

Cenas parisienses



Por LUIZ RENATO MARTINS*

Considerações sobre as inovações pictóricas de Édouard Manet

Preâmbulo e esquema

As cenas de grupo e os retratos feitos por Édouard Manet (1832-1883), tal como a sua obra de em geral, foram submetidos às leituras historiográficas formalistas. Estas ascenderam e predominaram a partir do período de restauração burguesa, aberto com o massacre da Comuna de Paris (1871) que inaugurou a assim chamada *belle époque*.

Tenhamos presente que, desde então, afora breves episódios revolucionários, crises e devastações (decorrentes do colonialismo, do colapso financeiro de 1929 e das duas guerras mundiais intrainperialistas), prevaleceu a expansão capitalista e, junto com ela, as leituras formalistas no campo da crítica e da historiografia da arte. Sem entrar em razões e pormenores dessa inter-relação que não cabe aqui analisar, a hegemonia do cânone formalista, para as artes, estendeu-se por cerca de um século, até os idos do decênio de 1970, quando o formalismo cedeu ao ecletismo do chamado “pós-modernismo”, que também não cabe debater aqui.

No caso, importa notar, nesse esquema, que dentro do ciclo histórico que envolveu e moldou a interpretação da arte de Édouard Manet, esta desenvolveu-se, quase toda, sob os efeitos da expansão econômica (no decurso do II Império [1852-70] e em sua retomada na III República, a partir de 1870). Tempos de exceção nesse sentido foram apenas aqueles da guerra intrainperialista franco-prussiana em 1870-1, com o cerco de Paris, e aqueles do levante político da Comuna, que durou aproximadamente dois meses.

Contraleituras na contramare

Para os formalistas, de Julius Meier-Graefe (1867-1935) em diante, passando por Clement Greenberg (1909-94), a pintura de Manet seria fundamentalmente atemática ou protoabstrata, nos termos da concepção básica da doutrina da “pura visibilidade”. Esta foi proposta (a partir de elementos do neokantismo) pelo colecionador, *marchand* e também escritor, que fez escola na crítica de arte: Konrad Fiedler (1841-1895).^[1] Na esteira de Fiedler, a questão dos temas foi entendida por uma série de historiadores e críticos como irrelevante para os desígnios da arte de Manet, que priorizava, segundo eles, a emancipação da pintura ante a função narrativa.

Nesse sentido, Manet foi alardeado e vendido por tal crítica como o pioneiro da destruição do “ilusionismo pictórico”, vale dizer, como aquele que recusou – além da centralidade temática na composição – a gramática do claro-escuro e da profundidade. Suposto precursor da “planaridade” e da pintura antinarrativa, Manet foi entendido em tal chave como o

“marco zero” da arte moderna – tida, nessa acepção, como arte abstrata e fundamentalmente autorreferida. Nesse viés, é claro que não se põe a questão (própria apenas ao ângulo do realismo) acerca do sentido dos retratos e das cenas parisienses de Édouard Manet.

À contracorrente de tal interpretação, a presente investigação supõe, de saída, a ação crítica e inventiva do pintor ante a linguagem pictórica de então, tanto quanto o teor engajado e radicalmente republicano do seu trabalho. Portanto, procurarei mostrar que as inovações de linguagem introduzidas bem como os temas escolhidos inseriam-se na unidade de uma reflexão na qual a prática inovadora da pintura era indissociável de uma síntese crítica do momento histórico.

As inovações pictóricas de Édouard Manet – sejam aquelas destacadas (sob viés equivocado) pelos formalistas, sejam outras de que estes não se aperceberam – foram às de que o pintor precisava para discorrer e refletir crítica e pictoricamente sobre a maré montante do novo sistema produtor de mercadorias. Quais as tensões que cercaram o trabalho estético naquele contexto e qual foi, inversamente, a estruturação crítico-pictórica que Manet conferiu a tais forças? O que distingue, ante a pintura precedente, tais retratos e cenas da vida na metrópole, então sob transformação acelerada e planejada, como se discutirá adiante? Sem enfrentar tais questões, não há como colher o sentido das inovações pictóricas empreendidas por Manet.

Fisiologia do desencanto

Manet era um estudioso da tradição internacional. Fez viagens à Itália, Espanha e Holanda para visitar museus e conhecer outras matrizes da pintura europeia. Suas operações de deslocamento, inversão e ruptura dos códigos pictóricos não eram casuais, mas tinham teor crítico e refletido e eram norteadas historicamente. Ele manteve ao longo de sua formação, e inclusive por intermédio do pintor Thomas Couture (1815-1879), em cujo ateliê iniciou-se, estreito contato com o historiador Jules Michelet (1798-1874) retratado por Couture (1843, Paris, Musée Carnavalet) e também próximo à família Manet.^[ii]

Começemos pelos retratos realizados por Manet. Estes apresentam certa inexpressividade e indeterminação. Os rostos trazem estados íntimos incertos, fisionomias esvaziadas e sinais comportamentais de dissociação, visíveis até no desencontro de olhares. Dissociação, desencontros, inexpressividade... De que trata tal insólita mescla de qualidades negativas? A pergunta cabe, ainda mais quando se considera o quão custoso e difícil foi – tanto na Antiguidade quanto a partir do gótico no medieval tardio – desenvolver na pintura os termos do diálogo, da manifestação afetiva e da esfera interior ou subjetiva.

A indeterminação aparente dos visos que domina as cenas de grupo de Manet é bem diversa daquela cheia de promessas (de sedução, de melancolia e outras), própria das *fêtes galantes* de Watteau (1684-1721). Em Manet, anula-se o sentido da ação e da comunicação nas faces e corpos. Resulta uma pintura do desencanto de si ou do esvaziamento da espontaneidade do eu como origem real da ação.

Pintura negativa

Sem dúvida, isso contradiz frontalmente o caráter da sua anotação pictórica: ou seja, da pincelada ligada à sensação, como demandava Baudelaire (1821-67)^[iii] e que parece, de pronto, um rasgo tanto vigoroso quanto espontâneo. Mas tal contradição é só aparente e se explica noutras bases.

