não obstante a amizade e o convívio com Monet e outros, jamais participou.¹⁵ O esforço formalista vingou: consolidou-se a figura lendária do Manet-dândi ou do artista de temas "pastorais" [sic]¹⁶ e iniciador da pintura pura.

O que Greenberg, como um dos principais expoentes do formalismo, na crítica pós-1945, entende como o "puramente óptico" e analogamente como o "puramente pictórico" pode ser depreendido de sua explicação da ilusão óptica na pintura moderna:

A planaridade (flatness), rumo à qual a pintura modernista se orienta não pode, de modo algum, ser uma planaridade absoluta. A intensificação da sensibilidade, quanto ao plano pictórico, pode não permitir mais a ilusão escultórica ou o trompe l'oeil, mas ela permite e tem que permitir a ilusão óptica. A primeira marca feita numa tela destrói sua planaridade literal e total, e o resultado das marcas nela feitas por um artista, como Mondrian, é ainda uma forma de ilusão, que sugere uma forma de terceira dimensão. Só que, agora, é uma terceira dimensão estritamente pictórica, estritamente óptica. Os antigos mestres

*criaram uma ilusão de espaço em profundidade, que permitia se imaginar que se pudesse andar nele, mas a ilusão análoga, criada pelo pintor modernista, só pode ser vista; só pode ser percorrida pelo olho, literal ou figurativamente.*¹⁷

O formalismo privilegia a experiência visual pura, posta como autônoma e intrinsecamente distinta do modelo discursivo da prosa. Também o teor híbrido de outras linguagens, que combinam elementos visuais a outros (arquitetura, teatro), é descartado em prol do ideal de pureza formal. Desse ponto de vista, pretende-se constituir o exercício da visão como atividade cognitiva autônoma e exclusiva, independente de outras faculdades do espírito, conferindo-lhe ao mesmo tempo uma consistência de tipo científico.

O desiderato de consistência cognitiva é atribuído por Greenberg "à tendência auto-crítica que começou com (...) Kant". Essa tendência provém da crítica iluminista, porém se distingue desta última, segundo Greenberg, pelo fato de o "Iluminismo criticar de fora, conforme a crítica, na acepção corrente; [enquanto] o modernismo critica de dentro, mediante os próprios procedimentos daquilo que está sendo criticado".¹⁸

A doutrina da "pura visibilidade"

A historiografia e a crítica formalistas têm como correlato teórico a doutrina da "pura visibilidade".¹⁹ O ideal iluminista de autonomia do saber, ao qual as duas tendências associadas se filiam, originou-se de uma prática político-jurídica antiabsolutista, que assinalava a vontade democrático-republicana do cidadão de ajuizar e legislar.

Síntese das estéticas do período, a *Crítica do Juízo* (1790), de Kant, tem por princípio caráter público e não pode ser compreendida sem remissão à sociabilidade. A noção de autonomia estética ou o caráter livre do juízo de gosto, frente aos interesses privados, possui inter-relação intrínseca com a pretensão à universalidade do prazer estético e, este, com a noção de

sociabilidade, dado que a comunicabilidade constitui característica fundamental do prazer estético, de acordo com Kant.²⁰ O caráter desinteressado e livre do juízo sobre o belo, desligado da faculdade de desejar atuante nos interesses privados, funda a pretensão à universalidade do prazer estético e o vincula indissociavelmente à noção de sociabilidade.²¹

Por certo, o princípio da "pura visibilidade", contemporâneo do impressionismo, ou seja, gerado no final do século 19, por um lado, considerado estritamente em termos específicos à filosofia, descende conceitualmente da distinção kantiana entre o belo, o bom e o agradável.²² Porém, é preciso atentar, por outro lado, para as modificações provenientes do contexto histórico em que se constituiu a teoria da "pura visibilidade". Para promover a distinção entre os prazeres meramente privados e aqueles universais, Kant se apóia numa antiga divisão, de origem neoplatônica, que distinguia essencialmente a atividade de contemplação do belo, como livre ou desinteressada e propriamente vinculada ao supra-sensível, daquelas que diziam respeito ao eu mundano, subjetivo e individual, preso por interesses ao próprio bem estar. Entretanto, Kant tinha em vista atender ao ideal de sociabilidade iluminista quando propôs tal distinção, para desparticularizar e socializar o gosto, distinguindo-o, por exemplo, dos prazeres do apetite, postos como particulares e interessados ou meramente patológicos.

