

O LUGAR DO ESPECTADOR EM COURBET

*Na sua própria luz se lhe recolhe
o de onde ela lhe vinha.*

Fernando Echevarría, *Geórgicas*

Escreve Élie Faure: «Velasquez, après cinquante ans, ne peignait plus jamais une chose définie. Il errait autour des objets avec l'air et le crépuscule, il surprenait dans l'ombre et la transparence des fonds les palpitations colorées dont il faisait le centre invisible de sa symphonie silencieuse: (...) L'espace règne. C'est comme une onde aérienne qui glisse sur les surfaces, s'impregne de leurs émanations visibles pour les définir et les modeler, et emporter partout ailleurs comme un parfum, comme un écho d'elles qu'elle disperse sur toute l'étendue environnante en poussière impondérable. (...) Le monde où il vivait était triste. Un roi dégénéré, des enfants malades, des idiots, des nains, des infirmes, quelques pitres monstrueux vêtus en princes qui avait pour fonction de rire d'eux-mêmes et d'en faire rire des êtres hors de la loi vivante, étreints par l'étiquette, le complot, le mensonge, liés par la confession et le remords. (...) Velasquez est le peintre des soirs, de l'étendue et du silence. Même quand il peint en plein jour, même quand il peint dans une pièce close, même quand la guerre ou la chasse hurlent autour de lui.»¹.

¹ Faure, Élie, *Histoire de l'Art. L'Art Moderne*, Tome I, Le Livre de Poche, Paris, 1965, pp. 167-168 e p. 173. Esta belíssima passagem do livro de Faure é lida pelo personagem Pierrot/Ferdinand à sua pequena filha — não só como uma godardiana reflexão sobre o cinema mas, também, como retrato da contemporaneidade — em *Pierrot le Fou* (1965) de Jean-Luc Godard. Aliás, a propósito do filme *Jeanne la Pucelle: Les Batailles, Les Prisons* (França, 1994) de Jacques Rivette, escreve Camille Nevers em *L'avenir d'une illusion* (in *Cahiers du Cinéma*, Février 1994, nº 476, p. 26): «Tout cinéaste—qu'il soit matérialiste ne change rien à l'affaire—, cherchant à filmer l'histoire intime de sa vie, se livrant à l'introspection du moi, en vient à un moment

Se transposto para a obra de Gustave Courbet (1819-1877), que se reclama da natureza, de Velasquez justamente e de Rembrandt², aos quais poderíamos acrescentar significativamente Caravaggio e Frans Hals³, este texto de Faure revela-se não só pertinente como fecundo.

É pertinente, por um lado, porque evidencia a mudança de paradigma operada pelo realismo, de que Velasquez é um evidente precursor (basta pensar em *Las Meninas* (1656-57) e na forma esplendorosa como aí a perspectiva se abre, como aí se entrecruzam olhares, como aí se implica o olhar do espectador, seja o do monarca que está fora do quadro, algures numa linha que vai do olhar do pintor e atravessa o lado inferior esquerdo da tela, seja o nosso diante dela⁴). Ora, essa mudança consubstanciou-se na passagem de um plano mitológico para o plano da realidade (económico-social, político-ideológica). Assim, já não são os heróis⁵ da civilização e da cultura da antiguidade greco-romana que pontuam como tema exemplar da pintura, a pintura do género histórico. São os homens,

ou un autre à parler de Dieu. *Toute version de Dieu est autobiographique*, écrit Cioran. N'est-ce pas, il y a bien un devenir saint, ou martyr, un souci d'exemplification chez au moins trois cinéastes de la Nouvelle Vague, Godard, Rohmer et Rivette (ce qu'on aime chez Chabrol, c'est qu'il est le seul à avoir opté pour l'enfer, les hommes, et chez Truffaut, devenu saint et martyr malgré lui, qu'il se soit pensé en tant que fils d'une femme au lieu de fils d'un Dieu). *Si Godard est le métaphysicien du groupe* [o sublinhado é nosso], Rohmer le moraliste, alors Rivette en est l'historien (...). Neste trabalho ir-se-á tentar demonstrar como Courbet apela na sua obra pictórica para estes três atributos na sua amplitude conceptual: metafísico, moralista, historiador.

² Cf. Fermigier, André, *Courbet*, L'art en texte, Classique, Editions d'Art Albert Skira S.A., Genève, 1994, p. 10.

³ Cf. Courthion, Pierre, *Courbet* (Tout l'oeuvre peint de), Les Classiques de l'Art, Flammarion, Paris, 1996. Mostrando-se desiludido com a pintura da Escola Francesa, olhando as telas de Delacroix e de Ingres para dizer que «il n'y a qu'à partir comme une bombe à travers tous ses rayons»—e, de facto, irá subverter os paradigmas de Delacroix e de Ingres—Courbet, como sempre, faz o seu auto-retrato, ainda que curiosamente na terceira pessoa: «A force de travail opiniâtre, il retrouva les vraies moyens de la peinture, perdus en Italie, en Espagne, en Hollande, en Belgique et en Allemagne.», in Courthion, Pierre, op. cit., *Biographie de Courbet par lui-même*, p. 8.

⁴ É curioso comparar os eixos de visão de *Las Meninas* com os eixos de visão de *Un Enterrement à Ornans* de Courbet; mas, disso falar-se-á adiante.

⁵ Os heróis, como mostra Giorgio Agamben em *Stanze*, são como que descendentes de Eros—e esta dupla conceptual Eros-herói, como se há-de constatar, vai ser da máxima importância em Courbet.

carregando o peso de uma vida e de uma morte inexoravelmente triste e solitária, às vezes tanto como a própria vida, e sem nenhum registo de exemplaridade. Também já não é sequer o *pathos* que contamina e justifica a existência desses heróis. Pelo contrário, é a vida quotidiana, com as suas paixões arrebatadas e a sua indiferença avassaladora, com todo o tipo de problemas banais, ainda que bem humanos, demasiado humanos.

Por outro lado, o texto de Faure é ainda fecundo quanto aos modos de encarar a obra de Courbet. É-o porque Courbet erra entre um romantismo que entronca em Rembrandt, um realismo filiado em Velasquez e prenuncia uma abertura ao impressionismo que se há-de encontrar em Cézanne. Pintor da matéria (natureza, mulher) e pintor matérico (a sua pintura faz-se a golpes de espátula), Courbet vai procurar em Rembrandt tanto a oposição claro-escuro como a materialidade do corpo (veja-se, por exemplo, *A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp* (1632) do mestre holandês). Pintor do quotidiano, e por isso mesmo do social, Courbet vai erigir em herói o povo anónimo; só que, note-se, o social não deve ser encarado em Courbet como tendo uma qualquer dimensão político-ideológica panfletária—socialista utópico, eventualmente, como o seu amigo Proudhon, o social em Courbet deriva exclusivamente da ruptura que institui na pintura de género (muitas vezes homens, mulheres, crianças, animais têm na tela uma escala maior do que o seu tamanho natural).

Diga-se, pois, que a obra pictórica de Courbet pode ser definida tendo presente o seguinte horizonte: é *definida e concreta, opaca e matérica, diurna, ruidosa* (poucas vezes) e/ou *sussurrante* (quase sempre); *o espaço e a extensão* são, aí, uma constante e a época histórica que viveu foi atravessada por dolorosas convulsões político-sociais, caso da Comuna de Paris e do que lhe sobreveio, não só em termos históricos como em termos pessoais⁶.

⁶ «Me voici, par le peuple de Paris, introduit dans les affaires politiques jusqu'au cou. Président de la Fédération des artistes, membre de la Commune, délégué à la mairie, délégué à l'Instruction publique: quatre fonctions les plus importantes de Paris. (...) Je me lève, je déjeune, je sié debate et préside douze heures par jour. *Paris est un vrai paradis*, point de police, point de sottise, point d'exaction d'aucune façon, point de dispute. Paris va tout seul, comme sur des roulettes. Il faudrait pouvoir rester toujours comme cela. En un mot c'est un vrai ravissement (...).», escreve a 30 de Abril de 1871 numa carta dirigida aos pais, in Courthion, op. cit.. Demissionário ao fim de um mês, é acusado de ter participado no derrube da coluna da praça de Vêndome,

Pondo de lado os desenhos e, em particular, a escultura⁷, a obra pictórica de Courbet pode ser encarada como tendo várias *stanza*⁸: os auto-retratos dos anos quarenta; as telas pintadas entre o inverno de 1848-49 e a primavera de 1850; as telas de meados dos anos cinquenta⁹; até aos anos setenta, ainda que com uma que outra excepção, as telas onde ecoa o pulsar da terra-mãe (os animais, as

«le grand mirliton» como diz, símbolo do bonapartismo e do Império. Refém da Comuna, é preso em 7 de Junho desse ano e condenado pelo Conselho de guerra a seis meses de prisão e a quinhentos francos. Encarcerado na prisão parisiense de Sainte-Pélagie e depois na clínica do médico Duval em Neuilly, é libertado em Março de 1872. Um ano mais tarde o processo, mais por culpa da sociedade civil (sobretudo artistas e jornalistas) do que do poder político, é reaberto e Courbet obrigado a pagar a reconstrução da coluna. Confiscados os seus bens, parte para o exílio na Suíça. Só em 1919 hão-de os seus restos mortais voltar a Ornans, sua terra natal. Para um maior detalhe biográfico, v. Fermigier, André, op. cit., pp. 109-115 e Courthion, Pierre, op. cit., pp. 67-70.

⁷ Trata-se de uma opção metodológica.