Qual o sentido da *inexpressividade* que Manet atribui às suas figuras? Um confronto com a pintura que mostrou a gênese do individualismo e a estruturação visual do sujeito clássico é útil para elucidar tal paradoxo. Os retratos de Manet têm o lastro da pintura holandesa. E incluem analogamente a instantaneidade do flagrante, típica de Chardin (1699-1779), adepto do realismo holandês. Mas Manet supera e nega dialeticamente tais fontes. Como?

Os tipos humanos das pinturas holandesas – cujas ações e ambientes opunham-se pela precisão e funcionalidade ao teor irreal, imaginário ou abusivo das condutas e das situações nas pinturas barrocas, em voga nas cortes absolutistas de então – distinguiam-se pelo interesse e atenção com que cumpriam alguma tarefa ou manejavam algo: verter o leite, ler uma

carta, tocar um instrumento etc. – vide as telas de Vermeer (1632-75). De modo análogo, as figuras de Hals^[iv] (1582/3-1666), mesmo nas cenas de dissipação e esbanjamento, ao manifestarem júbilo revelavam também forte coesão interna e um senso de presença individual, próprio do momento histórico. Tais sinais condiziam com a laicização, a simplificação dos meios, a convicção nascente, mas geral, na faculdade de julgar. Enfim, o conjunto ecoava a confiança no instituto da liberdade econômica implantado na Holanda e denotava o racionalismo e o suposto universalismo da ética burguesa que infundiram um novo valor à força do juízo e à vida individual no século XVII.

Ao contrário, a atonia reside no cerne das subjetividades delineadas nas telas de Manet. Desligadas de tudo, ausentes de si e do entorno, as atitudes apresentadas pelo pintor moderno nada têm da atenção concentrada e poderosa dos tipos de Chardin ou da tradição holandesa.

Consideremos ainda que inexpressividade, desencontro e dissociação – as qualidades negativas das personagens de Édouard Manet – distribuem-se para além de um rosto ou outro. De fato, alcançam um valor geral e objetivo como aspecto comum a todos os retratos e cenas de Paris. Se isso é exato, estaremos diante de uma “forma objetiva”. Esta compreende uma “substância prático-histórica” – segundo a acepção cunhada por Roberto Schwarz (n. 1938), desdobrada a partir da noção de forma materialista construída por Antonio Candido (1918-2017).

Trata-se, nesses termos, de uma forma que implica – para a sua consolidação especificamente estética – a redução estrutural do “ritmo geral da sociedade”, afirma Candido. O processo ocorre de modo tal que o ritmo social não apareça como modalidade envolvente, mas como elemento interno ativo e na forma de um dinamismo próprio e específico. A forma em questão, enquanto condensação estética de ritmos sociais, manifesta assim, segundo Schwarz, o resultado consistente de uma potência interior ao romance.^[v]

Numa tal perspectiva, as formas pictóricas da inexpressividade, do desencontro e da dissociação – como qualidades negativas das personagens de Édouard Manet ou deficiências da sua pintura (segundo a visão de críticos da época) – seriam reveladoras do que eram modos específicos da subjetividade e da sociabilidade, para Manet, correntes na Paris do II Império (1852-70). Outra vez, o que isso traz e implica?

“Vida moderna”

O trabalho crítico-reflexivo de Baudelaire (1821-1867) foi decisivo para além dos termos da arte, isto é, para estabelecer também, para Manet, o sentido geral da modernidade. O pintor manteve um diálogo intenso – e que foi descurado pelos formalistas – com o crítico e poeta cujo início na crítica de arte precede em cerca de década e meia o da pintura de Manet e, portanto, contribui decerto para a formação desta última.

Qual a raiz da noção de modernidade, em Baudelaire? Para além do mote anticlássico de Diderot (1713-84), “*il faut être de son temps*” [“é preciso ser do seu tempo”]^[vi] – que abre a via para Baudelaire –, é forçoso observar que a noção deste de modernidade é de extração bem posterior às Luzes. E que, ademais, nesse sentido – e em função do processo de urbanização inédito e acelerado que é destacado insistentemente por Baudelaire –, o paralelo impõe-se com ao menos três pontos cruciais (de acordo com France Vernier) das teses do *Manifesto Comunista* (1848).^[vii]

O primeiro trabalho crítico escrito por Baudelaire foi sobre o Salão de 1845. A reflexão histórico-estética de Baudelaire, nascida como apreciação pontual dos quadros expostos no Salão – portanto, a partir do padrão crítico discursivo estabelecido por Diderot –,^[viii] irá se desprender progressivamente da apreciação pontual das obras e adquirir cunho reflexivo e totalizador, numa série de trabalhos que vêm culminar no ensaio *Le Peintre de la Vie Moderne* [O Pintor da Vida Moderna].^[ix] publicado em três partes no *Le Figaro* (26, 29.11 e 3.12.1863), ou seja, precisamente no ano em que Édouard Manet enviou, para o Salão, o *Le Déjeuner sur l’Herbe* (1863, óleo sobre tela, 208 x 264 cm, Paris, Musée d’Orsay). Mera coincidência?

Baudelaire, embora empregue em sua reflexão desde o início o termo “arte moderna” – emprestado possivelmente de Delacroix (1798-1863), que o usa, mas de modo casual e impreciso –, evoluirá para um certo entendimento da modernidade como atualidade e estrutura histórica inédita. O crítico irá traçar progressivamente o esquema de uma arte nova, que chamará de “moderna”, transição do romantismo para uma “épica” dos tempos novos.

Três pontos são cruciais e merecem atenção: (1) “arte moderna” liga-se à “modernidade”, logo, reflexão estética e reflexão histórica são no caso indissociáveis; (2) a preocupação com ambas será permanente e a sua elaboração ensinará um progresso reflexivo ao longo do trabalho do crítico; e (3) tal reflexão terá sempre um caráter negativo – de que o satanismo será o emblema ante a ordem social e simbólica existente –[x] vide as pontes com o *Manifesto...*, de 1848.

No compasso do Manifesto

Assim, na passagem em que o *Manifesto...* sublinha o caráter inerentemente revolucionário e ao mesmo tempo destrutivo da burguesia – que, como se sabe, revoluciona constantemente os meios, as relações de produção e os laços sociais, sem nada deixar de pé –, a proximidade das análises é marcante.[xi] Três motes da estética de Baudelaire, nos vinte e poucos anos de sua atividade até sua morte em 1867, denotam sintonia – quiçá à revelia, mas objetiva – com tal passagem: o efêmero, passageiro ou transiente como traço moderno; a circulação geral, o movimento incessante como tipificação da modernidade; e, por fim, a destruição que acompanha a modernização segundo a lógica do desenvolvimento capitalista e que move o apelo de Baudelaire ao senso trágico como nexos da arte moderna.