A doutrina da "pura visibilidade" estruturou-se, por sua vez, quase um século após a publicação da *Crítica do Juízo*. O mundo é outro: se o século 18 é o da fundação das formas republicanas modernas e tem por corolário a revolucionária Declaração dos Direitos do Homem, o século 19 é o do imperialismo e do colonialismo, e da explicitação da luta de classes. No século seguinte ao de Kant, não há mais lugar para universalismos: a intensificação da divisão social do trabalho induz à multiplicação dos especialistas e restringe o caráter público das questões; a modernização da produção gera novas formas de desigualdade social;

a burguesia francesa repõe no governo monarquias obscurantistas e despóticas, para garantir privilégios, cancela, a golpes de pena e de fuzil, as conquistas democráticas e as metas universalistas do Iluminismo; a ciência esvazia o ideal iluminista de Kant, de sociabilização do saber, etc..

No novo contexto, nada universalista, do Segundo Império e do regime republicano que vem a seguir, burguês e colonialista,²³ fundado no massacre da Comuna, ignoram-se os aspectos das categorias estéticas de Kant, ligados à comunicabilidade e à universalidade das questões do gosto. Conserva-se só a distinção mais condizente com o processo de afirmação dos interesses privados: aquela entre as atividades voltadas para a posse, produtivas e interessadas, e aquelas metafísicas, aprioristicamente contemplativas e desinteressadas.

Em resumo, no plano das idéias e dos valores gerais da cultura, a constituição de especialidades, que encerram questões exclusivas, inacessíveis ao público amplo e não exercitado na área, corresponde ao processo de distinção crescente das aptidões humanas, segundo a divisão social do trabalho. As belas artes, assim como as ciências e os saberes em geral, voltam-se para circuitos especializados e para a formação de públicos específicos.

Para a doutrina da "pura visibilidade", a noção de autonomia visual traduz-se em especificação e isolamento do campo visual, de acordo com o modelo de objetividade das ciências positivas, ou seja, a pura visibilidade e a autonomia visual, na acepção positivista, sem dimensão pública ou dialógica efetiva, implicam distinção dos saberes e auto-exclusão das outras esferas de significação.²⁴



Desse modo, a divisão das artes foi traduzida pelo formalismo como distinção dos órgãos sensoriais,²⁵ ecoando, aliás, a substituição efetuada pela ciência, no início do século 19, do paradigma geométrico da visão por aquele fisiológico. Nas últimas décadas do século 19, Alois Riegl, aluno do formalista Zimmermann, elabora as noções de "óptico" e "háptico" (tátil), segundo uma linha antipositivista, vitalista e idealista, subordinando a distinção sensorial ao conceito fundamental de *Kunstwollen*.²⁶ Já Hildebrand, entre os fundadores da doutrina da "pura visibilidade", mediante formulações que aproveitam a divisão esquemática entre "óptico" e "tátil", diversamente de Riegl, instituirá o programa "opticalista" do formalismo, ao afirmar que a visão artística é puramente óptica.²⁷ E Fiedler, por sua vez, insistirá na "produtividade do olho e na autonomia do ver artístico".²⁸ Em outras palavras, Fiedler desfaz o paralelo na teoria da arte desta com a natureza, a favor daquele com a ciência, sancionando o fim do acervo comum da cultura com a natureza, bem como legitimando na arte o novo paradigma fisiológico da visão.²⁹ Fiedler pressupõe "uma produtividade do ver separada e entretanto apta a alcançar um conhecimento", e visa à "consciência artística como criação autonomamente significativa, despojada de todo fundamento mimético".³⁰