⁸ Tomo o conceito de empréstimo a Agamben—in Agamben, Giorgio, *Stanze. Parole et fantasme dans la culture occidentale*, col. Rivages poche/Petite Bibliothèque, Éditions Payot & Rivages, Paris, 1998. Ainda que não seja de todo incorrecto falar de fases ou etapas histórico-culturais na obra de Courbet, etapas essas ligadas às suas viagens por museus ou países, parece-nos mais adequado falar de pontos de partida e de chegada na sua obra, tornando-a assim passível de ser interpretada enquanto *rizoma*—cf. Deleuze, Gilles e Guattari, Félix, *Rhizome. Introduction*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1976, onde se pode ler: «Le rhizome est une antigénéalogie. Le rhizome procède par variation, expansion, conquête, capture, piqûre.» (p. 32 e, também, p. 62); ou ainda: «L'arbre articule et hiérarchise des calques, les calques sont comme les feuilles d'arbre. Tout autre est le rhizome, *carte et non pas calque*. (...) Si la carte s'oppose au calque, c'est qu'elle est tout entière tournée vers une expérimentation en prise sur le réel. La carte ne reproduit pas un inconscient fermé sur lui-même, elle le construit. (...) C'est peut-être un des caractères les plus importants du rhizome, d'être toujours à entrées multiples (...). Une carte est affaire de performance, tandis que le calque renvoie toujours a une «compétence» prétendue.» (pp. 37-38); e por fim: «L'arborescence est justement le pouvoir d'Etat. Au cours d'une longue histoire, l'Etat a été le modele du livre et de la pensée: le logos, le philosophe-roi, la transcendence de l'Idée, l'intériorité du concept, la république des esprits, le tribunal de la raison, les fonctionnaires de la pensée, l'homme législateur et sujet. Prétention de l'Etat a être l'image intériorisée d'un ordre du monde, et à enraciner l'homme.» (pp. 70-71). Para compreender a opção tomada, cf. Le Goff, Jacques et al., *A Nova História*, Almedina, Coimbra, 1990. Aliás, se mais fora pedido, confrontemo-nos com esta afirmação de Courbet: «Avec cette tournure d'esprit, il est facile de concevoir qu'il n'eut jamais de maître (...).», in Courthion, Pierre, op. cit., *Biographie de Courbet par lui-même*, p. 9.

⁹ Seguimos aqui a metodologia presente in Fried, Michael, *Le Réalisme de Courbet. Esthétique et origines de la peinture modernes, II*, trad. Michel Gautier, Éditions Gallimard, Paris, 1993, por se nos apresentar como a mais consistente. V. também a nota anterior.

flores, o céu, o mar, a verdura, a neve)¹⁰, as telas de flores e frutos, as cenas de caça, as paisagens, as marinhas, a série das *Vagues*; entre a prisão e o exílio, as naturezas-mortas de frutos, as trutas¹¹

Que ligação existe—e de facto existe—entre estas obras? Que rede subtil as faz—e de facto assim acontece—comunicar?

A resposta a estas questões depende apenas daquilo que as próprias obras forem capazes de transmitir no seu plano pictural. Mas também—e esta afirmação é igualmente nuclear—do modo como a nossa argumentação for capaz de se articular sem falhas nem brechas.

Podem-se delinear as seguintes linhas de força em torno de *toda* a obra pictórica de Courbet: vive da duplicidade activo/passivo¹²; evidencia um efeito de absorvimento¹³; é *sintomaticamente* narcísica¹⁴.

É claro que estes vectores ora se expandem, construindo outras tantas redes subterrâneas, ora se concentram, quase levando um a

¹⁰ Dando conta do Salão de 1861, escreve Thoré-Burger: «Jugeant que l'époque était difficile et que décidément les militaires et les princes sont ce qu'il y a de plus beau en peinture, il s'est abstenu de risquer sa ménagerie de personnages hors la loi. C'est vrai qu'on n'a jamais cassé tant de pierres a Paris mais il a compris que l'intérêt se portait sur ceux qui les font casser et non point sur ceux qui les cassent. Il s'est donc rejeté sur les cerfs et les renards (...).», in Fermigier, André, op. cit., p. 66.

¹¹ *Apud* Fermigier, André, op. cit.. V. também Courthion, Pierre, op. cit., pp. 71-133.

¹² V. Fried, Michael, op. cit.. Ir-se-á, todavia, alargar a exploração deste par conceptual a toda a obra pictórica de Courbet.

¹³ V. id., *ibid.*, pp. 21-23: «La tâche immédiate du peintre [para Diderot] était donc d'éteindre ou de prévenir cette conscience en accaparant ou, pour employer le mot auquel va ma prédilection, en *absorbant ses dramatis personae* dans leurs actions et leurs états d'esprit.»; «[D]écrire la tâche du peintre— ce que fit bel et bien Diderot dans ses *Essais sur la peinture* (1766)—comme une tâche consistant à affirmer la solitude de ses personnages par rapport au spectateur.» (p. 21). Cf. id., *La place du spectateur. Esthétique et origines de la peinture moderne*, trad. Claire Brunet, Éditions Gallimard, Paris, 1990. V. ainda: Starobinski, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le Sacrifice en rêve*, textes RMN, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991; Butor, Michel, *Diderot le fataliste et ses maîtres*, in Butor, Michel, *Répertoire littéraire*, col. Tel, Gallimard, Paris, 1996 (pp.173-240). V. nota 32.

¹⁴ V. Green, André, *Narcissisme de Vie. Narcissisme de Mort*, col. «Critique», Les Éditions de Minuit, Paris, 1983. V. também Lacan, Jacques, *Écrits I*, col. Points, Éditions du Seuil, Paris, 1970; id., *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, col. Le Champ Freudien, Éditions du Seuil, Paris, 1975. V. ainda Baudrillard, Jean, *De la Séduction*, col. L'Espace Critique, Éditions Galilée, Paris, 1979.

ser assumido em detrimento dos outros—o que é um mero logro, no entanto.

Desde os auto-retratos até aos quadros que têm por tema as trutas, aquelas três linhas de força surgem quanto a representação: das mãos; das figuras, onde à sonolência e ao apagamento de uma se impõe a vitalidade da outra, empenhada numa qualquer tarefa; do posicionamento dos animais; da oposição mar/céu; da irrupção das flores; da cisão dos frutos; da impassibilidade aprisionada das trutas.

Começemos pela representação das mãos. É o caso de *L'Homme blessé* (ca. 1844-54) ou de *L'Homme à la ceinture de cuir* (1845-46?). No primeiro trabalho, um auto-retrato, uma figura que é simultaneamente sugada e expulsa pelo tronco de árvore a que se encosta, os olhos fechados, a camisa branca tingida de sangue, prende com a mão esquerda um agasalho castanho. Ao seu lado, parte de uma espada, a do punho, mas também a da lâmina. Ao fundo, a floresta a perder de vista. No segundo trabalho, ainda um auto-retrato (que, aliás, reenvia para outras obras e desenhos de Courbet, como o demonstra Fried¹⁵), um homem encarcerado num espaço de penumbra dá a ver as mãos e o rosto. Sublinhe-se, ainda, o papel da manga da camisa quanto à mão direita.

A partir destes indícios, várias questões podem ser equacionadas. Há que sublinhar, desde logo, dois tipos de gradientes que dimanam dos quadros: um gradiente de atracção que convive com um de retracção. Analisemos o olhar: o primeiro centrado sob si próprio, o segundo numa manifesta atitude de sedução, ainda que—melhor: por isso mesmo—deslocado do espectador. Analisemos também as mãos: ambas como que *alargando-se em plena concentração*, numa espécie de dizer não-dizendo o que os olhos querem enunciar—o abandono no primeiro trabalho, a sedução no segundo (à crispação da mão direita segue-se o abandono, ainda que fulgurante nos seus traços de uma *melancolia* extrema, da mão esquerda)¹⁶. Encontramos, por fim,

¹⁵ V. Fried, Michael, *Le Réalisme...*

¹⁶ O olhar, tal como as mãos, *ambíguos no seu sexo*, são uma questão central na obra pictórica de Courbet. Cf. Baudrillard, Jean, op. cit., p. 145: «La séduction n'est jamais linéaire, elle ne porte pas non plus de masque (celle-ci est la séduction vulgaire)—elle est oblique.»; e p. 107: «Les yeux qui séduisent n'ont pas de sens, ils s'épuisent dans le regard. (...) La séduction des yeux. (...) [C]harme discret d'un

vários pares de oposição nestes dois trabalhos, caso de luz/sombra, pele/pano, natural/artificial¹⁷.

Esta análise acabou, entretanto, por nos remeter para a representação das figuras. Em *Une après-dînée à Ornans* (1848-49)¹⁸, ressalta o mesmo fundo sombrio, o mesmo jogo activo/passivo (as figuras do lado esquerdo do quadro *versus* as do lado direito), o mesmo absorvimento. Só que, aqui, há um outro elemento para ponderar: a figura que está de costas, acendendo o cachimbo. Uma figura cujo branco um tudo nada sombrio do casaco sobe até ao rosto, em evidente contraponto com o branco da toalha da mesa. Uma figura que não é olhada por ninguém, nem sequer pelo violinista, até porque os seus olhos nada mais são do que uma mancha negra, espécie de consequência do lugar. Que figura é essa que num espaço de retracção consegue, apesar de tudo, a atracção? Courbet, uma vez mais. Tal como em *La Rencontre* (1854), onde ecoa um “Bom-dia, senhor Courbet!” lançado pelo seu amigo e mecenas Alfred Bruyas. Um Courbet símbolo das pulsões da terra-mãe. Tal como em *Le Retour au pays* (ca. 1854). Um Courbet capaz de dizer: «Je suis courbettiste, voilà tout; ma peinture est la seule vraie; je suis le premier et l'unique artiste de ce siècle; les autres sont

orgasme immobile, et silencieux.»; v. ainda pp. 107-109–p.108, por ex.: «La beauté absorbée par le pur soin qu'elle a d'elle même est immédiatement contagieuse parce qu'elle, a l'excès de soi, elle est retirée de soi, et que toute chose retirée de soi plonge dans le secret et absorbe ce qui l'entoure.»; e p. 114: «Tel est l'enchantement de la séduction aussi, qui met fin à toute économie de désir, à tout contrat sexuel ou psychologique et y substitue un vertige de réponse—jamais un investissement: un enjeu—jamais un contrat: un pacte—jamais individuel: duel—jamais psychologique: rituel—jamais naturel: artificiel. La stratégie de personne: un destin.».

¹⁷ O que fica dito vale globalmente para *Le Sculpteur* (1844), *Portrait de l'auteur* também conhecido por *Courbet au chien noir* (1844), *L'Homme à la pipe* (1849?), *Le Violoncelliste* (1847), *Le Peintre à son chevalet* (desenho, 1847). Quanto a *Le Désespéré* (1843?) ou *Le Fou de peur* (1843?), encará-los-emos mais adiante aquando dos quadros de flores e frutos.

