

Manet e Mané: Visões da diferença

GABRIELA DE ANDRADE RODRIGUES

Gabriela Rodrigues é doutoranda em História da Arte, mestra em Filosofia, especialista em Gestão Cultural, licenciada em Artes Visuais e bacharel em Direito. É escritora, artista, produtora cultural, curadora independente e pesquisadora nas áreas de História da Arte, Estética, Gênero e Anarquismo. Possui dois livros publicados, "Launa" e "Educação Anarquista em Cultura Visual", além de ter organizado o livro "Uma possível poética da Fuleragem" da artista Camila Soato. Foi educadora social de Artes na Secretaria de Desenvolvimento Social do DF (SEDEST-DF), analista no Ministério da Cultura (MinC) e professora do Instituto Federal de Brasília (IFB). Possui artigos científicos publicados em periódicos acadêmicos de Filosofia e Humanidades da Universidade de Brasília (UnB), Universidade de São Paulo (USP) e Universidade Estadual Paulista (UNESP). Em 2022, realizou a curadoria da exposição "Isso que vocês chamam de amor é, na verdade, trabalho não pago" de Camila Soato, na Galeria Alfinete (Brasília-DF). Em 2023, foi curadora da exposição "Piriquitão Night Club: o patriarcado é um saco" da mesma artista, na Galeria Zipper (São Paulo-SP).

Afiliação: Universidade de Brasília

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4540444540033349>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9553-9540>

• RESUMO

O artigo realiza uma análise comparativa entre obras do pintor modernista Édouard Manet e releituras da pintora contemporânea Camila Soato. Num primeiro momento, realiza-se uma introdução ao formalismo de Clement Greenberg e a concepção histórico-social de T. J. Clark. Posteriormente, demonstra-se uma crítica feminista à historiografia da arte por meio de Griselda Pollock. A noção de espaço é tratada com relevo e aprofundada por uma análise que ultrapassa o tratamento pictórico e se assenta sobre uma abordagem contextual. O diálogo perpetrado entre o pintor e a pintora evidenciam os mecanismos de um sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros e sexos. Por fim, a percepção de Audre Lorde apresenta possibilidades de subversão e evidencia a potência estética e política de Soato.

• PALAVRAS-CHAVE

Camila Soato, feminismo, historiografia da arte, Manet, pintura.

• ABSTRACT

The article makes a comparative analysis between works of the modernist painter Édouard Manet and reinterpretations of the contemporary painter Camila Soato. At first, an introduction to Clement Greenberg's formalism and T. J. Clark's social-historical conception is carried out. Subsequently, a feminist critique of art historiography is demonstrated through Griselda Pollock. The notion of space is treated with emphasis and deepened by an analysis that goes beyond the pictorial treatment and is based on a contextual approach. The dialogue perpetrated between the painter and the female painter evidences the mechanisms of a system of differentiation and hierarchy of genders and sexes. Finally, Audre Lorde's perception presents possibilities for subversion and highlights Soato's aesthetic and political power.

• KEYWORDS

Art historiography, Camila Soato, feminism, Manet, painting.

• 158

Introdução

A partir de um diálogo entre releituras da pintora contemporânea Camila Soato (1985-) e as obras originais de Édouard Manet (1832-1883), pretende-se evidenciar o funcionamento do sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros que forma e é formado pela cultura. Assim como, intenta-se analisar as estratégias perpetradas por mulheres artistas para disputar estruturas sociais como a historiografia da arte.

A revisão inicial do formalismo de Clement Greenberg (2001) se mostra essencial para o entendimento da maneira como a historiografia da arte formulou parâmetros que justificassem a canonização de algumas imagens e artistas, excluindo toda uma diversidade de existências da história visual. Partindo de pressupostos universais, fundamentados em critérios supostamente imparciais de análise puramente estética, o formalismo teria contribuído para legitimar e perpetuar um recorte específico de identidade, inaugurado pela figura do *flâneur* no modernismo.

A concepção histórico-social de Timothy James Clark (2004) possibilitou uma compreensão mais contextual do conjunto de transformações que permearam os movimentos artísticos na França do início do século XX. O autor faz uma análise inicial sobre as transições políticas que ensejaram nas mudanças geográficas e sociais em Paris para, posteriormente, compreender como essas renovações foram transfiguradas para o âmbito artístico. A partir dessa compreensão, T. J. Clark (2004) conduz sua análise sobre a *Olympia* (1863) de Manet, na qual o autor tenta demonstrar que a noção de classe transparece na obra por meio do tratamento dado à nudez.

A pintora brasileira contemporânea Camila Soato realiza uma reinterpretação da pintura de Manet, utilizando sua técnica tipicamente escrachada, conduzida pelo método que nomeia como “fuleragem”¹. A contemporaneidade da tela é enfatizada pela presença dos rastros do fazer, pela bidimensionalidade evidenciada por espaços sem adição pictórica. A

1 Termo desenvolvido a partir do conceito de “fuleragem”, criado pelo grupo brasileiro de pesquisa Corpos Informáticos, para se referir às performances realizadas por eles: ações efêmeras, muitas vezes descomprometidas com o registro, contra o mercado de arte e aberta às contaminações. Também visa desmistificar lugares convencionais, transformando-os em espaços de arte.

artista faz referência à controvérsia em torno do corpo e do sexo feminino, proposta por Manet, mas acrescenta outras narrativas ao se representar junto à Olympia. A pintura é, ao mesmo tempo, uma releitura e um autorretrato. Assim, Soato realiza um ato político por meio da sua prática pictórica, se insere visual e virtualmente na história da arte.