Tornaram-se marcos históricos da concepção formalista da pintura como essencialmente "óptica" a afirmação de Laforgue, poeta simbolista e impressionista, do ver como independente do pensar³¹ e a sentença de Maurice Denis, pintor e escritor simbolista:

*Um quadro – antes de ser uma batalha de cavalaria, uma mulher nua ou anedótico – é essencialmente uma superfície plana, coberta com cores, dispostas numa certa ordem.*³²

Em suma, a reestruturação da cultura segundo especializações dissolve a esfera pública, gerada no Iluminismo. No decorrer do século 18, a prioridade dada à razão propiciou a derrubada do mando da coroa e do clero sobre a capacidade de julgar, ao situar cada cidadão como potencialmente

apto a se pronunciar, como generalista, sobre a maioria das questões culturais e sociais. No século 19, a distinção positiva dos saberes leva para outra direção, do ponto de vista político. O especialista, em seu domínio, está sujeito às regras racionais; fora desse domínio, ou seja, na extensão restante da vida social, sobressai como autoridade incontestada, imune aos juízos comuns. Do ponto de vista da totalidade social, o especialista, ao revés do generalista, reforça a coesão dos poderes e renova a aliança entre o saber e o poder, reinstituindo hierarquias.

Já a arte de vanguarda, quando crítica frente à ordem social, procurará refundar-se na percepção comum, como no caso de Manet, contrapondo-se à marcha da especialização. No dia-a-dia, a percepção interage com as demais faculdades humanas, dentro da unidade corporal, e só abstratamente é passível de consideração isolada.

Luiz Renato Martins é Doutor em Filosofia (USP) e professor de Estética e História da Arte da Unicamp.

Notas

- ²⁵ Este texto consiste num extrato do primeiro capítulo da tese de doutoramento *A Fabricação da Pintura: de Manet a Rothko*, apresentada ao Departamento de Filosofia, USP, sob a orientação do prof. Paulo Eduardo Arantes.
- ²⁶ Ver Michael Wilson, *Manet at Work*, catálogo da mostra comemorativa do centenário da morte de Manet, Londres: The National Gallery, 1993.
- ²⁷ Ver Giulio Carlo Argan, *Manet e la pittura italiana, in Da Hogarth a Picasso: L'Arte Moderna in Europa*, Milano: Feltrinelli, 1983: 340-7.
- ²⁸ Ver Françoise Cachin, *Manet*. New York: Konecky & Konecky, 1991.
- ²⁹ O mais recente estudo abrangente sobre Manet, de Michael Fried, *Manet's Modernism or The Face of Painting in the 1860s* (Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, 615 pp.), é também um dos mais abalizados e o mais volumoso e detalhado, rivalizando nisso com a obra citada de Clark, *Manet's Modernism...* é a última peça de uma trilogia de estudos de Fried sobre a pintura francesa iluminista e pós-iluminista, investigando o surgimento da pintura moderna: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot* (University of California Press, 1980; ed. revista, University of Chicago Press, 1988) e *Courbet's Realism* (Chicago and London, University of Chicago Press, 1990). Fried, aqui, apesar de sua notória