¹⁸ Escreve Castagnary a propósito deste quadro: «L'oeuf du réalisme est sorti de ce nid.». O ninho era o interior de uma casa em Flagey e Ornans onde, à noite, Courbet e as suas irmãs cantavam «chansons du pays, mal rimée, mais d'un sentiment exquis» e Buchon, amigo dedicado que iremos reencontrar no *Enterrement*, retratava «une humble scène de la vie journalière qu'il avait mise en vers avec effort, en se préoccupant surtout du détail exact...», em suma, «cette chaude atmosphère de sentiments tendres, d'art naïf et de poésie populaire, ou Courbet passa sa jeunesse, a été beaucoup dans la direction imprimée a sa pensée.», *apud* Fermigier, André, op. cit., pp. 24-25.

des étudiants ou des radoteurs.»¹⁹. Um Courbet/«Narciso camponês»²⁰ ou um Courbet/«Narciso filósofo»²¹? Ou, então: um Courbet/Narciso quase feminino como no mito narrado por Pausanias²²?

Tomemos em consideração os seguintes quadros. Primeiro conjunto: *Les Cribleuses de blé* (1853-54), *La Fileuse endormie* (1853)²³. Segundo conjunto: *Les Baigneuses* (1853), *Femmes dans les blés* (1855), *Les Demoiselles des bords de la Seine* (1856-57), *Le Sommeil* (1866). Terceiro conjunto: *Le Hamac* (1844), *La Bacchante* (1844-45), *Femme blonde endormie* (1849), *La Femme au perroquet* (1866), *Portrait de Jo* (1866), *La Source* (1868). Quarto conjunto: *La Femme aux bas blancs* (ca. 1861), *L'Origine du monde* (1866). Temos quatro núcleos de obras que foram aproximadas em função do seguinte critério: o primeiro núcleo trata da actividade, mesmo que ilidida, protagonizada pela(s) mulher(es); o segundo núcleo coloca em evidência pares de mulheres em repouso ou, pelo menos, na sua busca; o terceiro núcleo *centra* a mulher, enquanto o repouso

¹⁹ Para a descrição de Théophile Silvestre em 1856—por exemplo: «Il n'a de violent que l'amour-propre: l'âme de Narcisse s'est arrêtée en lui en sa dernière migration. Il se peint toujours dans ses tableaux avec volupté et pâme d'admiration pour son oeuvre.»—v. Fermigier, André, op. cit., pp. 16-17. Cf. ainda Green, André, op. cit.: «Nul sujet plus que le narcissique ne souffre autant de se voir cataloguer sous une rubrique générale, lui dont le souci est d'être non seulement un, mais unique, sans plus d'ancêtre que de successeur.» (p. 17); e linhas atrás: «[L]es narcissiques sont des sujets blessés (...). Quel objet leur reste-t-il à aimer, sinon eux-mêmes?» (p.17).

²⁰ Courthion, Pierre, op. cit..

²¹ Fermigier, André, op. cit., p. 51, a propósito do *Atelier*.

²² Fried, Michael, *Le Réalisme...*: «[L]e peintre-spectateur devenant presque ses substituts féminins.» (p. 233). Sobre as versões em torno do mito de Narciso, v. Green, André, op. cit., pp. 76-79. Também para a versão de Pausanias, v. Baudrillard, Jean, op. cit., pp. 95-100, p. 97 em particular; assim, na p. 98: «*Séduire, c'est mourrir comme réalité et se produire comme leurre*. C'est se prendre à son propre leurre et se mouvoir dans un monde enchanté. Telle est la puissance de la femme séductrice, qui se prend à son propre désir, et s'enchanté elle-même d'être leurre, où les autres viendront se prendre à leur tour. Narcisse lui aussi se perd dans son image leurre: c'est ainsi qu'il se détourne de sa propre vérité, et par son exemple, devient modèle d'amour et détourne les autres de la leur.» Esta temática vai não só ser analisada como estruturar toda a obra, principalmente a obra poética, de Baudelaire. V. id., ibid., pp. 126-130, em particular pp. 128-129 onde é transcrita uma passagem significativa de *Éloge du Maquillage* de Baudelaire.

²³ É evidente na *Fileuse* o eco de *Las Hilanderas* (ca. 1657) de Velasquez. V. nota 30.

e o jogo enquadram as situações; o quarto núcleo mostra o sexo feminino quase num *zoom* fotográfico e/ou cinematográfico²⁴.

Há, desde logo, que sublinhar no primeiro núcleo uma série de sinais relevantes: as mulheres, quase adormecidas, continuam o seu trabalho (*Cribleuses*) ou sustentam-no (*Fileuse*); o vermelho e o castanho constituem, tanto num quadro como no outro, pontos focais: o vestido, melhor, o/a corpo(rização do) vestido, o cabelo, os braços, a joieira, o linho nas *Cribleuses* e a roca, o fio, o regaço, as mãos, a máquina na *Fileuse*; a luz inunda e transborda das *Cribleuses*, levando a que a figura vista de costas tenda a sair do quadro (como em *Une après-dînée à Ornans*), enquanto que existe na *Fileuse* um manifesto sorvedouro de penumbra (com um único contraponto: as mãos e o rosto, como acontece em *L'Homme à la ceinture de cuir*); ao trabalho braçal das *Cribleuses* responde a *Fileuse* com um trabalho mecânico—para todos os efeitos é do automatismo da produção que se trata, da alienação²⁵.

Um outro quadro pode ser comparado com as *Cribleuses*: *Les Casseurs de pierre* (1849—foi destruído durante a II guerra mundial; resta o esquisso a óleo, 1849)²⁶. Se o esquisso a óleo coloca as figuras

²⁴ V. Fried, Michael, *Le Réalisme...*, pp. 291-298: são estudadas nestas páginas as relações entre o realismo, a fotografia e o cinema.

²⁵ Marx, Karl, *Introduction générale à la critique de l'économie politique* (1857), in Marx, Karl, *Oeuvres. Économie*, vol. I, Bibliothèque de la Pléiade, Éditions Gallimard, Paris, 1969, pp.235-266.

²⁶ Em fins de Novembro de 1849, Courbet escreve de Ornans a Wey: «[J]e m'arrête pour considérer deux hommes cassant des pierres sur la route. Il est rare de rencontrer l'expression la plus complète de la misère, aussi sur-le-champ m'advint-il un tableau. (...) Là est un vieillard de soixante et dix ans, courbé sur son travail (...)» [e segue-se a descrição minuciosa do que observou], apud Fried, Michael, *Le Réalisme...* p. 103. Cf. também Fermigier, André, op. cit., pp. 37-38, que dá conta da conclusão da descrição desta maneira: «Oui, M. Peisse, il faut encanailler l'art.» (p. 38). Atente-se que *Casseurs* pertence àquilo que Courbet designou de «la série du grand chemin», que terminou com *L'Aumône d'un mendiant* (1868)—cf. Fermigier, André, op. cit., p. 38 e pp. 61-64. Atente-se, ainda, que estamos no cerne do realismo de Courbet. O seu percurso estético é, aliás, sintomático: errando entre o naturalismo e o romantismo—*La Rencontre* é uma metáfora da viagem romântica—, Champfleury vai, em 1850, fixá-lo ao realismo quando escreve sobre *Enterrement* «[C]es scènes domestiques peintes comme des tableaux d'histoire, et où l'auteur n'a pas hésité à peindre la bourgeoisie moderne en pied, avec son costume provincial et brossé. (...) [L]es critiques peuvent dès aujourd'hui se préparer à combattre pour ou contre le réalisme dans l'art.», apud Fermigier, André, op. cit., p. 27-28. Em 1913 escreve Émile Bouvier: «C'est à propos de Courbet que le mot réalisme fut lancé, c'est chez lui qu'on

numa certa profundidade, o *Casseurs* que estava exposto em Dresden, para além de orientar as figuras no sentido oposto, remete-as para o primeiro plano, como que saindo do quadro. Há, depois, a figura do velho em plena laboração (toda a disposição do corpo o confirma: inclinação do corpo, posição das pernas, dos pés, das mãos), enquanto que o rapaz (veja-se igualmente a disposição do corpo) está suspenso no seu trabalho (não se sabe bem se olha as pedras, se olha a negrura da paisagem ou se olha para dentro de si próprio). Está presente em *Casseurs* o trabalho manual, como já tinha estado presente em *Cribleuses*; e a figura do rapaz, de costas, no seu absorvimento evoca a figura sentada das *Cribleuses*, encostada aos sacos com grãos de trigo, numa aura que remete para o mesmo estado de espírito; também o velho, «*courbé sur le travail*»²⁷, coloca em evidência, por analogia, a actividade da mulher vestida de vermelho das *Cribleuses*. Onde será que estas constatações nos levam?

vit les premiers exemples de cet art brutal et solide (...).», *apud* id., *ibid.*, p. 28. Ora, em 1855, escreve Courbet no famoso manifesto do realismo: «Le titre de réaliste m'a été imposé comme on a imposé aux hommes de 1830 le titre de romantique. Les titres en aucun temps n'ont donné une juste idée des choses; s'il en était autrement, les oeuvres seraient superflues.», *apud* id., *ibid.*, p. 29. No inverno de 1856-57 escreve Duranty em defesa de Courbet e Champfleury: «Le réalisme est une protestation raisonnée de la sincérité et du travail contre le charlatanisme et la paresse.», *apud* id., *ibid.*, p. 29. Courbet, esse, tinha escrito: «Pour peindre un pays, il faut le connaître. Moi, je connais mon pays, je le peins.», *apud* id., *ibid.*, p. 14. E, afinal na mesma linha de coerência, no manifesto de 1855 escreve: «Être à même de traduire les moeurs, les idées, l'aspect de son époque, selon mon appréciation: être non seulement un peintre, mais encore un homme; en un mot, faire de l'art vivant, tel est mon but.», *apud* id., *ibid.*, p. 34. Para reafirmar(-se) em 1861: «[L]a peinture est un art essentiellement *concret* et ne peut consister que dans la représentation des choses *réelles et existantes*.», *apud* Courthion, Pierre, *op. cit.*, p. 9. Hão-de querer situá-lo militantemente no campo ideológico, o do socialismo–Proudhon não será o único – e a partir dessa matriz interpretar a sua obra. Hão-de chamá-lo de traidor à causa – e à do realismo também. Apesar de tudo, Courbet manter-se-á inexoravelmente fiel a estas ideias – traduzir o real (de um ponto de vista metafísico, moral e histórico [v. nota 1]), até porque ele era um utópico, não só no sentido ideológico de Fourier mas, sobretudo, no sentido de comungar a terra-mãe até ao mais profundo de si, não tanto como seu espelho antes seu inexorável logro [v. nota 22]. Daí, por um lado, o seu narcisismo. Daí também, por outro lado, a abertura que esteticamente fez ao impressionismo: Manet há-de ser seu devedor, ainda que por oposição, revolta mesmo, seja quanto à direcção do olhar dos personagens, num verdadeiro repto ao espectador, seja quanto à luminosidade das cores; outro tanto para Cézanne, este de forma pacífica, como já se viu.