Nesse sentido, o senso do efêmero em Baudelaire é indissociável daquele do trágico e de tal síntese é que se destila a épica que denomina de moderna, ou seja, a combinação – delineada antes já do genocídio de 1848, em “Do heroísmo da vida moderna” –[xii] entre o “transitório”, à vista de todos, e o “eterno” – este último percebido em perspectiva satânico-materialista como absoluto objetivado; ou seja, posto como história ou memória trágica da destruição – quintessência da modernização – como analogamente haveriam de ressaltar: Marx, dois anos mais tarde, no *Manifesto*, e Benjamin, noventa e tantos anos depois, em suas teses sobre o conceito de história.[xiii]

A negatividade trágica como nexos da arte moderna opõe-se à positividade e à banalidade do cotidiano burguês que Baudelaire vitupera sem cessar. Nesse sentido, o que se poderia encontrar naquelas circunstâncias de mais antitético à concepção de Baudelaire – da arte moderna (fundada na austeridade revolucionária e republicana da pintura de David, do Ano II, e ainda por cima vinculada à memória do massacre da revolução de 1848) – [xiv] do que os motivos bucólico-pastorais, de hedonismo urbano, de instantaneidade e frivolidade, que, nas cenas de lazer nos subúrbios ou na cidade, pertencem ao cerne da pintura impressionista? Logo, ao contrário do que se tem por aceito quando se afirma, com frequência, que Manet teria sido o primeiro dos impressionistas, Baudelaire efetuou a negação *avant la lettre*, por assim dizer, da arte impressionista; enfim, preparou previamente a sua antítese.

Em síntese, as sensações celebradas do frescor da “*joie de vivre*” ou da fruição impressionista ressoam o toque de alvorada da dita “*belle époque*”. Ao contrário, a primeira manifestação expressa de arte moderna – e, enquanto tal do trágico e do épico como traços modernos conjugados, segundo Baudelaire – consiste concretamente no *Marat Assassinado* (*Marat Assassiné* [Marat à son dernier soupir], 1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Bruxelas, Musées royaux des beaux-arts de Belgique), de J.-L. David (1748-1825), o artista emblemático da Revolução republicana.[xv]

Cidade-duto

O metabolismo destrutivo da nova ordem social saltava à vista de todos: as reformas de Paris a mando de Napoleão III devastaram o centro urbano da capital e desalojaram trezentos e cinquenta mil moradores (em cifras oficiais) para a instalação de uma malha de avenidas, calçadas e vitrinas nas quais mercadorias e tropas militares haveriam de circular livremente. Tratava-se de uma megaoperação de recolonização do território urbano, como admitiu involuntariamente a afirmação do barão Haussmann (1809-1891), condutor da reforma, de que a cidade não teria mais habitantes, mas só “nômades”. Na cidade convertida em sistema de dutos e vitrinas – e urbanisticamente “blindada” contra barricadas –, [xvi] passou a vigor o império da circulação.

Se a ideia de Manet acerca da modernidade implicava tal complexo de significados, o que depreender dos sinais sintetizados pictoricamente, de inexpressividade, desencontro e dissociação – segundo a hipótese posta, “formas objetivas” atinentes à subjetividade e à sociabilidade modernas?

Seres circulantes

Terá sido mediante tais qualidades negativas que a pintura mapeou a nova posição do eu, vale dizer, a reestruturação do sujeito segundo o ritmo das mudanças na Paris do II Império, a se considerar os termos em que o pintor decalcava os traços do ritmo geral nas subjetividades apresentadas pictoricamente. O desencontro entre indivíduos e a dissociação do grupo ecoavam a inexpressividade, o esvaziamento subjetivo.

Nas cenas de grupo em situações de consumo ou ócio, dentre os rostos soltos alguns fitam o pintor e daí o observador, como que a indagar algo. O desamparo, a frouxidão e a perplexidade, ao se tornarem uma função estrutural, terão alimentado um princípio novo da subjetividade – eis a hipótese em questão –, mais que um sentimento ou acidente subjetivo. Nesse sentido, as faces vazias nas telas de Manet ilustram o fim dos motivos psíquicos autênticos e das relações de grupo, enfim, o desmanche da capacidade decisória de cada um bem como de toda coesão social.

Constituiriam, nesses termos, um esboço de representação visual do estranhamento de si ou do estado dito de “alienação”? Examinemos a questão. Nas letras, o fenômeno já fora detectado cerca de um século antes, a se considerar a descrição que Rousseau, em sua terceira carta a Malesherbes (26.01.1762), apresentou do sentimento agudo e inominável de esvaziamento de si, mesmo que em meio ao júbilo de encontrar-se só na natureza.[\[xvii\]](#)

Procuremos um motivo hipotético para o estranhamento de si ou para o estado de alienação, dentre os efeitos da modernidade, distinguidos por Baudelaire. Recordemos que este foi um interlocutor prioritário e decisivo para o pintor. Segundo tal prisma, intuiremos no fundo da atonia de cada figura de Manet o rastro da impotência, o sentimento de arrasto diante de um fenômeno incomensurável, que a tudo nadifica irremediavelmente. A que atribuir tal impotência? Como especificar um tal fator, em aparência de alcance universal?

Automatismo imperativo que a tudo abarca, a experiência da circulação surge por hipótese, para Baudelaire, como condição universal e modo geral. Ora, sabe-se que contiguidades imprevistas, companhias acidentais e informais apareceram como inerentes à nova rotina das situações parisienses, segundo relatos da época acerca do movimento dos transeuntes, da afluência às grandes lojas e às diversões de massa etc. A ação de Manet terá consistido em detectar os sinais visuais das novas formas de contiguidade, à revelia dos códigos de estamento – fatores outrora de uma ordem espacial rígida e que espelhava a segmentação social.