Griselda Pollock (2008) desenvolve uma crítica à história social da arte, apresentada por Clark (2004), devido à naturalidade com que o autor aceita a suposta masculinidade universal do espectador de arte. Apesar do avanço proporcionado pela história da arte de inspiração marxista, o posicionamento secundário da análise de gênero em relação à classista, efetuado pelo pensador, impede uma revisão aprofundada da historiografia da arte. Pollock propõe, então, uma tripla noção de espaço para complexificar a abordagem contextual.

A partir das considerações da autora, apresenta-se outras duas releituras combinadas a autorretratos da pintora Camila Soato que dialogam com obras de Manet. Na obra *Monet, Manet e Mané*, a pintora evidencia a maneira crítica com que se insere na história da arte. Na obra *Cafajestes* subverte a dinâmica objetificante do olhar, presente em muitos quadros de Manet e no próprio cotidiano de muitas mulheres de antes e agora. Assim, pretende-se, neste texto, evidenciar os mecanismos de diferenciação e hierarquização de gêneros e sexos presentes no âmbito da arte historicamente. Por fim, destaco também a concepção de Audre Lorde (1984) sobre o poder do uso do erótico que evidencia a potência estética e política de Soato.

• 160

O Manet: Modernidade e Modernismo

Em certo modernismo, a produção pictórica consistiu numa investigação do que poderia ser feito com valores e estímulos transfigurados sobre uma superfície plana, mais que isso, que tipos de jogos seriam possíveis nessa prática. A pesquisa muitas vezes foi realizada a partir de produções do passado e, nesse sentido, um jogo dialético foi realizado ao se alterar, pressionar ou colocar em xeque parâmetros de toda uma antiga economia visual. Contudo, tal entendimento não se confunde com uma noção de ruptura.

Clement Greenberg (2001), influente crítico de arte americano, defendeu que o modernismo nunca pretendeu uma ruptura com o passado, mas significou uma continuidade da tradição. O autor identificou o modernismo

como o movimento que mais intensificou o processo de autoanálise iniciado com o filósofo Immanuel Kant. De origem iluminista, a autocrítica modernista poderia levar a arte a se resumir ao entretenimento se não tivesse conseguido situar seu valor em si mesma. A essência do modernismo subsiste na utilização dos métodos característicos de uma disciplina para limitá-los mais firmemente em suas competências, ao invés de romper com esses métodos pura e simplesmente. Cada expressão artística deveria demonstrar sua competência por conta própria. Assim, ficou evidente que, a cada área da arte, o que valia era sua unicidade, o que era próprio à natureza de seus meios. “‘Pureza’ significava autodefinição, e a missão de autocrítica nas artes tornou-se uma missão de auto-definição radical” (GREENBERG, 2001. p. 2).

Esse modernismo atentou para as limitações próprias da pintura: a planura da superfície, o formato do suporte, as especificidades da tinta. Contudo, para o autor, foi a ênfase dada à planaridade da superfície que definiu o modernismo em si mesmo, pois a superfície plana era a condição única e exclusiva da arte pictórica. Deste modo, os/as pintores/ras modernistas conseguiram evidenciar a qualidade pictórica de suas produções não ao abandonar a reprodução de objetos reconhecíveis, mas ao rejeitarem a similitude do espaço que esses objetos podiam ocupar. A representação de objetos identificáveis não afetava essa busca, pois ela se baseava nas associações possíveis entre todas as entidades reconhecíveis – entre as quais se inclui a própria pintura. Assim, a ilusão tridimensional não é negada totalmente no modernismo, mas é relacionada com a ênfase da bidimensionalidade da pintura.

Greenberg (2001) quis demonstrar que o modernismo foi capaz de transformar possibilidades estéticas em práticas empíricas, o que teria permitido que fatores considerados fundamentais para a experiência artística fossem deixados de lado sem que a produção pictórica perdesse sua aptidão em proporcionar uma experiência estética em essência. Deste modo, o crítico defendeu que modernismo contribuiu para o estabelecimento de um valor próprio para a arte e, conseqüentemente, sua autonomia.

Contudo a arte não possui valores próprios por si, baseados em fundamentos estéticos somente. A arte é essencialmente um fenômeno social e participa ativamente de todas as dinâmicas de poder que permeiam as sociedades. Operações como essas travestem a produção artística com uma

roupagem sobre-humana e naturaliza mecanismos de criação e manutenção de privilégios utilizados por diversos grupos ao longo da história da arte.

O historiador social T. J. Clark (2004) realizou uma pesquisa sobre a história da arte francesa sob uma perspectiva diversa da usual investigação formalista, na qual analisou as práticas artísticas de acordo com as influências sofridas pelas transformações políticas que ajudaram a estabelecer a modernidade. Deste modo, não alijou de seu trabalho a investigação material dessas atividades, ao mesmo tempo em que considerou o contexto socioeconômico em que a produção ocorria.