²⁷ O sublinhado é nosso. Há aqui um evidente e propositado jogo entre “*courbé*” e Courbet.

Quer no belíssimo *Cribleuses* quer em *Casseurs* surge o par actividade/passividade, como surge também o tema do absorvimento. Podemos ver, aliás, na figura do rapaz a *metamorfose* da *Cribleuse* vestida de verde, assim como podemos ver na figura do velho a *metamorfose* da *Cribleuse* vestida de vermelho. E se esta domina o foco de atenção visual, a situação é diferente em *Casseurs*: o foco de atenção visual está repartido pelo velho e pelo rapaz. Melhor: pelo vazio que a composição abre através deles, aí onde se vê um cabo de enxada (compare-se este plano compositivo com o rapazinho que olha para o escuro, para o lugar do não-ver nas *Cribleuses*). Pode-se, por isso, dizer que *Cribleuses* são a pintura no feminino da pintura no masculino de *Casseurs*—este é de 1849 enquanto o outro é de 1853-54. Um *no* outro sintomaticamente narcísicos («*courbé sur le travail*»). Daí que falar de pintura social²⁸ na obra de Courbet — entendendo-se o conceito social como sinónimo de um manifesto empenhamento político-ideológico, quase planfletário—é insustentável a partir da própria realidade pictórica courbetiana. É evidente que há uns quantos trabalhos que deixam *adivinhar* uma opção político-ideológica. Mas, apesar de tudo, o que parece ser axial é a obra de Courbet reenviar para si própria num jogo de circulação constante.

No segundo núcleo de obras, à suspensão das duas mulheres num evidente limbo de desejo²⁹, uma andando não se sabe bem para onde (em direcção à outra mulher ou penetrando na paisagem?), a outra expectante do que esse trajecto poderá trazer, mas como que querendo e não querendo ficar sujeita ao peso da nudez da primeira mulher, que é vista, uma vez mais, de costas (*Baigneuses*)— para esta ambiguidade, para este jogo, o repouso e o absorvimento de *Femmes* ou de *Sommeil* é a resposta encontrada, de onde emana uma volúpia

²⁸ V Clark, T. J., *Image of the people: Gustave Courbet and the 1848 Revolution*, Princeton University Press, Princeton, 1982 [há tradução francesa, Art Édition, Villeurbanne, 1991]; v. ainda Nochlin, Linda, *Realism*, col. *Style and Civilization*, Penguin Books, Middlesex, 1987 [1.ª ed., 1971], e id., *Gustave Courbet: A Study of Style and Society*, Garland, Outstanding Dissertations in the Fine Arts, New York, 1976.

²⁹ É no mínimo estranho que, perante as *Baigneuses*, Delacroix tenha escrito: «Il y a entre ses deux figures un échange de pensées qu'on ne peut comprendre.», *apud* Fermigier, André, op. cit., p. 46.

e uma ternura extremas³⁰. Que estão de todo afastadas de *Demoiselles* onde, à actividade/passividade do olhar ou das mãos (uma vez mais e sempre), nada mais resta que não esteja incluído neste enunciado de Lacan: «Il n'y a pas *La femme*, article défini pour désigner l'universel. (...) Il n'en reste moins que si elle est exclue par la nature des choses, c'est justement de ceci que, d'être pas toute, elle a, par rapport a ce que désigne de jouissance la fonction phallique, une

³⁰ V. Pleynet, Marcelin, *Courbet public et privé*, in Pleynet, Marcelin, *Les Modernes et la Tradition*, col. L'Infini, Éditions Gallimard, Paris, 1990, pp. 37-62. Nas pp. 60-62, Pleynet, depois de analisar *Portrait de Pierre Joseph Proudhon en 1853* (1865), em particular a relação pescoço/rosto, compara *Sommeil* com *Madalena arrependida* (ca.1593-4) de Caravaggio e conclui: «Ce collier de perles brisé ne sert-il pas, pour Courbet, de lien entre celles que Baudelaire nommait "les femmes damnées" (les "biches") et la sainte repentie? Et si cela était n'aurions-nous pas un autre admirable exemple du mode singulier et radical d'intervention de Courbet publiant, exposant e manifestant, dans le retour du refoulé de l'iconographie religieuse, la réalité intime (privée) du fantasme qui l'habite? Courbet ne traite-t-il pas ainsi, des 1866, l'histoire et l'art, et l'avenir de la tradition, en vrai moderne?» (pp. 61-62). A pertinência das interrogações merece resposta. Primeiro: para Baudelaire, as «femmes damnées» eram como os poetas que ainda não tinham publicado os seus poemas—cf. Abastado, Claude, *Mythes et rituels de l'écriture*, Éditions Complexe, Bruxelles, 1979; tratando-se, evidentemente, de significar melancólica incompletude e/ou latente duplicidade, esta questão remete para o tema da esterilidade e do artificial, fulcrais na obra de Baudelaire, e que ecoa em Courbet, ainda que sem os pressupostos teóricos baudelaireanos (em Baudelaire fixa-se a melancolia nos contomos conceptais definidos por Aristóteles, pelos neo-platónicos e pela patrística—e de que a pintura de Dürer é a este título exemplar; em Courbet é o narcisismo um dos vectores fulcrais). Segundo: partindo da nota 26, podemos responder que, a partir dos auto-retratos dos anos quarenta, a obra de Courbet se situou *sempre* na abertura à modernidade; aliás, a secreta circulação de uma obra para a(s) outra(s) é disso manifesto sintoma. Terceiro: não parece tratar-se do «regresso do recalçado da iconografia religiosa», antes de uma outra questão que Lacan enuncia assim: «Cette jouissance qu'on éprouve et dont on ne sait rien, n'est-ce pas ce qui nous met sur la voie de l'existence? Et pourquoi ne pas interpréter une face de l'Autre, la face de Dieu, comme supportée par la jouissance féminine?», in Lacan, Jacques, *Le Séminaire. Livre XX. Encore*, col. Le Champ Freudien, Éditions du Seuil, Paris, 1975, p. 71. Seja como for, *Sommeil* aparece-nos irremediavelmente como a metáfora no feminino de *Les Lutteurs* (1853) que, na sua luta em suspenso e aparentemente interminável, nessa eterna contracção dos músculos, extenuam as mãos e cegam o olhar, edificando-se em ruidosas sombras de si mesmos, em contraste com as duas mulheres adormecidas, as sussurantes. Seja como for, *Sommeil* e *Lutteurs* reenviam também—como, de resto, toda a pintura de Courbet até meados dos anos cinquenta—para a pintura do renascimento italiano, não só a de temática religiosa mas, fundamentalmente, a de temática mitológica, capaz de expor a sensualidade dos corpos nus. Aliás, se há quadro que se possa colocar ao lado de *Madalena*

jouissance supplémentaire.»³¹. Objectar-se-á: mas isso vale para todas as mulheres courbetianas. É verdade. Escreve, aliás, Fermigier: «[S]i la plus grosse des deux filles paraît assez satisfaite et perdue dans une rêverie nettement programée, celle qui est au premier plan donne une curieuse impression d'indifférence hostile, de lassitude et de maussaderie. Le tableau est le contraire d'un hymne au plaisir, il dirait plutôt que la chair est triste (...).»³². E, implicitamente, Fermigier reconhece a antinomia activo/passivo. Mas porque será que uma «parece bastante satisfeita» e a outra «dá uma curiosa impressão de hostil indiferença»? Onde a razão (quanto a uma das mulheres, pelo menos) da lacaniana «jouissance supplémentaire»? A resposta, assim parece ser, está no barco a remos (eclipse cinematográfica que faz presente, ainda que fora do campo visual, alguém, um homem por exemplo).

O terceiro núcleo é o mais completo exemplo de absorvimento³³. *Hamac e Bacchante* sublinham a eterna força, ora centrífuga ora

arrepentida de Caravaggio, é um quadro homónimo (ca. 1565) de Ticiano. Ou, sublinhe-se, *La Fileuse endormie* e a mulher vestida de verde das *Cribleuses* do próprio Courbet, em particular a relação cabeça/colo. Quanto ao colar e ao vaso situados no canto inferior esquerdo do quadro de Caravaggio é evidente que foram transpostos para *Sommeil*, só que, como se acaba de analisar, num contexto significativo diferente do pretendido por Pleyner. O que só reforça a tese sustentada ao longo deste trabalho, a saber: a obra pictórica de Courbet enuncia uma reavaliação de certos temas e pintores do renascimento italiano (veja-se *La Tempesta* de Giorgione, *Il sogno* de Marcantonio Raimondi, *Caino* e *Abele* de Tintoretto), de certos pintores do barroco (Velasquez, Rubens, Frans Hals e a escola de Haarlem, Rembrandt), do neo-classicismo (onde se inicia uma reformulação do estatuto do herói e da história: a pintura de história) e do romantismo (caso do visionarismo expressionista de Goya) para, a partir da construção da resposta dada, entre outros, ao romantismo de Millet, operar uma mudança de paradigma com o realismo e, por fim, abrir as portas ao pré-impressionismo de Manet (onde, por exemplo, a história já não têm a exemplaridade romântica, sendo, antes, a actualidade do presente, a historicidade, o que hoje chamaríamos fotojornalismo) e ao modernismo contido nas propostas estéticas de Cézanne. Um reparo, apenas: na história da pintura, neo-classicismo e romantismo situam-se no mesmo paradigma epistemológico.

³¹ Lacan, Jacques, op. cit., p. 68.

³² Fermigier, André, op. cit., p. 55.

