

Édouard Manet - duas cenas sobre a mercadoria



Por **LUIZ RENATO MARTINS***

Considerações sobre duas telas do pintor francês



Edouard Manet, Olympia, Em 1863, Óleo sobre tela, H. 130,5; C. 191,0 cm. 1890

Corpos sem carne, de carne e outros

Olympia (1863, óleo sobre tela, 130,5 x 190 cm, Paris, Musée d'Orsay) tem o valor de um manifesto (ao modo de um cartaz). O quadro corresponde a um corolário ou síntese dos vários retratos de mulheres trabalhadoras feitos por Manet

a terra é redonda

(1832-1883) desde o ano precedente, 1862.[\[i\]](#) É a formulação alcançada do trabalho-à-venda, logo, da mercadoria.

Porém, pintar configura uma prática e não se resume à formulação de ideias. Nesse sentido, *Olympia* faz muito mais, como modo de pintar ou trabalho da fatura, do que retratar a forma-mercadoria (o que já não é pouco e, além disso, por mirar a forma-mercadoria, mostra a pintura de Édouard Manet em tangência, mesmo se involuntária, com a *démarche* de Marx): no que concerne à modelagem do corpo e à expressão de significações diversas, dá um passo decisivo rumo à elaboração de uma morfologia corporal materialista.

Comecemos pelo último aspecto. Caso *Olympia*, como obra para o Salão (1865), fosse recebida segundo os moldes de um gênero (pictórico), ela o seria como um nu, e o nu, sabe-se, constituiu tema central na tradição pictórica ocidental desde a Grécia antiga. Na cultura pagã clássica, o nu, como forma divinizada e manifestação de uma ideia, aludia à harmonia e à perfeição da natureza, enquanto no século XVI, durante a assim chamada Renascença, o cunho espiritualizado do neoplatonismo cristianizado converteu o nu, forma herdada do classicismo, numa alegoria primordial do espírito.

Um estudo de Erwin Panofsky (1892-1968) mostra que, na tela de Ticiano (ca.1485-1576) *Amor Sacro e Amor Profano* (*Amor Sacro e Amor Profano*, ca. 1514, óleo sobre tela, 118 x 279 cm, Roma, Galleria Borghese), a figura da Vênus vestida corresponde, para o neoplatonismo, enquanto alegoria do “amor profano”, aos valores inferiores, próprios à beleza imanente e sensível. E o nu, que vale como o “amor sacro” em tal quadro, faz o papel da “nuda Veritas” (verdade nua ou essencial), do belo inteligível e ideal.[\[ii\]](#) A “nuda Veritas”, como alegoria do espírito, constituirá uma figura recorrente da arte neoplatônica e ainda da retórica barroca. Segundo acepções de tal teor, o nu foi utilizado por Botticelli (1444/5-1510), Rafael (1483-1520), Michelangelo (1475-1564), Ticiano etc.

Para começar, é justamente o valor alegórico e espiritualizado do nu neoplatônico que é satirizado em *Olympia*. Tal como as cores da pintura de Édouard Manet – cruas, opacas e sem harmonia –, o nu também nega o padrão clássico. O corpo focalizado não provém, apesar do título irônico – *et pour cause* –, de figuras da mitologia, mas de motivos bem reais: a grande expansão da prostituição em Paris, após as reformas urbanas efetuadas segundo o plano de modernização e “gentrificação”, implementado pelo II Império em sua estratégia de guerra ideológica e de classe, como o mostra em detalhe T. J. Clark.[\[iii\]](#)

