



**RESSONÂNCIAS DO *UT PICTURA POESIS*  
EM A OBRA-PRIMA IGNORADA,  
DE HONORÉ DE BALZAC**



Milena Guerson

**RESSONÂNCIAS DO *UT PICTURA POESIS*  
EM A *OBRA-PRIMA IGNORADA*,  
DE HONORÉ DE BALZAC**



**PALMAS-TO  
2019**

**Reitor**

Luis Eduardo Bovolato

**Vice-reitora**

Ana Lúcia de Medeiros

**Conselho Editorial**

Cynthia Mara Miranda (Presidenta)

Danival José de Souza

Idemar Vizolli

Ildon Rodrigues do Nascimento

Nilton Marques de Oliveira

Ruhena Kelber Abrão Ferreira

**Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)**

Jaasiel Nascimento Lima

**Pró-Reitor de Assuntos Estudantis e Comunitários (PROEST)**

Kherlley Caxias Batista Barbosa

**Pró-Reitora de Extensão e Cultura (PROEX)**

Maria Santana Ferreira Milhomem

**Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)**

Elisabeth Aparecida Corrêa Menezes

**Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)**

Vânia Maria de Araújo Passos

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)**

Raphael Sanzio Pimenta

**Prefeitura Universitária**

João Batista Martins Teixeira

**Procuradoria Jurídica**

Marcelo Morais Fonseca

**Projeto Gráfico/Diagramação**

Mota Produções

**Imagem da capa**

*Autorretrato de Luzia de Jesus Teixeira com mesclas de dourado Klimt e ares de amarelo Van Gogh. Variação do ensaio Sobreposições Ecléticas, com recortes de estampas extraídos de reprodução da tela O Beijo (1907/1908), de Gustav Klimt. In: TEIXEIRA, Luzia de Jesus. Arte e Moda em devir. Monografia (Graduação em Educação do Campo) – Campus de Arraias, Universidade Federal do Tocantins, 2019. [Orientação do Professor Thiago Francysco Rodrigues Cassiano, com colaboração de Milena Guerson].*

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

---

R435 Ressonâncias do ut pictura poesis em a obra prima ignorada, de Honoré de Balzac [recurso eletrônico] / org. Milena Guerson. — Palmas : EDUFT, 2019.

Dados eletrônicos (pdf, e-Pub).  
106 p.

ISBN 978-85-60487-76-9

1. Balzac, Honoré de, 1799-1850. 2. Literatura francesa - História e crítica. 3. Ut pictura poesis. I. Guerson, Milena. II. Título.

CDD 840.9

Transforma-se o amador na cousa amada,  
por virtude do muito imaginar;  
não tenho, logo, mais que desejar,  
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada,  
que mais deseja o corpo de alcançar?  
Em si somente pode descansar,  
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,  
que, como um acidente em seu sujeito,  
assim com a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:  
[e] o vivo e puro amor de que sou feito,  
como a matéria simples busca a forma.

*Camões, Transforma-se o amador na cousa amada,  
Obra completa de Luís de Camões.*



A Deus, aos que me inspiram e a minha família, com gratidão pelo meu existir.  
Ao meu marido, Marco Antonio, principal incentivador dos meus estudos.  
Ao meu tio, Paulo, com a saudade da presença amiga insubstituível.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>CAPÍTULO 1 – PRECEITOS DA TRADIÇÃO HORACIANA E PRINCÍPIOS DA ARTE EM BALZAC.....</b>	<b>17</b>
1.1. Gênese e síntese da abordagem crítica ut pictura poesis .....	17
1.1.1. Fundamentos da tradição horaciana .....	18
1.1.2. Platão e Aristóteles – mimesis e póiesis .....	20
1.1.3. Desdobramentos do ut pictura poesis a partir do Renascimento .....	22
1.1.4. Lessing e a revisão da tradição horaciana .....	24
1.2. Balzac e o paralelo das artes .....	27
1.2.1. A presença da arte e de artistas na obra balzaquiana.....	27
1.2.2. Os romances de artista balzaquianos.....	31
1.2.3. Balzac e as metáforas pictórico-poéticas .....	32
1.2.4. A descrição em Balzac .....	34
<b>CAPÍTULO 2 – PINTORES E MODELOS .....</b>	<b>41</b>
2.1. Hierarquia de pintores.....	41
2.1.1. Nicolas Poussin, artista de gênio .....	45
2.1.2. Frenhofer, um pintor indistinto .....	47
2.1.3. Porbus, Rubens e Frenhofer: o belo, o agradável e o sublime .....	51
2.1.4. Mabuse, uma poética insubordinada.....	56
2.2. Alegorias femininas .....	58
2.2.1. Emblemas mediadores: Porbus e a representação de Maria do Egito.....	61
2.2.2. Poussin e Gillete: entre a arte e o amor .....	64
2.2.3. Frenhofer e Catherine: o “amador” e a “coisa amada” .....	66

<b>CAPÍTULO 3 – REFERÊNCIAS DIRETAS E INDIRETAS À DISCUSSÃO</b>	
<b><i>UT PICTURA POESIS EM A OBRA-PRIMA IGNORADA</i></b> .....	<b>71</b>
3.1. Menções aos termos poesia e poeta.....	71
3.2. A escultura como metáfora entre a pintura, a natureza e a vida .....	76
3.3. Alusões ao debate desenho/cor.....	78
3.4. A revelação da obra-prima: retrato de mulher ou abstração? .....	82
3.5. Alusões aos mitos da criação.....	86
<b>POSFÁCIO</b> .....	<b>94</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>100</b>
<b>SOBRE OS AUTORES</b> .....	<b>107</b>

## INTRODUÇÃO<sup>1</sup>

Honoré de Balzac (1799-1850), autor da célebre *A Comédia Humana*, iniciou sua carreira literária, entre 1822 e 1825, escrevendo folhetins sentimentistas sob pseudônimos. Divulgados em gabinetes de leitura, esses romances exigiam a subdivisão dos textos em diversos volumes, para fins comerciais. A partir de 1825, adquire uma editora e passa a se dedicar às atividades de edição, tipografia, chegando gradualmente à própria fundição dos caracteres. Para além da necessidade financeira, decide votar-se a esse empreendimento visando a adquirir autonomia sobre a criação e a divulgação de seus escritos, deixando, assim, de se ocultar sob pseudônimos. Como editor, empenha-se, inicialmente, em produzir exemplares em volume único – na época ainda uma novidade – das obras de La Fontaine e de Molière<sup>1</sup>.

A maneira pela qual Balzac procura sua iniciação no campo da Literatura nos faz lembrar que, segundo Flusser<sup>2</sup>, com o aparecimento dos primeiros impressos, a quantidade de textos e sua difusão se multiplicam de forma expressiva, gerando um contexto de soberania textual, quando se compara o texto em relação à imagem e à imaginação. A partir desse fato, podemos ressaltar que na primeira metade do século XIX – contexto de vida de Balzac – a divulgação textual ocorre através do movimento de expansão ou de condensação dos escritos. Os volumes esparsos dos folhetins se multiplicam pela subdivisão, enquanto volumes únicos são capazes de alcançar lugares até mesmo inóspitos, pela praticidade de ocupar menos espaço.

Quanto a Balzac, fica evidente o zelo do escritor em relação a sua produção textual, pois segundo Rónai – conhecido estudioso da obra do autor –, apesar de conviver com dificuldades profissionais e familiares, Balzac demonstra desde a infância vontade de se tornar literato, e trabalha muito para isso. É atuando conforme a necessidade que, subitamente, emerge do

1 Para normalização desta obra, optamos por adotar o sistema numérico de referências, com indicação das fontes ao final de cada capítulo, seguindo a ordem crescente de algarismos arábicos. Nessa indicação de fontes, sempre que uma nova referência aparece, o título da obra fica explícito, para melhor designar a informação. As referências completas de todas as obras constam no fim do trabalho, organizadas em ordem alfabética. Essas opções foram feitas para conferir maior fluidez à leitura, sem prejuízo às complementações de informações ou consulta às referências.

fracasso total com a editora, em 1828, para alcançar, a partir de 1829, a autonomia literária que buscava. Entre 1830 e 1831 escreve romances em profusão. Entre 1833 e 1834 desenvolve a ideia da arquitetura diferencial de *A Comédia Humana*. Balzac alocaria seus textos em uníssono, o que significa dizer que não mais condensaria a obra de outros em volumes únicos, mas articularia sistematicamente sua própria obra em um único volume múltiplo, com histórias que remetem umas às outras.

Considerando a presença das Artes Plásticas (Pintura) na obra balzaquiana, segundo Nogacki<sup>3</sup>, são sete os pintores fictícios “maiores” que aparecem em *A Comédia Humana*: Sommervieux, Frenhofer, Bixiou, Schinner, Grassou, Bridau e Didas y Lora. Seis destes personagens “cruzam seus destinos em trinta e um contos ou romances”, excetuando Frenhofer, protagonista de *A obra-prima ignorada*, texto que tomamos como objeto neste estudo. *A obra-prima ignorada* é uma narrativa independente, ou seja, não se articula com as demais, como ocorre no contexto da *Comédia*. Balzac a escreve em 1831, mas somente em 1833 inicia a integração dos textos. E como o enredo de *A obra-prima ignorada* se passa no século XVII, opta por não a vincular às demais, apesar de inseri-la na parte dos *Estudos Filosóficos*.

Nogacki<sup>4</sup> observa que essa benéfica autonomia acabou por configurar, “como confessa o próprio romancista, seu ‘testamento estético’”. É sem dúvida o “tratado” de Balzac sobre a pintura e, de modo derivado, sobre a arte, o que implica para muitos o desafio de decodificar esse texto inferindo “a concepção pictórica” do escritor.

*A obra-prima ignorada* é uma narrativa escrita por Balzac a pedido da Revista *L’Artiste*<sup>2</sup>, sendo que a primeira publicação ocorre em dois fascículos, em julho e agosto de 1831. Em setembro desse mesmo ano o escritor faz-lhe pequenas alterações<sup>5</sup>, enquanto em 1837 realiza significativas intervenções no enredo e na estrutura textual, dentre elas, troca o título do primeiro capítulo – de *Mestre Frenhofer* por *Gillete* –, e a última fala, que pertencia a Gillete, passa a pertencer ao narrador, fazendo que o foco recaia sobre a situação dos três pintores e, em especial, sobre a situação da morte de Frenhofer<sup>6</sup>. Ainda em 1847, o escritor confere à história o título *Gillette*, quando a publica em *Le Provincial à Paris*<sup>3</sup>. Portanto, por 16 anos, de um modo ou de outro, Balzac se envolve com a narrativa em questão<sup>7</sup>.

O estudo que constitui este livro concentrou-se na versão final de 1837, que traz o título *A obra-prima ignorada (Le Chef-d’œuvre Inconnu)* e é dividida em duas partes, nomeadas conforme as personagens femininas que integram a história: I. *Gillete*, II. *Catherine Lescault*. Trata-se de uma pesquisa que surgiu e se desenvolveu entre os anos de 2011 e 2013<sup>4</sup> com o objetivo de identificar e discutir a presença de alguns preceitos da abordagem crítica *ut pictura poesis* na narrativa. E a relevância da temática foi corroborada pela concomitante tradução e publicação no Brasil, no ano de 2012, de *A Pintura Encarnada*, trabalho inaugural

---

2 A Revista *L’Artiste* é um periódico fundado em 1831, composto por publicações sobre Literatura e Belas Artes, que cumpre importante papel como instrumento de divulgação do Romantismo. A partir do site da Biblioteca Nacional da França (Gallica) é possível ter acesso à reimpressão – realizada por Slatkine Reprints, em 1972, conforme consta na bibliografia – dos dois volumes originais em que Balzac primeiramente publica “Le chef d’oeuvre inconnu”.

3 *Le Provincial à Paris* é uma edição de narrativas balzaquianas selecionadas, publicada por G. Roux et Cassanet (1847).

4 A pesquisa que integra esta obra foi desenvolvida no Mestrado em Estudos Literários da UFMG entre os anos de 2011 e 2013, com auxílio do CNPq e sob orientação da Prof<sup>a</sup>. Márcia Arbex. O projeto proposto para o desenvolvimento da pesquisa surgiu a partir de conexões do meu primeiro contato com o texto de Balzac e com os estudos de História da Arte, ainda no contexto da graduação em Artes na UFJF.

do teórico da arte Georges Didi-Huberman dedicado especificamente à narrativa de Balzac aqui em pauta.<sup>5</sup>

*A obra-prima ignorada* é uma narrativa intrigante e fundamental, que perpassa gerações de artistas e estudiosos que a ela dedicam o seu apreço e as suas reflexões. Desse modo, de acordo com o recorte trazido para as reflexões contidas neste livro, são retomados no primeiro capítulo os fundamentos básicos do corpo teórico, com sínteses sobre o contexto de formação da tradição horaciana e sobre os princípios básicos da arte na obra de Balzac.

A respeito da sistematização do paradigma *ut pictura poesis*, trata-se de uma abordagem que não se restringe a um recorte histórico pontual, mas observa as transformações das teorias da arte através dos séculos. Apesar do paradigma se originar com o pensamento de Horácio, encontramos fundamentos anteriores sobre a *mimesis*, em Platão e Aristóteles, que irão se vincular à máxima *ut pictura poesis* na constituição da abordagem. Denominada, então, “tradição horaciana” a abordagem ganha especial relevo na época do Renascimento, quando será utilizada em discursos de valorização da Pintura e da visualidade.

A partir de Horácio, perpassando pela tradição humanista, até Lessing, no século XVIII, conseguimos retomar as relações entre pintura e poesia em um modelo teórico mais linear. Mas é preciso considerar que, a partir do século XVII, com desdobramentos nos dois séculos seguintes, já começam a aparecer imbricações teóricas descontínuas. Em especial, com a formação da Estética no século XVIII, os debates ganham novo fôlego e maior amplitude teórica.

Lessing é conhecido por ter posto fim à querela entre literatura e pintura, através de seu texto *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*. Contudo, o debate continua, e Greenberg, já no século XX, no texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*, faz alusão à Lessing. O pensamento de Greenberg possibilita a conexão do paradigma *ut pictura poesis* às vanguardas modernistas em pintura. Para desenvolver a reflexão sobre a tradição horaciana, tomamos por base os ensaios de Jacqueline Lichtenstein, Solange Ribeiro de Oliveira, Marc Jimenez, Benedito Nunes e outros comentadores.<sup>6</sup>

No que se refere aos princípios da arte em *A Comédia Humana*, veremos que o uso de metáforas que abordam o paralelo entre as artes e, em especial, o paralelo entre pintura e poesia, não só estão presentes em *A obra-prima ignorada*, como também nos demais romances de artista balzaquianos, *Sarrasine*, *Gambara* e *Massimila Doni*, além de aparecerem, de modo secundário, em outras narrativas da *Comédia*. As metáforas pictórico-poéticas estão presentes, inclusive, no prefácio à *Comédia Humana* e, frequentemente, no vocabulário de críticos de Balzac, por exemplo, em Curtius, Brandes e Croce.

Tais metáforas tornam-se especiais quando relacionadas aos procedimentos descritivos, como uma herança da *ekphrasis* clássica; tema que discutimos no primeiro capítulo a partir das considerações de Léo Hoek e Liliane Louvel, além da abordagem de Claus Clüver, em *Ekphrasis Reconsidered*. Os trechos descritivos muito propriamente evocam aspectos picturais, e são elementos essencialmente característicos da obra de Balzac.

5 “A Pintura Encarnada” foi originalmente publicada na França em 1985 e publicada no Brasil pela editora da Unifesp, com prefácio de Osvaldo Fontes Filho, tradutor da obra e professor de Filosofia da Arte e Estética na mesma instituição. Já a narrativa de Balzac, que acompanha o texto crítico, é tradução de Leila de Aguiar Costa, também professora de Língua e Literatura Francesa da Unifesp.

6 É importante frisar que não foi nosso objetivo aprofundar o estudo de textos originais sobre a pauta *ut pictura poesis* – textos de Platão, Aristóteles, Alberti, ou Lessing, pois a motivação maior do trabalho concentrou-se, de fato, em empreender uma sistemática análise textual de *A obra-prima ignorada* de Balzac.

No segundo capítulo deste livro, enfatizamos que a relação entre pintor e modelo é o eixo estruturador da narrativa estudada. Procuramos evidenciar ainda a simetria entre os personagens Poussin e Frenhofer, polos opostos de uma hierarquia de pintores, a se relacionarem com figuras femininas também simétricas: Gillete, que irá atuar como modelo artística, e Catherine Lescault, uma cortesã representada por Frenhofer em sua pintura. Porbus, por sua vez, é um personagem mediador nas situações e diálogos entre pintores, e vincula-se a uma figura feminina também mediadora, a lendária Santa Maria do Egito.

Entremeados a essa exposição gradual do enredo, apresentamos os primeiros elementos que vinculam as situações nas quais os personagens se envolvem às discussões que integram a abordagem crítica *ut pictura poesis*. Emergem temas como: o contexto da pintura de retrato; o papel da feminilidade na arte e na pintura de retrato; a hierarquia dos gêneros pictóricos; especulações gerais em torno da *mimesis* e do belo; a diferenciação platônica entre real e inteligível, que sustenta uma oposição entre a ideia e o fazer; a oposição entre figurativo e abstrato; a influência da mitologia na pintura e na literatura; o *status* social do pintor e da pintura na França do século XVII; a breve caracterização da pintura renascentista italiana, da tradição flamenga e holandesa, além da pintura no Romantismo, entre outros elementos.

Dentre essas temáticas, selecionamos quatro discussões que nos pareceram mais propícias para caracterizar o paradigma *ut pictura poesis* na narrativa estudada, e que são retomadas e desenvolvidas no terceiro capítulo: as implicações em relação ao debate desenho/cor, bem como em relação à mitologia, a presença da escultura como metáfora vinculada à ilusão de realidade em pintura, e a oposição entre o abstracionismo e o retrato feminino figurativo.