³³ Não se entende aqui, nem sequer noutra qualquer deste trabalho, o conceito de absorvimento exclusivamente na dimensão diderotiana [v. nota 13]. Como tal, e para esclarecer posições, nem quanto a esta problemática nem quanto a outras se segue argumentativamente a mesma direcção de Fried (caso substantivo da temática do absorvimento do pintor-espectador; caso, ainda, da temática das mãos e dos objectos nelas seguros ou simplesmente colocados em espaços interiores ou exteriores

centrípeta, perante a natureza–*Hamac*, tal como *Source*, mais perto das *Baigneuses*, *Bacchante*, do mesmo modo que *Femme blonde* e *Femme au perroquet*, mais perto de *Sommeil*. Com um aspecto curioso: neste conjunto de trabalhos a natureza tanto se dá a ver na sua naturalidade como na sua artificialidade. É óbvio que a rede está

enquanto metáfora do pincel e da paleta do pintor-espectador–eixo da argumentação deste historiador americano a partir de Diderot–cf. Fried, Michael, *Le Réalisme.*). Mas, voltando a Diderot. Em Butor, Michel, op. cit., a tese central é a seguinte: escravo/criado em relação ao poder do príncipe, Diderot joga(-se) na censura para cumprir a *Encyclopédia*–isto é, a filosofia, tal como em Séneca; daí os conflitos e/ou oposições entre mecenas/autor/leitor; daí, ainda, a relação do poder político com a repressão sexual; daí, por fim, o conceito de lateralização–atente-se em *Enterrement* e *Atelier* de Courbet, que analisaremos mais adiante–única forma de assumir todos os pontos de vista em teatro, ou seja, uma visão enciclopédica–cf. Baudrillard, Jean, op. cit., pp. 117-133, onde a visão enciclopédica se torna sob o signo de «a esfinge da sedutora» no «efeito prismático da sedução», «eclipse de uma presença». Por outro lado, em Starobinski, Jean, op. cit., tudo gira em torno dos seguintes eixos: i) Diderot anexa a crítica da arte à literatura o que o leva a um descrever sem descrever, antes a uma penetração ficcional do espectador no interior do espaço pictórico– consequência: o efeito do real é coincidente com a consciência da ilusão; ii) a metodologia crítica–sendo a crítica estética e política–subentende a variabilidade do eu; à pintura de género («natureza baixa e vulgar», segundo Diderot) opõe-se a pintura de história (a natureza ideal, ainda segundo Diderot)–consequências: a importância da pintura moral de Greuze; o papel do sentimento («La peinture est l'art d'arriver à l'âme par l'entreprise des yeux.», Diderot, *Salon de 1769*); outras consequências: a atracção sensual *versus* a representação do sagrado, a volúpia *versus* o terror, o valor mimético *versus* a capacidade patética; iii) a coisa desvendada–o tema da tela–é uma coisa mental e um objecto material, sujeita ao entusiasmo, à inspiração, ao génio (os conceitos são sinónimos) que a desvendam; e, uma vez o véu levantado, o saber–o prazer estético é uma modalidade do saber – coincide com o belo, o verdadeiro, o útil–consequência: a pintura é uma ficção persuasiva que implica conhecer fenómenos, por isso a natureza tende a equivaler-se ao princípio da unificação ideal por causa da consciência que as soube juntar – consequência da consequência: evitar o ornamental; iv) um projecto moralizador da pintura, não enquanto lição moral, antes como intensidade da emoção, numa moral de energia para além do bem e do mal, da virtude e do vício, capaz de engendrar os grandes entusiasmos criadores–consequência: no regresso à natureza há a regeneração da arte, subtraída ao ornamental; v) o efeito dramático (*pathos* na pintura) e o absorvimento enquanto dimensão subjectiva acrescida, isto é, não fazendo directa e teatralmente sinal ao espectador – consequência: a figura absorvida implica o mistério de uma subjectividade que carece de interpretação por parte do espectador, é uma espécie de sonho que implica uma participação fascinada na vida representada para haver depois um regresso a si, ao sujeito(-espectador)–consequência da consequência: grandeza moral monumentalizada. Cf. ainda Abastado, Claude, op. cit.. Outras telas que, podendo ser incluídas neste núcleo–a sua interpretação é perfeitamente análoga as obras deste núcleo–, relevam do absorvimento são *Portrait de Baudelaire* (ca. 1849?) e *Jeune modèle au repos* (ca. 1853-54).

presa às árvores, que a bacante está junto de um tronco de árvore, deitada num manto, que a água da fonte cai pela mão esquerda da mulher nua, de costas—a mão direita agarrada a um ramo de árvore (uma vez mais o par passivo/ativo, respectivamente)³⁴. Mas é igualmente óbvio que *Femme au perroquet* ou *Femme blonde* apresentam motivos florais ou aparentados, caso do resposteiro naquele e da colcha neste. Gosto da época, dir-se-á³⁵. Ou, então, circularidade, não já de quadro para quadro, mas entre natural e artificial (se preferirmos, cultural) tão ao gosto de Baudelaire. Repare-se, por fim, nos olhos: fechados, pesados de sono. E temos aqui a tríade de vectores que enunciámos no início deste trabalho: a duplicidade activo/passivo, o efeito de absorvimento e os sintomas de narcisismo³⁶. Que subjuga esse lindíssimo *Portrait de Jo*, onde um

³⁴ Em *Hamac* a mulher prende algo com a mão direita enquanto que a esquerda está abandonada; na *Bacchante* a mão direita ainda segura a taça enquanto a esquerda está coberta pelo corpo; na *Femme blonde* a mão direita prende um lençol enquanto que a esquerda está tapada pelo corpo. Repare-se, ainda, na posição dos pés. Excepção feita a este último aspecto, estes três quadros reenviam, num jogo de espelhos, para *Homme blessé* e *Homme à ceinture*.

³⁵ Esta alusão a temas florais será característica do romantismo de Ingres (caso de *A Banhista*, 1808) e do pré-impressionismo de Manet (caso de *Olympia*, 1863). Num outro contexto, a obra pictórica de Bonnard disso será também exemplo. Quanto às mulheres courbetianas, apesar de Courbet não ser um pintor da fugacidade luminosa própria do impressionismo de Monet, elas encontrar-se-ão, noutro registo, é certo, em Renoir—o que só demonstra uma matriz comum: Rubens.

³⁶ E que tem o seguinte alcance: em primeiro lugar, esta demonstração vale para toda a obra de Courbet interpretada até este momento; serve, em segundo lugar, para esclarecer como interpretamos o conceito de absorvimento [v. nota 33]; em terceiro lugar, irá ser posta a prova na obra de Courbet que falta interpretar. Passemos, entretanto, ao segundo ponto, o conceito de absorvimento. Em Green, André, op. cit., depois de ser analisado como Freud chegou ao conceito de «narcisismo primário absoluto», pode-se ler: «Ce n'est pas au sens d'un vécu que le narcissisme est ici cité, mais plutôt à celui d'un concept, ou peut-être comme partie d'un concept. Rien en tout cas qui ressemble a une qualité positive de l'ordre du vécu. *C'est le sommeil qui pourrait être pris comme thème de cette comparaison, non le rêve. Le sommeil, qui exige que le sujet se déplouille de ses avoirs* [o sublinhado é nosso] (...). Et, si la comparaison est suggérée à Freud d'un retour aux sources de la vie, le séjour au ventre maternel ne s'effectuera pas dans un climat de victoire, ni d'épanouissement d'aucune sorte. Les conditions ici remplies, comme dans la vie intra-utérine, sont «le repos, la chaleur et l'exclusion des stimuli» [Freud]. L'entrée dans le sommeil ne peut avoir lieu qu'au prix de l'abandon des liens, des biens, des possessions du Moi, qui replie sur lui ses investissements.» (pp. 82-83). Para além da evidência em relação ao conceito de absorvimento enquanto sintoma de narcisismo, é ainda de notar a questão «de um regresso às fontes de vida» e compará-la quer com o ambiente familiar descrito por

outro elemento (artificial, cultural) surge: o espelho³⁷—até aqui os reflexos vinham do elemento natural, a água.

O último núcleo, constituído por *Femme aux bas blancs* e *L'origine*, é a explicitação do sexual³⁸. Apenas? É do logro que se trata, uma vez mais. E porquê? Um quadro e outro reenviam nitidamente para as paisagens das grutas, o *poço negro*³⁹, onde o plano matérico (o pintar com a espátula, na assumpção de uma evidente fisicalidade) se impõe tanto como o jogo de claro-escuro. E é Rembrandt, o de *A Lição de Anatomia*, que vem a memória; mas

Castagnary [v. nota 18] quer com o ideário político de Courbet [v. por exemplo nota 26]. Ainda Green, André, op. cit., p. 20: «En ce qui concerne le narcissisme, l'objet, qu'il soit fantasmatique ou réel, entre en rapport conflictuel avec le Moi. La sexualisation du Moi a pour effet de transformer le désir pour l'objet en désir pour le Moi. (...) [L]e désir de l'Un avec effacement de la trace de désir de l'Autre.», ou seja, a própria circularidade da obra, a sua errância entre masculino e feminino. num eterno desejo de regresso ao eu. V. também Baudrillard, Jean, op. cit., p. 158: «[L]a femme est le rêve de l'homme—d'ailleurs Dieu l'a tirée de l'homme pendant le sommeil.»; p. 161: «[S]i j'étais un dieu, je ferais ce que fit Neptune pour une nymphe: je la transformerais en homme.» [Kierkegaard, *Journal d'Un Séducteur*]. C'est dire que la femme n'existe pas. Seule existe la jeune fille, par son sublime état, et l'homme, par sa puissance à la détruire.»

³⁷ «On dit justement des miroirs qu'ils sont spirituels: c'est que le reflet en lui-même est un trait d'esprit. Le charme du miroir n'est pas de s'y reconnaître, ce qui est une coïncidence plutôt désespérante, mais bien dans le trait mystérieux et ironique du redoublement. Or, la stratégie du séducteur n'est rien d'autre que celle du miroir, c'est pourquoi il ne trompe au fond personne—et c'est pourquoi il ne se trompe jamais, car le miroir est infaillible (...).», apud Baudrillard, Jean, op. cit., p. 140. Note-se que o tema do duplo é central no século XIX.