filiação crítica a Clement Greenberg, não segue a leitura de Manet consagrada no formalismo, que, sob influência dos valores decorativos, unitaristas, opticalistas – ou “oculares”, como prefere agora dizer Fried –, próprios do impressionismo, situava a obra de Manet como pré-impressionista. O citado trabalho de Fried insere-se na tendência, que emerge na década de 1980, de recontextualização da obra de Manet. Diferencia-se, assim, de um estudo de 1965, do próprio Fried, elaborado então a partir de um ponto de vista acerca de Manet, que, de acordo com a autocrítica do autor, era “a-histórico e essencialista”. Fried, agora, enfatiza mais a importância das releituras da tradição pictórica empreendidas por Manet e destaca a filiação do pintor à “geração de 1863” (Fantin-Latour, Whistler, Legros), bem como inscreve-a no curso dos debates, lançados por Michelet, que recolocavam a questão nacional à luz da revolução. Em síntese, o estudo de Fried desprende-se, nesses termos, dos parâmetros da “planaridade” e da “pura visibilidade”, que haviam presidido às interpretações formalistas de Manet, para privilegiar a reestruturação da relação entre a pintura e o observador (*beholder*), de acordo com uma problemática mais próxima da filosofia da linguagem. Para a transcrição dos comentários de Fried sobre Manet, em 1965, e sua revisão atual, incluindo a autocrítica citada, ver *op. cit.*: 465-7 (nota 62).

- ³ “Com Manet e os impressionistas a questão [da autonomia da pintura] deixou de ser definida como aquela da cor versus o desenho e se tornou aquela da experiência puramente óptica (*purely optical*) contra a experiência óptica revisada ou modificada por associações táteis (*tactile*). Foi em nome do puro e literalmente óptico, não em nome da cor, que os impressionistas se puseram a solapar a graduação dos tons (*shading*) e o modelado, e tudo mais que conotasse o escultórico na pintura.” Cf. Clement Greenberg in O’Brian, John (ed.) *The Collected Essays and Criticisms/Modernism with a Vengeance, 1957-1969*, vol. 4, Chicago: Chicago University Press, 1995: 89. A crítica dessa noção de autonomia como pureza será abordada adiante.
- ⁴ “A interpretação modernista comum da pintura de Manet dos anos 60 como pioneira, sobretudo por sua asserção de planaridade (*flatness*), é em larga medida um resultado do impressionismo ou, colocando o problema de modo mais amplo, a preocupação com a planaridade e noções a ela relacionadas, como unidade ‘decorativa’, isto é, a noção de que a unidade pictórica era, essencialmente, uma questão de superfície (*surface*), não emergiu, ou não emergiu por inteiro, como a característica definidora da prática pictórica modernista, antes da articulação de um ponto de vista distintamente impressionista, no início e em meados da década de 1970”. Cf. Fried, *op. cit.*: 17; 18-9. Para uma indicação da evolução passo a passo, na crítica francesa da época, dessas noções, de modo geral associadas à obra de Claude Monet, ver também p. 461 (nota 44); para uma discussão do enquadramento simultâneo, por parte de Greenberg, de Manet e dos impressionistas sob o signo da “planaridade” e da “opticalidade”, e para o desenvolvimento, à época do impressionismo, da

idéia de uma pintura basicamente óptica ou daquilo que um crítico da época, Marc de Montifaud, denominou *écôle des yeux*, ver p. 18-9 e 462-3 (notas 51-4).