Sem dúvida ao irromper contra as regras, o nu de *Olympia* segue os passos de Courbet (1819-1877), que, por sua vez, parecerá estimulado pelo repto lançado por Édouard Manet – e, no ano seguinte à apresentação de *Olympia*, 1865, pintará o hoje celebrado *A Origem do Mundo* (*L'Origine du Monde*, 1866, óleo sobre tela, 46 x 55 cm, Paris, Museu d'Orsay), que, como um lance repicado num leilão ou numa partida de pôquer, parece dobrar a aposta no nu desespiritualizado ou materialista feita por Édouard Manet. Numa espécie de dueto com Courbet, a pintura de Manet, ao enfocar o corpo, também salienta o aspecto físico das zonas erógenas. E, enquanto outros volumes e contornos (testa, queixo, nariz, pomos das faces) são cuidadosamente precisados na pintura conservadora, feita segundo a tradição, por um retratista contemporâneo como Fantin-Latour (1836-1904) – ao contrário, na obra de Édouard Manet a fisionomia terá, com frequência, seus traços pouco relevantes suprimidos ou simplificados como na caricatura. Em contrapartida, lábios, orelhas, olhos, mamilos etc. serão em geral ressaltados por Édouard Manet, mediante cores vívidas e golpes vigorosos de pincel na tela. Assim eles se tornam focos de atenção, como já se vê em *Olympia*. O que isso significa? Rostos lisos, órgãos vívidos feito plugues elétricos?

Édouard Manet não recusa apenas o contorno convencional, o modelado cuidadosamente desenhado à maneira de Ingres (1780-1867), ou seja, a forma linear (empregada em conjunto com as modulações cromáticas), para modelar os corpos e os órgãos, neles subsumidos, conforme previsto. Mas vai adiante e, para escândalo dos defensores da “boa pintura”, substitui a norma aceita do contorno desenhado pelo excesso de tinta ou pelo rastro da passagem do pincel.

Vale recordar aqui a tirada mordaz de Charles Baudelaire (1821-1867) na celeuma sobre a *Olympia*, quando afirmou que Édouard Manet abria o ciclo da “decrepitude” da pintura.[\[iv\]](#) Com efeito, a dessublimação da pintura, mediante a substituição do teor abstrato da linha pela concretude visceral da massa cromática e do “raspão” do pincel na tela, é comparável à sinceridade bruta do concreto armado e demais elementos arquitetônicos modernos reveladores da estrutura e das suas tensões principais.

Assim, a forma linear-tonal, que na tradição evoca de maneira imagética o referente, dá lugar a um registro físico (do gesto do pintor) que atua, na descrição do nu por Édouard Manet, também como captação da energia psicofísica da libido que

irrompe da zona erógena em questão e ganha espessura, como se em contato direto com seu objeto. Logo, o olhar do observador é remetido não à imagem convencional ou à representação óptica de uma boca, mas à sensação tátil captada e permeada pela sua valência fisiológica, ou seja, pelo tremor denotativo da possibilidade do contato labial iminente. Pulsão oral!

De fato, Édouard Manet começa a dissociar os órgãos do corpo, que se vê privado da unidade própria à imagem narcísica. Para concluir, a abordagem materialista do corpo por Édouard Manet como conjunto de tópicos erógenos não só prenuncia a morfologia picassiana, mas antes disso a leitura estrutural da subjetividade como sistema-economia por Freud.

Vende-se

A dessublimação pictórica da corporeidade acompanha-se, em *Olympia*, de inovações relativas à postura e inscrição cênica do nu, que atestam o intuito de atualizar o valor simbólico do *tópos* tradicional. Também na descrição do entorno, da mobília e dos adereços do nu, a pintura de Édouard Manet afronta as convenções da tradição e do decoro acadêmicos. De acordo com elas, o nu clássico deve repousar num leito irreal ou pairar sobre materiais etéreos e salientar a condição exclusiva de objeto de contemplação, infenso a interesses terra a terra. Era de tal ordem o mar no *Nascimento de Vénus* (*La Naissance de Vénus*, 1863, óleo sobre tela, 130 x 225 cm, Paris, Musée d'Orsay) - tela com a qual Alexandre Cabanel (1823-1889), o pintor preferido de Napoleão III, foi consagrado no Salão de 1863 -, bem como dessa ordem eram todos os bosques, nuvens etc. que circundavam as divindades acadêmicas. Diversamente, por sua vez, a *Olympia* parisiense, jovem trabalhadora dos prazeres nada intemporais, onde se deita?