³⁸ «[L]e pomo met fin *par le sexe* a toute séduction, mais en même temps il met fin *au sexe* par accumulation des signes du sexe. Parodie triomphale et agonie simulée: c'est la son ambigüité.», apud Baudrillard, Jean, op. cit., p. 55; p. 47: «Par l'effet de zoom anatomique, la dimension du réel est abolie, la distance du regard laisse place a une représentation instantanée e exacerbée: celle du sexe a l'état pur, dépouillée non seulement de toute séduction, mais de la virtualité même de son image—sexe tellement proche qu'il se confond avec sa propre représentation: fin de l'espace perspectif, qui est aussi celui de l'imaginaire e du phantasme—fin de scène, fin d'illusion.»; e p. 46: «Peut-être d'ailleurs le pomo n'est-il qu'une allégorie, c'est-à-dire un forçage de signes, une entreprise baroque de sursignification touchant au «grotesque» (littéralement: *l'art «grotesque» des jardins rajoutait de la nature rocheuse* [o sublinhado é nosso] comme le porno rajoute le pittoresque des détails anatomiques).»—aliás, Fried, em *Le Réalisme....* compara *L'Origine* com *Dame verte* (uma página de um caderno de croquis do princípio de 1840), o que remete *Femme aux bas* e *L'origine* para algumas paisagens dos anos 1860-70, as telas das grutas de água.

³⁹ Título de uma série de Courbet.

vem a memória, também, a fisicalidade cromática – independentemente do abstraccionismo compositivo–de Cézanne.

Não se deverá, a partir da análise destes dois trabalhos, e até como consequência lógica, colocar duas ou três perguntas, a saber: será *Un Enterrement à Ornans* (1849-50) a metáfora do não-ver (como acontece com o rapazinho de *Cribleuses*), e não a explicitação da morte? E será *L'Atelier du peintre* (1854-55) a metáfora da circulação do olhar (no mesmo sentido em que temos vindo a falar em circulação de obras), e não a explicitação da relação de Courbet com a sociedade do seu tempo? Será que D. Quixote destrona Velasquez⁴⁰?

No registo das entradas do Salão de 1850-51, Courbet deu a *Un Enterrement à Ornans* o título de *Tableau de figures humaines, historique d'un enterrement à Ornans*. E aquando do Salão de 1861 escreve numa carta a Francis Wey⁴¹: «Le Combat de cerfs doit avoir, dans un sens différent, l'importance de l'Enterrement».

Independentemente de se saber que a figura da extremidade esquerda do quadro é o tio-avô do pintor, já morto à altura–também em *Après-dînée* se pode ver o seu pai e em frente os seus dois amigos (Promayet, o músico, e Cuenot)–, o que ressalta de *Enterrement* é uma fabulosa sinfonia cromática fértil em vários andamentos⁴² ou, se se preferir, é uma imensa vaga (tal como hão-de vir a ser pintadas depois⁴³) de gente. O céu cinzento azulado, abrindo-se num branco estranhíssimo de luz, corrobora essa impressão musical ou marítima. Um céu de tempestade, de grandes bâtegas de chuva, que cede lugar a prenúncios de nevão. Um céu habitado, contudo, por um inquietante–melhor: *deslocado*–crucifixo, como que opondo o mais profundo do ritual (cultural) ao mais profundo da natureza. Cá em baixo, na terra, à nossa direita, um cortejo de mulheres de todas as idades, vestidas a rigor de negro, chorosas umas, compenetradas outras, serpenteia eventualmente em direcção a cova; aliás, se dessem mais uns quantos passos nessa procissão de luto, sairiam do espaço da representação. Do nosso

⁴⁰ Alusão a dois estudos de Foucault. V. Foucault, Michel, *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*, trad. António Ramos Rosa, col. Problemas, Portugália Editora, Lisboa, 1968.

⁴¹ *Apud* Fermigier, André, op. cit., p. 65.

⁴² A palavra é empregue na sua acepção musical.

⁴³ Referência a uma série de Courbet.

lado esquerdo, para além de um pequeno conflito entre a vela transportada por um rapazinho e o chapéu de um dos homens que segura o caixão, a presença nítida do olhar do juiz da cruz e mais atrás, junto a um homem de cartola, a presença subreptícia do olhar do amigo de Courbet, Max Buchon. Diante de nós está o coveiro, que parece seguir o conflito entre o rapazinho e o homem, estão dois homens que destoam do conjunto pelas suas roupas garridas e está um cão (a sua composição é análoga à da procissão e o seu olhar dirige-se no sentido oposto do olhar do coveiro). Observando com atenção todas as figuras, ficamos espantados porque nenhuma nos olha. Rigorosamente nenhuma—apenas a cova, centro inaugurante e inaugural da composição. A não ser que, para além deste centro, haja um outro⁴⁴: exactamente na confluência do olhar do juiz da cruz e indo ao encontro do olhar de Buchon⁴⁵. O que abre teoricamente uma primeira brecha na pintura de género: ao utilizar a lateralização, que segundo Diderot⁴⁶ permitia ver toda a cena no teatro, Courbet dá a *ver tudo o que há para ser visto*. Mais, leva a que se criem no mesmo quadro dois pontos de vista: o do espectador perante a *cegueira* da cova (como o rapazinho de *Cribleuses*) e o do pintor (- espectador) que se situaria algures bem na margem esquerda do quadro. Mas, para além desta primeira brecha na pintura do género, uma segunda acontece: todas as figuras deste quadro, a burguesia do campo, têm o tamanho natural (algumas são mesmo maiores), *tal como na pintura de história* (por exemplo num Delacroix, para citar um contemporâneo de Courbet). Há, contudo, uma terceira brecha operada por *Enterrement*. Narra-se, aqui, o quê? Aparentemente nada mais do que um enterro com o seu ritual próprio, isto é, num plano cultura⁴⁷. Um enterro que, como qualquer

⁴⁴ V. Fried, Michael, *Le Réalisme...*

⁴⁵ É altura de completarmos uma ideia-chave já expressa neste texto. Dizia-se que em *Las Meninas* de Velasquez o olhar do pintor se dirige para *fora do quadro*, na direcção do retratado, o monarca, a partir do canto inferior esquerdo. Também se referia que o nosso olhar, o do espectador em sentido geral, se confronta com o terço final do centro do quadro—até por causa da perspectiva que aí se cria. Ora, acontece que em *Enterrement o olhar do pintor entra pelo quadro dentro igualmente a partir do canto inferior esquerdo*, enquanto o nosso, o do espectador em sentido geral, se confronta com a cova também no terço final do centro do quadro.

⁴⁶ V. nota 33.

⁴⁷ Diferente do plano cultural de o *Enterro do Conde de Orgaz* (ca. 1586) de El Greco, e de que *Enterrement* parece ser uma resposta. Em Courbet a morte dirige-se para cova, para a natureza. Em El Greco a morte dirige-se para o céu, para Deus. Em

outro, convoca a cegueira de ver, o não-ver que a cova, metáfora da morte e símbolo do ventre da terra-mãe, representa e *institui*. *Tal como o sono*⁴⁸. E uma vez mais o olhar se torna oblíquo, lateralizado: seja o nosso olhar enquanto espectadores que, em função do regresso à terra-mãe, ao lugar da indiferenciação eu/outro, se torna por isso mesmo num olhar narcísico por definição; seja o olhar do pintor(-espectador), porque é ele que nos narra a cena primitiva, porque é ele que nos abre para esse regresso, ao mesmo tempo que prepara os caminhos do seu próprio regresso, tal *Jo* diante do espelho. Mas, se no espelho um qualquer reflexo é ainda possível, aqui é da nossa impossibilidade de ver, é do nosso não-ver que se trata—eis o anúncio da morte do espectador em sentido geral, que só o pintor-espectador é capaz de relatar⁴⁹.

Ora não é dessa cegueira, desse não-ver que trata justamente *Rut du printemps* também conhecido por *Combat de cerfs* (1861)?

Courbet o positivismo e o materialismo da época; em El Greco o espiritualismo da época na linhagem do neo-platonismo e da patrística. Para o estudo do neo-platonismo, da patrística e da filosofia medieval, v. Agamben, Giorgio, op. cit., em particular a teoria medieval do fantasma (pp. 112-149; ver, ainda, estas problemáticas: o olho como espelho, a imaginação como espelho, o amor e a visão), a doutrina da pneuma-fantasmalogia medieval ou 'spiritus phantasticus' (pp. 150-170), o 'amor eroico' e o 'amor hereos' (pp. 184-206); a problemática da tríade Eros-herói-demônio aéreo). V. ainda, quanto ao positivismo e ao materialismo de Courbet, a noção de historicidade presente *in* Ishaghpour, Youssef, *Courbet, le portrait de l'artiste dans son atelier*, éditions L'Échoppe, Paris, 1998, p. 13 e sq.; situando a pintura da natureza de Courbet entre uma «pintura do ideal», protagonizada pelo romantismo, e um «ideal da pintura», protagonizado a partir de Manet, o autor vinca a oposição entre pintura de história e historicidade; assim, os legítimos representantes daquele género seriam Géricault e Goya, os outros pintores mais não revelando do que da hagiografia; em contrapartida, com o aparecimento da fotografia, com a destruição do conceito (político e estético) de ideal, estava o caminho aberto ao realismo de Courbet e à sua dimensão política, onde se confunde a utopia da arte com a história real. Uma última observação: crê-se que a multidão ondulante do lado direito de *Enterrement* é devedora do primeiro plano de *Processione in piazza San Marco* de Gentile Bellini, um pintor do renascimento veneziano; em Courbet a figuração serpenteia em tomo da cova e em Bellini em torno do pálido.

⁴⁸ Confira-se a persistência do tema do sono nos vários quadros estudados desde a série dos auto-retratos.

⁴⁹ V. Green, André, op. cit., pp. 22-23: «Le narcissisme offre donc l'occasion d'une mimésis du désir par la solution qui permet d'éviter que le décentrement oblige à investir l'objet détenteur des conditions d'accession au centre. Le Moi a acquis une certaine indépendance en transférant le désir de l'Autre sur le désir de l'Un. Cette mimésis peut même s'inverser, annuler les contraintes du modèle du désir lorsque l'accomplissement unitaire du narcissisme fait défaut. Elle devient mimésis du non-

Algures na floresta, atravessada por uma rasante luminosidade, dois veados lutam, uma luta de morte, enquanto mais atrás, única testemunha, um outro ergue num grito a cabeça para o alto⁵⁰.

Não é dessa cegueira, desse não-ver que trata também *Lutteurs*⁵¹ – os espectadores lá ao longe, minúsculos pontos na paisagem⁵²?