Clark (2004) não foge à acepção do modernismo como uma investigação sobre a superfície chapada do tratamento pictórico, mas se indaga sobre o porquê dessa preocupação. O motivo que levou a tornar a bidimensionalidade da pintura um valor estético. Para além de uma questão física ou óptica, o tipo de procedimento modernista foi, muitas vezes, visto como uma afronta ao burguês comum. A falta da perspectiva clássica constituía uma barreira que o impedia de participar de um espaço apartado da vida comum, carregado de significados coerentes com os desejos desse agente. Para o autor, na sociedade capitalista, a classe figura a representação social em torno da qual todas as outras se organizam, um fator determinante na vida social de um indivíduo. Esta classificação se apoia na efetiva posse ou alijamento dos meios de produção, consiste numa situação relativa e não inerente.

A obra *Olympia* foi produzida em um contexto histórico de instabilidade e mudanças sociais. A cidade de Paris era submetida a um forte processo de modernização urbana encetado por Napoleão III e o barão Haussmann, o que acarretou transformações estruturais e socioeconômicas. Para a população como um todo, não havia uma perda de status social propriamente dita, apesar dos processos de gentrificação e setorização engendrados pelo novo planejamento urbano, mas uma incapacidade em se definir o que significava, na nova ordem parisiense, a atual situação social – o que reforça o aspecto relacional da concepção de classe.

A representação pictórica da prostituta já era lugar-comum na época, mas o status social dessa categoria personificava cada vez mais a modernidade em sua instabilidade, pois se deslocava gradativamente da marginalidade para os espaços centrais da sociedade. O quadro de Manet proporcionou pistas precárias ou incoerentes dos aspectos sociais e sexuais de uma identidade contraditória, o que na opinião do autor, tornou a obra um marco da arte

moderna. Pistas inconsistentes por conceder “vários lugares dos quais o espectador poderia se apropriar de sua ficção principal, mas eles acabavam se mostrando variados demais; direi que eram contraditórios e inabitáveis” (CLARK, 1984. p. 130).

No salão parisiense de 1865, Manet expôs *Olympia* e *Jesus insultado pelos soldados* lado a lado, o que causou grande indignação e escárnio entre críticos e público em geral. Não somente pela junção de temas tão contraditórios, a pintura da mulher causou primordial desconforto. Apesar de generalizadas, as representações das cortesãs ou prostitutas propriamente ditas se assentavam em imagens abstratas que faziam referências claras às musas clássicas. Contudo, para a maioria dos críticos da época, a prostituta de Édouard Manet trazia as marcas da classe trabalhadora em sua pele, demarcação que não pode ser afirmada sem alguma inconsistência pela própria instabilidade que a imagem carrega.

Não obstante, Manet faz uma evidente referência à *Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano Vecellio (1488-1576) por meio da postura da mulher retratada e da reconfiguração moderna dos acessórios e coadjuvantes da tela. De qualquer maneira, o tratamento que o pintor dispensou ao olhar e a mão que cobre o sexo da prostituta são inteiramente diferentes, melhor, diametralmente opostos. O sonolento cão de estimação da pintura de Ticiano é substituído por um arredio e crispado gato negro, único signo que, para Clark, poderia evocar uma presença fálica na pintura de Manet – e que, em Ticiano, está presente no olhar desejoso e na mão que envolve uma ausência no sexo da figura feminina em primeiro plano.

Se a musa de Ticiano “representava o desejo do homem e a desejabilidade da mulher” (CLARK, 1984. p. 184), a *Olympia* de Manet marcava a presença de uma sexualidade própria e de um desejo controverso. No primeiro, o nu é casto e impessoal, no outro, é particular e, por isso, imoral. Em um, colabora para o desejo sexual do espectador masculino, noutro, expõe o desconforto desse desejo. Para o autor, o quadro de Manet trata sobre o poder sexual e a beleza de *Olympia* em relação ao fato dela ser uma mulher.

A façanha da *Olympia*, eu diria, é que ela confere a seu objeto feminino uma sexualidade particular, em oposição a uma sexualidade geral. Essa particularidade deriva, a meu ver, não de haver *uma ordem* referente ao

corpo na cama, mas de haver inúmeras, e nenhuma delas estabelecida como a dominante. Os signos de sexo estão presentes em abundância, contudo não conseguem, por assim dizer, somar-se uns aos outros. O sexo não é evidente e inteiriço na *Olympia*; o fato de uma mulher ter um sexo – e certamente Olympia tem um – não a torna de imediato *uma coisa* a ser apreendida visualmente por um homem: seu sexo é uma construção de algum tipo, ou talvez a incongruência entre vários (CLARK, 1984. p. 191).

O contraste seco, com claros-escuros acentuados, é observado no sombreamento da mulher em primeiro plano. Contudo, o tratamento modernista foi julgado moralmente por muitos críticos, o que levou a considerarem Olympia, uma prostituta suja e de classe inferior. O procedimento inusitado realizado pelo pintor levou até ao questionamento sobre a feminilidade da personagem, considerada masculinizada em sua postura de autodeterminação. A releitura contemporânea da pintora Camila Soato (Figura 1) realiza operação análoga à de Manet, mas traz elementos atuais à controvérsia em torno do corpo e do sexo feminino, pois a artista representa ela mesma, numa postura escrachada, junto à Olympia.

