

**Manet, transgressor? Um ensaio sobre  
*Olympia* (1863)***Manet, transgressor? An essay on Olympia (1863)***Ulisses Alberto Pereira <sup>1</sup>**

Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do ABC (UFABC)

**Resumo** | Este pequeno ensaio visa compreender e demonstrar o sentido de transgressão da arte vigente do século XIX, a partir de Edouard Manet. Para isso, abordaremos brevemente os ensaios escritos por Georges Bataille e Michel Foucault sobre o artista, com foco em especial, na obra *Olympia*.

**Palavras-Chave:** Manet, *Olympia*, Transgressão.

**Abstract** | This short essay aims to understand and demonstrate the sense of transgression in the current art of the 19th century, starting with Edouard Manet. To do this, we will briefly discuss the essays written by Georges Bataille and Michel Foucault about the artist, with a special focus on the work *Olympia*.

**Keywords:** Manet, *Olympia*, Transgression.

---

<sup>1</sup> Bacharel em Filosofia pela Faculdade Paulus de Tecnologia e Comunicação e Mestre em Filosofia pela Universidade Federal do ABC. E-mail: aulisses@gmail.com

Manet [...] não é só um grande pintor: [ele] rompeu com aqueles que o precederam; inaugurou o período em que vivemos, afinando-se com o mundo atual, o nosso mundo; destoou no mundo em que viveu, e que escandalizou (Bataille, 2020, p. 7).

Édouard Manet tem um significado à parte na história da arte, uma vez operou uma mudança que poderia ser chamada de “revolucionária” por romper “em si mesma, com a ideia de pintura até então estabelecida” (*Ibidem*). Manet foi um instrumento de transformação em um mundo em que as bases estavam em perfeito alinhamento, no entanto, foi a partir dele que essas mesmas bases começaram a desmoronar. Através de Manet se desfaz a certeza do que antes era tido como arte: palaciana, voltada às questões religiosas e aristocráticas.

Essa visão da arte possuía como missão manifestar uma “majestade opressora” que não poderia ser questionada – pois seu papel secundário apresentado nessa visão era o de unir os homens em torno de um ideal que pudesse contemplar a todos. Para Bataille, a partir do modernismo – e especificamente de Manet –, o artistas não precisavam mais se apoiar em temas antes vistos como obrigatórios.

Na desordem produzida por essa nova forma de se fazer arte, correspondiam-se as disparidades às novas tendências estéticas: fazer arte a partir de uma vida entregue a própria autonomia do artista – ou seja, pintar o que realmente se desejava, excluindo os limites antes impostos pela arte clássica. Como nos diz Foucault (2010, p. 260):

Manet figura sempre, na história da arte, na história da pintura do século XIX, como aquele, evidentemente, que modificou as técnicas e os modos de representação pictórica, de maneira tal que ele tornou possível esse movimento do impressionismo que ocupou a frente da cena da história da arte durante quase toda a segunda metade do século XIX.

De acordo com Bataille (2020, p. 22), o pintor parisiense, por escolha própria, afastou-se desse complexo normativo pois o que estava em causa era “a transformação da pintura, de linguagem, de discurso, nessa arte autônoma – no mesmo grau que a música, livre de funções discursivas [...] para o pintor, era preciso libertar-se, entregar-se livremente à arte de pintar, à técnica, ao canto das formas e das cores”.

Manet recebe uma coloração muito difundida dentro da história e da teoria da arte: ele nos aparece como um dos principais percursos do movimento modernista inserido na cultura europeia do século XIX. Sua pintura exerceu uma mudança imprevista que foi responsável por modificar a forma como a arte era produzida. Essa “reviravolta” – que pode aqui identificar como uma revolução – foi a responsável, segundo Bataille, por provocar uma

mudança na mentalidade e nas formas de consumo e interpretação da produção artística vigente.

O Manet, interpretado pela história da arte, pode ser considerado como uma espécie de ferramenta vanguardista, visto que reproduziu “a diversidade das inclinações que permeiam uma vida entregue a si própria” (*Ibidem*, p. 13). Apresentando, com suas pinturas, um ponto focal que se distanciava da estética que imperava em sua época. O artista tinha interesse em se libertar dos sistemas que enrijeciam a arte, e em pensar novas formas de representar e ver o mundo e a sociedade.

Essas mesmas expressões artísticas tinham como suporte uma espécie de “majestade opressora” das artes, comumente apresentadas nos grandes salões franceses. E como indicada por Bataille (2020), tinham como ônus a responsabilidade de retratar as forças que estavam no poder e que, em tese, não poderiam ser questionadas – além de erguer uma bandeira que pudesse conectar os cidadãos plebeus a um comum unificado.