Em certos momentos da análise, fazemos alusão a questões pontuais de *La Belle Noiseuse* (1991), filme do diretor Jacques Rivette baseado em *A obra-prima ignorada*. Nesse filme, o enredo balzaquiano incorpora aspectos da estética contemporânea. Ainda fazendo uso dos diálogos intersemióticos, selecionamos imagens de obras pictóricas, que se relacionam a determinados assuntos abordados, por exemplo, obras de Pourbus, Poussin e Mabuse, pintores reais que se tornam personagens fictícios da narrativa, bem como obras de Rubens, artista citado no enredo de modo relevante, pois tem seu estilo confrontado com a arte de Porbus. Obras de Dürer, Guercino, Girodet, Rembrandt e Dejuinne também foram selecionadas, auxiliando, tal como as anteriormente citadas, na compreensão de temas específicos.

Cabe ressaltar que no ensejo de organizar uma edição comemorativa dos 100 anos de *A obra-prima ignorada*, em 1931, Ambroise Vollard encomenda a Pablo Picasso ilustrações para o referido texto de Balzac. A série de ilustrações – desenhos transpostos para gravura – é realizada por Picasso entre 1927 e 1928, e é composta por reinterpretações singulares do texto balzaquiano. São imagens que oferecem um importante contraponto em relação à ilustrações de época realizadas para o mesmo texto, por exemplo. Tais ilustrações de Picasso podem ser hoje digitalmente consultadas no site do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MOMA), enquanto ilustrações de época são facilmente localizadas no site de consultas da Biblioteca Nacional francesa (Gallica). Algumas destas ilustrações foram comentadas neste trabalho, tendo o intuito de exemplificar e enriquecer breves discussões do texto.

Dentre os estudiosos que abordam a obra de Balzac, consultamos principalmente Nogacki, no artigo *Honoré de Balzac: do pintor real à personagem romanesca*, e Paulo Rónai, na biografia do escritor e em notas introdutórias à *A Comédia Humana*. Entre os demais

teóricos consultados, citamos Roland Barthes, em *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*, e Michel Butor, no artigo *Balzac e a realidade*, além de Gilbert Mayer, Robert Rey e Pio Baroja. Dentre os que já abordaram, especificamente, *A obra-prima ignorada*, consideramos principalmente o pensamento de Teixeira Coelho, no posfácio *Entre a vida e a arte*, e Georges Didi-Huberman, no livro *A Pintura Encarnada*. Consultamos ainda o livro *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the myth of Pygmalion in postrevolutionary France*, da pesquisadora Alexandra Wettlaufer, que estudou influências do pintor Girodet na obra balzaquiana.

Podemos dizer que discorrer sobre *A obra-prima ignorada* envolve necessariamente remontar ao embate entre arte e ciência presente no enredo: as tentações emocionais da pintura frente à precisão e ao controle dos processos de criação. São relações entre ciência, filosofia e arte, sobre o sentido do humano e do significado, em alguma medida intocável, da criação artística. Como definir a criação artística fora do próprio símbolo que uma obra de arte visual ou literária pode criar? Retomando as palavras de Teixeira Coelho: “a ficção, a arte, é [...] infinitamente mais poderosa na abordagem da coisa humana do que as teorias formatadoras ‘realistas’, ‘objetivas’, ‘idealistas’ ou ‘materialistas’”. Assim, desmontar a novela não é fácil. Nem a rigor desejável (mas às vezes necessário – ou tentador)<sup>8</sup>. Esta afirmação traduz as motivações para a realização deste trabalho. Se conseguirmos lançar alguma luz sobre a obra balzaquiana, digamos a luz característica de uma pintura poética, teremos atingido o objetivo proposto.

## Referências

<sup>1</sup> RÓNAI, P. A vida de Balzac. In: BALZAC, 1954, p. 28-33.

<sup>2</sup> FLUSSER, V. Texto/imagem enquanto dinâmica do ocidente. In: CADERNO RIOARTE (5), 1996, p. 67.

<sup>3</sup> NOGACKI, E. Honoré de Balzac: do pintor real à personagem romanesca. In: COSTA, H. B. de A. et al., 1999, p. 28.

<sup>4</sup> NOGACKI, 1999, p. 18.

<sup>5</sup> WETTTLAUFER, A. K. *Pen vs. paintbrush*, 2001, p. 209.

<sup>6</sup> COELHO, T. Entre a vida e a arte. In: \_\_\_\_\_, 2003, p. 114-115.

<sup>7</sup> WETTTLAUFER, 2001, p. 209.

<sup>8</sup> COELHO, 2003, p. 80.



# 1

## PRECEITOS DA TRADIÇÃO HORACIANA E PRINCÍPIOS DA ARTE EM BALZAC

### 1.1. Gênese e síntese da abordagem crítica *ut pictura poesis*

Para recuperarmos as origens do *ut pictura poesis*, há quatro pontos indispensáveis a se considerar. O principal deles consiste em entender como a expressão em evidência se emancipa do emprego que tem em seu texto fundador para tornar-se um paradigma. Apesar do tipo de reflexão comparativa entre essas artes (pintura e poesia), advinda de associações com o sentidos (visão e audição), remontar ao poeta Simônides de Ceos (556 a.C. – 468 a.C.)<sup>9</sup>, a ideia nos foi transmitida através da fórmula cunhada por Horácio (65 a.C. – 8 a.C.) em sua *Epístola aos Pisões*, considerada, portanto, a obra fundadora do *ut pictura poesis*.

Mas, na trajetória de emancipação da expressão, o seu vínculo com as ideias filosóficas sobre a arte de Platão (428/427 – 348/347 a.C.) e Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.) surge como fator crucial, sendo este o segundo ponto que deve ser alvo de atenção. Tanto que, no segundo capítulo de seu livro *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*, o estudioso Mário Avelar retoma e confronta os pensamentos de Platão, Aristóteles e Horácio, buscando sistematizar a gênese do paradigma a partir da *mimesis*. O autor ressalta, de modo especial, o conceito de verossimilhança, que é trabalhado por Aristóteles na *Poética* e retomado por Horácio no início de sua *Epístola*<sup>10</sup>.

O papel dos renascentistas na atribuição de novos sentidos à expressão é o terceiro ponto de destaque, restando, a partir daí, como última questão fundamental, associar à discussão as ideias que Lessing, no século XVIII, desenvolve a respeito da expressão, as quais são repensadas por Greenberg, já no século XX. Esse é o percurso desenvolvido nos primeiros subtópicos do presente capítulo, permitindo que se tenha uma revisão básica sobre a constituição do paradigma *ut pictura poesis*, sendo um passo fundamental para o posterior estabelecimento de seu vínculo com a obra de Balzac.

### 1.1.1. Fundamentos da tradição horaciana

A máxima *ut pictura poesis* é proveniente do pensamento de Horácio (século I a.C.), no texto intitulado *Epístola aos Pisões* ou, conforme denomina Quintiliano, *Ars Poetica*<sup>11</sup>, mas Solange Oliveira<sup>12</sup> aponta que, ultrapassando a acepção deste contexto originário, a máxima irá, através de processo gradual, configurar uma “abordagem crítica”. O emprego da expressão no texto de origem estabelece que uma composição poética, assim como um quadro de pintura, deve primar pela “unidade”, sem elementos discrepantes, passíveis de distorcer certo “decoro”. A autora esclarece que o intento de Horácio se concentra mais em estabelecer preceitos sobre a criação em poesia, especificamente para orientar “três aspirantes a poeta da família dos Pisanos”, do que em fundar um “tratado” geral sobre arte, razão por que ela atribui ao texto o valor de um exemplo comparativo “inocente”, no nível compositivo. Nunes<sup>13</sup> corrobora tal pensamento ao afirmar que considera a *Arte Poética* horaciana “mais um código de preceitos, que traduzem a experiência de um poeta, do que uma reflexão filosófica”.

Segundo Nunes<sup>14</sup>, o esboço de uma primeira reflexão filosófica sobre a arte se inicia em Sócrates, desdobra-se nos diálogos platônicos, culminando na *Poética* de Aristóteles, que seria “a primeira teoria explícita da arte que a Antiguidade nos legou”. Após Platão e Aristóteles, a reflexão sobre a arte somente apareceria com relevo na Idade Média, com Plotino (204-270 d.C.), que confere ao âmbito artístico “uma importância metafísica e espiritual”. O período do século II a.C. ao século III d.C. corresponde à época de elaboração do cristianismo, na qual vigoram “incidências intermitentes” de reflexões, mas sem grandes acréscimos sobre as teorias fundadoras anteriores. É nesse período que se situa, entretanto, a *Ars Poetica* horaciana e, conforme Nunes, com maior relevância, o *Tratado sobre o sublime*, de Longino, ambos do século I a.C.

Portanto, podemos entender que a máxima *ut pictura poesis* apenas vem coroar uma contenda pré-existente em Platão e Aristóteles, os quais engendraram a ideia de imitação (*mimesis*). A tradição horaciana se constituirá em consonância com a concepção mimética e influenciará toda a pintura da tradição clássica, período compreendido “desde a filosofia e a grande arte dos gregos até o Classicismo do século XVIII”. Nunes<sup>15</sup> descreve que há quatro traços fundamentais nessa tradição: a racionalidade, o conhecimento teórico (*teoretike episteme*), o conceito de empírico (*empéiria*) e a *mimesis* – sendo “mimese” o correspondente ao termo na forma vernacular –, ao que se associa, por fim, a relação entre criador e criatura.

Do laço entre “filosofia clássica” e “teologia cristã” desdobra-se uma ontologia criador/criatura que se mescla à “tradição humanista” – uma suposta religiosidade criadora se traduz em moralidade humana e em poder humano (científico) de domínio sobre o natural. Culminamos no Renascimento, onde temos uma poesia que “ensina e deleita” – o harmonioso contribui para a elevação do homem, e para o deleite o conceito de belo se faz fundamental. Na Idade Média, a beleza não se associa predominantemente à arte, está voltada para a “verdade divina nas coisas, fazendo-se sensível aos olhos do espírito”. Entretanto, a partir do contexto renascentista, verifica-se o estreitamento do vínculo entre arte e beleza, mediadas pela valorização da natureza; e o relevo contido na tríade “arte – beleza – natureza” sustentará a *mimesis* em pintura e poesia. Por exemplo, o poder harmônico da poesia deriva de sua capacidade de produzir uma “segunda natureza”<sup>7</sup> – propriamente um ato mimético – e de acordo com Nunes, algo que não é o próprio natural, nem algo sobrenatural (inspiração), é algo que “já remete ao âmbito da imaginação”<sup>16</sup>.

---

7 Sobre o conceito de uma “segunda natureza” da poesia, Nunes afirma que o toma de empréstimo de Philip Sidney, de seu livro *Defesa da Poesia*.

Originalmente, *ut pictura poesis erit* designa que a poesia é como a pintura – a pintura é o termo de comparação e a poesia o termo de referência. Não obstante, no contexto renascentista ocorrerá a inversão da expressão, “*Ut poesis pictura*”: agora, a pintura é que deve ser como a poesia, uma pintura intelectual. É este sentido ao postulado horaciano que será conservado pela tradição, até porque a inversão ocorre em acordo com o intuito renascentista de elevar o estatuto da pintura como atividade liberal, ao mesmo nível ocupado, até então, pelas artes da linguagem<sup>17</sup>.

Para Jimenez<sup>18</sup>, no Renascimento, “a eloquência e a poesia” encontram-se situadas como atividades máximas das “artes liberais”, enquanto na precedente Idade Média, eram predominantes as “artes da linguagem” (gramática, retórica e dialética). Pode-se dizer que as artes da linguagem, ainda no contexto medieval, influirão gradualmente sobre a arte pictórica, caracterizando-a, já no Renascimento, como “poética” e “eloquente”. Uma pintura “mental” e/ou “científica”, não mais simplesmente situada no âmbito de “ofício” ou de “ocupação servil”, conforme era de costume.

Uma pintura poética pressupõe, ainda, uma forma de reversão do platonismo, que depositara uma carga “metafísica e social” sobre a pintura, tachada como “ilusória e sofística”<sup>19</sup>. Cabe uma digressão ao pensamento platônico e, em segunda medida, ao pensamento aristotélico, para situarmos como a tradição clássica em pintura, a ganhar relevo a partir do Renascimento, terá seus fundamentos nas concepções gregas; e como a tradição horaciana se integra, então, à arte clássica, que terá seu auge no século XVIII. O fator originário é que a dicotomia entre a ideia (puro pensamento filosófico) e o fazer (atuar sobre a matéria sensível) paira na estrutura sociocultural da Grécia; o pensar é papel edificante de filósofos, opondo-se a todo tipo de “trabalho”, por ser este vinculado à matéria.

## 1.1.2. Platão e Aristóteles – *mímesis* e *póiesis*

De acordo com Nunes, vigoram no pensamento platônico três patamares: o inteligível, a natureza e o sensível. O inteligível é de teor metafísico e envolve o pensamento filosófico-conceitual, enquanto a natureza é o próprio mundo físico em que se vive. A natureza é “cópia” do inteligível, pois esse pressupõe a “verdade” como característica; junto à ideia de verdade estão a natureza ideal e a beleza universal. O sensível é o domínio das artes, pois envolve as criações humanas. Desse modo, ao pintar, o homem imita em segundo grau a natureza e em terceiro grau o inteligível. Em Platão, a natureza ou “cosmos” possui origem mítica e divina, arrolada “pela ação de um espírito inteligente e superior, o Demiurgo, que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas, que podia contemplar na região celeste”<sup>20</sup>. As artes fundam sua identidade ao remontar a esta origem, entretanto, situadas em um patamar hierárquico menos digno.

Na visão platônica, **artista** e **poeta** “são dois tipos distintos que produzem coisas de valor diferente por força de uma mesma atividade imitativa, mimética”. Pintura e poesia são ambas aparentes, mas a poesia é a que mais se aproxima da atividade teórica do espírito, pois é etérea – está passível de abranger o “domínio das revelações místicas e filosóficas”. Os poetas diferem de artífices e artistas, pois estes trabalham com as mãos, atuando sobre a matéria. Aos artesãos ficam designados os trabalhos manuais utilitários; aos artistas, as artes imitativas, como a pintura e a escultura. Os utilitários são mais elevados que as artes imitativas,

pois têm, ao menos, a função de servirem ao homem, de modo conveniente, enquanto a imitação artística denigre a beleza e a verdade<sup>21</sup>.

Conclui-se que no âmbito da cultura grega, dentre todas as artes, o topo da hierarquia é ocupado pelas artes literárias/ teatrais, com a predominância da oralidade, em detrimento das atividades dos artistas e artesãos. Mas, acima de tudo, a visão platônica do poeta é movente; para Derrida, é até mesmo contraditória<sup>22</sup>, quando se observa o percurso entre os diferentes livros platônicos.

Nunes ressalta que Platão não condena totalmente o poeta em *A República*, ele eleva o **poeta inspirado** e rebaixa o **poeta imitador**. O poeta inspirado contempla a verdade, a “*noësis* do ser eternamente imutável”. O poeta do *Fedro* platônico é “possesso e delirante”, capaz de uma *mimesis* suprema, equivalente à “verdade contemplada pelo filósofo” (verdade metafísica). Em contraponto, ao poeta imitador associa-se a ideia de que “o mito e a poesia não são ilusórios como *doxa*, e sim ‘mentirosos’, porque têm a aparência da verdade”<sup>23</sup>.

Platão, que legitima, no *Ion*, o poeta como um entusiasta, cheio de deus, da divindade, e, no *Fedro*, como um possesso, maníaco, desqualifica-o, agora, depois de havê-lo assimilado ao pintor, como *mimethés*, como imitador, que está abaixo da verdade três graus da ideia e das próprias coisas, produzindo simulacros ou fantasmas, num terceiro domínio, que não é nem o da sensibilidade, ilusão pura, nem o da inteligência, conhecimento noético<sup>24</sup>.

O poeta imitador produz um simulacro e formaliza o “terceiro domínio, que, modernamente, conceberíamos como o âmbito da imaginação”<sup>25</sup>. Podemos dizer, amparados em Platão, que a imaginação difere da inspiração, pois a primeira envolve o procedimento mimético e é própria do patamar sensível, enquanto a segunda envolve um poder estranhamente divino e é própria do inteligível. Prevalecerá, porém, a poesia mimética: um gênero menor, quando posto em relação à racionalidade filosófica.

Se a poesia não pode se votar ao pensamento puramente filosófico e, embora mimética, também não pode estar votada ao sensível (como é a pintura), então, a poesia imitativa, não sendo sensível, nem noética, nem inteligível, é um não-lugar que a concepção de imaginação ocupa em dado momento. Mais propriamente, a partir do Renascimento – e com excelência, já no contexto da modernidade, a partir do pensamento kantiano, recebendo novos ares no Romantismo. O pensamento platônico, embora dúbio, será o gérmen de uma tradição logocêntrica, na qual, apesar de semelhantes, o conceitual prevalecerá em relação ao discursivo (e será um anátema em relação ao sensível).

Lichtenstein afirma que a linguagem, nas diferentes ordens “do discurso e da razão”, é o domínio que prevalece no contexto grego. A poesia equivale ao discurso, a filosofia equivale à razão (conceito) e ambas constituem a linguagem<sup>26</sup>. Todavia, apesar de serem linguagem, na tradição clássica a filosofia gera conhecimento, a literatura não. Por se embasar na *mimesis*, a poesia/literatura cumpre funções secundárias, voltadas à sensibilidade. Assim se estabelece e vigora a contraposição da filosofia como verdade do conhecimento ou conhecimento racional sobre a verdade, e a poesia, voltada ao imaginativo<sup>27</sup>.

Os subsídios peculiares à discussão do *ut pictura poesis* se vinculam, em grande medida, à relação entre **razão** e **imaginação**, conceitos que, de Platão até Hegel, não estabelecem entre si relação de sucessão, mas de oposição. De acordo com Nunes<sup>28</sup>, enquanto a imaginação cumpre o papel de mediadora entre a sensibilidade e a razão, esta é o próprio ascendente do conhecimento.