A Mané e a contemporaneidade

Um dos traços eminentemente modernistas apontado no quadro de Manet foi o tratamento apurado em algumas partes da imagem e, em outros, um procedimento quase que inacabado ou pouco ilusionado, o que teria transparecido a planaridade da pintura e evidenciado o processo de produção pictórica. Na tela de Camila Soato, a planura da pintura é levada até seu último grau com pedaços de tela sem qualquer aplicação de tinta. Ainda, a planaridade é reforçada pela adição de listras sem sombreamento sobre uma superfície nua.

• 164

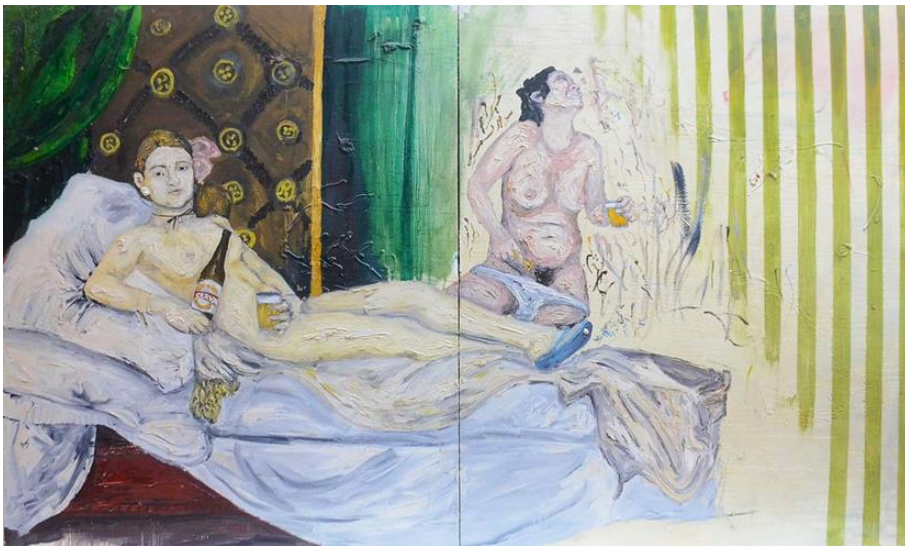


Figura 1. Camila Soato. O que é isso novinha?! - Tomando umas 3 ou 9 com Olympiá no boteco do ovo colorido, 2015. Óleo sobre tela. 250 x 150 cm. Fotografia da galeria Alphaville.

Se em Manet as marcas do fazer são reveladas por imagens com pouco tratamento pictórico, na pintura de Soato, o processo de produção convive com a representação imagética e constitui mais um dos elementos presentes. O pincel é limpo diretamente sobre tela ao longo do processo de feitura e os escorridos de tinta não são apagados.

Por seu turno, as linhas demarcadas pela falta de gradação no claro-escuro do pintor modernista são substituídas pela aplicação abundante de tinta em algumas partes da tela de Soato. A massa de matéria faz contraste com a ausência completa. Por meio de outros tipos de tratamento, a instabilidade e a incongruência continuam representadas na pintura contemporânea, apesar de não mais se assentarem na forte oposição entre o preto e o branco.

Na obra de Camila Soato, as figuras a receberem maior tratamento volumétrico são as mulheres. Tudo evoca a dissimulação da pintura pelo realce das marcas do fazer, menos a imagem de Olympia e da própria artista que possuem maior materialidade no espaço pictórico. A prostituta ganha volume e um mamilo que antes era quase ausente. A parte solta do cabelo de Olympia, que se funde ao biombo no quadro de Édouard Manet – e que, para Clark, suaviza inesperadamente um rosto enrijecido pela ausência dos longos e fartos

cabelos que geralmente emolduram os rostos das musas – em Soato está presente de uma maneira simples e natural. Assim como a presença da prostituta que se reclina à vontade na cama enquanto segura seu copo e a garrafa de “cerva”.

No quadro contemporâneo, a mão tensionada de Olympia que marcou seu sexo e tanto escandalizou os críticos franceses do século XIX é substituída pela mão que carrega displicente uma cerveja. Se a prostituta de Manet lidou com a presença de um olhar masculino sobre seu sexo, nudez e classe, a prostituta de Camila Soato parece simplesmente não se importar com esse olhar ou qualquer opinião sobre sua pessoa. Não que esse olhar não esteja presente ou representado no quadro da pintora contemporânea, tanto a prostituta quanto a artista, que parece rir silenciosamente enquanto bebe e se depila, possuem consciência desse espectador masculino que a observam, entretanto, sua presença simplesmente não lhes diz nada.