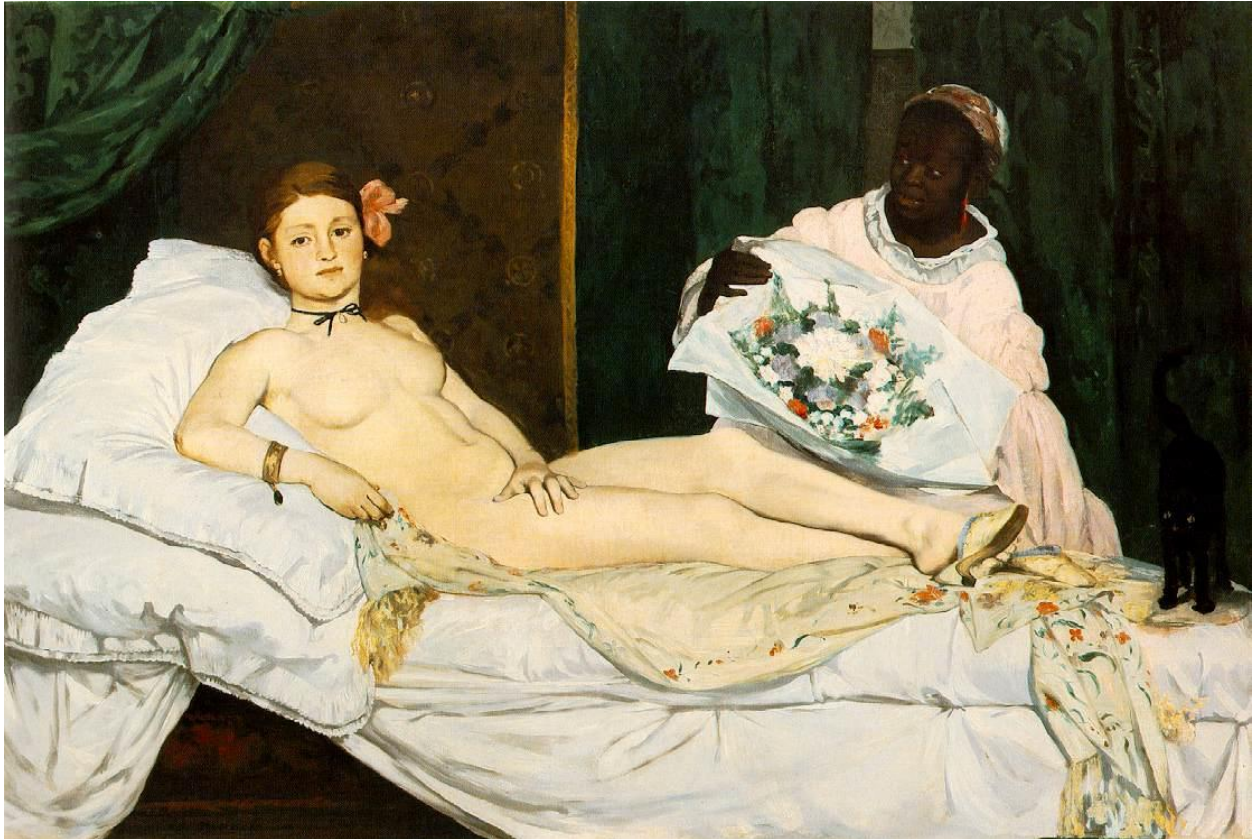
Foi, porém, a partir do modernismo, da figura de Manet, que as artes e os artistas não precisaram mais ser reféns dessa estética arbitrária, pois logo puderam se apoiar em suas próprias formas de expressão – destruindo o edifício artístico sustentado pelas forças de uma ordem representativa. E se antes “uma eloquência pretenciosa da qual a multidão [era] outrora submissa” (*Ibidem*, p. 23) agora, por decisão própria, a transgredia.

O que é, pois, Manet, senão o instrumento fortuito de uma espécie de metamorfose? O artista participou da transformação de um mundo cujas bases lentamente deslizavam. Digamos que esse mundo era aquele que, no passado, se configurou nas igrejas de Deus e nos palácios dos reis. Até então, a missão da arte tinha sido expressar uma majestade opressora, inquestionável, que unia os homens. Mas, daquele momento em diante, nada mais restaria de majestoso a que um artesão tivesse de servir, segundo o consenso da multidão. Os escultores e os pintores, assim como os literatos, que antes haviam sido artesãos, só a partir desse momento puderam expressar o que eram. O que eram, dessa vez, soberanamente. O equivocado termo “artista” atesta, a um só tempo, essa nova dignidade e uma pretensão difícil de justificar: não seria o artista, muitas das vezes, nada além do que um artesão inflado pela vaidade, pelo vazio de uma ambição sem conteúdo? O artista, esse indivíduo cismado, que não sabe bem o que faz sentir-se cheio de si! Aí está, no mais das vezes, “quem é soberanamente” aquele que não se curva mais à majestade das forças que o subjugam. (Bataille, 2020, p. 13).