Com efeito, o palácio, o burgo, o vilarejo e os seus residentes, em tudo punham-se como estranhos e apartados; intercomunicavam-se só por exceção e mediante rituais. Em contrapartida, na Paris do II Império, das grandes avenidas e dos parques, das multidões e das vitrinas, das feiras internacionais e dos cafés-concerto, todos vêm e vão ou se aglomeram em torno dos bens que giram incessantemente. Não se trabalha onde se vive. De fato, a reforma urbana veio para liquidar as ruas de artesãos e os bairros populares.

Da tragédia à farsa

Desse modo, na Paris em que trabalha Manet, capital protótipo das atuais cidades-*shoppings*, nada tem raiz, tudo circula e se intercambia. Situações e relações advêm especulativamente como contatos entre descontínuos, o que faculta ao artista conceber analogamente qualquer montagem. Liberdade desse teor pratica-se nos dioramas e ateliês fotográficos, onde é possível posar à frente de cenários exóticos e encenar toda sorte de “fantasmagorias”.[\[xviii\]](#)

Assim, ao mesmo tempo em que os retratos e as cenas de Paris por Manet expressam a circulação intensa, que tornou flexíveis as barreiras de casta, também desta derivam as cenas pitorescas (a pintura de Manet dita de ateliê), à base de cenas típicas montadas, também chamadas de “espanholismos” (situações com motivos hispânicos, na moda em função da origem ibérica da imperatriz).

Diante das incongruências manifestas, os formalistas optaram por afirmar que as cenas de Édouard Manet não pretenderiam narrar (sic). Assim se explicariam um falso toureiro, um pseudoguitarrista, um Cristo morto com ar estupefato, anjos desinteressados ou alheios – enfim, o rol de figuras inconvincentes, que não cessa. A unidade da tela

parece se fender. Os motivos espanhóis, que no primeiro Goya ainda tipificavam, já em Manet deixam de valer como autênticos.

Vale a pena, porém, repor a questão: qual a razão das incongruências? Cinismo, como apontaram alguns contemporâneos? Renúncia da pintura a discorrer sobre o mundo, como quiseram os formalistas, ou, enfim, juízo crítico de Manet acerca de um processo histórico – o fim da autenticidade dos traços nacionais – e de certa arte, que haviam, uma e outra, nação e arte, perdido substrato histórico?

Por que não supor, então, que o efeito de inautenticidade, análogo ao de inexpressividade, viesse assinalar um ciclo histórico novo? Qual? Se lhe concedermos argúcia crítica e reflexão, Manet visará, nesses termos, a uma tipologia de relações decididamente mal ajustadas. Suas cenas negativas – só em ironia “espanholas” – serão autenticamente parisienses em seu desejo de parecerem outras, verdadeiras em sua carência e falsidade ou em seu teor de “fantasmagorias”, na acepção de Benjamin. Com um toque de chanchada, tais telas combinam a paródia de mestres, como Velázquez (1599-1660), e o retrato de um desocupado parisiense. Uma modelo representa diferentes cenas pitorescas. “Revistas masculinas” fazem isso hoje ainda. O parentesco dessas telas com fantasmagorias de ateliês fotográficos não será casual, mas estratégico.

Com que fim? Ao expor um hiato entre o semblante e o papel, Manet sublinha, na falsificação do típico, a cumplicidade que logo aparecerá como hábito integrado, elo da lógica dos dioramas e de outras diversões da época – aproveitado por Hollywood que tornou rotineiro o recurso a atores sem nada a ver com os tipos que representam.

Ovos de serpente

Muito além da ordem do espetáculo, tal processo supõe a ampla reorganização social do trabalho, em curso na Inglaterra desde muito antes, mas que só começou a se implantar de fato na França com a ascensão política da burguesia proprietária em 1791 (que dissolveu as corporações de trabalhadores).[\[xix\]](#)

A reorganização do trabalho consolidou-se com as reformas de Paris, no II Império, para então ser completada com o massacre da Comuna, quando foram chacinadas entre trinta e quarenta mil pessoas na chamada “Semana Sangrenta” (21 – 28.05.1871), a mando da república dos proprietários instalada em Versalhes, com o apoio das tropas invasoras prussianas. Foram exterminadas a golpes de baioneta e de fuzilamentos em massa legiões de trabalhadores qualificados, mestres artesãos e suas equipes de trabalho.[\[xx\]](#) Foi o início da “*belle époque*”.

Paris entrou, então, no compasso da industrialização e da reestruturação da produção, o que – ante a redução da classe trabalhadora na cidade – veio requerer mão de obra imigrante. Manet, testemunha das reformas de Haussmann e do processo acima – que mudou por completo as características da classe trabalhadora parisiense –, pôde observar bem, penso, a continuidade dos ciclos de liquidação do modo de trabalho qualificado. Teria logrado por isso – com a lupa da sua pintura – colher e examinar de perto o ovo da serpente.

Como o registrou? Nos desajustes entre a subjetividade e a sua função, construídos no ateliê, aflora um estado generalizado de vacância dos papéis sociais, de mobilidade e disponibilidade das figuras. Todos estão para o que der e vier. Daí a indefinição e a incerteza no viso, trabalhados pela pintura que se esquia de estabelecer o contorno e os detalhes: o crítico de arte está pronto para se transformar em investidor; o cientista, em colecionador; o jornalista, em parlamentar; este, em escritor e vice-versa; a atriz ou dançarina, para exercer outros ofícios e papéis etc.

A dissociação intrínseca entre o sujeito e a função é inerente à divisão social do trabalho e às práticas de mercado. Manet distinguiu tais sinais como manifestações das leis de um processo geral porque as reformas de Paris fabricaram a mão de obra móvel e sem ferramentas próprias, ou seja, a força de trabalho abstrata.

De fato, ao retirar os trabalhadores do centro, para converter em dutos de circulação os antigos bairros, as reformas pulverizaram a unidade secular entre a casa e a oficina, o elo orgânico da moradia e do local de trabalho. Funcionaram assim analogamente às *enclosures*, o cercamento das terras comunais na Inglaterra, lá consolidado já no século XVII.[\[xxi\]](#)

Assim, na França, a conversão tardia do artesão e do aprendiz em operário não qualificado ou módulo de trabalho abstrato foi preparada pela urbanização planejada, que expropriou em massa oficinas e moradias de trabalhadores. Tal como o chão

e o subsolo de Paris eviscerados pelas demolições, a lógica do processo terá saltado aos olhos do pintor que a anotou.