A *Olympia* de Manet já subverteu a representação pictórica da nudez feminina ao figurar uma prostituta que destaca o domínio do seu próprio sexo, que evidencia o olhar de um espectador burguês masculino, que expõe a realidade claustrofóbica de um quarto qualquer destinado à mercantilização do sexo. Soato dá um passo além ao representar a si própria num ato doméstico, íntimo e corriqueiro, resalta a naturalidade do seu sexo e se afasta ainda mais da objetificação do corpo feminino. Subverte a situação ao representar duas mulheres bebendo, que se divertem sem notar a suposta presença masculina, ao ocuparem um espaço público e hostil à presença feminina: tanto o boteco, indicado pelo título da obra; quanto o espaço da historiografia da arte, assinalado pela representação da própria pintora.

• 166

Visões da diferença

De acordo com a historiadora da arte Griselda Pollock (2019), T. J. Clark realiza uma análise em direção à perspectiva feminista, mas aceita o espectador masculino com uma naturalidade que impede uma compreensão mais profunda dos mecanismos históricos e sociais que envolvem a produção modernista. É notável a profusão de obras manufaturadas nesse período que tratam do aspecto comercial da sexualidade, mas Clark se furta à investigação desse fenômeno sob o viés das dinâmicas de gênero, exatamente por aceitá-las como manifestações naturais.

A autora afirma que, ao estabelecer o espectador masculino como consumidor primordial da obra *Olympia*, faz-se necessário compreender a posição feminina implícita nessa concepção. Nesse sentido, o escândalo causado pela exposição da pintura se deve mais pela provável presença de damas burguesas no respeitável ambiente do salão, do que pela fruição dos cavalheiros familiarizados com a realidade boêmia.

A burguesia se estabeleceu como classe política e social por meio da diferenciação, mecanismos de definição mútua, das categorias socioeconômicas e de gênero. Esses sistemas se contradizem e se determinam relativamente por meio de táticas sociais históricas, que se travestem de uma ordem intrínseca e determinista para naturalizar o que, em realidade, constituem dinâmicas socioeconômicas de diferenciação e hierarquização.

Nesse sentido, tanto o mapeamento geográfico das cidades modernas, quanto a separação entre as esferas públicas e privadas, com suas categorias de ocupantes cabíveis, foram essenciais para o estabelecimento do estilo de vida burguês, a modernidade e o modernismo. Para além disso, à proporção que se estabelecia a ideologia da domesticidade foram se difundindo os códigos de comportamento pertinentes aos sujeitos que ocupavam as diferentes esferas sociais e geográficas – entre os quais, o feminino e o masculino, compostos pelos signos que constituíam e foram constituídos pela ordem social, política e econômica em ascensão: a burguesia, o capitalismo e a modernidade.

167

•

No entanto, esses territórios da cidade burguesa não eram apenas gerados por uma polaridade entre masculino e feminino. Eles se tornaram locais de negociação de identidades de classe pautadas pelo gênero. Os espaços da modernidade são aqueles onde a classe e o gênero interagem de maneiras críticas, uma vez que são palco das trocas sexuais. (...) Eles são, como as obras canônicas indicam, os espaços marginais ou intersticiais onde os campos do masculino e do feminino se cruzam e estruturam a sexualidade no âmbito de uma ordem de classes (POLLOCK, 2019. p. 132).

Considerando o contexto socioeconômico e de gênero do produtor de arte, seu processo de interação com materiais e as influências de tradições, convenções técnicas e conotações ideológicas de tema, o modernismo não só

representou o registro das contradições e determinações de uma nova ordem, mas contribuiu para o seu estabelecimento.

Griselda Pollock (2008) amplia a noção de espaço, como uma categoria de análise da história da arte, para uma definição de espacialidade que abarca espaços sociais, representados e imaginados numa prática artística. Assim, o espaço representado consiste no espaço da cidade e as suas estratificações entre esferas públicas e privadas. O espaço imaginado se refere à construção pictórica de imagem social em um retângulo bidimensional. Já o espaço social engloba tanto o espaço físico, econômico e psicossocial de um produtor(a) de arte, quanto seu contexto histórico e geográfico.

Deste modo, Pollock intenta transformar o modo como a análise da história da arte é realizada, permitindo uma perspectiva feminista que não somente reforce os parâmetros masculinistas que pautam as relações sociais e, por consequência, solidificaram a história da arte. Uma historiografia da arte feminista não consiste somente na mudança do objeto de estudo da história da arte, dado que a supressão da mulher dessa disciplina e espaços relacionados não constituiu num mero acaso, mas foi o resultado de um sexismo estrutural que produziu e perpetua a diferenciação e hierarquia entre gêneros.

A historiografia social da arte permitiu novas formulações sobre a produção cultural, principalmente sob um viés marxista de análise, proporcionou novos paradigmas para a estruturação de uma perspectiva feminista de pesquisa. Contudo, endossada pelo próprio T. J. Clark, a concepção social da história da arte compreendeu a investigação feminista como um complemento ao exame primordial pautado pela lógica de classes, ignorando que a diferenciação e hierarquias de gênero contribuíram ativamente para o estabelecimento do capitalismo e suas estratificações.

• 168

As divisões sexuais embutidas nos conceitos da arte e do artista fazem parte dos mitos e ideologias culturais peculiares à história da arte. Mas eles contribuem para o contexto mais amplo de definições sociais de masculinidade e feminilidade e, portanto, participam no nível ideológico da reprodução de hierarquia entre os sexos. É esse aspecto da história da arte que os estudos marxistas nunca abordaram (POLLOCK, 2008. p. 30, tradução nossa).