Passemos a Aristóteles (384-322 a.C.) que, para Nunes, propicia, em síntese, uma “pluralização do discurso” e conseqüente “valorização da poesia, até em função do prazer das imagens, enquanto nos proporcionam a aquisição de um conhecimento”<sup>29</sup>. Aristóteles, na *Poética*, trata sobre a origem da poesia e a conceituação dos gêneros textuais. Arrola o ramo das artes manuais (utilitárias) sob o conceito de *tékne*, enquanto as artes imitativas, o que inclui pintura, escultura, poesia e música, estão voltadas à *póiesis*. A palavra *Ars*, do latim, equivale à *tékne* grega, designando a um só tempo “todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim”; trata-se do meio de fazer, de se produzir bem alguma coisa. Já o termo *póiesis* trata-se de um “hábito de produzir de acordo com a reta razão”. *Póiesis* e *mímesis* são elementos definidores e unificadores do conjunto das artes, “é a imitação (mimese) da realidade natural e humana, a essência comum das artes”<sup>30</sup>.

A *póiesis* é a arte “enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos técnica, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final”<sup>31</sup>. A *póiesis* implica a “transposição do real”, operação pela qual se oferta um caráter contemplativo às imagens referentes a coisas supostamente “penosas” em realidade. Essa transposição é condensada no conceito de “verossimilhança”, ou seja, não o que é de fato, mas o que é possível. O real na poesia não tem o papel de modelo para um simulacro, mas de substrato para o verossímil – a transposição da realidade, não tal como ela é, mas como deveria ser, idealmente. E para além do aspecto imitativo, há uma densidade “metafísica e cosmológica” na palavra *póiesis*, que designa:

[...] um produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser. [...] Criação não é, porém, no sentido hebraico de fazer algo do nada, mas na acepção grega de gerar e produzir dando forma à matéria bruta preexistente, ainda indeterminada, em estado de mera potência. A origem do universo, do *cosmos*, que é conjunto ordenado de seres, cada qual com sua essência ou, o que é o mesmo, com a sua forma definida, deve-se a um ato *poético*: foi a inteligência divina, impessoal, que conduziu a matéria do estado de caos e de indeterminação iniciais ao estado de realidade plenamente determinada. [...]. A ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada<sup>32</sup>.

Dessa maneira, há na *póiesis* um vínculo fundamental com a escultura, a qual é indubitavelmente o meio mais característico pelo qual se engendra uma forma artística, a partir da matéria informe. Quando dizemos *ut pictura poesis*, considerando que tal assertiva está ligada ao ato *poético*, não abarcamos somente pintura e poesia, mas também – e fundamentalmente – o ato escultórico divinizado, que equivale a um ato poético de engendrar forma. Pintar será como trabalhar o informe poeticamente; por outro lado, fazer poesia será como trabalhar o informe pictoricamente.

A partir do contexto renascentista, paralelamente ao *ut pictura poesis* vigora um segundo tipo de comparação denominada de *paragone*, que é própria às artes da visão (pintura e escultura) e que é primeiramente inserida “nos termos novos do humanismo” por Alberti. A tradição horaciana se liga ao *paragone*, “na medida em que a condição atribuída à pintura, em relação à poesia, determina a condição concedida à escultura em relação à pintura”<sup>33</sup>. Aristóteles une pintura, escultura, poesia e música sob o conceito de *póiesis*. Por

sua vez, Platão dissocia as duas primeiras (pintura e escultura) das demais (poesia e música), por serem as duas últimas mais etéreas. Ao observarmos essa diferença, podemos dizer que há no *paragone* uma herança da oposição platônica entre ideia e sensível, pois pintura e escultura serão interligadas por serem artes “visuais”, materiais.

### 1.1.3. Desdobramentos do *ut pictura poesis* a partir do Renascimento

Segundo Lichtenstein, o paradigma pictórico no contexto do século XVII “se constitui sob a dupla influência de Aristóteles e de Cícero ou, mais precisamente, pela leitura ciceroniana que se fez da *Poética*”<sup>34</sup>. Os teóricos utilizam metáforas pictóricas embasadas na poesia dramática. “Se o teatro é como uma pintura, a pintura é como um teatro, e o mundo, em seu sentido mundano, é a um só tempo teatro e pintura”<sup>35</sup>. A vida é representação entre o real material e o falso pictórico e alegórico.

No século XVII, toda poesia é como uma pintura, seja ela dramática ou épica, seja ela encenada, como no teatro, ou pertença apenas à literatura escrita. Ninguém o expressou com mais veemência quanto Fénelon ao afirmar: ‘compreendeu-se, enfim, que é preciso escrever como pintaram Rafael, Carrache e Poussin’<sup>36</sup>.

Por outro lado, no século XVII, toda pintura é como uma poesia; pintar é induzir uma sequência temporal no espaço do quadro, baseado na “mesma finalidade que Aristóteles atribuía à poesia dramática: a de contar a história”. Com isso, conclui-se que a inversão renascentista ao postulado horaciano não influi somente na mudança do **estatuto** da pintura – pela incorporação do pintor ao “universo do *logos*” –, altera a própria **definição** de pintura, que passa a derivar das “categorias da poética e da retórica”. A especificidade da pintura é ocultada, pois sua identidade passa a estar fundada na narração. Temas literários, mitológicos e históricos serão representados muitas vezes em interação, configurando a tradição da pintura histórica, que prima pela imitação esteticamente adequada e que, em detrimento da pintura de paisagem, pressupõe, por parte do espectador e do pintor, conhecimento erudito – leitura e interpretação literárias<sup>37</sup>.

No século XVIII, como extensão do século anterior e, sempre, extensão da reflorescência renascentista, devem ser celebradas na construção pictórica a “unidade” e a “harmonia da natureza”, concomitante à referência erudita cultuada. Com isso, segundo Oliveira, constitui-se uma “concepção semiliterária da pintura”, o que inclui observar as “possibilidades dramáticas dos motivos” pictóricos, em especial, ao fazer prevalecer a “subordinação das personagens secundárias às principais”. A pintura é narrativa ou mesmo “fabulativa”, deve incorporar o figurativo, ou real harmônico, para referir algum motivo histórico-literário. Quanto à hierarquia entre as artes, no século XVIII prevalece o seguinte: a escultura é maior que pintura, a pintura se associa e está subordinada intimamente à poesia. Oliveira atribui a superioridade da escultura à valorização da “visão” como “fonte de ideias”, uma suposição derivada das teorias de Locke, Sanderson e Addison<sup>8</sup>.

---

8 Sanderson em *Graphice*, 1658. Locke sobre “a origem das ideias”. Addison sobre “os prazeres primários da imaginação, oriundos da visão”. (OLIVEIRA, 1993, p. 14-15).

No contexto renascentista destaca-se Leonardo da Vinci com seu *Tratado da Pintura*, o qual, segundo Jimenez, situa a pintura hierarquicamente acima da música e da escultura, devido a uma comparação referente aos respectivos sentidos que essas artes evocam com preponderância – visão, audição e tato<sup>38</sup>. De acordo com Lichtenstein, a partir do Renascimento passa a vigorar um tipo de “exercício literário” que se baseia na “comparação entre as artes”. As artes são agrupadas levando em conta os sentidos da visão e da audição como elementos de definição dos conjuntos, sendo que a visão tem a característica de impressionar mais o espírito do que a audição. A visão é própria à pintura, a audição, à poesia<sup>39</sup>.

Já no século XVII, têm início os “paralelos entre as artes”, propostos por Du Jon e Du Fresnoy. Trata-se de teorias comparativas que ressaltam semelhanças interartes<sup>40</sup>. Jimenez justifica a ocorrência desses paralelos, pois todas as artes no século XVII estão submetidas ao conceito de imitação da natureza, englobadas sob a denominação “belas-artes”. Música, poesia, pintura, escultura e dança, segundo Batteux, estão “reduzidas a um mesmo princípio”: imitar a natureza de forma bela, de modo que se agrade ao gosto, esta é a regra geral da tradição clássica. A imagem está igualada aos “sentimentos”, ao “corpo”, ao “espírito”, às “ideias” e à “linguagem”. Batteux é ainda responsável pela inserção do conceito de gênio artístico, “aquele que sabe criar e representar relações novas com a natureza”<sup>41</sup>.

Em síntese, pode-se afirmar que vigora uma dupla troca entre pintura e poesia nos séculos XVII e XVIII: pintores tomam a literatura como tema e modelo, escritores celebram pintores textualmente. Mas este é um processo que se molda, gradualmente, a partir do Renascimento, época em que se passará a discutir sobre a inversão do privilégio que a poesia ainda detém sobre a pintura. É no Renascimento que a abordagem horaciana ganha corpo, pois muitos teóricos irão se dedicar a discorrer sobre o valor da visualidade, para contrapor a prevalência de uma pintura subordinada ao poético<sup>42</sup>.

Conforme Jimenez exemplifica, Da Vinci justifica, em princípio, a superioridade da pintura ao associá-la ao caráter etéreo e intelectual da poesia. Da Vinci afirma: “O escultor faz suas obras com maior esforço físico do que o pintor; e o pintor faz as suas com maior esforço intelectual”. E complementa: “Como concluímos que a poesia se dirige, em princípio, à inteligência dos cegos e a pintura à dos surdos, daremos tanto maior valor à pintura em relação à poesia”, porque a pintura (visão) está “a serviço de um sentido melhor e mais nobre” do que a poesia (audição). Neste segundo momento, Da Vinci trata de rebaixar a poesia, utilizando-se da evidência visual como o sentido mais nobre, findando por duplamente erigir o valor do pictórico<sup>43</sup>.

Ainda segundo Jimenez, “a época clássica não conserva a ideia de uma hierarquia das artes”, mas mantém a hegemonia da pintura devido ao seu “*status* político e institucional”. Em grande parte porque o emparelhamento dos sentidos, visão e audição – sendo que a audição pressupõe temporalidade no âmbito pictórico –, deixa a pintura como o meio mais sedutor para o convívio político-social<sup>44</sup>. Adentramos a relação institucional de poder, pois a imagem, pela sedução visual, é capaz de enaltecer de modo imponente os soberanos – uma imponência que a poesia não alcança, pois não materializa imagens e, sim, canta ausências. Pela pintura é possível plasmar, por exemplo, o retrato de um rei, com os detalhes que melhor convêm, enquanto pela poesia é possível “cantar” as ações do soberano, mas não encarnar sua presença de modo visualmente impactante. Se a visão é o sentido valorizado, a pintura é agraciada<sup>45</sup>.

Do ponto de vista de Greenberg, a literatura manteve-se dominante entre as artes no contexto europeu do século XVII, embora a música tivesse maior notabilidade nesse período. A

arte dominante não necessariamente coincide com o auge das melhores produções artísticas. Outro fator de relevo é que, quando um tipo de arte se torna preponderante, as demais procuram “se despojar de suas próprias características e imitar-lhe os efeitos”, enquanto a arte dominante procura “absorver as funções das demais artes”. Mas, apesar de quaisquer fatores, a música está, por natureza, mais distante da imitação, enquanto nos séculos XVII e XVIII houve uma verdadeira mescla entre pintura e escultura: se a pintura podia imitar a escultura, ocorria também o oposto, e ambas “podiam tentar reproduzir os efeitos da literatura”<sup>46</sup>.

Em meados do século XVII, as artes pictóricas haviam sido, quase em toda parte, relegadas às cortes, onde acabaram por degenerar numa decoração de interiores relativamente banal. A classe mais criativa da sociedade, a burguesia mercantil em ascensão, impelida talvez pela iconoclastia da Reforma [...] e pelo baixo custo e mobilidade relativos do meio físico após a invenção da imprensa, havia desviado a maior parte de sua energia criativa e aquisitiva para a literatura<sup>47</sup>.

A visão de Greenberg, acima referida, ressalta a literatura em contraponto ao declínio das artes ilusionistas nos séculos XVII e XVIII, época em que, conforme vimos anteriormente, predomina em pintura uma estrutura retórica. Diante de uma imagem pictórica que deve ser “poética”, porém soberana, a contenda entre os meios dificilmente finda, mantém-se acirrada, suscitando analogias e dissonâncias por parte dos mais diversos teóricos. Por exemplo, conforme indica Oliveira, autores como Burke, Cooper e Reynolds seguem um viés teórico que nega “a origem diretamente imitativa das artes”<sup>48</sup>.

Celina Mello esclarece que, com a formação da Estética no século XVIII, os paralelos entre pintura e poesia, esta entendida como criação, aparecerão de modo constante em reflexões filosóficas sobre o Belo. A autora afirma que há, no século XVIII, uma valorização do “Belo” e do “sentimento” “acima do desenho e da composição”, o que leva “mais tarde à concepção romântica” da arte, com uma ênfase demasiadamente atenta à expressividade. Além disso, a oposição vigorante na época, entre os conceitos de “belo” e “agradável”, irá repetir “a clivagem anterior” (referente ao contexto de transição da Idade Média para o Renascimento) entre “artesãos (manuais)” e artistas “acadêmicos (intelectuais)”. Em outras palavras, nos debates estéticos do século XVIII, que intentam promulgar a “dignidade” ao artista, “o Belo se opõe ao agradável, do mesmo modo que o ‘poeta em pintura’ se opõe ao ‘decorador’ e o sublime das idéias se opõe ao deleite da versificação”<sup>49</sup>.

#### 1.1.4. Lessing e a revisão da tradição horaciana

Geralmente atribui-se a Lessing, ainda no século XVIII, o fim do vínculo entre pintura e poesia<sup>50</sup>. Jimenez aponta que Lessing é reconhecido pela posteridade como o primeiro teórico a questionar, de modo mais efetivo, a contenda entre pictórico e poético, em seu texto *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*. Lessing defende que cada arte deve desdobrar-se sobre a pureza de seus próprios meios técnicos, a exemplo do grito de Laocoonte (detalhe que compõe um complexo escultórico do século I a.C.). A expressão artística de um grito é necessariamente representada de forma diversa em uma escultura, em um quadro ou em uma narrativa por palavras, então, por reivindicarem quesitos expressivos próprios, a comparação em busca de semelhanças entre os meios é infrutífera<sup>51</sup>.

Para Oliveira, a relevância de Lessing está no fato de que ressalta a “diferença de meios empregados pelas diversas artes”, em detrimento da comum busca por “semelhanças temáticas”, até então empregada no campo da teoria artística. Nos séculos XVII e XVIII vigora a “semelhança do assunto ou motivo”, enquanto a teoria moderna passará a valorizar a “semelhança estilística”. Lessing é, então, precursor da moderna teoria artística, ao ressaltar que o “critério de avaliação” deve ser diverso, uma vez que diverso é o tipo (código) de arte, além de diferenciar os conceitos de “concepção e expressão”, questionando a vigorante separação entre forma e conteúdo<sup>52</sup>.

Lessing pontua algumas distinções básicas, afirmando que ambas, pintura e poesia, se fundamentam em signos, mas enquanto a primeira envolve “figuras e cores no espaço”, a segunda envolve “sons articulados no tempo”. Quanto à relação desses signos com seus significados, temos na pintura signos “um ao lado do outro”, designando objetos nesta mesma condição (concomitantes), enquanto na poesia temos signos que sucedem “um ao outro”, designando objetos sucessores (sequenciais). Enfim, componentes que coexistem são “corpos” e as “qualidades visíveis” dos corpos são características específicas da pintura. A poesia, por sua vez, tem como elementos as “ações”, pois são compostas de partes que se sucedem e, logo, a característica específica da poesia é a temporalidade<sup>53</sup>.

Todavia, Lessing problematiza que corpos existem no espaço e também no tempo, pois podem ter diversas durações sucessivas encadeadas, podendo os corpos ser “centro de uma ação”. Como consequência, “a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos”. A poesia, por sua vez, depende de “certos seres” para desencadear suas ações; seres são corpos, então “a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações”. Conclui-se que pintura e poesia devem ser ambas seletivas<sup>54</sup>.

Seletiva será a pintura, pelo enquadramento de um só momento da ação, pois não pode fazer alusão a todos os momentos; deve-se optar pelo que se julga mais expressivo, “a partir do qual se torna mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá”. Sob esse aspecto, pintura é narração, conta uma ação, tal como deve contar a poesia. Seletiva será a poesia, pois somente poderá considerar “uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva”, elegendo a qualidade que seja mais “sensível”, em acordo com o propósito da exposição da ação que visa a sugerir. Esta seria a suma de uma “regra da unidade dos adjetivos pictóricos e da economia nas exposições de objetos corpóreos”<sup>55</sup>.

Segundo Lessing, conforme esses princípios, podemos entender tanto a “grande maneira dos gregos” quanto o modo dos “poetas modernos”, sendo que estes últimos “querem competir com o pintor”, referente a um aspecto no qual eles serão “necessariamente” vencidos<sup>56</sup>. O pintor vence os poetas modernos, pois, enquanto a pintura permite materializar imagens, a poesia somente permite evocar ausências. Enfim, a poesia evoca, a pintura encarna e, por isso, o discurso de Lessing privilegia o pictórico em detrimento do poético.

Para Lichtenstein, Lessing questiona de forma veemente a tradição *ut pictura poesis*, mas não anuncia seu fim, a contenda permanece viva no século XIX através das críticas empreendidas pelos “defensores da modernidade” e é retomada de maneiras diversas no século XX<sup>57</sup>. O discurso de Lessing se desdobra no decorrer do século XIX, em um discurso sobre a “especificidade” das artes, culminando em Greenberg, já no século XX, principalmente em seu texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*, quando se discute questões referentes à abstração<sup>58</sup>. Greenberg critica Lessing, afirmando que o mesmo identificou a presença de uma “confusão das artes”, mas se ateve aos prejuízos da literatura, equivocando-se quanto às artes plásticas.