A reforma urbana catalisou as leis do processo em curso. Desnudou-lhe a face estrutural. Com a ampla reorganização da produção a partir da força de trabalho abstrata e assalariada, os ofícios deixaram de ser permeados pela origem familiar, histórica ou geográfica. Cessaram de ser transmitidos de geração em geração. A migração da região natal para obter emprego tornou-se corrente e fator constitutivo das metrópoles como aglomeração de multidões anônimas e sem origem. O surgimento histórico da forma de “trabalho livre”, ou do trabalhador sem os meios de produzir e redefinido como trabalho abstrato levado ao mercado, é, portanto, também o da sua circulação estrutural posta abstratamente, na ausência de toda determinação concreta.

Dissolveu-se assim extensa e radicalmente o liame orgânico entre a subjetividade e o papel social, liame este que – desde o surgimento da humanidade até o fim das corporações de ofícios – fora determinante das estruturas de gregarismo, sociabilidade e subjetivação. E pôs-se o hiato estrutural entre o sujeito e a função.

Seres para o trânsito

Desse modo, esclarece-se porque os retratos feitos por Édouard Manet vêm sem psicologia. E porque, à diferença dos de Daumier (1808-1879) e Courbet (1819-1877), os de Manet não trazem traços comportamentais, psicológicos ou congêneres. Sua pintura registra a massificação nascente como abstração das histórias subjetivas e dos traços concretos de personalidade.

Nesse prisma, a inexpressividade das figuras ressaltada pelas pinturas equivale à sua permutabilidade ou à sua aptidão para a circulação, isto é, à sua configuração como força de trabalho abstrata. Nos retratos e nas cenas parisienses, Manet expõe a lei do mercado: tudo é meio circulante e potencialmente conversível e vem dar no mesmo, isto é, no dito equivalente geral, a forma-dinheiro. Nesta, o transitório e o contingente, enquanto conjuntos de experiências e relações sociais cristalizam-se, malgrado suas raízes vivas e metabólicas, na forma abstrata objetivada do valor (de troca) ou em unidades de moeda, transformada em padrão geral.

Logo, a verdade histórica consubstanciada no ritmo geral da vida social não se encontra, pois, sedimentada nas individualidades, mas consiste na ampla reestruturação das subjetividades, consoante um processo em larga escala. O modelado esquemático e sumário – mediante poucos e rápidos golpes de pincel desferidos por Manet – descreve tal viragem ou conversão dos fatores metabólicos em formas abstratas, redutíveis a um módulo ou unidade de valor que funciona como base equivalente para todas as formas, cujas variações (variedades de valor) são distinguidas apenas como diferenças de preço.

Noutras palavras, algo os formalistas intuíram vaga e confusamente, quando pretenderam que a pintura de Manet rumava para a abstração. Mas erraram redondamente (devido à índole própria do modo fetichista mediante o qual viam o processo social), quando supuseram que era a pintura, por si só, autônoma e independentemente, que rumava para a abstração – e não o processo social –, o qual a pintura realista de Manet buscava efetivamente mapear, ao forjar novos modos narrativos ou pictórico-discursivos.

Cena a cena, retrato a retrato, um cortejo de subjetividades sem fundo, porquanto mediadas pela abstração, desfila efetivamente nas telas de Manet. Próteses de identidades transitórias porque refeitas incessantemente, as subjetividades – sem marcos determinantes –, na visão do pintor, funcionam como módulos. As garçonetes que servem, os senhores que bebem, o casal que passeia, a senhora que patina, a outra que lê... De onde vêm? Para onde vão? Quem são?

Se as determinações de origem não contam e nem se notam senão como postizas – em contrapartida, a destinação de todos estampa-se nas faces e nas posturas indeterminadas bem como no improvisado programático, pode-se dizer, da fatura pictórica: são seres para o trânsito, destinam-se à circulação. São os transeuntes ou nômades, apud Haussmann.

Renova-se como questão, pois, na visão compartilhada com Baudelaire, a análise da esfera pública, convertida de formação idealizada nas Luzes em dispositivo em mutação, submetido à incessante voragem da circulação – sua nova estrutura matriz na qual eterno e transitório são modos do mesmo.

Humanidade-moeda

Logo, visão e fatura materialistas de Manet fazem mais do que escapar à norma acadêmica ou encontrar – mediante o imprevisto – a forma do efêmero e da sensação passageira. Põem, sim, em chave materialista, a viragem radical do humano convertido à forma-valor.

Uma série de retratos individuais focaliza a pausa: trabalhadores ou consumidores imóveis. Entregues a quê? Sinal visível do primado dos automatismos, o estado apático no repouso e no lapso evidencia o vazio subjetivo como *habitat* do metabolismo de mercado: expõe a força abstrata e sem os meios de produção, desapossada e sob a sanha da “livre-concorrência”.

Assim a ordem que molda o ser para-a-circulação, molda também o não ser, ou o entrar em aparente suspensão (o fato de restar só e imóvel na não circulação) como impotência e ausência de si. Na face atônita e apática, uma vez suspensa a única forma identitária remanescente – a do ser-para-o-mercado, móvel para a produção –, comprova-se que a redefinição visual do indivíduo por Manet busca apresentar a forma da mera força abstrata de trabalho, sem mais. O bêbado, o pedinte, a cantora, a garçonete, o crítico de arte, o político, o notável, o poeta, o escritor, o pintor etc. – na pausa de suas ações – parecem-se uns aos outros. Assim, políticos e estadistas, como Gambetta (1838-82), Rochefort (1831-1913), Clemenceau (1841-1929), retratados mediante a síntese de Manet, recusaram-lhe as telas.

Com efeito, para além de retratos individuais, põem-se, desse modo, fragmentos de uma nova teia social, sinal de outra ordem produtiva, anotada de modo inédito na pintura enquanto “forma objetiva” da subjetividade. As subjetividades dissociadas e inexpressivas, neutras e flexíveis segundo Édouard Manet, oferecem a visão panorâmica das vias abstratas do mercado, potenciadas nos vazios e na conversibilidade de cada um em ser-para-a-troca.