A concepção marxista entende a obra de arte como um objeto que produz e condiciona seu consumo. Para além de uma criação individual, o trabalho artístico produz mais do que um objeto, mas uma prática. Nesse sentido, práticas culturais são sistemas de significação que produzem sentidos, ao mesmo tempo em que direcionam suas representações.

A cultura é o âmbito em que as imagens e definições de uma determinada realidade são produzidas, contudo, essas produções podem ser mobilizadas para legitimar relações de dominação presentes na sociedade. A historiografia da arte, como um aspecto da própria produção cultural, não foge dessa possibilidade. Por conseguinte, noções como genialidade e demais critérios de qualidade estética foram forjados sobre bases que perpetuam a exclusão da mulher dos espaços da arte e simultaneamente justificam a aclamação da produção artística masculina.

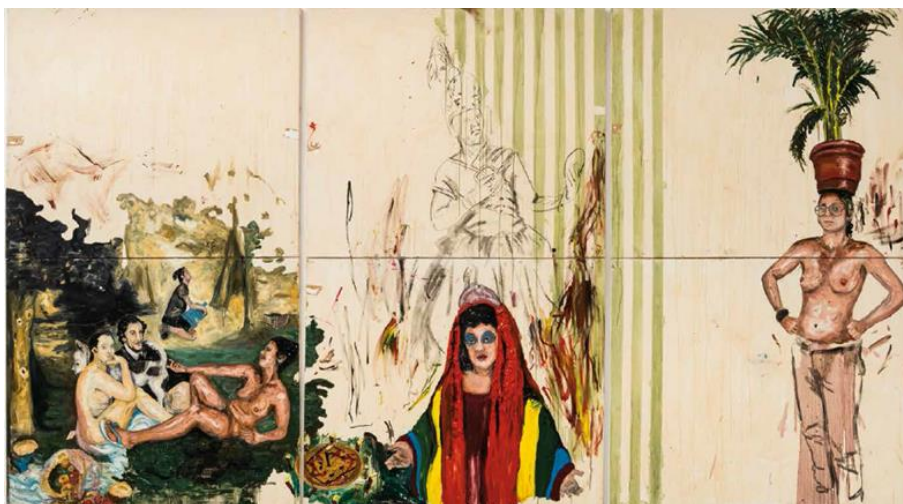
Diferenças do olhar

Édouard Manet realizou operação parecida à efetuada no quadro *Olympia* em *O almoço sobre a relva* (1863), tão condenada quanto a primeira que fora exposta no Salão dos Recusados de Paris (1863). Nessa obra o pintor modernista também evidencia as marcas do fazer ao aprofundar o tratamento pictórico em algumas partes da tela e, em outras, deixar a impressão de quase inacabamento. Realiza o mesmo sombreamento cru que ressalta os claros-escuros e linhas da figura em primeiro plano. Evidencia a nudez feminina consciente do observador masculino em contraste aos acompanhantes masculinos vestidos que se divertem alheios. Apresenta a realidade da mercantilização do sexo sem, novamente, se furtar de carregá-la com as incertezas e incongruências que lhe são inerentes.

Essa também é uma obra que foi alvo de referência para que a artista Camila Soato pudesse expor sua perspectiva. Contudo, nessa segunda pintura, realiza uma complexa composição de imagens, em que relaciona diferentes signos interligados pelo seu tom jocoso característico. Em realidade, o trabalho de Soato não se resume a um ponto de vista individual, como um exemplar da “arte feminina” ou a representação de uma vivência própria, da experiência específica de um corpo generificado. A produção da artista estabelece diálogos e embates com a própria historiografia da arte mediante releituras que, além de evidenciar o aspecto político dessas imagens, expõem incongruências por meio

do ridículo ou evocam outras questões sociais pelo inter-relacionamento com outras imagens.

Na obra *Monet, Manet e Mané* (Figura 2), Camila Soato se insere na história da arte de maneira cômica e inferiorizada ao se denominar a “mané” na linha sucessória das releituras modernistas. O termo “mané” é um brasileirismo, um termo informal e pejorativo. Destaca-se que consiste num substantivo masculino e significa: “1. Sujeito tolo, menos inteligente ou com pouca capacidade intelectual. 2. Sujeito desleixado ou displicente com suas coisas ou com si mesmo” (MANÉ, 2021). Ao se intitular desta maneira, a artista expõe a impossibilidade inerente à formatação da historiografia da arte de abarcar e compreender a produção feminista de arte. A produção de uma mulher será sempre considerada inferior se contrastada aos padrões produzidos por esta história e, por isso, a artista realiza tratamentos pictóricos de forma “desleixada”, deixa evidente seu processo criativo tanto para explicitar essas incongruências, quanto para se inserir de maneira contraditória em uma historiografia pautada por padrões masculinistas.