Como sempre *toda* a obra pictórica de Courbet circula num constante reenvio de si para si mesma, apesar da hipotética definição de núcleos, para os contrariar, até porque qualquer núcleo é um centro ficcional hierárquico e, contrariando-os, apontar para outros horizontes, justamente esses onde sós perante nós próprios somos capazes das mais ferozes interrogações em suspenso: as que vão de nós a nós mesmo, seu reflexo e eco sempre presentes.

Como acontece em *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique* que, datado do inverno de 1854-55, abarca as obras de 1847 em diante. Segundo Georges Riat⁵³ podem-se estabelecer identificações: a mulher nua com a verdade, o rapazinho com a inocência, criando-se desta forma um novo olhar sobre o mundo (centro do quadro); o manequim com a arte académica, a caveira pousada sobre o «Journal des Débats» com «o cemitério das ideias», parafraseando Proudhon⁵⁴ (lado esquerdo do quadro); os escritores e amigos (Baudelaire, Champfleury, Proudhon, Promayet, Max Buchon, Bruyas) com o mundo do pensamento e do amor, caso dos jovens junto da janela e

-désir, désir du non-désir. Ici la recherche du centre est abandonnée, par suppression de celui-ci. Le centre, comme objectif de plénitude, est devenu centre vide, absence du centre. La recherche de la satisfaction se poursuit hors de toute satisfaction—comme si celle-ci avait eu quand même lieu—comme si elle avait trouvé son bien dans l'abandon de toute recherche de satisfaction.»; e acrescenta: «C'est ici que la mort prend sa figure d'Être absolu. La vie devient équivalente à la mort, parce qu'elle est délivrance de tout désir.».

⁵⁰ Comparar com *Le Cerf à l'eau* (1862).

⁵¹ V. nota 30.

⁵² Há aqui uma pré-figuração do pontilhismo, como se há-de encontrar em Seurat, em Pissarro, ainda que as intenções ópticas dos pós-impressionistas sejam de todo alheias à obra de Courbet (para os impressionistas, como já vimos, não há natureza, há, isso sim, cores na luz). Neste caso a influência é nitidamente de Goya.

⁵³ Para a hermenêutica de Georges Riat, trabalho de 1906, v. Courthion, Pierre, op. cit., pp. 81-82.

⁵⁴ «Les journaux sont les cimetières des idées», *apud* Riat, Georges, *in* Courthion, Pierre, id, *ibid.*.

do casal burguês (lado direito do quadro). Por seu lado, para Courbet, o lado esquerdo do quadro era «l'autre monde, la vie triviale, le peuple, la pauvreté, la misère, la richesse, les exploités, les exploités, *les gens qui vivent de la mort* [o sublinhado é nosso]»⁵⁵. E para nós, seus espectadores de hoje, o que é *L'Atelier*? Retrato da época, apesar de ausentes os ecos da revolução industrial? Talvez; e este talvez confirma quer Courbet quer Riat. Centremo-nos, todavia, no quadro para depois partirmos daí. O que vemos? Uma pintura de cavalete que representa uma paisagem com uma queda de água; Courbet que, sentado de perfil para nós (o ombro e a perna esquerdos ligeiramente inclinados para a “boca de cena” de *L'Atelier*), segura a paleta na mão esquerda e o pincel na mão direita, estando o pincel dirigido ao lado esquerdo da paisagem; nas costas da cadeira em que se senta o pintor, uma mulher semi-nua (compare-se o eixo antagónico da inclinação do rosto de um e outro: Courbet virado para dentro, para a paisagem, a mulher para fora, para nós⁵⁶) também vista de perfil, segura um lençol branco que a separa da cadeira onde Courbet se senta e que continua, como se de uma queda de água se tratasse, de encontro a um vestido negligentemente semi-pousado num tamborete; junto do vestido está um gato branco, a cabeça inclinada na direcção do pintor e da mulher, a cauda paralela a um rapazinho que olha atentamente para a representação da paisagem, para o pintor e para a mulher semi-nua. Mais sobre o lado esquerdo do quadro, uma mulher sentada no chão aleita uma criança e um manequim nu está num cavalete. Mais ainda sobre o lado esquerdo, vê-se as costas de um quadro. No lado oposto encontra-se uma janela, tal como em *Las Meninas* de Velasquez. Repita-se a questão formulada há pouco: retrato de uma época, apesar de ausentes os ecos da revolução industrial? Mais: que unidade temática é possível encontrar no afrontamento—não é de comunhão nem de coalescência que se trata—cidade (lado direito do quadro)/campo (lado esquerdo)? Uma paisagem separa a *alegoria real* da cidade da *alegoria real* do campo—e, na paisagem, uma queda de água intransponível (uma e outra metáforas, *alegorias reais* da pintura de cavalete da época). Só que essa separação é instituída pela representação (e eram poucas as paisagens na obra de Courbet

⁵⁵ *Apud* Fermigier, André, op. cit., p. 53.

⁵⁶ Ver nota 45.

entre 1847-54: mais precisamente vinte e três)⁵⁷. Também um corpo separa a *alegoria real* da cidade da *alegoria real* do campo – já não representação dentro da representação, antes com o mesmo estatuto ontológico: um corpo aberto, por um lado, à nudez e, por outro, ciosamente resguardado por um lençol. Um corpo feminino. Mas, de igual modo, o próprio corpo do pintor produz essa separação, lençol segundo dessa nudez protegida—não tanto o próprio corpo do pintor, antes a sua aura. O modelo e o pintor dividem, pois, *L'Atelier*. O modelo? Como, se está atrás do pintor? O pintor? Como, se está de perfil, quase plasmado na paisagem que representa? Apesar de tudo, a perspectiva impera: veja-se a profundidade de campo que se abre da tela até as costas da outra tela, passando meticulosamente pela mulher que aleita uma criança e pelo manequim. Então não é da oposição cidade (lado direito do quadro)/campo (lado esquerdo) que se trata? Será antes da oposição pintura espanhola (lado direito)/pintura holandesa e flamenga (lado esquerdo)⁵⁸? Sendo assim, qual o eixo central? Courbet—porque, atendendo à composição das figuras, o rapazinho veio do lado esquerdo do quadro e a mulher do lado direito—na sua aura de sempre: ser capaz de tudo representar pela pintura, não havendo antes nem depois⁵⁹, apenas a suspensão do

⁵⁷ *Apud* Courthion, Pierre, op. cit..

⁵⁸ Precisamente em 1847 Courbet viaja até a Holanda e escreve: «Un voyage comme celui-là fait apprendre plus que trois ans de travail.», *apud* Courthion, Pierre, op. cit., p. 67. Acontece que olhando para *L'Atelier*, aos castanhos sombrios do lado esquerdo, rasgados aqui e além por fulgurantes cintilações douradas, de matriz rembrandtiana (veja-se *A Ronda da Noite* (1642), por exemplo), contrapõe-se o claro-escuro de Velasquez presente no lado direito. Aliás, Fermigier escreve a propósito de um outro quadro, *L'Incendie* (1851), de Courbet: «[S]e présente comme un hommage à Rembrandt et l'intention du peintre est ici évidente: refaire la *Ronde de nuit*.», in Fermigier, André, op. cit., p. 42. Pela nossa parte, e conforme temos indicado, em *L'Atelier* ecoam nitidamente não só *Las Meninas* de Velasquez como *A Lição de Anatomia do Doutor Nicolaes Tulp* de Rembrandt. De *A Lição de Anatomia* recolheu Courbet a materialidade da cor; de *Las Meninas* o cruzamento de olhares entre pintor-espectador e espectador.

⁵⁹ «Il ouvrit toutes les voies et changea la face des expositions en France. Refusé, mal placé, tourné en ridicule, joué sur les théâtres, amoindri par les journaux officiels, ayant contre lui toute l'armée des peintres du *remplissage utilitaire*, il n'en est moins vraie que, sans lui, on aurait perdu l'habitude de parler d'art en France depuis vingt ans. Et il est assez plaisant de penser que c'est le seul homme qui marquera le passage de l'Empire dans les arts.», in Courthion, Pierre, op. cit., *Biographie de Courbet par lui-même*, p. 9; ou ainda a já citada afirmação de Courbet segundo Théophile Silvestre: «[J]e suis le premier et l'unique artiste de ce siècle.», *apud* Fermigier, André, op. cit., p. 17.

presente e, nessa suspensão, ele e o espelho que o reflecte—a água, a natureza, a terra-mãe, essa que desnuda dá a vida e oculta na morte. Inequivocamente, *L'Atelier* reenvia para os mestres de Courbet: a natureza, Rembrandt, Velasquez.

Outras considerações merecem atenção, ainda. Por um lado, o absorvimento do rapazinho nas mãos do pintor: a actividade da mão direita opõe-se à passividade da mão esquerda. Por outro lado, o absorvimento do pintor: a queda de água ameaça transbordar da tela para o corpo do pintor, à semelhança do lençol que cobre a mulher e que, num *trompe-l'oeil*, continua no vestido. Por fim, a mulher. Se perante a inclinação da cabeça parece olhar o rapazinho, apesar de tudo, basta traçar-se uma diagonal, o seu olhar segue o mesmo eixo do olhar do pintor(-espectador), *encontra-se no olhar do pintor (-espectador)*. O que leva a que se coloquem umas quantas questões. Primeira questão: haverá alguma analogia entre a cobertura acastanhada dobrada no canto superior esquerdo da tela e o lençol da mulher? Segunda questão: haverá alguma analogia entre o lençol da mulher e a queda de água? Terceira questão: tão perto da paisagem, não acabará por haver uma fusão entre o lado activo do pintor e a própria tela? Quarta questão: sendo o perfil do lado esquerdo da cadeira que impede essa fusão do pintor na tela, não será também a mulher semi-nua, por extensão, que concorre para isso? Em resumo: não será por causa da mulher semi-nua com o lençol que, de facto, não se tem a ilusão de o pintor se unir à representação da natureza e, desta forma, depois de a ter desocultado, desnudado—tal como um pintor faz a um modelo—, poder inscrever os signos que o rapazinho olha em suspenso? Mas, avancemos um pouco mais. Se ligarmos a mulher semi-nua com o lençol à mulher que aleita uma criança, não encontraremos uma metáfora da terra-mãe? E se ligarmos o pintor ao manequim, que segundo Riat⁶⁰ representa S. Sebastião cravado de flechas, há a confluência do narcisismo (um asceta é um narcísico). Por outro lado, se ligarmos a mulher semi-nua com o lençol ao manequim, encontramos a *alegoria real* do *modelo*. E se ligarmos a mulher que aleita uma criança ao pintor(-*espectador*) temos a *alegoria real* da *natureza*—ainda que uma na sua naturalidade e a outra na sua artificialidade. Pode-se concluir, daqui, que há dois vectores, a saber: em primeiro lugar, o par conceptual natureza /

⁶⁰ *Apud* Courthion, Pierre, op. cit., p. 81.

narcisismo; em segundo lugar, o par conceptual modelo (que é tanto natural quanto artificial) / natureza (que é tanto natural quanto artificial, isto é, uma representação do domínio do cultural). Sobrepondo os vectores, obteríamos o par conceptual (modelo de, modo de) natureza / (modelo de, modo de) narcisismo. Não é, afinal, este par conceptual que encontramos em toda a obra de Courbet? Pintor da força da terra, oculta-a e desoculta-a, tanto lhe dá o seu rosto e corpo de empréstimo, como a remete para a sua nudez (grutas, vagas, fragas, caçadas e paisagens rasgadas como símbolo da fertilidade; mais tarde, flores e frutos), representa-a obsessivamente para depois, no mais fundo de si, se poder re-ver enquanto símbolo dessa força telúrica, enquanto imagem da terra-mãe⁶¹.