Nesses termos, zera-se, pois, o quê de individualidade que fizera a rica diversificação da *Comédia Humana* de Balzac (1799-1850) na primeira metade do século, ou a marca das caricaturas de Daumier (1808-1879) no regime anterior (1830-48), de Luís-Felipe (1773-1850). Mesmo quando as figuras retratadas ensejariam uma definição especial – em 1866, o crítico Zacharie Astruc (1835-1907); em 1868, o crítico Théodore Duret (1838-1927); em 1866, 1867-8, Suzanne Leenhoff, sua esposa, e, em 1868, Léon Leenhoff, seu filho; em 1876, Stéphane Mallarmé (1842-1898); em 1879, o próprio Manet; em 1880, Émile Zola (1840-1902); em 1880, o crítico Antonin Proust (1832-1905)... –, nada as distingue na fisionomia ou no olhar. Particulariza-as, às vezes e em resíduo, só um quê de vigor ou de contido desespero, com que trazem à mão o livro, o pincel, o material de trabalho ou para outro fim, assim posto como vão ou esvaziado também.

Em síntese, a mutação estrutural da condição humana e a transformação geral do sentido das ações vêm sintetizadas como disposição e requalificação geral para a circulação e a conversibilidade. A forma-chave de Manet – e será tal determinação o seu pulo do gato, o passo além, talvez, de Baudelaire – é, pois, a mercadoria, a “forma elementar” da nova sociedade, como afirma a frase célebre do primeiro parágrafo do *O capital*.^[xxii]

Carne social

Em conclusão, na cidade-mercado, onde tudo circula e as situações e relações sociais advêm especulativamente como contatos aleatórios entre termos descontínuos, tudo ou quase tudo é possível, já que tudo tende a transmutar-se em equivalente e assim sucessivamente. Porém, nada deixa de ser mediado ou de vir a ser mercadoria, não importam a hora e a forma da mutação ou de devir. A dupla natureza dos seres vivos, das coisas e de suas relações, por um lado concretos e por outro lado precificados, abstrações destinadas ao mercado, constitui a estrutura regente da nova ordem histórica, que se supunha natural ou para sempre – mas cuja negação Manet pôde vislumbrar na brevidade trágica da Comuna (de que participou).

Nesse processo de levantamento e determinação visual da estrutura da mercadoria, a *Olympia* (1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d’Orsay), de Manet, tomou o caráter de um manifesto. Correspondeu a uma síntese ou corolário dos vários retratos de mulheres trabalhadoras realizados por Manet a partir de 1862 (ano de uma grande feira internacional).

Olympia explicitou a estrutura visual do trabalho-à-venda, logo, da mercadoria. Mas paro por aqui, com tal proposição ou sugestão para discussão.[\[xxiii\]](#)

***Luiz Renato Martins** é professor-orientador dos PPG em História Econômica (FFLCH-USP) e Artes Visuais (ECA-USP). Autor, entre outros livros, de *The Conspiracy of Modern Art* (Haymarket/ HMBS).

Versão original (em português) do cap. 7, “Cenas parisienses”, do livro *La Conspiration de l’Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Lausanne, Infolio (2022/ lançamento previsto para o segundo semestre).

Notas

[\[i\]](#) Sobre a visão formalista acerca da pintura de Manet, ver L. R. MARTINS, *Manet: Uma Mulher de Negócios, um Almoço no Parque e um Bar*, Rio de Janeiro, Zahar, 2007, pp. 11-22.

[\[ii\]](#) Para detalhes, ver Michael FRIED, *Manet’s Modernism or, The Face of Painting in the 1860s*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996, pp. 118-23, 128-131, 142.

[\[iii\]](#) Ver a propósito L. R. MARTINS, “A conspiração da arte moderna”, in idem, *Revoluções: Poesia do Inacabado, 1789 – 1848*, vol. 1, prefácio François Albera, São Paulo, Ideias Baratas/ Sundermann, 2014, pp. 27-8.

[\[iv\]](#) Ver, por exemplo, de Frans Hals: *Young Man and Woman in an Inn/ Yonker Ramp and his Sweetheart* ([Jovem Homem e Mulher numa Estalagem], ca. 1623, óleo sobre tela, , 105,4 x 79,4 cm, New York, Metropolitan Museum of Art) e *La Bohémienne* ([A Boêmia], ca. 1626, óleo sobre tela, 58 x 83 cm, Paris, Musée du Louvre).

[\[v\]](#) Ver Antonio CANDIDO, *O Discurso e a Cidade*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2004, pp. 28, 38; para os comentários de Schwarz a respeito, ver Roberto Schwarz, “Pressupostos, salvo engano, da Dialética da Malandragem”, in *Que Horas São?*, São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp. 129-55, especialmente, p. 142; ver também, idem, “Adequação nacional e originalidade crítica”, in idem, *Seqüências Brasileiras: Ensaios*, São Paulo, Companhia das Letras, 1999, pp. 24-45, especialmente, pp. 28, 35-6, 41. Vale a pena assinalar, dada a contiguidade com os demais elementos implicados na relação entre Manet e Baudelaire, que Schwarz em seus comentários observa uma analogia entre a preocupação de Candido em estabelecer uma “substância prático-histórica” da forma estética e a investigação em “linha estereoscópica de Walter Benjamin, com sua acuidade, por exemplo, para a importância do mecanismo de mercado para a configuração da poesia de Baudelaire” (grifo de Schwarz), cf. idem, “Adequação...”, pp. 30-1 (para a noção de substância) e 28 (para a perspectiva estereoscópica, de Benjamin).

[\[vi\]](#) *Apud* Giulio Carlo ARGAN, “Manet e la pittura italiana”, in idem, *Da Hogarth a Picasso/ L’Arte Moderna in Europa*, Milano, Feltrinelli, 1983, p. 346.

[\[vii\]](#) Ver France joxe [Vernier], “Ville et modernité dans les *Fleurs de Mal*”, in *Europe*, XLV, n° 456-457, Paris, ed. Europe, avril-mai 1967, pp. 139-162. France VERNIER, “Cidade e Modernidade nas *Flores do Mal* de Baudelaire”, trad. Maria Hirzman, rev. téc. L. R. Martins, in revista *Ars/ Revista do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais*, n° 10, São Paulo, Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/ Departamento de Artes Plásticas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2007, p. 63. Ver também ver L. R. MARTINS, *op. cit.*, pp. 23-7.