Os lençóis, pintados cruentamente e de modo quase palpável, parecem peças de tecido à disposição do consumidor num balcão. Entram pelos olhos. E dada a envergadura física da tela (130,5 x 190 cm), em escala similar quase à humana, os lençóis, cuja extensão surge até um pouco realçada em face daquela do corpo, praticamente parecem envolver o observador.

O primeiro lance do embate da observação com a tela é, pois, mais corporal do que visual. Antes de Édouard Manet, Courbet já estendera a escala de suas telas para obter maior realismo. Manet acentua tal processo com o encurtamento do ponto de vista, mediante o close descrito, que parece impulsionar o observador para o leito.

A tudo isso, ainda acresce uma charada que interpela o observador e reclama decifração: o leito de *Olympia* não só vem disposto como se fosse algo tático, mas, além disso, situado de modo muito elevado. Assim, o leito, tira o chão do campo de visão e, logo, anula a mediação espacial que, na tradição - a do primeiro plano com chão à vista - , se interpõe entre o observador e a cena pictórica.

Para avaliar a manobra de Édouard Manet, o observador atento à história da pintura poderá comparar a situação da *Olympia* com a de Madame Récamier - da tela de mesmo nome (*Portrait de Mme. Récamier*, 1800, óleo sobre tela, 174 x 224 cm, Paris, Musée du Louvre), de David (1748-1825) -, também disposta e estendida num móvel, para ser vista. As proporções são muito diversas e surpreendem. Nem é preciso se voltar ao caso precedente para sentir o efeito físico suscitado por Manet. Afinal, que espécie de leito é esse sob *Olympia*?

Nova intimidade

Ele salta tanto à vista que exige atenção particular. Além de eclipsar o chão, o leito rouba a cena, prende o olhar, vira por assim dizer uma espécie de pedestal; acaba por interagir com os apetrechos de sedução (flor no cabelo, gargantilha, pulseiras, chinelas de cetim e salto), eles mesmos postos também em evidência. Tudo evoca a exposição de bens numa vitrine, num balcão ou num anúncio publicitário.

Apresentada em tamanho natural, exibida vistosamente e quase ao alcance da mão, a *Olympia* fica próxima e em "tempo real" ou on-line, apagando-se toda sensação do espaço real. Desse modo, mostra-se ela mesma como um bem à venda e também um manequim, um objeto de vitrine. Personifica a cifra do comércio, o truque do ofício, cuja arte, a sedução

organizada do *self-service* (das lojas de departamento já em implantação em Paris) haveria de disseminar:[\[v\]](#) fazer com que a mercadoria murmure da prateleira ou vitrine e segrede ao íntimo do passante, que é só sua. Colhido de surpresa, sem a proteção do seu entendimento, tentado antes do juízo se aperceber, quem passa, espia admirado e, se dispuser dos meios, penetra no paraíso do consumo.

A comparação, ponto a ponto, com a tela de David demonstra a precisão da visada de Édouard Manet, a inteligência com que analisa pictoricamente a sedução da mercadoria. Na tela de David, feita à sombra do golpe de Estado do 18 Brumário (1799), ou seja, em pleno curso da ascensão de Bonaparte ao Consulado e num período em que as memórias da Revolução e do ideal de igualdade ainda estavam bem vivas, o que avultava, no primeiro plano, era o espaço frio que circundava a retratada, espaço virtualmente abstrato - que contrastava com os closes calorosos das telas do David do período revolucionário: *Marat Assassinado/ [Marat em seu Último Suspiro] (Marat Assassiné/ [Marat à son Dernier Soupir])* (1793, óleo sobre tela, 165 x 128 cm, Bruxelas, Musées royaux des beaux-arts) e outras.[\[vi\]](#) De fato, Juliette Récamier (1777-1849), esposa do banqueiro que armou o esquema financeiro de apoio ao golpe bonapartista, era figura emblemática dos arrivistas e endinheirados que subiram ao poder em Termidor e que continuaram a dar as cartas no período do Diretório (1795-1799) e depois, no do Consulado (1800-1804), e assim por diante.