• 170

Figura 2. Camila Soato. *Monet, Manet e Mané*, 2015. Óleo sobre tela. 250 x 450 cm. Fotografia do Catálogo *Brasilidade pós-modernismo* (Centro Cultural Banco do Brasil)

Novamente, espaços de tela sem tinta são apresentados com manchas causadas pela limpeza do pincel sobre a superfície, assim como, escorridos

não apagados e listras sem tratamento ilusório. Há ainda um esboço a carvão que não recebe pigmento algum, figurando uma espécie de entidade oculta na composição. A imagem representa o orixá Logunedé, que apresenta em suas características qualidades femininas e masculinas. Sob esta representação, há uma figura com a postura de uma santa católica, mas fortemente maquiada e com um manto com as cores do arco-íris – símbolo do movimento LGBTQIA+. Ao lado das figuras, um prato de comida disposto como uma oferenda. A artista materializa no centro da tela representações que remetem à subversão da dualidade do sexo. Soato santifica e exalta símbolos que subvertem o sistema de diferenciação e hierarquização de gêneros.

Desta vez, a artista aparece nua substituindo o personagem masculino no almoço sobre a relva que se comporta de maneira mais à vontade com a situação. Contudo, a artista veste chinelos e enfia o dedo no ânus de um cachorro que aparece na cena. A imagem ridiculariza completamente a aura respeitosa que envolve somente os personagens masculinos da pintura de Manet, mas o faz através da exposição cômica da própria artista. Assim, Soato joga com a posição da mulher produtora de arte, que lida com uma historiografia povoada por imagens objetificadas de si.

Do lado direito da tela, a artista é novamente representada com os seios à mostra, o que reforça a presença do próprio gênero, mas vestindo calças, uma vestimenta reservada ao masculino a séculos atrás. Camila Soato equilibra um vaso de coqueiro na cabeça e encara o espectador como se esta fosse a única maneira em que conseguisse ser percebida. Ao fundo da releitura de Manet, se figura novamente, substituindo a personagem que está dentro d'água com roupas íntimas, mas desta vez, a artista se representa completamente vestida carregando comicadamente um galão d'água. Na pintura do modernista, a mulher ao fundo é observada sem o saber, reforçando o apelo erótico do olhar voyeurístico. Soato, mesmo que também alheia ao olhar invasivo, se representa completamente vestida numa postura agachada displicente, o que interrompe o jogo sexual perpetrado por Manet.

A dinâmica do olhar possui relevo no sistema sexual de diferenciação. No século XIX, a reputação de uma mulher poderia ser destruída por um simples olhar, as pinturas de Manet frequentemente retratam mulheres que encaram o olhar inquisidor do espectador, supostamente masculino, como uma obrigação subserviente. Em outra releitura de Manet (Figura 3), a pintora contemporânea

Camila Soato explicita a dinâmica sexual do olhar ao se retratar na obra *O balcão* (1868) com olhos esbugalhados que encaram o observador.

O tratamento pictórico característico da artista é o mesmo: tela crua aparente, limpezas de pincel sobre a própria estrutura, listras que reforçam a planaridade, volumetria intensa por meio de grossas camadas de tinta. Novamente só algumas das personagens recebem o forte procedimento volumétrico, a própria artista e o casal de cachorros que copulam. O balcão de Manet é quase todo reproduzido mas, uma vez mais, a artista se furta a reproduzir o contraste excessivo do pintor modernista. A contemporaneidade da artista se assenta no contraste entre ausência e presença, diferente do claro-escuro de Édouard Manet. O contraste ainda está presente, mas de maneira mais sutil e condizente com a incongruência da posição social e sexual ocupada pela artista.



• 172

Figura 3. Camila Soato. “Cafajestes”, 2015. Óleo sobre tela. 180 x 130 cm. Fotografia da Zipper galeria.

Contudo, se na tela modernista nenhuma das figuras representadas encaram o espectador, na tela de Soato quase todos os personagens fitam insistentemente esse observador. Os cachorros copulando o encaram, a mulher que ajusta suas luvas o observa entediada. A graciosidade feminina é substituída por posturas de mulher e o homem burguês, pela representação da artista que posa debochada de cuecas aparentes, com pequenos corações vermelhos, e a sua despojada cerveja. Sua mirada é cômica, aviltante e insubordinada. Um olhar que ridiculariza a perspectiva do voyeur, desejoso, invasor, inquiridor, eroticamente agressivo e, predominantemente, masculino.

Audre Lorde nos fala dos usos do erótico como potência no ensaio *Usos do erótico: o erótico como poder* (2020). A autora salienta que o erótico diz respeito à intensidade e completude do que fazemos e não, o que fazemos propriamente dito. “Com a celebração do erótico em todos os nossos esforços, meu trabalho passa a ser uma decisão consciente – uma cama tão desejada, na qual me deito com gratidão e da qual me levanto empoderada” (LORDE, 2020. p. 69). Mas Lorde alerta para o fato de que uma demanda interna pela excelência do erótico não deve ser confundida com a exigência do impossível – tendo em vista que nossos padrões produtivos foram construídos sobre as bases de uma sociedade patriarcal, qualquer parâmetro é inalcançável para a mulher pelo simples fato dela não ser um homem.