- ⁷ Por modernidade entende-se aqui o processo histórico amplo implantado a partir da industrialização. Já o termo modernismo, aqui, em acepção próxima ao de arte moderna, abrange as obras artísticas e o pensamento crítico estético correlato.
- ⁸ Para um exemplo do papel estratégico atribuído à natureza como termo comparativo frente às belas artes, ver o # 45 da *Crítica do Juízo*, de Kant (“Bela-arte é uma arte, na medida em que, ao mesmo tempo, parece ser natureza”). Para um comentário acerca da consideração da natureza não como mecanismo e necessidade e sim como arte e intencionalidade, justificando a analogia, acima, entre arte e natureza, ver Luigi Pareyson, *L’Estetica di Kant*, Milano: Mursia, 1968: 177-9. De modo análogo, esse cotejo privilegiado também condiciona a definição do gênio como faculdade das idéias estéticas, conforme a definição: “gênio é a disposição mental inata (*ingenium*), pela qual a natureza dá à arte a regra” (C), # 46). Cf. Immanuel Kant, *Crítica do Juízo*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, in idem, *Textos Seleccionados*, sel. de textos de Marilena Chauí, São Paulo, Abril Cultural, 1980: 245-6. Coleção Os pensadores. Sobre a união entre natureza objetiva e natureza subjetiva, no gênio, ver Pareyson, *op. cit.*: 185, 188.
- ⁹ Sobre a adesão geral ao paradigma opticalista do impressionismo ou, em outras palavras, “a profunda mudança de sensibilidade”, que leva à aceitação pública do impressionismo, na década de 1980, e à releitura da obra de Manet como impressionista, a partir da mostra póstuma de 1884 – sobre a qual o crítico Albert Pinard (L’Exposition Manet, *Le Radical*, 10/11884) afirmou, emblemática e apoteoticamente: “Se Manet sofreu pelo impressionismo, por causa do impressionismo é que ele deve triunfar” –, ver idem: 455 (nota 15) e 463-7 (notas 55-62).
- ¹⁰ Apud Beverly H. Twitchell, *Cézanne and Formalism in Bloomsbury*, Ann Arbor (Michigan): UMI Research Press, 1987: 57.
- ¹¹ Cf. Richard Shiff, *Cézanne and the End of Impressionism/ A Study of the Theory, Technique, and Critical Evaluation of Modern Art*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986: 144 e 277 (n. 1).
- ¹² Venturi, influenciado pela “teoria da pura visibilidade”, afirma: “A expressão de um modo de ver, de uma visão pura, de um todo plástico-cromático, da forma pela forma (...) esse é o ponto de ruptura, forçado por Manet, que resultou no nascimento da arte moderna”. Cf. Venturi, *Four Steps Toward Modern Art* (1956), apud Greenberg, *op. cit.*, vol. 3: 264.
- ¹³ Ver Clement Greenberg, *Cézanne: gateway to contemporary painting in op. cit.*, vol. 3: 114. Ver também idem, *Manet in Philadelphia*, vol. 4: 240-3; e idem, vol. 2: 77, entre outras passagens.