Em contrapartida, na disposição e nos modos da personagem de *Olympia*, o que aflora é um fenômeno novo e bem característico da Paris de seis décênios depois. Muito mais rente da vista do que a Mme. Récamier, a *Olympia* provoca naquele que a vê estado ambivalente, similar àquele do transeunte sob o magnetismo do objeto na vitrine, contrabalançado pelo preço como condição de acesso.

Édouard Manet logrou construir a atitude da *Olympia* em termos ambíguos, tal como o dinamismo dos bens expostos que enchem a vista, mas impõem condições. O sorriso, preso pelos lábios, vibra na mão - "impudentemente crispada", nas palavras de um crítico da época - que encobre e revela, mofando de quem olha. Somam-se a expressão entre convidativa e reticente, os seios franqueados, uma mão relaxada que facilita, outra decidida que impede. Está montada uma cena de promessas e ao mesmo tempo de exigências e precondições: a cena da negociação.

Negociar

Os parisienses já conheciam o charme sistemático da mercadoria. Na década de 1840, Balzac (1799-1850) proclamara: "O grande poema das vitrines canta suas estrofes de cor, desde a Madeleine até a porta Saint-Denis [*Le grand poème de l'étalage chante ses strophes de couleurs depuis la Madeleine jusqu'à la porte Saint-Denis*]"[\[vii\]](#) Com efeito, em 1855, dez anos antes da *Olympia*, o positivista Taine (1828-1893) sentenciara, acerca da Exposição Internacional de 1855: "A Europa se mexeu para ver as mercadorias [*L'Europe s'est déplacée pour voir des marchandises*]"[\[viii\]](#) E, dois anos após *Olympia*, a exposição internacional de 1867 alcançaria o número de 52.000 exibidores.

Mona Lisa da era da mercadoria, a personagem de *Olympia* exibe um ar de esfinge, mas com um olhar muito diverso do recato dos nus clássicos. O olhar de *Olympia*, indiferente ao buquê do primeiro interessado, trava contato direto com o do passante e se declara em oferta.

Essa espécie de olhar, mas sem a cena tão explícita da negociação, encontra-se também em muitas outras telas de Manet. Nelas, o olhar frontal, e em geral feminino, atalha a distância entre a tela e o observador; define o primeiro plano como se estivesse em comunicação direta e instantânea com o observador. É o caso de uma série de quadros, realizados a partir de 1862 (ano de uma grande feira internacional), anteriores à *Olympia*.

Nem íntimo, nem estranho, esse olhar assentado numa conexão aparentemente espontânea e instantânea - mas, na verdade, organizada e encenada, como Manet nos faz ver -, opera na proximidade nova, nascida da circulação, que é também àquela da exposição intensa de bens e pessoas. Ele assinala a vizinhança entre estranhos, que é própria ao intercâmbio de interesses.[\[ix\]](#)

Tal regime põe o espaço flexível da transação: aproxima afastando e afasta aproximando. Dispõe as partes para a negociação. Tece laços flexíveis na medida negociada das possibilidades, segundo os interesses de cada um, moldados para a troca.

Se Édouard Manet disseminou tal olhar em tantas das suas figuras é porque medir e negociar não constituíam qualidades peculiares, mas próprias de todo transeunte de Paris – cidade ordenada a partir das reformas do barão Haussmann (funcionário de Napoleão III), como teatro ou reino da mercadoria. Marx, nos *Manuscritos de 1844*, empregara a figura da prostituta como metáfora ou “expressão específica da prostituição geral do trabalhador [*expression particulière de la prostitution générale du travailleur*]”,^[x] condenado a se vender como força de trabalho.