Vale destacar, por fim, as transformações ocorridas no século XIX, com o Romantismo, movimento que, segundo Nunes, rompe com a “ascendência hierárquica da filosofia” por intentar “unir, por intermédio da intuição intelectual e da imaginação, destacadas pelo idealismo de Fichte, filosofia e poesia num gênero misto de criação verbal”. O autor sugere que há uma identificação entre o idealismo alemão e o romantismo, pois “Schlegel e Novalis direcionam a poesia filosoficamente; Schelling, [...], direciona a filosofia poética ou artisticamente”<sup>59</sup>. Em outras palavras, a poesia ganha relevo, pois se desdobra filosoficamente, enquanto na filosofia há a “descoberta do elemento pré-teórico da experiência humana, [...] concebe-se que a poesia corrige as abstrações do pensamento filosófico, e que o poeta se deleita com as contradições que afligem o filósofo puro”.

Diante destes fatos, dilui-se a querela entre filosofia e poesia. Contudo, para Greenberg, o amenizar da oposição filosofia/poesia ocasiona, inversamente, o acirrar da querela pintura/poesia. Greenberg, em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, opõe artistas “maiores”, tais como Delacroix, Géricault e Ingres, a “talentos menores” que, desde fins do século XVIII, realizavam uma pintura “literária e sentimental”, gerando o agravamento “da opressão da literatura sobre a pintura”. O autor afirma que “o dano foi causado menos pela imitação realista em si do que pela ilusão realista a serviço da literatura sentimental e declamatória. Talvez as duas andem de mãos dadas”<sup>60</sup>. Além da pintura, o autor cita ainda o acirramento da superioridade da literatura também em relação à escultura:

Em geral, a pintura e a escultura [...] convertem-se em meros espectros e “títeres” da literatura. Toda a ênfase é retirada do meio e transferida para o tema. Já não se trata sequer de imitação realista, pois isso já é ponto pacífico, mas da capacidade de interpretar temas para alcançar efeitos poéticos e assim por diante<sup>61</sup>.

Nunes<sup>62</sup> pontua que o Classicismo é a “corrente que estabilizou a *mimesis*, como imitação da natureza, de que a arte antiga é o paradigma”; no Classicismo, a “realidade natural” é “regra” ou “modelo” para a arte, a “razão é a norma e a Natureza, o valor”. Em contraposição, no Romantismo, a função da construção pictórica em si (representação do real) é subjugada, para se elevar o sentimento – uma forma de empatia direta entre artista e público, pois o apelo poético seria o quesito capaz de aceder mais diretamente ao sentimento. Nas palavras de Argan: “à estrutura binária da *mimesis* segue-se a estrutura monista da *poiesis*, isto é, do fazer artístico, e, portanto, a oposição entre a certeza teórica do clássico e a intencionalidade romântica (poética)”<sup>63</sup>.

A partir do pensamento de Greenberg, podemos entender que a supervalorização sentimental do tema, ainda sustentado pelo aspecto figurativo da pintura, gera como consequência, já no contexto de surgimento das vanguardas pictóricas modernistas, a constituição de uma arte não mais sentimental, mas amplamente “expressiva”, sustentada por aspectos plásticos que se desligam de forma mais incisiva da *mimesis*. Para Greenberg, a vanguarda é “filha e negação do romantismo”, além de ser a “encarnação do instinto de autopreservação da arte”, pois se desdobra em poéticas e discursos que abordam os “valores” específicos dos meios artísticos. A ênfase na forma foi elevada e houve uma autonomia das artes, centramento das “vocações” em si, em detrimento da função comunicativa ou narrativa. “Este foi o sinal para uma revolta contra o predomínio da literatura, que era o tema na sua forma mais opressiva”<sup>64</sup>.

## 1.2. Balzac e o paralelo das artes

Referências à arte, em múltiplos aspectos e meios de expressão, constituem um fator recorrente nas narrativas de Balzac e, em geral, integram um procedimento de composição textual. Destacam-se duas possibilidades não excludentes entre si: a) a citação de nomes de artistas, obras e fatos que os circundam, conforme a realidade histórica; b) o uso de vocábulos artísticos, compondo metáforas e/ou trechos descritivos que incitam a criação de imagens mentais no leitor. As duas possibilidades auxiliam a situar os cenários e as situações das narrativas e, em muitos casos, conferem ao texto balzaquiano um caráter “pictural”. Conforme define Louvel, o pictural consiste na “aparência de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas com um valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual”<sup>65</sup>. E o pictural também pode ser entendido no sentido “amplo e polissêmico” de “imagem”<sup>66</sup>.

Sophie Bertho, em *Asservir L’Image, Fonctions du Tableau dans le Récit*, afirma que os aspectos picturais de um texto distribuem-se em quatro diferentes funções: a **função psicológica**, na qual a referência pictural serve de reforço à voz narrativa ou caracteriza aspectos do ambiente e dos personagens; a **função estrutural**, na qual a referência pictural sintetiza de modo emblemático certos aspectos da história, por vezes aspectos preditivos; a **função retórica**, quando a referência pictural influi de modo persuasivo ou afetivo nas ideias de um personagem, ocasionando mudanças de concepções; por fim, a **função ontológica**, quando a referência pictural atua de modo complexo, integrando as diferentes artes, pintura e literatura, em função da vida; relaciona-se com a capacidade da imagem em expressar o indizível, ou seja, uma presença pictural que expressa o que não se pode dizer por palavras<sup>67</sup>.

Na obra de Balzac podemos encontrar exemplos de uso dessas quatro funções, seja por alusões breves a artistas e obras “reais” (do mundo referencial) ou pela própria ficcionalização destes, seja pelo uso de transposições e/ou descrições picturais vinculadas a personagens e ambientes, ou mesmo quando a arte se torna tema ou designa elementos centrais do enredo. Neste contexto, podemos ainda acrescentar o jogo inverso da relação texto-imagem, quando outros artistas virão a ilustrar ou promover peças teatrais e filmes baseados nos textos de Balzac.

### 1.2.1. A presença da arte e de artistas na obra balzaquiana

A *Comédia Humana* engloba 86 romances e novelas, segundo Rónai<sup>68</sup>. No que se refere à presença da pintura na obra de Balzac, Nogacki contabiliza setenta e três pintores citados “com maior ou menor frequência”<sup>69</sup>, além de sete pintores fictícios de destaque<sup>70</sup>. São, portanto, 80 pintores à disposição para 86 narrativas – e não estão incluídos aqui os demais artistas, como poetas, músicos, escultores, desenhistas, no que ainda maior se estima ser a importância da arte na obra balzaquiana. Robert Rey destaca, entretanto, que dentre os dois mil personagens que Balzac cria, os artistas plásticos (não só pintores) não chegam a totalizar vinte<sup>71</sup>, o que nos leva a concluir que é mais fácil e prudente citar artistas do que fazê-los se tornar personagens fictícios.

Nogacki também busca mapear algumas prioridades de Balzac, quanto à citação de determinados pintores e estilos na totalidade de *A Comédia Humana*, e alega que em vez de adotar um sistema estilístico, o escritor reúne os “que se encontram separados em função de opções estéticas”<sup>72</sup>.

O parti-pris enciclopédico é tomado de forma incorreta por causa da magnitude de suas ambições: até o fim do século XVIII Balzac guarda setenta e seis nomes de pintores, mas muitos deles são citados uma só vez e sempre de forma incidental. Na verdade, entre estes os mais apreciados são Rafael, Michelangelo, Correggio, Dürer, Rubens, Murilo, Rembrandt, Poussin, Watteau e Greuze, o que não deriva nem de uma grande originalidade nem de um gosto claramente definido<sup>73</sup>.

Mas Nogacki ainda pontua: “no que tange aos pintores de antes do Romantismo, a sensibilidade de Balzac é quase exclusivamente voltada para os caracteres humanos”, ou seja, o “traço carregado de sentido” tem mais valor que o “efeito cromático de uma paisagem”, por exemplo<sup>74</sup>.

Michel Butor, em seu artigo *Balzac e a realidade*, comenta sobre o modo pelo qual Balzac compõe seus personagens. O autor afirma que preponderam dois tipos em oposição: de um lado, as personagens históricas, que são “insubstituíveis” e possuem função de serem “reconhecidas”, conforme dados verídicos, e por isso não permitem que Balzac divague muito sobre seus caracteres; de outro lado, as personagens “obscuras”, próprias para serem “substituíveis”, cujos nomes por vezes se escondem sob a função que exercem e sobre as quais muito se pode dizer, embora exijam a manutenção da verossimilhança. Entremeando estes polos estão as personagens “célebres”, cujos exemplos são os poetas ou os pintores e “cuja celebridade representará um papel na narrativa”<sup>75</sup>.

Butor especifica a configuração dos pintores e poetas fictícios como duplos de referentes reais. A menção a um poeta real é necessária para que o leitor reconheça o mundo literário contemporâneo ao autor, mas o poeta real deve ser apagado na moldagem do poeta fictício – um duplo não só verossimilhante, mas superior em celebridade; até porque os fictícios subsistirão, mesmo após o fim de seus modelos referenciais. Além desse fator, ante a necessária identificação entre indivíduo e grupo, um poeta célebre “suplanta toda uma categoria de poetas” e representa “uma quantidade de outros homens, dando-lhes de certa forma seu nome”<sup>76</sup>. Temos a catarse identitária como uma função da referência a artistas.

Passando aos artistas com os quais Balzac se relaciona e que, então, constam ou influem em sua obra, podemos destacar: Decamps (1803-1860), Achille Devéria (1800-1857), Louis Boulenger (1806-1867)<sup>77</sup> e, em especial, Delacroix (1798-1863), a quem o escritor dedica a narrativa *A menina dos olhos de ouro*, e utiliza como modelo para a constituição do fictício Bridau<sup>78</sup>. Segundo François Fosca, é também Delacroix a fonte originária das ideias de mestre Frenhofer, personagem principal da narrativa *A obra-prima ignorada*<sup>79</sup>. Todavia, Teixeira Coelho destaca a discrepância entre as concepções do pintor romântico e os princípios que Frenhofer difunde; argumenta que a obra-prima que Frenhofer elabora melhor se aproxima da pintura de William Turner (1775-1850) – e chega a indicar a possibilidade de que Balzac tenha visto obras de Turner em Paris ou em alguma viagem<sup>80</sup>.

Outro nome de relevo é Girodet (1767-1824), pintor que, embora seja anterior à atuação de Balzac – Girodet morre em 1824, quando Balzac ainda não iniciara uma carreira autônoma como escritor –, integra o grupo de artistas do primeiro império, citados como

mestres e protetores dos fictícios Bridau ou Sommervieux (juntamente com Lemire, Gros, Gérard e Regnault)<sup>81</sup>. Wettlaufer aborda as conexões entre as obras de Girodet e Balzac, no sentido de, propiciamente, representarem as relações entre literatura e pintura características do contexto da França pós- revolucionária<sup>82</sup>. Nogacki, por sua vez, retomando o prefácio de René Guise, para *A obra-prima ignorada*, em edição da *Pléiade Gallimard*<sup>9</sup>, cita livros de História da Arte aos quais Balzac teve acesso:

*La vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, de Jean Baptiste Descamps (Paris, 1753-1763), o *Guide des amateurs de peinture*, de Gault de Saint-Germain (Paris, 1817) e também, sem nenhuma dúvida, *Les entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, de Félibien (Paris, 1666-1668). Colheram-se, assim, quase oitenta referências nesses livros enciclopédicos e biográficos, [...] <sup>83</sup>.

Nogacki<sup>84</sup> ainda afirma que estas referências serviram de base para estudos de Olivier Bonard, *La Peinture dans la Création Balzacienne: invention et vision picturales de La maison du chat-qui-pelote au Père Goriot* (1969), e de Pierre Laubriet, *L'Intelligence de l'Art chez Balzac: d'une esthétique balzacienne* (1980), além de subsidiar artigos de críticos para as revistas *Poétique* e *L'Année Balzacienne*. Dentre os artigos da revista *Poétique*, destacam-se: *Le tableau: description et peinture*, de Bernard Vouilloux, e *La toile déchirée*, de Franc Schwerewegen. Quanto ao anuário, há numerosas publicações sobre a temática da arte em Balzac, em recortes diversos, cabendo evidenciar a edição número 59, de 1986, que teve como tema *Être artiste*<sup>10</sup>.

Outra fonte de relevo é o livro *Balzac et la Peinture*<sup>85</sup>, de 1999, que traz uma coletânea de artigos sobre o tema. Especificamente sobre pintura e poesia, além da obra de Wettlaufer, acima referida, podemos citar os seguintes artigos: *Balzac, Frenhofer, Le chef-d'œuvre inconnu: ut poesis pictura* (2000), de Kevin Bongiorno, e *Self-portraits of the poet as a painter*, de Dominik Müller.

## 1.2.2. Os romances de artista balzaquianos

Embora as alusões à arte e aos artistas estejam presentes na diversidade de narrativas de *A Comédia Humana*, podemos elencar quatro textos em que a arte é especificamente tomada como eixo estruturador – apesar de diferentes gradações. Em *Sarrasine*, de 1830, há predomínio da escultura; *A obra-prima ignorada*, de 1831, focaliza a pintura – estas narrativas se agrupam, pois tratam de artes que envolvem a visualidade, conforme o modelo do *paragone*. *Gambara*, de 1837, e *Massimila Doni*, de 1839, trazem uma abordagem sobre música e também se interligam em um subconjunto. Em todas vigoram reflexões ímpares sobre os trâmites da criação, sendo possível localizar nos textos mais antigos parte da gênese dos conseguintes.

9 Cf. Nogacki: Balzac, *Œuvres complètes*, Pléiade Gallimard, t. X, p. 409 e seguintes.

10 Os sumários dos exemplares dos anuários, dentre outras informações sobre vida e obra de Balzac (bibliografias, estudos, imagens), estão disponíveis para consulta no site: <<http://www.balzac-etudes.paris-sorbonne.fr/balzac/index.html>>.

*Sarrasine*, título que é também o nome do protagonista escultor, trata da paixão deste escultor pelo personagem Zambinella, sem considerar os costumes de representação de papéis femininos por homens nos palcos romanos dos “estados Pontifícios”<sup>86</sup>. Idealizando uma beleza perfeita de mulher, dá corpo a uma estátua da amada, mas quando descobre que Zambinella é um homem, tem seu ideal de perfeição desmoronado – o amor e a arte são ilusões. Sarrasine morre assassinado, a mando do protetor de Zambinella; a família deste, os “de Lanty”, acaba enriquecendo à custa do ocorrido, devido a uma trama que se desdobra a partir da estátua que o escultor deixara em vias de acabamento.

Em *A obra-prima ignorada*, Frenhofer, o protagonista pintor, acredita ser capaz de compor uma pintura perfeita. Como mestre, se dedica a explicar sobre pintura para dois outros “discípulos”, revelando segredos de composição e exaltando como emprega esses segredos em sua tela laboriosa, em relação à qual possui um vínculo de amor. Por fim, a obra perfeita do mestre se revela incompreensível para os discípulos. Frenhofer morre após, supostamente, atear fogo em suas obras; os fatos finais repercutem abruptamente na vida dos outros dois pintores<sup>87</sup>.

Em *Gambara*, o músico protagonista acredita ser o renovador incompreendido da arte musical de seu tempo, elabora composições e instrumentos novos, os quais somente consegue fazer valer em estado de embriaguez. Quando está sóbrio, seus trabalhos se revelam como fragmentos desconfigurados – segundo os ouvintes, sons desconexos ao acaso, ruídos importunos. O músico insiste na sobriedade de sua concepção artística e, defendendo a lucidez que, aos olhos dos outros, é incompreensível, acaba na miséria. Perde sua esposa, suas composições e os instrumentos diferenciados que fabricou, embora recupere ligeira parte dessas benesses no final do enredo. Acaba como músico de rua, apresentando, junto à esposa e sob o efeito de álcool, os trechos que recorda das composições que perdeu<sup>88</sup>. O fator por excelência a ser destacado no universo de criação do músico Gambara, irmão gêmeo grotesco de Frenhofer, segundo Rónai, é “o caráter irreal dessa obra de arte total, que seu autor traz em si sem nunca poder dar senão percepções incompletas ou fragmentos truncados”<sup>89</sup>.

Em *Massimila Doni*, um jogo amoroso se constrói no contexto da ópera em Veneza. Emílio Memmi ama Massimila, esposa do duque Cataneo, o qual é mantenedor de Clarina Tinti, cantora de ópera, pela qual Genovese – tenor que a acompanha – se apaixona. Nessa atmosfera de relações são discutidos conceitos sobre música, a qual, em muitos casos, é comparada às outras formas de arte<sup>90</sup>. Massimila Doni (Duquesa Cataneo), que aparece em uma simples menção no final da narrativa *Gambara*, torna-se protagonista na narrativa que recebe seu nome e na qual são retomados e aprofundados preceitos difundidos por *Gambara*; estes fatos acentuam o grau de interligação entre os textos. Adjetivando *Massimila Doni* como uma narrativa “recalcitrante”, Rónai afirma que Balzac protela a finalização da trama por algumas vezes<sup>91</sup> – ao que podemos acrescentar –, semelhante à maneira pela qual seus personagens artistas protelam a busca pelo sentido da criação.

O que caracteriza a similaridade presente nos romances de artista balzaquianos são, em grande medida, as vigentes ideias sobre o paralelo das artes. Especificando temáticas próprias à discussão do *ut pictura poesis* presentes nestes romances, podemos mencionar: a impossibilidade da perfeição, do alcance do belo em arte, vinculada à impossibilidade da representação plena da vida, do real; a discussão sobre a relação entre ciência e inspiração; a relação entre a arte e o amor – desejo e paixão pela criação, em contraponto à razão; a oposição entre as faces material e espiritual da arte; a existência de um elo comum entre as artes; a necessidade de uma expressão poética como inspiração para os demais meios artísticos.

É perene a busca por algo diferenciado na arte que se visa a empreender e sempre há um quesito poético que sustenha, sob os sopros das musas ou de claridades celestes, uma criação divina e, uma vez estando fora da esfera do “humano”, uma criação algo sobrenatural ou mesmo demoníaca. Balzac exprime o que é indefinível para o humano diante da criação e, por isso, envolve os liames da lucidez e da loucura; mazelas de artistas divinizados ou visionários, em um mundo material pleno de paixões. Neste ensejo, vale ressaltar o paralelo que Balzac elabora quando procura demonstrar os vieses da “virtude” em sua obra, respondendo aos que o acusavam de imoralidade: “Para criar muitas Virgens é preciso ser Rafael. A literatura, sob esse ponto de vista, está, talvez, abaixo da pintura”<sup>92</sup>.