- ¹⁴ Georges Bataille. *Monet*, intr. Françoise Cachin. Geneve: Albert Skira, 1983: 45.
- ¹⁵ Ver Meyer Schapiro, *Impressionism/Reflections and Perceptions*. New York: George Braziller, 1997: 136.
- ¹⁶ Ver Greenberg, *op. cit.*, vol. 2: 51-2. Que a imagem pública de Manet à época compreendesse aspectos diferentes, pode ser depreendido da observação de Degas, amigo próximo, que não por acaso o compara a Giuseppe Garibaldi, como ambos, um aliado efetivo da Comuna. Cf. Cachin. Introduction, in Bataille, *op. cit.*: 10.
- ¹⁷ Ver Greenberg, *op. cit.*, vol. 4: 90.
- ¹⁸ Cf. Greenberg, *op. cit.*, vol. 4: 85. Os desdobramentos político-sociais da oposição estabelecida por Greenberg entre Kant ("o primeiro modernista real") e o Iluminismo inserem-se na linha de um certo neokantismo e são conhecidos. A crítica iluminista, visando a objetos externos, fomentou a revolução; a crítica kantiana, assegurando para si mesma o livre exercício do pensamento, mas se abstendo de criticar a situação social e política, não interferiu diretamente na ordem política autoritária da Alemanha. O modernismo, pensado nessa acepção por Greenberg, não visaria tampouco à alteração da ordem sociopolítica. Entretanto, se é fato histórico que Kant – talvez como Galileu outrora –, se esquivou ao choque frontal com o poder do estado monárquico, dirigindo-lhe apenas críticas indiretas ou parciais, à maneira da terceira máxima da moral provisória de Descartes, sua reflexão não pode ser, concreta e efetivamente, desligada do contexto histórico-político europeu, marcado pelas revoluções liberais inglesas no século 17 e pela Revolução Francesa no século 18, que, como se sabe, afetam de modo constitutivo a filosofia de Kant. Nesse enfoque, o ideal universalista do filósofo pertence nitidamente ao ascenso histórico da burguesia, como classe então revolucionária, já a retomada a-histórica ou des-historicizada do pensamento de Kant, independentemente do contexto histórico revolucionário original, ocorrida no século 19 e no século 20, sob o signo de um certo neokantismo, na base da operação de Greenberg, postulando a solução dos problemas exatamente nos termos em que foi apresentada, ou seja, tomando como paradigma a dedução algébrica, configura um discurso cientificizante e liberal-burguês, do ponto de vista político, com a expressa e declarada intenção de se contrapor ideologicamente ao marxismo. Para outras considerações sobre essa questão, ver a seguir a discussão da aspiração à cientificidade da teoria da "visibilidade pura", engendrada a partir do neokantismo, e a crítica de Argan, transcrita em nota, a Fiedler e Wölfflin, como expoentes dessa tendência.
- ¹⁹ A teoria da "pura visibilidade", na qual se assenta a leitura formalista da arte moderna, configura-se a partir do concurso associado de três autores, que se ligam também por amizade: o pintor Hans von Marées, o escultor Adolf von Hildebrand e o pensador e patrono das artes Konrad Fiedler. O primado da visão domina as preocupações dos três. Assim, para Marées, "aprender a ver é tudo". Apud Kultermann, *op. cit.*: 171. Segundo Kultermann, essa máxima de Marées ecoa outra, de Alexander von Villers, datada de 1868: "Ver não é ver, é conhecer". Cf. *idem*, *ib.* A doutrina da pura visibilidade pode ser sintetizada, a partir da premissa fiedleriana da arte como "pura forma visiva e [que] exclui como espúrio todo conteúdo que não seja a própria forma". Cf. Roberto Salvini (ed.), *La Critica d'Arte della Pura Visibilità e del Formalismo*, Milano: Argomenti/Garzanti, 1977: 60; ver também p. 8. Ver Kultermann, *op. cit.*: 176.
- ²⁰ "Se o prazer face ao objeto dado tivesse precedência, e no juízo-de-gosto somente sua comunicabilidade universal fosse reconhecida à representação do objeto, tal procedimento ficaria em contradição consigo mesmo. Pois um prazer como esse não seria outro do que o agrado na sensação dos sentidos, e por isso, conforme sua natureza, só poderia ter validade privada porque dependeria imediatamente da representação pela qual o objeto é dado". Cf. Kant, *op. cit.*: # 9 ("Investigação da questão: se no juízo-de-gosto o sentimento de prazer precede o julgamento do objeto, ou este precede aquele"): 219.
- ²¹ O caráter não privado da satisfação com o belo é claramente afirmado por Kant no # 6 da Cj ("O belo é aquilo que, sem conceitos, é representado como objeto de uma satisfação universal"): "... aquilo de que alguém tem consciência de que a satisfação quanto ao mesmo é, nele mesmo, sem nenhum interesse, ele não pode julgar de outro modo, a não ser que tem de conter um fundamento de satisfação para todos. Pois, como não se funda sobre alguma inclinação do sujeito (nem sobre algum interesse refletido), e como aquele que julga se sente, quanto à satisfação que dedica ao objeto, plenamente livre: então não pode encontrar como fundamentos de satisfação condições privadas, às quais se prende somente seu sujeito, e tem de considerá-la, por isso, como fundada sobre aquilo que ele pode pressupor também em todo outro; conseqüentemente, tem de acreditar ter fundamento para presumir em todos uma satisfação semelhante". Cf. Kant, *op. cit.*: 215.
- ²² Na Cj, Kant estabelece a oposição crucial entre a satisfação com o belo – que é desinteressada ou independente da existência da representação do objeto correspondente –, e a satisfação com o agradável, "que apraz aos sentidos na sensação" e é objeto da faculdade de desejar. Analogamente, a satisfação com o belo ou o prazer estético também se opõe à satisfação de caráter moral com o bom, que vincula o sujeito à representação da existência do objeto, mediante a faculdade de desejar. Ver Kant, *Análise do Belo*, in *op. cit.*, # 2-5: 210-215. Ver também L. Pareyson, *op. cit.*: 36-7.
- ²³ Napoleão III concebe a idéia de uma "Liga Latina", abrangendo os países mediterrâneos e as antigas possessões dos países ibéricos, no continente americano. A ocupação do México, a partir do final de 1861, por tropas francesas, espanholas e inglesas, sob pretexto de uma dívida não paga pelo governo reformista mexicano do presidente Juárez, fornece a Napoleão III o que ele supõe ser uma plataforma estratégica, com vistas às futuras conquistas, daí.