Édouard Manet monta uma comparação símila, ao situar o olhar da prostituta em diálogo com todo e qualquer observador. A imagem que finge observar o observador, tal o bem na vitrine, suscita neste a interlocução e a reciprocidade.

O campo de experiência da arte e o do prazer estético se confundem com o voyeurismo, a negociação visual dos bens oferecidos, o preço a pagar e a fetichização do bem visual. Em termos que implicam no jogo estético o mesmo tipo de jogo em curso nas ruas, *Olympia* monta a cena para a reflexão acerca da negociação – causa final da estrutura geral da nova Paris. Põe a arte como forma de reflexão totalizante e desvela forças e circuitos novos de relações.

Economia política

Uma vez estabelecido o caráter de síntese e manifesto de *Olympia*, esclarecem-se bases e termos (aspectos de um certo processo histórico) de esvaziamento da subjetividade, retratado por Édouard Manet.

Dois decênios depois, o pintor voltará aos temas do olhar e da negociação, da compra-e-venda em geral e do espaço mediado pela forma-mercadoria. Mas, então, terá desaparecido o quê de jogo, implicado na disposição da *Olympia*, para um trato ou contrato. A nova cena, dotada de mais sinais de riqueza, mas inequivocamente triste, se trava entre termos desiguais.



Edouard Manet, *Un bar aux Folies Bergère*, 96 x 130 cm. 1881/82.

Trata-se de um novo quadro-charada, ou de um quadro-labirinto: *Un Bar aux Folies-Bergère* (*Um Bar nos Folies-Bergère*, 1881-2, óleo sobre tela, 96 x 130 cm, Londres, Courtauld Institute Galleries). O título se refere a um local da moda, recém-aberto. Porém, na medida em que o nome literal da casa de diversões é algo como “fantasias pastoris”, o título comporta, tal como *Olympia*, uma gama de alusões ao arcadismo e, logo, ao classicismo.

A charada retoma um motivo crucial, para Édouard Manet: o senso histórico. Outra vez, trata-se da distinção entre o classicismo ou o mundo mental que se foi e a modernidade ou o mundo tal como está posto em sua disposição material. A tensão investe também o recorte ótico, dado o complexo labiríntico das imagens refletidas no espelho, e entremeadas no quadro de Édouard Manet com imagens pictóricas alusivas a referentes concretos: a atendente e sua parafernália, com embalagens vistosas em oferta sobre o balcão. Na cena semi-impressionista, coalhada de imagens e reflexos, o espectador levará certo tempo até se situar. É o tempo que a composição (enquanto se esquia) lhe dá, por outro lado, para pensar.

O complexo multiplica os apelos visuais - e, dir-se-ia, ao observador, de hoje, parece antecipar a paisagem urbana da publicidade. Põe um desafio para o realismo ingênuo que confia nas aparências, e com isso apela à inteligência. Onde está a verdade, o que supõe e o que revela, afinal, essa cena?[\[xi\]](#)

Vamos aos fatos narrados. O drama posto é o da oposição entre um olhar apagado e caído, o da personagem central, e coisas acesas: bebidas, frutas etc., mercadorias, enfim, que saltam à vista, aparentemente dotadas de vida própria. A tela apresenta assim uma contradição: contrários reciprocamente determinados, a contradição inscrita numa situação. Na cena, a atendente fita um observador, comprador potencial, que se deixa entrever obliquamente no espelho. O olhar triste da atendente, de todo esvaziado de si, não traz mais a vivacidade de quem negocia por conta própria e se vale do “trabalho livre”, como ocorria com a *Olympia*, a cigana, a artista de rua, a espanhola *Lola*, ou com a acima mencionada *Nana* - todas

elas imagens de formas à venda e, ao mesmo tempo, personagens de mulheres trabalhadoras “autônomas”.