No estudo introdutório que realiza para *Gambara*, Rónai afirma que Balzac insiste “sobre a unidade e a inseparabilidade das artes”. O autor expõe que na carta ao editor da revista, na qual a narrativa seria publicada pela primeira vez, Balzac “convida o destinatário a ler as páginas de E.T.A. Hoffmann sobre Gluck, Mozart, Haydn e Beethoven, para compreender por que leis secretas a literatura, a música e a pintura estão ligadas entre si”<sup>93</sup>. Já no estudo introdutório sobre *Massimila Doni*, Rónai destaca a divergência do julgamento da crítica: para Camille Bellaigue, Balzac discorre sobre a “essência da música”, defendendo “sua superioridade sobre a literatura e as demais artes”<sup>94</sup>. Para L. Maurice-Amour, Balzac realiza qualquer outra coisa, menos abordar plenamente a música: “sonha sobre a música [...], empresta-lhe suas ficções, colore-a de sua pintura, veste-a de literatura, dá-lhe de vez em quando um vago alcance filosófico”<sup>95</sup>. De fato, o escritor não deixa de exaltar a música, nem de abranger “regiões extramusicais”, pois aborda os antagonismos e as permeações interartes.

Ao elaborar *A obra-prima ignorada*, Balzac transpõe para uma novela sobre pintura o enredo de um conto fantástico sobre música, *A Aula de Violino*, de E.T.A. Hoffman. A narrativa de Balzac é composta a partir de uma encomenda da revista *L'Artiste*, que apresenta a Balzac, como modelo, a linha de escrita do autor alemão. Ideias centrais da trama de músicos serão mantidas na trama de pintores – inclusive a nomenclatura “conto filosófico”, que acompanha o título do texto de Balzac na primeira publicação, de 1831<sup>96</sup>. Teixeira Coelho aponta como diferença básica entre as narrativas o fato de que Balzac deixa margem para que encontremos em Frenhofer um “discurso renovador”, enquanto o velho músico, no enredo de Hoffman, age como um gênio, mas não entende de música verdadeiramente, não sabe manejar um instrumento, gerando sons desconcertantes<sup>97</sup>, assim como acontece com Gambara. Corroborando o que sugere Teixeira Coelho, Nogacki destaca a importância visionária de Balzac, em *A obra-prima ignorada*<sup>98</sup>.

Na opinião de Michel Butor, Frenhofer e Gambara, “pintor e músico inverossímeis”, inclusive por estarem situados na parte de *Estudos Filosóficos*, “resumem, esclarecem e levam até certo limite os pintores ou os músicos que aparecem” nas demais seções de *A Comédia Humana*. Butor argumenta que os *Estudos Filosóficos* demarcam as narrativas balzaquianas nas quais há “maior deslocamento com relação ao cotidiano”, possuindo função de esclarecimento e contradição em relação aos precedentes *Estudos Sociais*, mais afeitos ao real<sup>99</sup>. Este fato chama a atenção para a tônica do “questionamento filosófico” presente nas narrativas sobre arte de que tratamos. Taine evidencia o aspecto reflexivo de Balzac, quando “o filósofo se casa ao observador. Vê, em seus detalhes, as leis que os encadeiam”<sup>100</sup>. O central problema artístico-filosófico das narrativas balzaquianas engloba, segundo Rónai, “a desordem que o pensamento chegado a seu completo desenvolvimento produz na alma do artista, explicando por que leis se chega ao suicídio da arte”<sup>101</sup>.

### 1.2.3. Balzac e as metáforas pictórico-poéticas

Lembrando, então, as abordagens críticas sobre a relação da literatura com as outras artes, Wellek e Warren apontam restrições quanto à fundamentação das analogias interartes: são restritas as comparações baseadas apenas em “uma semelhança de disposição”, comparações a partir “das intenções e das teorias dos artistas”, comparações apoiadas nos próprios objetos de arte (estruturais) e mesmo aquelas com base no “comum fundo social e cultural”, por fim, as comparações amparadas em “conceitos de estilo”<sup>102</sup>.

Arbex, no estudo introdutório para *Poéticas do Visível*, remete às “fontes de erros” apontadas por Louvel, frequentemente empreendidas pela crítica quanto às aproximações entre literatura e pintura. Dentre essas inadvertências reforçam-se as problemáticas apontadas por Wellek e Warren, ao que se acrescenta: “buscar os modos de manifestação pictural fora do texto”, por exemplo, em dados biográficos ou psicológicos, “a imprecisão das definições do pictural” e, com relevo, “a frequente solicitação, por parte da crítica, de *topoi* da pintura” (imagens clichês que remetem a artistas específicos), que, para Louvel, são apenas “ilustrações” e não “laço intrínseco entre pintura e poesia”<sup>103</sup>.

Esta última problemática é particularmente interessante, pois Balzac recorre frequentemente a metáforas pictórico-poéticas meramente ilustrativas, além de estarem suas narrativas, de certo modo, carregadas de “clichês” – fatos que podem nos indicar “laços” não intrínsecos entre pintura e poesia. O escritor costuma utilizar fartas metáforas, indicando que há poesia em tudo – no mundo, nas coisas –, e se a pintura representa as coisas e o mundo, há frequentemente poesia na pintura. Quanto à questão dos clichês, Nogacki se baseia em pensamentos de Roland Le Huenen e Paul Perron, no artigo *Balzac et la Représentation*<sup>104</sup>, expondo a seguinte reflexão:

A evocação do nome de um pintor do passado cria uma cumplicidade cultural entre o autor e o leitor na medida em que ela faz parte do projeto de representação. Essa função referencial baseia-se em esquemas convencionais, verdadeiros clichês culturais que associam a graça, a juventude e a nobreza à Itália, as formas mais pesadas a Flandres e aos países Baixos, a dureza dos traços e o rigor à Alemanha<sup>105</sup>.

Os clichês culturais estão de fato presentes nas narrativas balzaquianas. Conforme aponta Robert Rey, o escritor geralmente se refere à pintura italiana, em especial a Rafael, como “critério de excelência”, no intuito de associar a “graça” dos personagens às imagens pictóricas<sup>106</sup>. Como afirma Nogacki, os clichês se justificam por ser uma forma de criar empatia com os leitores. Ao prefaciá-la sua obra, Balzac questiona: “como agradar, ao mesmo tempo, ao poeta, ao filósofo e às massas que querem a poesia e a filosofia sob imagens empolgantes?”<sup>107</sup>. Em outras palavras, o escritor precisa lidar com “imagens”, ponderando sobre a querela entre filosofia e poesia, visando a atingir o público em geral.

Para uma categorização do paralelo texto/imagem ou literatura/pintura há que se atentar ainda sobre as metáforas e os *topoi* recorrentes nos discursos dos críticos de Balzac. Mas, se estes quesitos nos solicitam no texto do próprio escritor, vale lembrar que as “metamorfoses” entre os modos artísticos – poesia transmutada em pintura, escultura ou música –, conforme insistem Wellek e Warren, são questões próprias ao campo da metáfora – uma pintura jamais se converterá literalmente em texto<sup>108</sup>. Seja criando os paralelos interartes ou atuando na crítica sobre os mesmos, deve-se considerar este campo de sentido, o campo

metafórico. A partir de metáforas ilustrativas, podemos extrair autênticas questões sobre os paralelos entre as artes.

No prefácio à *Comédia Humana*, Balzac associa o propósito de sua obra à pintura através da utilização de expressões metafóricas, tais como: “pintar os caracteres”<sup>109</sup>, “pintar as duas ou três mil figuras salientes de uma época”, entre outras. Chega a sugerir: “Esse número de figuras, de caracteres, essa multidão de existências, exigiam cenários e, perdoem-me a expressão, galerias”<sup>110</sup>. As subdivisões da *Comédia* são “galerias” cujas seções agrupam “pinturas” características; associações como esta são repassadas, nos modos mais diferenciados, ao léxico dos críticos de Balzac.

Afirma Brandes: “Seu estilo nunca teve igual esplendor nem igual impulso. Rubens, nos seus quadros de faunos atrevidos e de bacantes ébrias, nunca ostentou cores mais ricas nem mais audaciosas, talvez nem mesmo uma ousadia tão hercúlea”<sup>111</sup>. Nas palavras de Wilde: “A *Taberna*, do Sr. Zola e as *Ilusões Perdidas* de Balzac diferem como o realismo imaginativo e a realidade imaginada. [...]. Mas Balzac não é mais realista que Holbein. Ele criava a vida, não copiava a vida”<sup>112</sup>. Neste trecho, copiar a vida é tarefa de pintor e, para Wilde, Balzac é mais criador (representa a vida por imaginação nova), do que executor da tradicional mimese pictórica. O fato é que existe uma discussão sobre o Balzac “realista”, no sentido de ser “observador, copista, fotógrafo”<sup>113</sup> – em suma, um rival da pintura.

Associações com a poesia também são frequentes, por exemplo, “Theodore de Banville celebra em Balzac o poeta, o imortal Homero do mundo moderno”<sup>114</sup>. Curtius aproxima Balzac e Baudelaire pelo fato de que não reverenciavam “senão três tipos da humanidade: o padre, o guerreiro, o poeta”<sup>115</sup>. Croce afirma: “que Balzac era poeta no melhor sentido da palavra, sente-se no vigor com que representa caracteres, situações e ambientes, na singeleza dos motivos que brotam da sua fantasia comovida”<sup>116</sup>. Conforme este último trecho, o escritor é poeta porque possui vigor e singeleza.

Croce ainda evidencia o embate entre ciência (“o histórico, sociológico e filosófico”) e imaginação (o “diretamente artístico”). Especifica que na obra balzaquiana, para que a ciência não domine a poesia, tendendo à função de uma literatura pedagógica, só resta ao elemento poético se sobrepor aos “elementos científicos, reduzindo-os a seus tons e a suas cores”. Conforme as palavras de Croce, ciência e poesia, por serem conflitantes, possuem como única solução suplantar uma à outra, e a vitória da poesia nos é apresentada pelo ressaltar de suas qualidades plásticas, ou seja, por seu vínculo com a pintura<sup>117</sup>. Pintura e poesia se vinculam pela mútua função representativa.

Ao interligar sequencialmente suas narrativas, Balzac otimiza a “ilusão da realidade”, esta que seria a maior deficiência do Romance enquanto gênero<sup>118</sup> – e a maior questão da pintura, se assim podemos dizer. A esse respeito, destaca-se a importância da descrição para os textos de caráter ficcional; descrição que não legitima a ilusão de realidade, pois se distancia dela para se autoafirmar. Para Arbex, um texto ficcional não fala “sobre/a propósito”, mas “a partir/à distância” da imagem<sup>119</sup>. Ou conforme expõe Hoek, na prática da transposição de arte (poetizar uma imagem pela escrita), o texto literário suplanta a obra visual originária<sup>120</sup>. Estas ideias são explicitadas por Barthes, em trecho do livro *S/Z*:

[...] para poder falar do real, é necessário que o escritor, por um rito inicial, transforme [...] esse real em objeto pintado (emoldurado); após o que, pode dependurar esse objeto, *tirá-lo* de sua pintura: em uma palavra: des-pintá-lo (despintar é fazer cair o tapete dos códigos, é ir, não de uma linguagem a um referente, mas de um código a outro código). O realismo (bastante mal denominado, em todo caso, freqüentemente mal

interpretado) consiste, assim, não em copiar o real, mas em copiar uma cópia pintada do real: esse famoso real, como sob o efeito de um medo que impediria tocá-lo diretamente, é *colocado mais longe*, diferido, ou, pelo menos, captado através do envelope pictural com que o recobrimos antes de submetê-lo à palavra: código sobre código, diz o realismo<sup>121</sup>.

Barthes nos fala de uma “circularidade infinita dos códigos”, pois o “real (assim considerado pela ficção) é a réplica de um modelo articulado pelo código das artes”<sup>122</sup>, uma ideia que se interliga ao que Butor propõe: “personagens fictícias só podem representar grupos de personagens reais porque, na própria realidade, os indivíduos e os objetos têm relações de significação”. Há uma “organização do real” *a priori*, que se desdobra “em relação à sua representação” – uma extensão da mediação cultural existente<sup>123</sup>. Neste contexto, a importância atribuída à sobreposição de códigos revela a importância dos “meios” ou da própria materialidade nas relações interartes.

Isto mostra que o “meio” de expressão específico de uma obra de arte (termo que é uma infeliz petição de princípio) não é meramente um obstáculo técnico que tem de ser transposto pelo artista para exprimir a sua personalidade, mas também um fator pré-formado pela tradição e que tem um poderoso caráter determinante, enformador e modificador dos processos e da expressão do artista individual<sup>124</sup>.

A narrativa *Sarrasine* nos oferece um bom exemplo de diálogo entre os meios artísticos e as funções que eles adquirem conforme a tradição cultural. A escultura é notadamente o ponto fulcral em *Sarrasine*, mas é a presença do *Adonis*, uma obra pictórica (à primeira vista secundária) que desencadeia a iluminação retrospectiva da história do escultor e, com isso, destacam-se as propriedades narrativas da pintura – em detrimento da própria escultura, que é o meio artístico relevante na história. Desse modo, Barthes trabalha com passagens ou transposições “da escultura à pintura” e “da tela à representação escrita”, conforme as peculiaridades de cada “meio” artístico. Afirma que a pintura de *Adonis* transmuta em um enigma “vago e lunar” a solicitação presencial e “profunda” que circundava a estátua feita por Sarrasine. Por sua vez, a “escritura”, ou seja, a narração oral e escrita que se desdobra a partir da tela e da história que a circunda, “extenua ainda mais o fantasma do *interior*, pois não tem nenhuma outra substância a não ser o interstício”<sup>125</sup>.

## 1.2.4. A descrição em Balzac

Dentre as abordagens que apresentam uma proposta de classificação dos tipos de interação entre literatura e pintura, destacam-se os estudos de Léo Hoek e Liliane Louvel. A partir de Hoek, podemos destacar o conceito de “transposição de arte” o qual, segundo o autor, é uma “moda século XIX”, um “avatar moderno” da *ekphrasis* clássica, que consiste em “passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical, etc., ou inversamente)”<sup>126</sup>. Retomando brevemente o conceito de *ekphrasis*, podemos defini-la como a “representação verbal” de uma “representação visual” e, sendo evidente a duplicidade do código, destacar que não se trata meramente de uma visualidade textual, mas de uma visualidade transposta em qualidades próprias às palavras<sup>127</sup>.

Outro derivado da *ekphrasis*, desta vez na denominação de Louvel, é o conceito de “descrição pictural” (texto que evoca qualidades pictóricas, ou mesmo alude a um quadro específico) e que, segundo a autora, talvez seja o que “assegura a continuidade do *ut pictura poesis*” – por exemplo, no contexto dos “romances de artista” modernos<sup>128</sup>. As descrições são um elemento muito singular e característico do texto balzaquiano e, por vezes, essas descrições aparecem carregadas de aspectos picturais.

Balzac, no modo peculiar de seu procedimento descritivo, é criterioso, emprega uma minúcia inegavelmente plástica. A roupagem é um fator sempre em evidência, forte indicador da condição social, sejam os trajes das pessoas, o ornamento das fachadas de construções arquitetônicas ou o próprio revestimento dos interiores. Mas a ênfase plástica da descrição balzaquiana converge em direção ao “caráter”, quando observamos que vigora a relação da morada humana, interna, com a morada externa, em que se vive – o subjetivo e o social. Nogacki sugere que os caracteres dos personagens estão fundados em asserções comparativas, cujo “termo de comparação” engloba um somatório do “elemento descritivo” com “uma primeira abordagem psicológica e moral do personagem”<sup>129</sup>.

Nesse contexto, Brandes especifica o vínculo entre poesia e plástica, próprio à descrição balzaquiana, ao colocar o escritor em oposição a Gautier, que

[...] é um talento extraordinário que pertence antes de tudo à pintura e adquiriu para si um domínio da poesia. Balzac, ao contrário, é um escritor medíocre, mas um poeta de primeira ordem. Não sabe caracterizar as suas personagens em alguns traços breves e precisos, porque não as vê numa só posição plástica. Quando a sua imaginação as evoca, a forma exterior não se desprende pouco a pouco a seus olhos; ele as vê de repente nas diversas épocas da sua vida e dos seus costumes diversos, abrange com um único olhar toda a sua existência, observa a rica variedade dos seus movimentos e dos seus atos, escuta o som particular da sua voz que basta para distingui-los claramente [...]<sup>130</sup>.

Brandes destaca, à maneira de Lessing, que Balzac descreve recorrendo à característica da poesia (uma temporalidade encadeada em ações), em detrimento de “uma só posição plástica”, conforme determina Lessing para a pintura. Brandes considera que, quando Balzac não resume um personagem “em duas palavras”, necessita “expor todas as observações e todas as ideias” de uma só vez, recaindo em “longas descrições detalhadas”. Afirma que Balzac “exagera sempre quando louva”, o que gera um déficit de orientação no leitor quanto à fluidez do texto<sup>131</sup>. Croce realiza crítica semelhante ao mencionar um crescendo vertiginoso que leva as personagens, as situações e o estilo à contradição<sup>132</sup>.

Por sua vez, Nogacki nos lembra de que o exagero da descrição balzaquiana envolve, muitas vezes, citações a obras de arte e artistas, e o autor denomina esse excesso como um “barroquismo das evocações pictóricas”. Nogacki cita como exemplo um trecho de *A Mulher de 30 Anos*, em que Balzac descreve a Senhora d’Aiglemont, recorrendo simultaneamente a Murilo, Guido e Velásquez, culminando na *Divina Comédia*, de Dante – “depois dessas incursões na pintura, vem depor as armas escondendo-se por trás de um outro texto”<sup>133</sup>.