O que é que, contudo, sustenta *ficcionalmente* este par conceptual natureza / narcisismo? É uma vez mais a circulação do olhar: o momento em que o *olhar da mulher se encontra no olhar do pintor(-espectador)*, fundindo-se num eixo convergente, ora o impelindo para dentro do quadro, ora o suportando na sua exterioridade, como se mãos fossem, as de *L'Homme à ceinture de cuir* ou as de *Jo*, a irlandesa, por exemplo. Tal como acontece em *Enterrement* (neste é o eixo convergente do olhar do juiz da cruz

⁶¹ Face ao exposto, a interpretação de Riat—in Courthion, Pierre, op. cit. —não responde a várias perguntas (por exemplo: porque uma paisagem?); Fermigier—in Fermigier, André, op. cit.—quando escreve: «[A]utour duquel [L'Atelier] flotte comme une image, une rumeur de grand ville nocturne. (...) [O]ù surgissent des personnages que l'on pourrait rencontrer dans une rue de Balzac ou de Dickens (...). Nous sommes déjà dans le monde de *l'Opéra de Quat'sous*, tout le tableau est d'ailleurs composé comme une représentation théâtrale et fait penser au lever de rideau d'un drame à multiples figurants. Le décor lui-même, avec la grande toile de fond, l'éclairage oblique et la limitation de la profondeur, est bien celui de l'irréalité scénique.» (pp. 53-54), não é de todo convincente, até porque a «irrealidade cénica» deriva mais da realidade física do grupo central e das questões pictóricas por ele levantadas; Pleynet—in Pleynet, Marcelin, op. cit.—depois de referir que «dans l'ordre de la recherche et de l'invention des formes, Courbet opère avec la même radicalité et quasi de la même façon que lorsqu'il traite de la détermination de ses sujets (...)» (p. 57), acrescenta: «Si Courbet donne à l'origine des éléments biographiques qui commandent son oeuvre la grandeur et la dimension d'une allégorie (comme en témoigne *L'Atelier*, c'est, ne l'oublions pas, en renversant une convention esthético-idéologique et une convention sociale tout a fait déterminantes en ce milieu du XIX.e siècle; a savoir la division hiérarchique des formes d'être, de penser, de sentir, entre le noble et le plébéien, entre le haut et le bas.» (p. 57); v. id., ibid. p. 58 e sq.; v. ainda Fried, Michael, *Le Réalisme...*, em particular pp. 145-146, 165-182, 205-6, 210-11, 253-255.

com o de Max Buchon; em *L'Atelier* é o eixo convergente do olhar da mulher semi-nua com lençol com o do pintor(-espectador). Como acontece nas *Cribleuses* (aqui o rapazinho olha o escuro; em *L'Atelier* o rapazinho centra o olhar na zona escura da paisagem, do mesmo modo que em *Enterrement* o espectador (em sentido geral) centra o seu olhar na cova). Ou seja: para além do olhar oblíquo do pintor e da mulher semi-nua com lençol, indiciadores da presença da sedução; para além da lateralização, enquanto diderotiano processo de tudo ver; para além dos gradientes de aproximação e afastamento que o pintor e a mulher semi-nua representam, resta o olhar do espectador (em sentido geral) e o olhar do rapazinho (há semelhanças entre a posição do seu corpo e a posição do corpo da mulher de vermelho das *Cribleuses*) absorvido nesse jogo de actividade/passividade, nessa urgência de fusão (auto-absorvimento) por parte do pintor-espectador, fusão essa resgatada (não há lugar para o outro, é do Uno que se trata⁶²) pela *dobra* do seu olhar (a mulher semi-nua com lençol) e mantida num *continuum* absorvimento que se alastra a todo o quadro⁶³.

Tudo indicia, pois, no sentido de não haver dúvidas quanto à constância deste jogo narcísico na obra de Courbet. Um outro exemplo: em *La Curée* (1856-57) vê-se um veado morto escorregando, como que deslocado, de um tronco de árvore (gradiente de afastamento); o caçador (um auto-retrato de Courbet) está enquadrado pela negrura, as mãos invisíveis, os olhos fechados, como que fundindo-se na árvore (gradiente de aproximação, passividade, absorvimento); o ajudante da caçada tocando trompa, o

⁶² Ver nota 49.

⁶³ Uma leitura sugestiva da obra de Courbet é feita por Ishaghpour—in Ishaghpour, Youssef, op. cit.. Partindo da diferença conceptual entre símbolo (o ser e o sentido estão ligados, aí, na sua presença e o símbolo têm uma função fundadora, como se constata na pintura de história) e alegoria (a significação inatingível fica, aí, escondida e transcendente à presença sensível e imediata e, por isso mesmo, a significação é constituída por fragmentos sucessivos de um discurso no tempo, ou seja, a alegoria é um produto histórico), estabelece três quadros alegóricos na obra de Courbet: *L'Atelier*, *L'Incendie*, *Un Enterrement*. Aliás, a leitura que faz de *L'Atelier* (pp. 44-48 e 50) é pertinente: está aí presente a tríade pai-mãe-filho, como acontece desde o renascimento até à pintura de história, só que neste caso numa dimensão pagã; o que remete para uma herança romântica. Sublinhe-se, ainda, que o courbetiano conceito de «alegoria real» se situa entre o paradigma romântico (a problemática da natureza e do belo) e o paradigma instaurado por Baudelaire.

olhar deslocado para dentro do quadro, está vestido de forma garrida (gradiente de afastamento, actividade); no primeiro plano estão dois cães *quase* gêmeos; em resumo: imagem de *continuum* absorvimento, *Curée* é a explicitação da morte do outro, como acontece também em *L'Hallali du cerf* (1866-67). *Enterrement* é, por seu lado, a explicitação do vazio que essa morte provoca, justamente no lugar do espectador (em sentido geral) e, por isso mesmo, levando ao deslocamento do olhar do pintor-espectador, à sua lateralização. *L'Atelier*, por fim, na consumação dessa lateralização, é a explicitação do narcisismo (a água e a sua metáfora, o lençol, a tela—como é evidente também nas *Cribleuses*—remetem para o Uno).

Vai ser este último conjunto de telas que há-de abrir para a restante obra de Courbet: as grutas (*La Source de la Loue*, 1863 a de Zurique, 1864 a de Nova Iorque, *Le Puits Noire*, 1865?, *Le Gour de Conches*, 1864), as vagas (as fabulosas *La Mer orageuse*, 1869, *La Vague*, 1870), as paisagens rasgadas (*Le Chêne de Flagey*, 1864), as encostas rochosas, os frutos (*Nature morte*, 1871-72), as flores e as trutas (*La Truite*, 1873, *Les Trois Truits de la Loue*, 1873).

Nas grutas, nas paisagens rasgadas e nas encostas rochosas o sinal de absorvimento é marcante – há, aliás, elementos antropomórficos nas grutas (rostos, homenzinhos). Nas vagas, a oposição activo (o mar) / passivo (o céu, os barcos) é o sinal dominante. As flores, por seu lado, reenviam para obras como *Le Désespéré* (1843?) e *Le Fou de peur* (1843?)—há por vezes, tal como nestes dois casos, uma violência demencial que ameaça fazer explodir a superfície do quadro. Os frutos, por outro lado, são metáforas obsessivas de fragmentos do corpo feminino (chegando, até, a apresentar-se cindidos – a analogia com *L'Origine* é manifesta). Por fim, as trutas, essa imagem de aprisionamento, de desterro. Escreve Georges Riat: «Aujourd'hui l'idée fixe de Courbet est de marcher, de courir, de respirer a pleine poitrine, de se vautrer dans l'herbe. Il voudrait prendre la terre des champs a poignée, la baiser, la fleurir, la mordre, donner des tapes sur le ventre des arbres, jeter des pierres dans les trous de l'eau, barboter à même le ruisseau, *manger, dévorer la nature*.»⁶⁴ Tal como perto da morte há-de querer, desejo impossível de cumprir por causa do estado da sua doença, mergulhar na água

⁶⁴ O sublinhado é nosso. Apud Fermigier, André, op. cit., pp.100-101.

e nadar. Talvez nessa altura, numa falésia, vestido a preceito, o chapéu na mão esquerda, Courbet acenasse a si próprio em jeito de despedida—o mesmo Courbet de *Bords de la mer a Palavas* (1854). Para trás ficaria a metafísica, a moral, a história. E a câmara podia então deixar este *plongé*, descer ao nível do mar e quase fundir a lente da objectiva com a superfície da água. E enquanto o pano descia, eis que surgia a imagem do pavilhão do realismo de 1855, onde se podia ler: «Gustave Courbet—Exposition—40 tableaux et dessins». Um outro pavilhão, paredes meias com o de Manet, há-de ficar para trás. Como para trás hão-de ficar as injustiças (e não só políticas) de que este homem foi vítima. Resta a cova, como em *Un enterrement*, agora lugar do vazio e da morte do espectador em sentido geral, mas não só.

José Fernando Guimarães