Já sem poder de negociar e contratar, cercada por mercadorias e imagens que flutuam no espelho, a atendente só e em meio à multidão – abstrata e presumida, imagem síntese do mercado – revela a melancolia de quem sabe ser apenas elo anônimo, abstrato e qualquer, em meio à circulação intensa. O olhar vazado, as mãos apáticas, postas sobre o balcão, para servirem ao prazer e ao ganho de outrem, trazem as algemas invisíveis de quem – porque vive do “trabalho livre” e sem outros meios para si – se põe à venda. É só um resíduo de sentimento, um processo de falta em aberto, energia subjetiva, trabalho vivo suprimido, transmutado em quantum de trabalho abstrato levado ao balcão, como os demais bens.

Édouard Manet, que já retratara a mercadoria, elaborou aqui o seu *pendant* e corolário: realizou, mediante a exposição dos contrários, uma análise dialética do sistema cênico do valor e da circulação, da troca e do consumo, do trabalho à venda, viúvo de sua humanidade.

Potência feminina

Lutando já contra a ataxia, mal de que sucumbiria precocemente, Manet rematou aqui a sua derradeira obra-síntese – muito embora, doente e imobilizado, tenha continuado a pintar por mais algum tempo, em geral flores em jarros, flores do (seu) mal, tocantes e materialíssimas.

Em síntese, o quadro em questão, em tamanho pró-natural (96 x 130 cm) ante a cena que representa, constitui um painel. Pequeno mural, traz a dimensão dos espelhos parietais, correntes nos cafés de Paris. Funciona também como um cartaz ou *affiche*, anúncio da vida na cidade. O que diz? Sobre o balcão, primeiro plano, mercadorias fulgentes. Ao fundo, abstrata, a imagem de um observador/consumidor e a da multidão que compõe o mercado. No fulcro, o olhar da atendente, memória vaga, resquício dramático da humanidade abolida.

A contradição, cerne do drama cuja memória resta nos olhos da atendente, é também o fio de Ariadne que permitirá ao observador sair do labirinto, caso tome a obra como reflexão dialética totalizadora. Trata-se não de uma cena ligeira, acerca de costumes banais, como faziam os impressionistas, mas de um quadro histórico, de um mural a um só tempo épico e trágico da vida moderna, como queria Charles Baudelaire, e ainda um momento mnêmico efetivo do diálogo de Édouard Manet com o amigo desaparecido.

Ignoro se Édouard Manet leu Marx – morreram ambos no mesmo ano. De todo modo, *Um Bar nos Folies-Bergères* pode ser visto como o corolário da obra do pintor, acerca da vida na cidade-mercado – imenso deserto, preenchido só por imagens, e incidentalmente percorrido por colunas de nômades.

Se *Olympia* ainda comportava em sua ambiguidade um quê de ambivalência quanto à reciprocidade e ao desfecho, já *Um Bar...*, na contradição que explicita, expressa cabalmente o fim do mito da livre-negociação. Evidencia o fundamento mítico da sociedade liberal como violência entre desiguais, e reitera que o trabalho é mulher.

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

Versão anterior desse artigo foi publicada, sob o título “Duas cenas sobre a mercadoria”, no número 54 da revista *Crítica Marxista*. O texto atual corresponde ao original (em português) do cap. 8, «Deux scènes à propos de la marchandise», do livro *La Conspiracy de l'Art Moderne et Autres Essais*, édition et introduction par François Albera, traduction par Baptiste Grasset, Paris, éditions Amsterdam (2024, prim. semestre, proc. FAPESP 18/ 26469-9).

Notas

[1] Ver, por exemplo, *Victorine Meurent* (1862, óleo sobre tela, 43 x 43 cm, Boston, Museum of Fine Arts), *The Street Singer* (*La Chanteuse de Rue*, 1862, óleo sobre tela, 175,2 x 108,5 cm, Boston, Museum of Fine Arts), *Gypsy with a Cigarette* (*Gitane avec une Cigarette*, 1862, óleo sobre tela, 92 x 73,5 cm, Princeton, Princeton University Art Museum),

Lola de Valence (1862, óleo sobre tela, 123 x 92 cm, Paris, Musée d'Orsay).