Mas o próprio Balzac, no trecho descritivo especificado, justifica o recurso ao barroquismo: “Certas figuras humanas são imagens despóticas que nos falam, nos interrogam, que respondem a nossos pensamentos secretos, e constituem até poemas inteiros”<sup>134</sup>. As figuras balzaquianas geralmente são “despóticas”, não se questiona seu jeito a despeito de

qualquer mistura, e mesmo as figuras menos nobres possuem algo de uma soberania tátil. O despótico nos faz ligeiramente recordar a preferência monarquista de Balzac, assim como a tradição da pintura nas cortes. Como afirma Lichtenstein, a imagem do rei (uma imagem despótica) possui a característica do absoluto, o que implica dizer que “o rei só se compara a si mesmo, só é representável por si mesmo”, *rex pictor*, – não se vincula a associações simbólicas, como um “herói do passado real ou mitológico”<sup>135</sup>.

Se em Balzac a pintura ainda servia como modelo para a representação, com o tempo, este modelo entra em defasagem em prol de um “espaço múltiplo”, cujo melhor exemplo, para Barthes, “seria antes o teatro (o palco), como havia anunciado, ou pelo menos desejado, Mallarmé”<sup>136</sup>. Pio Baroja, em uma acentuada crítica a Balzac, desde sua preferência tradicionalista (monárquica, católica e aristocrática) até o âmago de sua criação, acaba por aproximar a escrita balzaquiana do “modelo teatral” a que Barthes alude. Baroja afirma que os tipos sugerem negativamente “a impressão de manequins, de figurinos, de atores sempre a representar”; admite, porém, que são fatores positivos e incontestáveis as sugestões de ambientes<sup>137</sup>.

Retomando o que Balzac afirma no prefácio à *Comédia Humana*: “a obra a empreender devia ter uma tríplice forma: os homens, as mulheres e as coisas, isto é, as pessoas e a representação material que elas dão de seu pensamento”<sup>138</sup>. E ainda especifica que a “multidão de existências” (figuras e caracteres), lhe exigia “cenários”<sup>139</sup>. Enfim, o próprio escritor justifica o aspecto teatral que vigora em sua obra, o que se reforça pelo uso do termo “comédia” como título, um termo próprio ao teatro.

Rónai destaca ser característico do Romantismo “o convívio fraternal da literatura e da música (assim como da pintura e da escultura)”. Nesse contexto, acrescenta que há em Balzac um discurso sobre a “unidade das artes”<sup>140</sup>. Um texto que recorra a aspectos teatrais alude à unidade das artes, pois congrega aspectos sonoros (música), visuais (pintura e escultura) e discursivos (literatura). Portanto, Balzac explora a interação entre diferentes meios artísticos, compondo analogias – mostrando as diferenças e buscando as semelhanças – que embasam metáforas e descrições textuais de narrativas imbuídas de teatralidade.

Estudamos até aqui como se constituiu a abordagem *ut pictura poesis* e como a arte aparece em *A Comédia Humana*. Foi possível observar que se estabelece uma tradição teórica que aborda os paralelos entre as artes e que elementos dessa tradição transparecem na obra balzaquiana, tais como discussões em torno da *mimesis* e do belo e o uso de metáforas picturais nos textos. Balzac compõe romances de artista que, embora enfatizem diferentes artes – pintura, escultura e música –, contêm passagens que aludem constantemente ao diálogo entre esses meios, em função de se discutir sobre uma unidade de sentido para a criação artística. Passaremos a demonstrar como o discurso balzaquiano sobre a tradição horaciana aparece, mais especificamente, na narrativa *A obra-prima ignorada*, de 1831.

## Referências

<sup>9</sup> LICHTENSTEIN, J. O paralelo das artes. In: \_\_\_\_\_. *A pintura*, 2005, p. 9.

<sup>10</sup> AVELAR, M. *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*. Chamusca/Cosmos, 2006, p. 60-66.

<sup>11</sup> NUNES, B. *Introdução à filosofia da arte*, 1991, p. 9.

<sup>12</sup> OLIVEIRA, S. R. de. *Literatura & artes plásticas*, 1993, p. 13.

- <sup>13</sup> NUNES, 1991, p. 9.
- <sup>14</sup> NUNES, 1991, p. 8-9.
- <sup>15</sup> NUNES, B. *Hermenêutica e poesia*, 2007, p. 23.
- <sup>16</sup> NUNES, 2007, p. 25.
- <sup>17</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 10-12.
- <sup>18</sup> JIMENEZ, M. *Do ut pictura poesis ao Laocoon de Lessing*. In: \_\_\_\_\_, 1999, p. 97.
- <sup>19</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 10-11.
- <sup>20</sup> NUNES, 1991, p. 20.
- <sup>21</sup> NUNES, 1991, p. 23-25.
- <sup>22</sup> NASCIMENTO, E. Literatura e verdade. In: \_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura*, 1999, p. 45-46.
- <sup>23</sup> NUNES, 2007, p. 24-28.
- <sup>24</sup> NUNES, 2007, p. 16.
- <sup>25</sup> NUNES, 2007, p. 25.
- <sup>26</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 12.
- <sup>27</sup> NUNES, 2007, p. 13-18.
- <sup>28</sup> NUNES, 2007, p. 16-28.
- <sup>29</sup> NUNES, 2007, p. 25.
- <sup>30</sup> NUNES, 1991, p. 17-21.
- <sup>31</sup> NUNES, 1991, p. 20.
- <sup>32</sup> NUNES, 1991, p. 20.
- <sup>33</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 9-10.
- <sup>34</sup> LICHTENSTEIN, J. *A cor eloquente*, 1994, p. 133.
- <sup>35</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 132.
- <sup>36</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 133.
- <sup>37</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 12-13.
- <sup>38</sup> JIMENEZ, 1999, p. 98.
- <sup>39</sup> JIMENEZ, 1999, p. 98.
- <sup>40</sup> OLIVEIRA, 1993, p. 15.
- <sup>41</sup> JIMENEZ, 1999, p. 98.
- <sup>42</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 13-14.
- <sup>43</sup> DA VINCI *apud* JIMENEZ, 1999, p. 97.
- <sup>44</sup> JIMENEZ, 1999, p. 98.
- <sup>45</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 129-130.
- <sup>46</sup> GREENBERG, C. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, G.; COTRIM, C. (Org.), 2001, p. 46.

- <sup>47</sup> GREENBERG, 2001, p. 46.
- <sup>48</sup> OLIVEIRA, 1993, p. 15.
- <sup>49</sup> MELLO, C. M. M. de. *A literatura francesa e a pintura*, 2004, p. 14-15.
- <sup>50</sup> NASCIMENTO, 1999, p. 40.
- <sup>51</sup> JIMENEZ, 1999, p. 98-100.
- <sup>52</sup> OLIVEIRA, 1993, p. 23.
- <sup>53</sup> LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as práticas da pintura e da poesia*, 1998, p. 193-194.
- <sup>54</sup> LESSING, 1998, p. 193.
- <sup>55</sup> LESSING, 1998, p. 193.
- <sup>56</sup> LESSING, 1998, p. 194.
- <sup>57</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 11.
- <sup>58</sup> LICHTENSTEIN, 2005, p. 14-15.
- <sup>59</sup> NUNES, 2007, p. 17.
- <sup>60</sup> GREENBERG, 2001, p. 48-49.
- <sup>61</sup> GREENBERG, 2001, p. 47.
- <sup>62</sup> NUNES, 2007, p. 26.
- <sup>63</sup> ARGAN, G. C. *Arte moderna*, 1992, p. 11-12.
- <sup>64</sup> GREENBERG, 2001, p. 49-50.
- <sup>65</sup> LOUVEL, L. *apud* ARBEX. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (Org.), 2006, p. 46.
- <sup>66</sup> LOUVEL, L. A descrição "pictural". In: ARBEX (Org.), 2006, p. 192.
- <sup>67</sup> BERTHO, S. Asservir l'image: fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, L. H. (Org.), 1990, p. 26-33.
- <sup>68</sup> RÓNAI, P. Introduções, notas e orientação. In: BALZAC, 1954, p. 9.
- <sup>69</sup> NOGACKI, 1999, p. 26.
- <sup>70</sup> NOGACKI, 1999, p. 18.
- <sup>71</sup> REY, R. Les artistes. In: DURON, Jacques-Robert et al., 1952, p. 177.
- <sup>72</sup> NOGACKI, 1999, p. 26-27.
- <sup>73</sup> NOGACKI, 1999, p. 23.
- <sup>74</sup> NOGACKI, 1999, p. 26.
- <sup>75</sup> BUTOR, M. Balzac e a realidade. In: \_\_\_\_\_. *Michel Butor: repertório*, 1974, p. 93-94.
- <sup>76</sup> BUTOR, 1974, p. 94-97.
- <sup>77</sup> CLOUZOT, H.; VALENSI, R-H. *Le Paris de la comédie humaine*, 1926, p. 82.
- <sup>78</sup> NOGACKI, 1999, p. 25.
- <sup>79</sup> REY, 1952, p. 189.
- <sup>80</sup> COELHO, 2003, p. 82-85.

- <sup>81</sup> CLOUZOT, H.; VALENSI, R-H. 1926, p. 84.
- <sup>82</sup> WETTLAUFER, 2001, p. 2.
- <sup>83</sup> NOGACKI, 1999, p. 19.
- <sup>84</sup> NOGACKI, 1999, p. 19-20.
- <sup>85</sup> BOYER, J.P.; BOYER, E. *Balzac et la peinture*, 1999.
- <sup>86</sup> BALZAC. Sarrasine. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 584.
- <sup>87</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 385-412.
- <sup>88</sup> BALZAC. Gambara. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 413-469.
- <sup>89</sup> RÓNAI. Gambara: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 416.
- <sup>90</sup> BALZAC. Massimila Doni. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 307-384.
- <sup>91</sup> RÓNAI. Massimila Doni: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 309.
- <sup>92</sup> BALZAC. *Prefácio à Comédia Humana*. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 19.
- <sup>93</sup> RÓNAI. Gambara: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 415.
- <sup>94</sup> BELLAIGUE apud RÓNAI. Massimila Doni: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 310-311.  
Referência do original: BELLAIGUE, C. Balzac et la Musique. In: REVUE DES DEUX-MONDES, 1. X. 1924.
- <sup>95</sup> MAURICE-AMOUR apud RÓNAI. Massimila Doni: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 311.  
Referência do original: MAURICE-AMOUR, L. Balzac et la Musique. In: Mercure de France, 1. I. 1950.
- <sup>96</sup> Le chef-d'oeuvre inconnu. In: L'ARTISTE. Journal de la littérature et des beaux-arts. (1972 reimp.) Tome I, p. 319.
- <sup>97</sup> COELHO, 2003, p. 110-111.
- <sup>98</sup> NOGACKI, 1999, p. 28-42.
- <sup>99</sup> BUTOR, 1974, p. 98-99.
- <sup>100</sup> CURTIUS, E. R. A influência de Balzac. In: BALZAC, 1954, p. 22.
- <sup>101</sup> RÓNAI. Massimila Doni: introdução. In: BALZAC, 1954, p. 309.
- <sup>102</sup> WELLEK, R.; WARREN, A. Literatura e outras artes. In: \_\_\_\_\_, 1948, p. 158-169.
- <sup>103</sup> LOUVEL apud ARBEX, 2006, p. 47.
- <sup>104</sup> LE HUENEN, Roland; PERRON, Paul. Balzac et la représentation. In: POETIQUE, n. 61, fev. 1965 apud NOGACKI, 1999, p. 20.
- <sup>105</sup> NOGACKI, 1999.
- <sup>106</sup> REY, 1952, p. 179.
- <sup>107</sup> BALZAC, Prefácio à comédia humana. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 12.
- <sup>108</sup> WELLEK, R.; WARREN, A., 1948, p. 158-159.
- <sup>109</sup> BALZAC, Prefácio à comédia humana. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 14.
- <sup>110</sup> BALZAC. Prefácio à comédia humana. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 20.
- <sup>111</sup> BRANDES, G. B.. In: BALZAC, 1954, p. 21.

- <sup>112</sup> CURTIUS. In: BALZAC, 1954, p. 32.
- <sup>113</sup> BABOU apud CURTIUS. In: BALZAC, 1954, p. 21.
- <sup>114</sup> CURTIUS, 1954, p. 20.
- <sup>115</sup> CURTIUS, 1954, p. 24.
- <sup>116</sup> CROCE, B. Balzac. In: BALZAC, 1954, p. 19.
- <sup>117</sup> CROCE, 1954, p. 15-16.
- <sup>118</sup> RÓNAI. A vida de Balzac. In: BALZAC, 1954, p.50.
- <sup>119</sup> ARBEX, 2006, p. 37.
- <sup>120</sup> HOEK, L. A transposição intersemiótica. In: ARBEX (Org.), 2006, p. 172-173.
- <sup>121</sup> BARTHES, R. S/Z, 1992, p. 85-86.
- <sup>122</sup> BARTHES, 1992, p. 86.
- <sup>123</sup> BUTOR, 1974, p. 95.
- <sup>124</sup> WELLEK, R.; WARREN, A., 1948, p. 162.
- <sup>125</sup> BARTHES, 1992, p. 224-225.
- <sup>126</sup> HOEK. In: ARBEX (Org.), 2006, p. 168.
- <sup>127</sup> CLÜVER, C.. Ekphrasis reconsidered. In: LAGERROTH, U-B; LUND, H.; HEDLING, E. (Eds.), 1997, p.22.
- <sup>128</sup> LOUVEL. In: ARBEX (Org.), 2006, p. 192.
- <sup>129</sup> NOGACKI, 1999, p. 20.
- <sup>130</sup> BRANDES. In: BALZAC, 1954, p. 17.
- <sup>131</sup> BRANDES, 1954, p. 17-19.
- <sup>132</sup> CROCE. In: BALZAC, 1954, p. 19.
- <sup>133</sup> NOGACKI, 1999, p. 21-22.
- <sup>134</sup> BALZAC *apud* NOGACKI, 1999, p. 21.
- <sup>135</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 130.
- <sup>136</sup> BARTHES, 1992, p. 86-87.
- <sup>137</sup> BAROJA, P. Elogio e sátira de Balzac. In: BALZAC, 1954, p. 25-29.
- <sup>138</sup> BALZAC. Prefácio à comédia humana. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 12.
- <sup>139</sup> BALZAC. Prefácio à comédia humana. In: \_\_\_\_\_, 1954, p. 20.
- <sup>140</sup> RÓNAI. Massimila Doni: Introdução. In: BALZAC, 1954, p. 309.

# 2

## PINTORES E MODELOS

### 2.1. Hierarquia de pintores

A narrativa *A obra-prima ignorada* possui como substrato fundamental a relação hierárquica, de mestre a discípulo, que os pintores protagonistas Poussin, Porbus e Frenhofer estabelecem entre si. A este respeito, a presença “*in memoriam*” de Mabuse – mestre predecessor de Frenhofer, a quem esse frequentemente alude –, certifica o papel e a relevância da hierarquia que, na medida em que se estrutura, estrutura o próprio texto balzaquiano. Logo de início, o leitor é situado em uma fria manhã de dezembro do ano de 1612, momento em que um pintor anônimo, de trajes módicos, transita em frente a uma casa na *rue des Grands-Augustins*, em Paris: trata-se de Nicolas Poussin, jovem artista recém-chegado naquela cidade. A juventude e a miséria do personagem reforçam seu aspecto de sujeito em expectativa, que Balzac apresenta como um neófito enamorado pela arte:

Depois de por muito tempo caminhar por aquela rua com a irresolução de um amante que não ousa apresentar-se em casa da sua primeira conquista, por mais fácil que ela tivesse sido, acabou por transpor o umbral daquela porta, e perguntou se mestre Francisco Porbus estava em casa. Ante a resposta afirmativa que lhe foi dada por uma velha entretida em varrer uma sala baixa, o jovem subiu agilmente os degraus, detendo-se em cada um deles como um cortesão noviço, inquieto pelo acolhimento que lhe faria o rei<sup>141</sup>.

Um “cortesão noviço” a escalar uma escada à procura da acolhida de um rei é alguém que busca elevar-se hierarquicamente; a escada revela esse desejo de ascendência do personagem. “Quando chegou ao alto da escadaria de caracol, ficou um momento no patamar, hesitando se usaria ou não a grotesca aldrava que ornamentava a porta da oficina onde devia trabalhar o pintor de Henrique IV, ao qual Maria de Médicis preferiu Rubens”<sup>142</sup>. Mestre Porbus, que é rei para o jovem, é também o pintor abandonado pela realeza, ou seja, dependendo do ponto de vista, há relevância ou decadência em relação ao seu *status* social. Na esteira desse relativismo, Balzac trata de ressaltar a nobreza de Porbus, descrevendo-o como “o pintor a quem devemos o admirável retrato de Henrique IV”<sup>143</sup>, quando visa a estabelecer um contraste em relação à situação de Poussin que, envergonhado de sua condição, não consegue coragem suficiente para bater na porta do ateliê.

Se alguns fanfarrões, cheios de si, crêem muito cedo no futuro, esses serão homens de espírito somente para os néscios. A ser assim, o jovem desconhecido parecia ter verdadeiro merecimento, se é que o talento deve medir-se por essa timidez inicial, por esse pudor indefinível que os que são destinados à glória sabem perder no exercício de sua arte, como as mulheres bonitas perdem o seu nos manejos da faceirice. O hábito do triunfo apequena a dúvida, e o pudor é talvez uma dúvida<sup>144</sup>.

No trecho acima, Balzac associa presença ou ausência de talento à presença ou ausência de pudor – certa reserva, certo respeito em relação a obras de arte e mestres consagrados. O pudor é também indício do vínculo entre a prática da pintura e a atividade amorosa; perder a “timidez inicial” é o que caracteriza a iniciação ao exercício da arte e do amor. O elemento característico do pudor, pré-requisito necessário para a glória de um artista, é a presença da dúvida, pois os artistas que habitualmente triunfam já não duvidam. É importante pontuar que Frenhofer, o personagem principal da narrativa e pintor mais velho da hierarquia, apesar de ser experiente e aparentemente bem-sucedido, não conseguirá resolver suas dúvidas em relação aos processos artísticos aos quais se dedica.