- aliás, o nome "América Latina", que sobreviveu a seu criador e permaneceu. Embora fracassado, o breve e funesto reinado de Maximiliano, de 1864 a 1867, sustentado por Napoleão III e pelas facções mais reacionárias da oligarquia mexicana, indica que a questão colonial, abrangendo a campanha de mobilização da opinião pública a favor da custosa expansão dos territórios coloniais, pôs-se, de modo pleno, durante a vida de Manet, muito embora, de fato, a grande escalada do colonialismo francês, realizada pelo governo republicano conservador, que se seguiu ao II Império, só se iniciasse, mais tarde, à época dos anos finais de Manet, com a aquisição francesa da Tunísia, em 1881; continuada com a do norte e do centro do Vietnã (Tonquim e Anam; 1883), de Madagascar (1885) e do Congo (1884-85).
- ²⁴ Exemplo cabal da aceção apolítica de autonomia, como mero isolamento de uma especialização, pode ser encontrado no emprego que Greenberg fará da noção, em 1960: "Para alcançar autonomia, a pintura teve sobretudo que se despir de qualquer coisa que ela pudesse partilhar com a escultura, e foi no seu esforço em prol disso, e não tanto – eu repito – para excluir o representacional ou o literário, que a pintura se fez abstrata". Cf. Greenberg, *op. cit.*, vol. 4: 88.
- ²⁵ Zimmermann, professor da universidade de Viena, discípulo do neokantiano Herbart (1813) que foi a "fonte primeira da teoria da visibilidade", estabelece, em *Estética Geral como Ciência da Forma* (1865), uma reinterpretação de Lessing, que distingue as artes em três tipos, segundo os órgãos destinatários: a plástica ou tátil, a óptica e a acústica. O primeiro tipo compreende a escultura e a arquitetura, tem o tato como essencial e a visão como supérflua – tanto que Zimmermann chega a protestar contra a proibição nos museus de se tocar as estátuas. A arte de tipo óptico limita-se à pintura, enquanto a acústica compreende todas as artes da palavra, incluindo a poesia, e do som (a música). A obra de Zimmermann sofreu reparos, mas sua divisão das artes ecoou no pensamento de seu aluno Alois Riegl e também em expoentes da "pura visibilidade", como Konrad Fiedler e Adolf von Hildebrand. Cf. Salvini, *op. cit.*: 11-2.
- ²⁶ A tradução de *Kunstwollen*, conceito manifestamente oposto à obra positivista de Gottfried Semper, inspirada naquela de Darwin, é controversa em diferentes línguas, uma vez que o conceito "tem sido entendido segundo uma variedade de modos diferentes", destaca Fernie. Enquanto significa literalmente, para este último autor, "aquele que quer arte" (*that which wills art*), ele também já foi traduzido como "urgência estética" (*aesthetic urge*) por Pächt, "vontade-de-forma" (*will-to-form*), por Gombrich, e "intenção artística" (*artistic intent*), por Iversen, e tem sido parafraseado como processo criativo ativo, no qual novas formas afloram da vontade do artista de resolver problemas artísticos específicos, segundo Schapiro. Para as referências completas acerca dessas diferentes interpretações, ver Eric Fernie (seleção e comentários), *Art History and its Methods: a Critical Anthology*. London: Phaidon, 1998: 117. No italiano, as controvérsias também existem; segundo Salvini, o termo já foi traduzido como "querer a arte" (*volere l'arte*),