[\[viii\]](#) Ver Denis Diderot, *Les Salons* (1759-1781), introd. Laurent Versini, in D. DIDEROT, *Oeuvres, tome IV/ Esthétique – Théâtre*, ed. établie par L. Versini, Paris, Robert Laffont, 1996, pp. 169-1011.

[\[ix\]](#) Ver Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », in idem, *Oeuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, vol. II, Paris, Gallimard/ Pléiade, 2002, pp. 683-724.

[\[x\]](#) Sobre o satanismo de Baudelaire, ver L. R. MARTINS, “A conspiração...”, *op. cit.*, pp. 35-40.

[\[xi\]](#) “A burguesia não pode existir sem revolucionar, constantemente, os instrumentos de produção e, desse modo, as relações de produção e, com elas, todas as relações da sociedade. A conservação dos antigos modos de produção de forma inalterada era, pelo contrário, a primeira condição de existência de todas as antigas classes industriais. A revolução constante da produção, os distúrbios ininterruptos de todas as condições sociais, as incertezas e agitações permanentes distinguiram a época burguesa de todas as anteriores. Todas as relações firmes, sólidas, com sua série de preconceitos e opiniões antigas e veneráveis foram varridas, todas as novas tornaram-se antiquadas antes que pudessem ossificar. Tudo o

que é sólido derrete-se no ar, tudo o que é sagrado é profanado e os homens são por fim compelidos a enfrentar de modo sensato suas condições reais de vida e suas relações com seus semelhantes.” Ver Karl MARX e Friedrich ENGELS, *O Manifesto Comunista*, trad. Maria Lucia Como, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998, pp. 13-4; Karl Marx and Frederick ENGELS, *The Communist Manifesto*, edited by Phil Gasper, Chicago, Haymarket, p. 44.

[xii] “*Toutes les beautés contiennent, como tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier* [Todas as belezas contêm, como todos os fenômenos possíveis, alguma coisa de eterno e alguma coisa de transitório, – de absoluto e de particular]”. Cf. C. BAUDELAIRE, “XVIII. De l'héroïsme de la vie moderne”, in idem, *Salon de 1846*, in idem, *Oeuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par C. Pichois, Paris, Pléiade/ Gallimard, 2002, vol. II, p. 493.

[xiii] Ver especialmente a tese IX, em torno do “anjo da história”, em Walter Benjamin, *Sobre o Conceito de História*, in Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, trad. das teses J.M. Gagnebin, M. L. Müller, in Michael Löwy, *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, trad. W. N. C. Brandt, São Paulo, Boitempo, 2005, p. 87.

[xiv] Ver a propósito L. R. MARTINS, “A conspiração...”, op. cit...

[xv] Cf. C. BAUDELAIRE,, “Le Musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle”, in idem, *Oeuvres Complètes*, vol. II, C. Pichois (apresentações e notas), Paris, Gallimard, 2004, p. 409-10. Ver também L.R. MARTINS, “Marat, por David: fotojornalismo”, in idem, *Revoluções...*, op. cit., pp. 65-82.

[xvi] Ver W. Benjamin, “Paris, capitale du XIX siècle/ Exposé (1939)”, in idem, *Écrits Français*, introduction et notices de Jean-Maurice Monnoyer, Paris, Gallimard/ Folio Essais, 2003, pp. 373-400; ver também Michael Löwy, « La ville, lieu stratégique de l'affrontement des classes. Insurrections, barricades et haussmannisation de Paris dans le *Passagenwerk* de Walter Benjamin », in Philippe Simay (éd.), *Capitales de la Modernité. Walter Benjamin et la Ville*. Paris, Éclat, « Philosophie imaginaire », 2005, p. 19-36. DOI : 10.3917/ecla.simay.2005.01.0019. URL: <https://www.cairn.info/capitales-de-la-modernite-9782841621088-page-19.htm>, “A cidade, lugar estratégico do enfrentamento das classes: insurreições, barricadas e haussmannização de Paris nas *Passagens* de Walter Benjamin”, in revista *Margem Esquerda/ Ensaio Marxistas*, São Paulo, nº 8, p.59-75, nov. 2006; ver ainda T. J. CLARK, “The view from Notre Dame”, in idem, *The Painting of Modern Life/ Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984), New Jersey, Princeton, University Press, 1989, pp. 23-78; ed. br. : “A vista de Notre Dame” in idem, *A Pintura da Vida Moderna/ Paris na Arte de Manet e de seus Seguidores* (1984), trad. José Geraldo Couto, São Paulo, Editora Schwarcz, Companhia das Letras, 2004, pp. 59-127.

[xvii] « *Je m'en formais une société charmante dont je ne me sentais pas indigne, je me faisais un siècle d'or à ma fantaisie, et remplissant ces beaux jours de toutes les scènes de ma vie, qui m'avaient laissé de doux souvenirs, et de toutes celles que mon cœur pouvait désirer encore, je m'attendrissais jusqu'aux larmes sur les vrais plaisirs de l'humanité, plaisirs si délicieux, si purs, et qui sont désormais si loin des hommes. Ô si dans ces moments quelque idée de Paris, de mon siècle, et de ma petite gloriole d'Auteur, venait troubler mes rêveries, avec quel dédain je la chassais à l'instant pour me livrer sans distraction, aux sentiments exquis dont mon âme était pleine ! Cependant au milieu de tout cela, je l'avoue, le néant de mes chimères venait quelquefois la contrister tout-à-coup. Quand tous mes rêves se seraient tournés en réalités, ils ne m'auraient pas suffi ; j'aurais imaginé, rêvé, désiré encore. Je trouvais en moi un vide inexplicable que rien n'aurait pu remplir ; un certain élançement de cœur vers une autre sorte de jouissance dont je n'avais pas d'idée, et dont pourtant je sentais le besoin* [Criava em minha fantasia uma época de ouro e me comovia até as lágrimas quando pensava nas verdadeiras alegrias da humanidade, naquelas alegrias tão deliciosas e puras que se encontram agora tão distantes e afastadas dos homens. Entretanto, em meio a tudo isso, confesso que sentia às vezes uma súbita aflição. Ainda que todos os meus sonhos tivessem se transformado em realidade, não teriam me bastado; teria continuado a me entregar à minha imaginação, aos meus sonhos e desejos. Encontrava em mim um vazio inexplicável que nada seria capaz de preencher; um impulso do coração por uma outra espécie de felicidade que não conseguia conceber e pela qual não obstante ansiava]” (grifos meus). Cf. Jean-Jacques ROUSSEAU, “Quatre lettres à M. le président de Malesherbes: Contenant le vrai tableau de mon caractère, et les vrais motifs de toute ma conduite”, 1762, in *Œuvres Complètes de J.-J. Rousseau*, Tome V, Ière Partie, Paris, Chez A. Belin, 1817, p. 321 ; trad. br. : “Terceira carta a Malesherbes, 26 de janeiro de 1762” [Hachette, X, p. 304-6] apud E. Cassirer, *A Questão Jean-Jacques Rousseau*, trad. E. J. Paschoal, J. Gutierre, revisão Isabel Loureiro, São Paulo, UNESP, 1999, p. 85. Ver a propósito nota 62, à p. 85, de Cassirer, assinalando em uma das frases citadas uma modificação