A tradição da arte francesa do final do século XIX, que antes era uma parte essencial do trabalho artístico vigente, exteriorizava a representação de uma unidade comum para as distintas classes de vidas inseridas dentro de uma mesma sociedade desigual. A burguesia incorporou o papel das artes aristocráticas antes disseminadas com seus aspectos imponentes, mantendo um “ordenamento monumental e a garantia da unidade e da

tradição” (Bataille, 2020, p. 24-25). Mas, a partir de Manet, a intenção passa a ser de uma pintura que não tem outro significado a não ser o da “arte de pintar, que é a pintura moderna” (*Ibidem*, p. 28).

Podemos pensar em *Olympia*, por exemplo. Originalmente, ela, mesmo tendo sido pintada em 1863, foi apenas em 1865, no salão de Paris, que essa obra foi apresentada ao grande público. Essa pintura foi a responsável por inaugurar a fase mais transgressora de Manet, sendo considerada a sua obra-prima.



MANETE, Édouard. *Olympia*, óleo sobre tela 130,5 × 190 cm. Museu d’Orsay, Paris, 1863.

Na pintura se vê uma mulher branca, jovem e nua deitada em uma cama em um quarto escuro. O braço direito apoiado em travesseiro branco, enquanto segura com as pontas dos dedos um lençol florido. Em seu pulso, uma pulseira dourada. Seu mão esquerda cobre o seu sexo, enquanto seus seios estão a mostra. Uma fita negra envolve seu pescoço e termina em laço, com um pingente em seu centro. Seus cabelos estão penteados e presos, com uma flor rosa atrás de sua orelha esquerda.

A jovem também utiliza pequenos brincos dourados em suas orelhas. Sua perna esquerda está em cima da direita. Em ambos os pés utiliza um sapato com pequenos saltos

com detalhes em azul. A jovem olha diretamente a quem a observa. Na cama onde está a jovem, há um gato preto de olhos amarelos, seu pequeno corpo parece estar se espreguiçando, olhando com uma certa curiosidade quem o observa.

Há também uma mulher de mais idade na cena representada. Essa mulher, preta e de mais idade, está vestida com longas vestes cor de rosa em um tom claro e, próximo ao pescoço, babados em um tecido branco e touca na cabeça da mesma cor, com detalhes mais escuros na parte da frente e um brinco vermelho pende em sua orelha esquerda. Segura, com ambas as mãos, um buquê de flores envoltos em um papel branco. Essa mulher olha diretamente, com curiosidade, para a jovem que está na cama.

*Olympia* foi considerada um escândalo pela sociedade parisiense. Vista como a representação de uma prostituta recebendo flores de um de seus amantes enquanto encara, orgulhosa, seus observadores. Os críticos da época não sabiam dizer o que essa pintura poderia representar, além da imagem de uma prostituta. O grande público, presente na mostra do grande salão de Paris, caí em risos enquanto se aglomerava em frente à pintura. Como indicado por Foucault (2010, p. 275), “Houve burgueses que, visitando o Salão, quiseram furá-la com seus guarda-chuvas, tanto eles a consideravam indecente”.

Os críticos atestavam, em sua grande maioria, que “a arte [descera] a um nível tão baixo [que] não merece nem que a censuremos” (Saint-Victor *apud* Bataille, 2020, p. 40), ou ainda: “O que é essa odalisca de barriga amarela, ignóbil modelo encontrada sabe-se lá onde e que representa *Olympia*?” (Claretie *apud* Bataille, 2020, p. 44). Até mesmo o poeta e escritor francês Théophile Gautier, defensor da arte de Manet anteriormente, o criticou severamente:

O sr. Manet não é pouca coisa; tem uma escola, admiradores, fanáticos até; sua influência vai muito mais além do que imaginamos. O sr. Manet tem a honra de representar um perigo. Agora o perigo passou. *Olympia* não se explica de nenhum ponto de vista, nem sequer tomando-a pelo que é, um modelo franzino estendido num lençol. O tom da carne é sujo, modelado, nulo. As sombras são indicadas por estrias de graxa mais ou menos largas. E o que dizer da negra que segura um buquê em volto num papel, e do gato preto que deixa a marca de suas patas enlameadas na cama? Poderíamos desculpar a feiura, se fosse verdadeira, estudada, realçada por algum efeito esplêndido de cor. Aqui, lamentamos dizê-lo, não há nada além da vontade de atrair o olhar a qualquer preço. (Gautier *apud* Bataille, 2020, p. 41).