- "querer da arte" (*volere d'arte*), e "vontade de arte" (*volontà d'arte*); por sua vez, Salvini, como adepto de Croce, sugere "intenção da arte" (*intenzion dell'arte*) e explica: "o estilo não é determinado, como queria o campeão da estética positivista (G. Semper), pela matéria, pela técnica e por um fim prático, mas sim por um princípio espiritual, que consiste numa intenção determinada ou, se quisermos, num gosto formal que varia (...) nas diversas épocas e nos diversos povos". Cf. Salvini, *op. cit.*: 24.
- ²⁷ Conforme resume Salvini, referindo-se a Hildebrand, "na visão próxima, o olho deve cumprir movimentos análogos àqueles da mão, que apalpa, e no fundo tem-se um tatear com o olho, em lugar do ver. A visão a distância, porém, corresponde às exigências próprias do olho, que, restando imóvel, percebe imediata e totalmente a imagem. A imagem artística, portanto, é a imagem a distância, porque só essa responde às exigências da visibilidade". Cf. *idem*: 20.
- ²⁸ Ver *idem*: 13.
- ²⁹ De acordo com Argan, "A teoria fiedleriana da visibilidade põe a arte como pura forma, a forma como conhecimento (verdadeiro e objetivo) (...). O modo correto de se ocupar da arte, portanto, pareceria não ser a história, mas a ciência. Vale a pena notar como já esse primeiro convite a anular a historicidade do estudo da arte se inclui numa *Weltanschauung* autoritária: o artista não é o produto de uma cultura, mas comparece de repente, e sua tarefa é a de 'abrir os olhos do mundo, de modo que os homens pensem ter sido cegos até então'". Cf. Argan, *La storia dell'arte*, in *idem*, *Storia dell'Arte come Storia della Città*, Bruno Contardi (ed.), Roma: Riuniti, 1984: 53, 54. Sobre o caráter politicamente análogo, da obra de Heinrich Wölfflin, cujos esquemas cognitivo-formais, vinculados a uma "justificação meta-histórica: espírito mediterrâneo e espírito nórdico", abrem caminho, "sem querer, para perigosas teorias das constantes nacionais e, pior, raciais", ver *idem*: 54, 56. Em contraposição, Argan salienta a dimensão histórica e a componente liberal e democrática das investigações contemporâneas de Alois Riegl, que buscava opor-se ao positivismo darwiniano de Gottfried Semper. Ver também, para uma análise apontando aspectos antiproletários da obra de Wölfflin, Margaret Iversen, *Politics and the Historiography of Art History: Wölfflin's Classic Art in Oxford Art Journal*, 4 (1), 1981: 31-4. *apud* E. Fernie, *op. cit.*: 134 (nota 5).
- ³⁰ Cf. Max Imdahl, *Osservazioni storico-artistiche*, trad. Carlo Gentili, in Hans Robert Jauss, *Apologia dell'Esperienza Estetica*, Torino, 1985: 52-3.
- ³¹ Cf. R. Shiff, *op. cit.*: 22-3. Ver também Jules Laforgue, *L'impressionisme* (1883), *Mélanges Posthumes, Oeuvres Complètes*, vol. 3, Paris, 1919: 136-7, 140-1.
- ³² Cf. Maurice Denis, "Definition of Neotraditionalism" (1890: # 1), *apud* Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley: University of California Press, 1968: 94.