E mais, adverte que mulheres são ensinadas a desassociar o erotismo de todas as demandas vitais de suas vidas, menos a do sexo. O sistema capitalista, como uma estrutura fundamentalmente econômica, redefine suas relações a partir da lógica do lucro, assim como a satisfação pessoal. O sistema patriarcal, compreendido como uma organização social estruturante do sistema capitalista, reforça o uso do erótico a serviço do poder masculino. O uso do erótico feminino se restringe à utilização externa pelo homem. Assim, o usufruto produtivo desse erótico é desviado para funções subalternas de trabalho e sexo. À mulher, é furtado o encanto pela vida, pela satisfação e pela realização.

Audre Lorde destaca que, ao ignorarmos o uso do erótico em nossas produções, no desenvolvimento e manutenção de um poder próprio, na própria interação com a vida e outras pessoas, ignorando a satisfação dos próprios desejos, nos objetificamos e objetificamos as outras mulheres a nossa volta. Nos afastamos do gozo da satisfação e da realização do erótico como potência própria. Algo que T. J. Clark vislumbrou na Olympia de Manet, mas não pode

compreender integralmente por naturalizar posições produzidas por dinâmicas sociais.

Conclusão

Assim como o título e as operações estéticas da obra *Monet, Manet e Mané* indicam, Camila Soato se insere formalmente e criticamente numa historiografia marcada pela construção de um sujeito que exclui a possibilidade de seu gênero. Clement Greenberg elaborou uma linha evolutiva e teleológica para o modernismo europeu a fim de justificar a inserção da arte que vinha sendo produzida em seu contexto geográfico e temporal numa historiografia consagrada. Soato estabelece relações formais com um pensamento, que por muito tempo conduziu as análises sobre a história da arte, ao evidenciar a bidimensionalidade da pintura e explicitar os processos que envolvem a feitura do seu trabalho.

Sua inserção nessa historiografia é ao mesmo tempo estética e crítica, sua produção explora elementos modernistas em gradações acentuadas pela própria intensificação dos componentes da pintura: partes de tela sem adição pictórica, rascunhos de desenhos e listras que exacerbam a planura; grossas massas de tinta que figuram imagens e registram tanto paletas quanto a diluição de pincéis carregados. Sua pintura é eminentemente contemporânea, mas inscrita na historiografia de um determinado modernismo – não porque deseja reafirmá-lo, ao contrário, para estabelecer um diálogo crítico com a narrativa estética e social que o fundamentou.

Não por acaso, Soato escolheu as obras de Manet para empreender releituras com seus autorretratos. T. J. Clark também o escolheu como um símbolo do processo de ascensão e estabelecimento da classe burguesa francesa, modelo de organização social que seria exportado mundialmente por diversos mecanismos culturais. Contudo, como denunciado por tantas historiadoras da arte feministas, entre as quais destacamos Griselda Pollock, Clark presumiu a universalidade de um espectador masculino e, assim, naturalizou o próprio mecanismo que engendrou essa possibilidade. Em sua releitura da *Olympia*, Camila Soato dialoga com essa suposta universalidade masculina ao subverter os elementos eróticos utilizados para sedução e sujeição, ao mesmo tempo, corrobora com a real diversidade do olhar ao

• 174

evidenciar escrachadamente essa erotização objetificada/objetificante e estabelecer um ambiente de naturalidade e cumplicidade entre mulheres.

Além de se inserir em uma historiografia da arte como mulher produtora de arte contemporânea, Soato subverte os parâmetros masculinistas arraigados neste sistema e, por isso, se estabelece como artista feminista, propositora de novos paradigmas, criando um espaço próprio na história da arte. Paralelamente, a “fuleragem” da sua produção resgata uma potência erótica, própria da criação, e nos permite vislumbrar utopias de liberdade e subversão.

Referências

ARRUDA, Tereza de. **Brasilidade pós-modernismo = Postmodernism
Brazilianness**. São Paulo: Base7 Projetos Culturais, 2021.

CLARK, T. J. **Pintura da vida moderna: Paris na arte de Manet e seus seguidores**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1984). Tradução José Geraldo Couto.

GREENBERG, Clement. **Pintura Modernista**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001 (1960). Disponível em:

- 175 • <<https://joacamillopenna.files.wordpress.com/2018/03/greenberg-pintura-modernista1.pdf>>. Acesso em: 27 jul. 2021.

LORDE, Audre. Usos do erótico: o erótico como poder. In: **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 (1984).

MANÉ. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2021. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/mane/>>. Acesso em: 18 nov. 2021.

POLLOCK, Griselda. A modernidade e os espaços da feminilidade. In: PEDROSA, Adriano; et. al. **Histórias das mulheres, histórias feministas: antologia**. São Paulo: MASP, 2019 (1988). vol. 2.

POLLOCK, Griselda. **Vision and difference: feminism, femininity and the histories of art**. Londres/Nova Iorque: Routledge, 2008 (1988).

Recebido em 16/10/2022 - Aprovado em 03/09/2023

Como Citar

DE ANDRADE RODRIGUES, G. Manet e Mané: Visões da diferença. **ouvirOUver**, [S. l.], v. 20, n. 1, [s.d.]. DOI: 10.14393/OUV-v20n1a2024-67272. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/67272>.



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.