A figura de Frenhofer irrompe no enredo como uma presença inusitada em relação ao anônimo Poussin, que então aguardava estático frente à porta do ateliê de Porbus:

Um ancião vinha subindo a escada. Pela singularidade do seu traje, pela magnificência de seu *cabeção* de renda, pela preponderante calma do seu andar, o rapaz adivinhou ser aquele personagem um protetor, ou um amigo do pintor; recuou no patamar para dar-lhe lugar e examinou-o com curiosidade, na esperança de achar nele a boa índole de um artista, ou o caráter serviçal das pessoas que amam a arte; mas naquele rosto divisou alguma coisa de diabólico, e, sobretudo, esse *não sei quê* que tanto atrai os artistas. [...]. O ancião dirigiu ao rapaz um olhar repassado de sagacidade, bateu três pancadas na porta, e disse a um homem valetudinário, de cerca de quarenta anos, que veio abrir: — Bom dia, mestre<sup>145</sup>.

A figura 1, correspondente ao trecho descritivo em destaque, ilustra o momento no qual Frenhofer irá viabilizar a entrada do jovem no ateliê de Porbus. Tanto a descrição textual quanto a imagem nos auxiliam a melhor visualizar o contraponto entre a “timidez inicial” de Poussin e a decidida experiência de Frenhofer, um contraponto entre desejo e sapiência, paixão e amor. Quando Frenhofer e Poussin, por fim, adentram o ateliê de Porbus, a hierarquia se concretiza pelo encontro dos três pintores.

**Figura 1.** O ancião deu três pancadas na porta. Sem data.



**Fonte:** *A Comédia Humana*. Volume XV. Editora Globo, 1954. p. 386<sup>11</sup>.

Embora alerte sobre o risco de se buscar “lugares *reais* ficcionalizados”, Teixeira Coelho destaca que o sótão do imóvel conhecido como Hotel de *Savoie-Carignan*, 7, rue des Grands-Augustins, teria servido como “cenário inicial para a história de Balzac”, ou seja, o cenário que inspira os elementos do ateliê de Porbus. O autor também destaca tratar-se do local em que Pablo Picasso escolhe se instalar a partir de 1931, após ter concluído a série de ilustrações para *A obra-prima ignorada*, que efetua a partir de encomenda de Ambroise Vollard; e teria sido nesse ateliê que o pintor elaborou sua conhecida obra *Guernica*<sup>146</sup>.

Por sua vez, Alexandra Wettlaufer, pesquisadora que trata das implicações do pintor Girodet na obra de Balzac, trabalha com a possibilidade de que Balzac teria se inspirado na pintura de François-Louis Dejuinne, *Retrato de Girodet pintando Pigmalião e Galatéia diante de M. de Sommariva* (figura 2), que fora exposta no Salão de 1822, para compor, dentre outros fatores, a passagem inicial da narrativa<sup>147</sup>. Exemplificando melhor, a disposição dos três personagens em torno da tela na obra de Dejuinne é análoga à do enredo balzaquiano, em que Frenhofer, Poussin e Porbus dialogam em função da tela *Maria Egípcíaca*, que Porbus acabara de compor.

11 Consultando o volume mencionado, não foi possível encontrar mais detalhes sobre autoria e data de realização da ilustração.

Diante do exposto, podemos ainda comparar o ambiente do ateliê pintado por Dejuinne com a descrição balzaquiana do ateliê de Porbus, sendo elementos comuns entre o texto e a imagem, dentre outros fatores, a claraboia que ilumina o local em “auréola”, deixando os cantos da tela sombreados, a presença de “fragmentos e torsos de deusas antigas”, além de certa “desordem” que prevalece quanto à disposição de peças pelo ambiente.

**Figura 2.** François-Louis Dejuinne. *Retrato de Girodet pintando Pigmalião e Galatéia diante de M. de Sommariva*. 1821. Museu Girodet, Montargis.



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.musee-girodet.fr/portrait-de-girodet-peignant>>. Acesso em: 05 out. 2012.

Uma claraboia existente no teto iluminava o ateliê de Porbus. Concentrada sobre uma tela colocada no cavalete, e que não fora ainda tocada senão por três ou quatro traços brancos, a luz não alcançava as negras profundezas dos cantos daquela vasta peça; entretanto, alguns reflexos perdidos faziam brilhar naquela sombra pardacenta uma paleta prateada no ventre de uma couraça de retre suspensa na parede, listavam com um brusco sulco de luz a cornija esculpida e encerada de um antigo aparador coberto de louças curiosas ou pontilhavam de pingos brilhantes o tecido granuloso de alguns velhos reposteiros de brocado dourado, de grandes pregas desfeitas, atirados ali como modelos. Manequins de gesso, fragmentos e bustos de deusas antigas, amorosamente polidas

pelos beijos dos séculos, enchem as mesinhas e os consolos. Numerosos esboços, estudos a lápis, a três cores, sanguíneos ou feitos a pena, cobriam as paredes até o teto. Caixas de tintas, garrafas de óleo e de essência, mochos caídos, não deixavam senão um caminho estreito para chegar embaixo da auréola projetada pela claraboia, cujos raios caíam em cheio no pálido semblante de Porbus e sobre o crânio de marfim do homem singular<sup>148</sup>.

A presença das estátuas confere ao cenário uma atmosfera clássica, sendo também signos que nos remetem à feminilidade. Por exemplo, a estátua que aparece nas sombras, no canto esquerdo da obra de Dejuinne, é uma representação da *Vênus de Médici* (obra que retrata Afrodite, deusa do amor), segundo consta na ficha que acompanha a pintura no site do Museu Girodet. Assim, não se trata apenas de moldes escultóricos, mas de uma estatuária “amorosamente” polida “pelas carícias dos séculos”. E se as estátuas são polidas, igualmente o é o “crânio de marfim” de Frenhofer, brilhante e valioso, raridade que guarda os atributos singulares de um artista pensador e amante.

O ateliê de Porbus é, portanto, o *topos* escolhido para introduzir as relações hierárquicas que se estabelecem entre os três artistas desde o início de *A obra-prima ignorada*, ocasião em que são também introduzidas a alusão à lenda de Maria do Egito e a referência à obra de Mabuse, como veremos adiante.

### 2.1.1. Nicolas Poussin, artista de gênio

Em *A obra-prima ignorada*, Nicolas Poussin é um normando recém-chegado a Paris que busca se situar na vida e na arte. Após anonimamente presenciar toda a crítica de Frenhofer em relação às incompletudes da tela *Maria Egípcíaca* que Porbus havia pintado, Poussin se revela aos demais ao contestar a opinião do velho pintor. Contudo, notando seu próprio atrevimento, trata de se desculpar e apresenta-se, colocando-se em seu devido lugar na hierarquia: “Sou desconhecido, um pinta-monos instintivo e chegado faz pouco a esta cidade, fonte de toda ciência”<sup>149</sup>.

Balzac procura destacar os estados de espírito do jovem, que se compraz na companhia dos bons companheiros que encontra, em relação aos quais desenvolve um laço de respeito e devoção. O escritor atribui ao personagem o coração vibrante “dos grandes artistas, quando, em pleno zênite da mocidade e do amor pela arte, enfrentaram um homem de gênio ou alguma obra-prima”<sup>150</sup>. Pudico em relação à Porbus, hipnotizado por Frenhofer, gradualmente envolve-se na atmosfera de “encantamento que devem experimentar os pintores de vocação ante o aspecto do primeiro ateliê que vêem e onde se lhes revelam alguns dos processos materiais da arte”<sup>151</sup>.

Conforme os trechos citados acima, se em um ateliê são revelados “procedimentos materiais”, deverão existir também os segredos imateriais, e os diálogos entre pintores versarão sobre ambos. É ainda relevante a menção ao caráter inato atribuído à criação: Poussin possui aptidão inata, é um projeto de pintor de gênio. Testando a aptidão do jovem, logo que sua presença é notada no ateliê, Porbus propõe que desenhe – um ritual de iniciação. Tendo percebido a destreza do artista ao transpor para o desenho a *Maria Egípcíaca*, Frenhofer lhe pergunta o nome, revelado no momento em que o jovem assina o trabalho recém-composto: “Nicolas Poussin”. Esta ênfase no ato da assinatura, além de chamar a atenção para o aspecto

visual da palavra (no caso, o nome do pintor), nos remete à valorização da noção de autoria, pois se trata do marco a partir do qual o personagem deixa de ser anônimo na narrativa.

Hauser define a concepção de artista gênio que marca o *Cinquecento*, ao ressaltar que a genialidade se desdobra a partir de um processo de “emancipação do artista [...]: não mais é sua arte, mas o próprio homem quem se converte em objeto de veneração”<sup>152</sup>. Por outro lado, um artista dotado de genialidade não elabora uma obra qualquer, elabora obras-primas, feitas com maestria. O vínculo entre artista e obra, bem como entre o *status* do artista e da criação que empreende, é uma das discussões centrais que aparecem entremeadas na narrativa em estudo. E ao reconhecimento social do artista está ligada a valorização da erudição em pintura, pela superação do aspecto artesanal. Balzac, sob o discurso de Frenhofer, exalta a erudição em arte. As lições sobre criação referenciam, a todo tempo, procedimentos suscetíveis de transformar um artista técnico, logo, um artesão, em um artista aurático, cujas obras proporcionam algo além.

Para fundamentar a criação do personagem Poussin, Balzac baseia-se no episódio real da vida de Nicolas Poussin (1594-1665), pintor neoclassicista que vai à Paris em 1612 (ainda aos 18 anos) no intuito de aprimorar sua arte<sup>153</sup>. Conforme expõe Lichtenstein, o Poussin real é conhecido por reivindicar para a pintura francesa a nobreza (atividade intelectual), que tarda em relação à pintura dos renascentistas italianos. Para tanto, chega a exilar-se em Roma em momentos diversos de sua vida. Apenas em 1648 ocorre a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura na França, no intuito de alterar o vínculo da pintura francesa com as artes mecânicas, as quais vigoravam desde a Idade Média. Ainda assim, segundo Lichtenstein, somente após cerca de vinte anos da fundação da Real Academia, a partir de 1667 – Poussin morre em 1665 –, desenvolve-se efetivamente uma atividade teórica sobre a pintura, pela realização sistemática de conferências<sup>12</sup>. Nesse ínterim, Poussin está entre os pioneiros em difundir a associação entre a prática pictórica e o pensamento sobre a pintura. Afirma Mello:

Nicolas Poussin, na esteira dos trabalhos de Leon Batista Alberti, Leonardo da Vinci e Albrecht Dürer começa a escrever um *Traité d'Art*, de que foram conservados apenas alguns fragmentos. Os documentos mais importantes de que dispomos para conhecer sua concepção da pintura são os resumos de conferências e sua correspondência<sup>154</sup>.

Em Balzac, a reivindicação de uma arte erudita ou científica encontra-se na figura de Frenhofer, e Poussin busca Paris para se aperfeiçoar, ou seja, há uma herança a se formar. Retomando o momento em que Poussin se revela a Porbus e a Frenhofer, este não condena o desenho que o jovem realiza, nem o fato de ele ter visto somente virtudes na tela de Porbus, pois considera que não se trata de um iniciado; defende que “somente os iniciados nos mais profundos arcanos da arte” possuem um olhar criterioso<sup>155</sup>. Frenhofer considera Poussin digno de uma lição sobre os segredos da pintura, um talentoso discípulo ideal; ao demonstrar a aplicação de retoques especiais na tela de Porbus, chega a formalizar um convite subentendido ao jovem:

---

12 Este debate é bem explicado por Lichtenstein no capítulo intitulado *O conflito entre o colorido e o desenho ou o devir tátil da ideia*. Segundo a autora, havia na pintura francesa da primeira metade do século XVII uma “opressão que pesava sobre o título de mestre”. Um grupo de pintores que adquiriram isenção de impostos em relação aos artesãos teria sido responsável por requerer ao rei (via fundação da Real Academia em 1648) o reconhecimento da pintura como arte liberal, no intuito de manter o privilégio que já possuíam. LICHTENSTEIN. *A cor eloquente*. 1994, p. 142-148.

Rapaz, rapaz, o que aqui te estou mostrando, nenhum mestre poderia ensinar-te. Somente Mabuse possuía o segredo de dar vida às figuras. Mabuse teve somente um discípulo, e esse sou eu. Eu nunca tive nenhum, e estou velho! Tens suficiente inteligência para adivinhar o resto, por isto que te estou deixando entrever<sup>156</sup>.

Mas a parceria entre Frenhofer e Poussin não se desenvolverá, pois acabarão como rivais. Frenhofer se lançará em uma perseguição ardente à vida em arte, que acabará por destituir a própria arte. Ao terminar os reparos que realiza na tela de Porbus, tendo deixado os consortes impressionados com os efeitos que conseguira, o ancião exclama, referindo-se à sua obra-prima: “— Isto não vale ainda a minha *Belle Noiseuse*”<sup>157</sup>. Este é o prenúncio da situação relevante que se seguirá: Porbus e Poussin desejarão conhecer tal obra-prima. Fica evidente a questão do valor relativo das obras de arte, pois a *Maria Egípcíaca* de Porbus não se equipara à *Belle Noiseuse* que o pintor ancião resguarda do olhar dos outros.

Como término da cena de encontro entre os três pintores no ateliê de Porbus, Frenhofer convida os companheiros para irem até sua casa e, se dando conta da situação de miséria de Poussin, ao cumprimentá-lo com um toque no ombro, oferece duas moedas de ouro pelo desenho que o jovem havia feito. É Porbus, o mediador, quem encoraja Poussin a aceitar as moedas, aludindo ao fato de que o ancião era homem de posses. Negócio efetivado, os pintores descem a escada do ateliê e caminham, discorrendo entretidamente sobre arte. Os patamares hierárquicos neste instante se conjugam.

Conforme Mello esclarece, o público comprador no contexto da França no século XVII era composto pelos reis, os nobres e os ricos burgueses<sup>158</sup>. A fundação da Real Academia de Pintura e Escultura em 1648 ocorre em função do fortalecimento do poder absoluto de Luís XIV, e nos ciclos de conferências acadêmicas que se seguem a esta fundação havia lugar garantido para os nobres e os ricos burgueses como conselheiros “amadores”, os quais:

[...] vão possibilitar uma efetiva integração social dos artistas, nos meios cortesãos ou nos salões parisienses, além de constituírem um potencial público para as obras, ampliando assim o mercado comprador de artes plásticas. As conferências assumem, destarte, uma capital importância, atendendo ao duplo objetivo de “educar” este potencial público comprador e fortalecer junto a ele a autoridade do pintor acadêmico, construindo e consolidando uma relação de superioridade do artista em relação ao comprador<sup>159</sup>.

A autora destaca ainda a importância do papel desses amadores que, embora não fossem pintores ou escultores profissionais, demonstravam afinidade com as belas-artes e iriam compor numerosos tratados e registros vinculados às informações discutidas nas conferências acadêmicas, o que precede e influi na formação da Estética como disciplina no século XVIII. Dois principais nomes dentre os teóricos da arte amadores são André Félibien e Roger de Piles<sup>160</sup>.

Os mestres artesãos da Idade Média tinham seu trabalho e o comércio de suas obras vinculados às Corporações de Ofício, ou seja, não podiam atuar livremente. A “Corporação dos pintores e escultores, que se organizara em Paris em 1391, conseguira, e ainda mantinha, o privilégio – verdadeiro monopólio – da prática das artes”. Esses mestres eram “apoiados pelo Parlamento, ou seja, por setores influentes de uma burguesia de magistrados” resistente ao poder absoluto<sup>161</sup>. A Real Academia funcionará como “espaço institucional fiador” ou

“instância de poder” passível de conferir a autonomia que se requisitava para a arte, mas, se os artistas se desvinculam dos artesãos e se aliam ao rei, por outro lado, não se vinculam plena e diretamente “à elite aristocrática ou à burguesia enriquecida”, que lhes garantiriam o mercado<sup>162</sup>.

Em *A obra-prima ignorada*, Frenhofer, Porbus e Poussin se encontram em Paris (1612) trinta e sete anos antes da fundação da Real Academia. Porbus trabalha em uma tela para a rainha, é um pintor da corte. Frenhofer nasceu rico, logo, é um nobre amador que, possivelmente, se fez profissional, além de atuar como comprador de arte, pois sugere competir com a rainha pela tela de Porbus, além de oferecer dinheiro pelo desenho de Poussin e ter sido fiador de seu próprio mestre, Mabuse. Poussin é um artista independente que, desvinculado de uma corporação de ofício, busca um mestre ou uma instância de ensino que lhe viabilize aperfeiçoar seus conhecimentos, além de um mercado para sua arte. Desse modo, Frenhofer, Porbus e Poussin espelham simbolicamente questões sobre o processo de autonomia pelo qual as artes plásticas passarão no contexto da França na segunda metade do século XVII.