[ii] Ver PANOFSKY, Erwin. The Neoplatonic movement in Florence and North Italy (Bandinelli and Titian). In: idem, *Studies in Iconology: Humanist Themes in the Art of the Renaissance*. 1ª edição [1939]. Boulder (Colorado), Icon Editions, 1972, p. 126.

[iii] Ver T. J. CLARK, "Preliminaries to a possible treatment of 'Olympia' in 1865" (1980), in Francis FRASCINA e Jonathan HARRIS, *Art in Modern Culture/ An Anthology of Critical Texts*, London, Open University/ Phaidon, 1992; ver também idem, *The Painting of Modern Life/ Paris in the Art of Manet and his Followers* (1984), New Jersey, Princeton, University Press, 1989; *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.

[iv] "(...) vós não sois senão o primeiro na decrepitude da vossa arte [vous n'êtes que le premier dans la décrépitude de votre art]" (itálicos do original). Cf. Charles BAUDELAIRE, "165. À Édouard Manet/ [Bruxelles] Jeudi 11 mai 1865", in idem, *Correspondance, choix et présentation de Claude Pichois et Jérôme Thélot*, Paris, Gallimard, 2009, pp. 340.

[v] Ver Walter 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. 371-400.

[vi] Ver LRM, "Vestígios de volúpia", in idem *Revolução: Poesia do Inacabado, 1789-1848*, vol. 1, prefácio François Albera, São Paulo, Ideias Baratas/ Sundermann, 2014, pp. 119-38.

[vii] Cf. Honoré de BALZAC, *apud* W. BENJAMIN, "A. Fourier ou les passages", in idem, *op. cit.*, p. 376-7.

[viii] Cf. Hypollite TAINÉ, *apud* W. BENJAMIN, "B. Grandville ou les expositions universelles", in idem, *op. cit.*, p. 381.

[ix] *Nana* (1877, óleo sobre tela, 150 x 116 cm, Hamburgo, Kunsthalle), é com efeito um marco próprio e significativo do percurso pictórico ora em análise, que trata da representação de mulheres ao trabalho. Em linha direta com *Olympia*, pelo foco no olhar ostensivo da personagem-título, próprio à forma-mercadoria (tal como aquele da personagem Olympia), a tela *Nana*, após ter sido recusada pelo Salão, foi imediatamente instalada por Manet numa vitrine diretamente de face para os passantes, na galeria Giroux, no boulevard des Capucines. Segundo relata Julie Ramos, Manet teria, ademais, acrescentado a propósito de *Nana*: «O espartilho de cetim é talvez o nu da nossa época [Le corset de satin, c'est peut-être le nu de notre époque]», *apud* Julie Ramos, « Nu » (verbete) in Éric Darragon, Laurent Houssais, Julie Ramos, Bertrand Tillier, *L'ABCdaire de Manet*, Paris, Flammarion, 1998, p. 89.

[x] Karl Marx e Friedrich Engels, *Economie et philosophie. Manuscrits Parisiens 1844*, in: Karl MARX, *Philosophie*, Paris, Folio Essais, 1994, trad. Jean Malaquais et Claude Orson, p.145 note a (Werke, Berlin, Dietz Verlag, 1960, V, X2, 1) *apud* Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing/ Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge (MA), The MIT Press, 1991, p. 430; ver também pp. 184-5.

[xi] Para o leitor interessado em consultar interpretações alternativas a respeito, e que supõem o quadro como um labirinto óptico, ver, por exemplo, Thierry de DUVE, "How Manet's *A Bar at the Folies-Bergère* is constructed", in *Critical Inquiry* 25, autumn 1998, Chicago, The University of Chicago, 1998; e também Jack FLAM, *Manet/ Un bar aux Folies Bergère ou l'abyss du miroir*, trad. J. Bouniort, Paris, L'Échoppe, 2005.

O site A Terra é Redonda existe graças aos nossos leitores e apoiadores.

Ajude-nos a manter esta ideia.

Clique aqui e veja como