Segundo Foucault (2010), em uma conferência proferida na Tunísia, em 1971, nós iluminamos a nudez de *Olympia* através de nossa contemplação. Através da experimentação e da observação da obra de Manet, tornamos a nudez de *Olympia* real, pois “[...] ela não está nua senão por nós, pois somos nós que a deixamos nua e nós a deixamos nua porque, olhando-a, nós a iluminamos, pois, de toda forma, nosso olhar e a iluminação não são senão a mesma coisa”. O espectador está implicado nessa obra, no sentido de que nós somos os

responsáveis por sua nudez, por iluminá-la. Logo, essa transgressão da obra, da estética, “[...] pode, em um caso como este, provocar o escândalo moral”. (*Ibidem*, p. 275-276)

A destruição do tema e de seu significado, como vimos anteriormente, foi primordial para a construção de *Olympia*. Ainda que de forma sutil, esta pintura se tornou extremamente provocativa. E, ao mesmo tempo que recebia inúmeras críticas, também foi a responsável por levantar muitas das questões em relação às belas artes praticadas até então. Após sua estreia no salão de Paris, *Olympia* deixou um enorme legado, surgindo, após dela, diversas pinturas que buscavam representar o comum cotidiano colocando o indivíduo Invisível à vista de todos – aquilo que era considerado baixo e até mesmo sujo pela burguesia era agora representado em cores.

*Olympia* é aquela mulher que está ali “em sua exatidão provocadora [...] Sua nudez [...] é o silêncio que dela exala como de um navio encalhado [...] vazio; o que ela é, sim, é o “horror sagrado” de sua presença, de uma presença cuja simplicidade é a da ausência” (Bataille, 2020, p. 44). Foi o silêncio e a ausência dessa jovem que destruiu o significado do tema, segundo Bataille.

No escândalo da pintura, buscou-se o valor da arte que pudesse representar uma humanidade sem costume e preceitos, livre dos interditos reguladores e que pudesse, ao mesmo tempo, mostrar a realidade que escapava à arte corrente. *Olympia* é uma jovem nua em seu quarto – não uma senhora da realeza ou mesmo uma deusa, mas uma jovem comum. Essa jovem, assim como muitas outras, coexistem e convivem em um mundo que não as enxergava. Essa mesma arte era um grande invólucro de mitos, que por vezes poderiam ser considerados grandes “poemas teológicos (ou por vezes simplesmente dinásticos)” (*Ibidem*, p. 48).

A jovem *Olympia* de Manet encarna a destruição dos temas propostos anteriormente. Ela nega aquele mundo passado que discorria em grandes narrativas *teo-mítico-dinástico* representadas no passado. A arte moderna agora poderia surgir frente aos escombros do passado. O edifício construído fora destruído: o Olimpo burguês e palaciano foi abaixo como o se o próprio Manet tivesse esmagado a montanha sobre o peso do próprio corpo. Pode-se pensar que Manet transgrediu o significado do tema antes proposto e suprimiu as ideias das belas artes utilizados por artistas palacianos. Entretanto, ainda que a pintura moderna tenha mantido certo grau de proximidade com as artes antes representadas, têm dentro de si uma espécie de ausência – não se trata, exatamente, de uma ausência anunciada, mas, antes disso, ausência de conceito. E, ainda que conserve uma apresentação de tema ou mesmo título em suas obras, esses mesmos temas e títulos se tornam insignificantes, pois se resumem apenas ao pretexto da pintura em si e do ato de pintar.

É correto afirmar que essa novidade *modernista* tenha incomodado alguns artistas e os *cultos homens* da época, visto que os mesmos estavam ligados a uma ideia representada pelas formas do passado e suas figuras superficiais aparadas em seus suntuosos edifícios. Entretanto, Manet transgrediu os modelos impostos pelas belas artes até então, rompendo com a pintura conhecida e entrando em conflito com a burguesia e o mundo aristocrático que estavam perdendo suas forças vitais ao defender “o conformismo burguês [...] [e ao tentar] manter suas formas vazias” (*Ibidem*, p. 40).

## Referências

BATAILLE, Georges. **Manet**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2021.

FOUCAULT, Michel. A pintura de Manet. **Visualidades**, Goiânia v. 8 n. 2 p. 259-285, 2010.

SALZSTEIN, Sônia. Manet: Os lugares do espectador. In: BATAILLE, Georges. **Manet**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2020.