introduzida pelo autor alemão, para abreviá-la. Porém, não se trata de uma modificação de sentido quanto ao que importa aqui.

[xviii] Sobre a noção de “fantasmagoria” como análogo da mercadoria e seu papel determinante na experiência urbana de Paris, no século XIX, ver W. Benjamin, “Paris, capitale...”, op.cit.. Ver também Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing/ Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1991, (cap. 5) pp. 110-58; *Dialética do Olhar/ Walter Benjamin e o Projeto das Passagens*, trad. Ana Luiza Andrade, rev. téc. David Lopes da Silva, Belo Horizonte/ Chapecó (SC), Ed. UFMG/ Ed. Universitária Argos, 2002. Ver ainda J. Crary, *Techniques of the Observer/ On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge (MA), October Book/ MIT Press, 1998.

[xix] Uma série de medidas, implantadas em 1791, pôs fim ao regime corporativo. Assim, a lei Allarde (02.03.1791) suprimiu corporações e manufaturas privilegiadas, de acordo com o princípio da livre empresa e do livre acesso ao patronato: “A compter du 1er Avril prochain, il sera libre à tout citoyen d’exercer telle profession, art ou métier qu’il trouvera bon après s’être pourvu d’une patente [A contar de 1 de abril próximo, será facultado a todo cidadão exercer tal profissão, arte ou ofício que ele julgar bom, após se ter munido de uma patente]”. Semanas após, uma segunda medida (23.04.1791), atribuída também ao legislador barão de Allarde (1749-1809), aboliu os cargos de jurado e mestre das corporações. A lei Chapelier, votada em 14.06.1791, completou a obra que estabeleceu um novo regime patronal, interditando toda coalizão, mutualidade e associações operárias, assim como as greves. Ver os verbetes “Allarde Pierre”, de J.-R. Suratteau, e “Corporations”, de R. Monnier, in Albert SOBOUL, *Dictionnaire Historique de la Révolution Française*, Paris, Quadrige/ PUF, 2005, pp. 15, 294-5.

[xx] Aos mortos, somaram-se os deportados, os desaparecidos e os evadidos, de tal modo que o relatório “L’Enquête des conseillers municipaux de Paris sur l’état de main d’oeuvre de la capitale”, de outubro de 1871, estimava em mais de cem mil o número de operários que “tués, prisonniers ou en fuite, manquent aujourd’hui à Paris [mortos, prisioneiros ou em fuga, faltam hoje em Paris]”. Cifra que, acrescentava-se, “ne comprend pas les femmes [não compreende as mulheres]”, apud Georges SORIA, *Grande Histoire de la Commune*, tome 5/ “Les Lendemain”, pp. 43-50. O trecho compreende ainda o relatório do general Félix Appert que, nos quatro anos seguintes, manteve uma contabilidade das prisões e condenações efetuadas pela justiça militar, discriminada segundo ofícios e profissões. O levantamento serve também ao observador de outra época, como um registro de inúmeros ofícios e práticas artesanais que haveriam de desaparecer em função da reordenação em moldes industriais do processo produtivo.

[xxi] Ver K. MARX, “The Expropriation of the agricultural population from the land/ chapter 27” e “Bloody legislation against the expropriated since the end of the Fifteenth century. The forcing down of wages by act of Parliament/ chapter 28”, in idem, *Capital*, volume 1, translation Ben Fowkes, introduction Ernest Mandel, London, Penguin Classics, 1990, pp. 877-904. Para registros concretos de choques de classes que envolveram as *enclosures* na Inglaterra do século XVII, ver Christopher HILL, *The World Turned Upside Down: Radical Ideas During the English Revolution*, Penguin Books, London, 1991, pp. 19-56; trad. br.: *O Mundo de Ponta-cabeça/ Idéias Radicais Durante a Revolução Inglesa de 1640*, tradução e apresentação de Renato Janine Ribeiro, São Paulo, Cia. das Letras, 2001, pp. 36-71; ver também idem, *God’s Englishman Oliver Cromwell and the English Revolution*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1972; ; trad. br.: *O Eleito de Deus/ Oliver Cromwell e a Revolução Inglesa*, tradução e apresentação de C. E. Marcordes de Moura, São Paulo, Cia das Letras, 2001.

[xxii] “A riqueza das sociedades nas quais predomina o modo de produção capitalista aparece como uma ‘monstruosa coleção de mercadorias’; e a mercadoria singular, como sua forma elementar”. Cf. K. MARX, *A Mercadoria*, trad., apres. e comentários Jorge Grespan, S. Paulo, Ática/ Ensaio Comentados, 2006, p. 13; K. MARX, *Capital*, vol. 1, op. cit., Penguin, p. 125.

[xxiii] Sobre *Olympia*, desaguadouro de uma cartografia visual do trabalho feminino e marco inicial da reflexão visual de Manet sobre a forma-mercadoria, assim como sobre *Un Bar aux Folies-Bergères* (1881-2, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, London, Courtauld Institute Galleries) – um painel em escala corporal que traz possivelmente o primeiro juízo crítico-reflexivo em pintura sobre as formas em geral na era do mercado –, última tela de gênero histórico de Manet, concluída pouco antes de sua morte (que, aliás, ocorreu no mesmo ano da de Marx), ver L. R. MARTINS “Duas cenas sobre a mercadoria”, in revista *Crítica Marxista*, n. 54, Campinas, Cemarx/IFCH-UNICAMP, 2022 (no prelo).