## 2.1.2. Frenhofer, um pintor indistinto

Sob o filtro do olhar de Poussin, Balzac confere a Frenhofer um aspecto misterioso, ao que se associa uma espécie de inspiração própria aos artistas, um “não-sei-que”<sup>163</sup> sedutor ou mesmo perturbador. Conforme expressa o narrador, Poussin busca definir Frenhofer como “um gênio fantástico que vivesse numa esfera desconhecida”<sup>164</sup>, sobre o que o próprio narrador complementa: “tudo naquele ancião ultrapassava os limites da natureza humana”<sup>165</sup>. Quando Poussin vê Frenhofer pela primeira vez é tomado por um pressentimento incomum; quando o vê pintar pela primeira vez, vê “um demônio que atuava por suas mãos”<sup>166</sup>. Ao conhecer as obras do velho pintor, conclui: “estou então em casa do deus da pintura”<sup>167</sup>. O pintor ancião é observado por Poussin como uma “criatura sobrenatural”<sup>168</sup>, com habilidades simultaneamente divinas e sediciosas, ambíguas e raras, uma perspectiva que nos traz elementos psicológicos complementares à descrição predominantemente física do personagem:

Imaginem uma fronte calva, abaulada, proeminente, projetando-se saliente sobre um nariz pequeno e chato, arrebicado na ponta como o de Rabelais ou o de Sócrates; uma boca risonha e enrugada, um queixo curto, orgulhosamente erguido, tapado por uma barba grisalha, aparada em ponta, olhos verde-mar embaciados na aparência pela idade, mas que, pelo contraste com o branco nacarado em que a pupila flutuava, deviam por vezes despedir olhares magnéticos no paroxismo da cólera ou do entusiasmo. O rosto, aliás, estava singularmente emurchecido pelas fadigas da idade, e, mais ainda, por esses pensamentos que corroem igualmente a alma e o corpo. Os olhos não tinham mais cílios, e mal se viam vestígios de sobrancelhas por sobre as arcadas salientes. Ponham essa cabeça num corpo franzino e débil cerquem-na de uma renda de deslumbrante alvura e perfurada como uma colher para peixe, atirem sobre o gibão preto do ancião uma pesada corrente de ouro, e terão uma imagem imperfeita desse personagem, ao qual a escassa luz da escada acrescentava ainda uma cor fantástica. Dir-se-ia uma tela de Rembrandt caminhando silenciosamente, e sem o quadro, na escura atmosfera de que o grande pintor se apropriou<sup>169</sup>.

A descrição fundamentada em cores, luminosidades e nas comparações com objetos conferem ao texto aspectos picturais, que se reforçam quando o escritor compara Frenhofer a uma tela de Rembrandt que caminha. Segundo Nogacki, “o que atrai Balzac num pintor é sua habilidade em expressar uma impressão ou um caráter”<sup>170</sup>. No trecho em evidência, Rembrandt é lembrado pelo tipo de atmosfera com que impregna suas obras, o que nos indica certa obscuridade que circunda o personagem descrito ou, conforme expressa o escritor, uma “imagem imperfeita” que prevalece apesar da minuciosa descrição.

A referência à “pesada corrente de ouro” também nos remete a retratos de Rembrandt, nos quais o acessório usualmente aparece, conforme ilustra a figura 3, um autorretrato realizado entre 1636 e 1638. A presença da corrente era um símbolo de prestígio muitas vezes concedido a artistas por um patrono nobre. Juntamente com a boina e a vestimenta tinha o propósito de demonstrar o *status* do artista, uma distinção necessária para a época, na qual os pintores apenas iniciavam a busca pelo reconhecimento de sua arte entre uma elite intelectual<sup>171</sup>.

**Figura 3.** Rembrandt. *Autorretrato*. 1636-1638. The Norton Simon Museum, California.



**Fonte:** Disponível em: <[http://www.nortonsimon.org/collections/browse\\_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65](http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65)>. Acesso em: 26 set. 2012.

Demais elementos do personagem são, entretanto, melhor associados a outros artistas e obras, ou mesmo a escritores e pensadores, conforme a referência explícita a Rabelais e a Sócrates. Quanto à “renda de deslumbrante alvura e perfurada como uma colher para peixe”, podemos observá-la caracterizando o traje de Frenhofer em ilustrações de época (figuras 1 e 5), e também podemos encontrá-la bem exemplificada no quadro *Retrato de um homem*

## RESSONÂNCIAS DO *UT PICTURA POESIS* EM A OBRA-PRIMA IGNORADA, DE HONORÉ DE BALZAC

(figura 4), de Frans Pourbus II, o pintor que serve de referência para a criação de François Porbus<sup>13</sup>, o personagem. Enfim, Balzac se baseia em um somatório de indícios e referências com o objetivo de enquadrar Frenhofer no estereótipo de um pintor tradicional, cuja barba “aparada em ponta” é um dos elementos mais característicos.

**Figura 4.** Frans Pourbus II. *Retrato de um homem*. Sem data. Art Gallery of New South Walles, Sydney.



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/OO1.1963/>>. Acesso em: 26 set. 2012.

**Figura 5.** P. Soyer. *Frenhofer segurando uma tela*. S/d.



**Fonte:** Œuvres Illustrées de Balzac. p. 41. Biblioteca Nacional da França (Gallica).

A figura 5, de autoria de P. Soyer, realizada no século XIX, nos mostra a relação entre o pintor e sua obra. Frenhofer é representado conforme Balzac o descreve, estando a sustentar uma tela de pintura entre as mãos, em gesto de cuidado. Interessante notar que é o verso da tela que se encontra voltado para o observador, logo, a imagem é resguardada. Em ilustração semelhante feita por Pablo Picasso, para edição organizada por Ambroise Vollard (1931), o personagem é representado como um esboço simbólico de qualquer pintor, despido dos aparatos que o caracterizam na descrição balzaquiana; seguindo o ideário do modernismo, fica destacado o íntimo envolvimento que estabelece com a figura feminina que está a compor.<sup>14</sup>

Para Didi-Huberman, Frenhofer é um sujeito confuso que anda às voltas com a loucura – “loucura da dúvida”. Alguém que, de tanto investigar, chega a suspeitar do próprio objeto

13 Balzac utiliza a forma “François Porbus” para nomear seu personagem, enquanto nos livros, que tratam da vida e obra do pintor, consta a grafia “Frans Pourbus”.

14 As ilustrações feitas por Picasso para a edição de Ambroise Vollard podem ser consultadas no site do MOMA. PICASSO, Pablo. *Ilustrações sobre A obra-prima ignorada*. Gravura. 1927-1931. Disponível em:<<http://www.moma.org/interactives/>>

de investigação e protela irremediavelmente o fim da obra. O autor sugere que Frenhofer lida com o fracasso, pois lida com um limite do pictórico, com a possibilidade/impossibilidade de representar o encarnado da pele no contexto da pintura de figuras humanas. A pele é uma retícula sob a qual corre sangue, e o sangue significa vida. Assim, a obtenção de sucesso na representação do encarnado da pele envolve lidar com um limite pictórico entre a arte e a vida e, por isso, a representação da carnação – a morna vitalidade, o rubor – é o mesmo que lidar com um “fantasma” da pintura<sup>172</sup>.

Para Teixeira Coelho, Frenhofer é a expressão plena de um sujeito romântico, em cuja personalidade não há espaço nem para insanidade, nem para conotações de fracasso. Podemos dizer que, segundo este autor, associar loucura à Frenhofer é desconsiderar a primazia da função estética da arte. Coelho chega a associar ao personagem ideias de Herder (1744-1799) e Schelling (1775-1854), e enfatiza que a relação entre arte e vida é própria de uma “concepção romântica da arte”<sup>173</sup>.

Diante do exposto, podemos compor a suma de Frenhofer ao dizer que se trata de um artista que se dedica cuidadosamente à reflexão sobre os processos de criação e, por possuir o objetivo apaixonado de suplantar o limite do conhecimento, as ambiguidades prevalecem em relação às certezas.

### 2.1.3. Porbus, Rubens e Frenhofer: o belo, o agradável e o sublime

A referência inspiradora para a criação de François Porbus, o personagem balzaquiano, é o pintor Frans Pourbus II ou Pourbus, o jovem (1569-1622)<sup>15</sup>, que principia sua arte a partir do “maneirismo formal do fim do século XVI”, tendo conhecida reputação como pintor da atmosfera da corte<sup>174</sup>. Nascido na Antuérpia, ele se estabelece definitivamente na França a partir de fins da primeira década de 1600, ficando a serviço da corte de Henrique IV. Com a morte do rei em 1610, permanece como pintor na corte de Maria de Médicis. Contemporâneo de Pourbus II, Peter Paul Rubens (1567-1640) igualmente presta serviços para a corte de Maria de Médicis a partir dos primeiros anos de 1600, vindo gradativamente a estabelecer “uma relação estreita e privilegiada com a soberana”<sup>175</sup>. No contexto de *A obra-prima ignorada*, Balzac identifica Porbus como o pintor de Henrique IV que fora rejeitado por Maria de Médicis em favor de Rubens, suscitando reflexões sobre o reconhecimento dos artistas frente à monarquia e à sociedade.

Nogacki afirma que, na escolha dos pintores a citar em seus textos, importava a Balzac não o renome ou a “originalidade”, mas alguma “particularidade biográfica” ou “característica de estilo”<sup>176</sup>, a exemplo da rivalidade entre Porbus e Rubens que se fundamenta em particularidades históricas que embasam seus respectivos estilos. Frans Pourbus II provém de uma “dinastia de retratistas” – constituída por seu pai, Frans Pourbus I, e avô, Pieter Pourbus<sup>177</sup> –, uma consanguinidade hierárquica que o enquadra em uma tradição representativa do retrato, nos moldes “descritivos”<sup>178</sup> da escola flamenga e holandesa:

---

exhibitions/2010/picassoprints/main.html#/pubsbooks/vollard>. Acesso em: 26 set. 2012.

15 Apenas a título de curiosidade, Balzac afirma que Porbus, o personagem, tem “aproximadamente 40 anos”; Pourbus real, em 1612, teria 43 anos.

[...] seus retratos são notáveis pela severidade com que os modelos são apresentados. Com suas poses altivas, eles parecem exprimir o complexo formalismo da etiqueta cortesã então vigente. Contudo o estilo de Pourbus caracteriza-se por uma modelagem plástica muito individual, o que lhe permite representar de maneira tátil e analítica os ricos tecidos das dispendiosas vestes cerimoniais<sup>179</sup>.

**Figura 6.** Frans Pourbus II. *Maria de Médicis*. 1616. Art Institute Chicago.



**Fonte:** Disponível em: [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/marie-de-medicis-1573-1642-reine-de-france?sous\\_dept=1](http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/marie-de-medicis-1573-1642-reine-de-france?sous_dept=1). Acesso em: 26 set. 2012.

**Figura 7.** Peter Paul Rubens. *Maria de Médicis*. 1622. Obra inacabada. Museo del Prado, Madrid.



**Fonte:** Disponível em: <http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-de-medicis-reina-de-francia/>. Acesso em: 26 set. 2012.

Rubens, no princípio de sua carreira, sob influência de Ticiano, Veronese e Tintoretto – note-se a herança singular da escola Italiana – apresenta certo “virtuosismo” e maior “realismo” em relação ao estilo de retrato próprio às cortes, praticado por Pourbus II. Já no final de 1608, segue o modelo dos retratistas neerlandeses, quando seus quadros passam a apresentar um grande impacto plástico das figuras sob fundo chapado, a exemplo de Pourbus II. Destacam-se as roupas formais, escuras e de golas altas utilizadas pelos modelos (moda até 1620), trajes que geram altivez<sup>180</sup>. Nas figuras 6 e 7, Pourbus e Rubens respectivamente representam Maria de Médicis nos moldes da etiqueta cortesã. Trata-se de um traje de viúva que contribui para o ar de imponência preponderante em ambas as imagens, ainda que essa tela de Rubens tenha ficado inacabada.

A partir de 1620, no contexto das transformações do Alto Barroco, a “arte tardia” de Rubens retoma suas influências anteriores de mestres venezianos, além de revigorar o aspecto típico dos retratos da corte, pela valorização da pintura histórica e representação dos soberanos em relação a símbolos mitológicos e alegóricos, estilo que é um diferencial para sua

valorização como artista. É esse tipo de pintura que revela a famosa série elaborada para Maria de Médicis entre 1622-25<sup>181</sup>, conforme exemplificada na figura 8, na qual Henrique IV aparece recebendo um retrato de Maria, pelo qual supostamente se apaixona. Em contraponto, a representação de Henrique IV (figura 9), de autoria de Frans Pourbus II, exemplifica o modelo tradicional do gênero retrato.

**Figura 8.** Peter Paul Rubens. *Henrique IV recebendo o retrato de Maria de Médicis*. 1622-1625. Louvre, Paris.



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.insecula.com/oeuvre/O0000824.html>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

**Figura 9.** Frans Pourbus II. *Henrique IV*. 1610. Louvre, Paris.



**Fonte:** Disponível em <<http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=26030225+&cr=27&cl=1>>. Acesso em: 26 set. 2012.

No âmbito da tradição horaciana, os “quadros de maior valor são os de ‘história’, seguidos dos retratos, das cenas de gênero, das paisagens e, por último, as naturezas mortas”. A pintura de história é valorizada, pois além de requerer do pintor conhecimento erudito e literário para compor as fábulas e alegorias histórico-mitológicas, exige o conhecimento dos demais gêneros que incorpora em um só espaço de representação<sup>182</sup>.

A tela de Rubens (figura 8) exemplifica a simultaneidade de gêneros que se requer na composição de uma pintura de história. Apresenta, por exemplo, uma paisagem em segundo plano, tendo figuras humanas em primeiro plano, as figuras do rei e de personagens mitológicos. Por sua vez, o retrato de Maria de Médicis que aparece como elemento central da obra, cumpre uma função metalinguística, pois é uma pintura em miniatura (um retrato) que está inserida em uma outra pintura (a própria pintura alegórica realizada por Rubens). Além desse fator, na miniatura se concentra um tema fundamental ao quadro, o aspecto envolvente

que circunda a representação pictórica de uma figura feminina, envolvimento que, nesse caso, prende o olhar de Henrique IV.

A tela de Rubens nos remete ainda à questão de Frenhofer, que se vê às voltas com uma releitura do gênero retrato, pois revigora, reinterpreta ou mesmo subverte os rudimentos de gênero na medida em que estabelece uma relação passional com sua pintura<sup>16</sup>. Todavia, antes de chegar a uma desconstrução, privilegia o estudo da figura humana feminina, amparada no real. Por exemplo, ao se referir à tela *Maria Egipcíaca*, denigre o estilo de Rubens, pautado em um uso exacerbado da cor, em favor do retrato à maneira de Porbus, um retrato comedido, nos moldes tradicionais da escola flamenga e holandesa. Afirma Frenhofer:

[...] esta tela vale mais do que as pinturas desse mariola de Rubens, com as suas montanhas de carne flamenga, polvilhadas de vermelhão, com suas bâtegas de cabeleiras castanhas e sua orgia de cores. Pelo menos você tem aí cor, sentimento e desenho, as três partes essenciais da Arte<sup>183</sup>.

Nessa situação, contrapondo o real ao ficcional, é interessante notar que Balzac inverte a hierarquia social dos artistas. Porbus – tanto o pintor do mundo referencial quanto o personagem – é rebaixado de seu posto como pintor da corte, mas Frenhofer valoriza sua arte em detrimento do estilo de Rubens, que é privilegiado pela corte. Lichtenstein, no contexto da História da Arte, se refere a Rubens como exemplo de pintor bem-sucedido:

Louva-se, em igual medida, a erudição daquele a quem cada partido se refere como sendo seu modelo, quer se trate de Rafael ou Ticiano, de Poussin ou Rubens. Quanto a este, no entanto, há uma ligeira diferença: todos frisam suas qualidades de civilidade, sua polidez de homem do mundo, que sabe ser erudito sem ser pedante, que é tão sedutor quanto infinitamente perspicaz. De fato, são estreitos os laços entre a estética colorista e a ética mundana. Este pintor, que dizia “olho o mundo inteiro como meu livro”, corresponde absolutamente à figura do homem universal, cidadão do mundo, honesto, elegante, polido e delicado!<sup>184</sup>.

Frenhofer, devido à sua autonomia de praticante, apreciador e comprador de arte, avalia os estilos de Porbus e Rubens conforme lhe convém. Critica Rubens pelo modo extremado pelo qual ele usa a cor, enfatizando a necessidade de se aliar o sentimento e o desenho à cor, conforme alega haver em Porbus. Frenhofer defende o *dessein*, ou seja, não o desenho no sentido próprio da linha, mas o desígnio ou a intenção do pintor, o vínculo do desenho com a propagação de uma ideia, que garante o aspecto intelectual de uma pintura, conforme expõe Mello:

O desenho/desígnio é, pois, a expressão e o fundamento de um sistema de valores pictóricos, tributário de um sistema filosófico platônico-aristotélico e cristão, revisto à luz da Retórica clássica. [...]. Assim, mais do que um conhecimento da geometria e o domínio da técnica do traço, será valorizado o trabalho intelectual investido pelo pintor

---

16 Segundo especifica Nogacki, o retrato rivaliza com o tipo de pintura fabulativa desenvolvida pelos pintores da Restauração, assim, Frenhofer, embora pertença ao século XVII, subverte ficcionalmente o programa de genialidade alegorizada dos artistas do século XIX.

*criador*. A composição, no caso do pintor, exige o respeito às leis da proporção, representa o trabalho intelectual presente na obra e reflete sua concepção, considerada, então, superior a sua execução. O domínio de uma “retórica pictórica” serve, portanto, de apoio para a construção deste personagem do pintor criador que se legitima mirando-se no poeta, em uma perspectiva neoplatônica<sup>185</sup>.

A retórica pictórica que deriva do *dessein*, ao modo do que defende Nicolas Poussin (o pintor real) será o aspecto privilegiado pela Academia francesa, além de marcar a diferença entre o “Belo”, um conceito superior, derivado da teoria de Platão, que designa também a unidade de uma arte bem concebida e executada, em oposição ao “agradável”<sup>17</sup>, um conceito que mais facilmente se vincula à estética colorista, conforme encontramos nas obras de Rubens. Portanto, em detrimento do estilo “agradável” de Rubens, Frenhofer requer de Porbus, seu discípulo, que ele não execute meramente sua obra, mas que lhe infunda uma concepção, ao modo da “*inventio* retórica”, de acordo com a tradição humanista e com a representação do belo em arte<sup>186</sup>. Afirma ao discípulo: “Tua criação é incompleta. Não pudeste transmitir senão uma parte de tua alma à tua obra querida”<sup>187</sup>, de onde se subentende que é preciso se dedicar à criação de alma inteira.

Para finalizar este tópico, vale opor brevemente as concepções artísticas de Frenhofer e de Porbus sob a perspectiva kantiana, em *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*<sup>188</sup>. Porbus se refere a Frenhofer como um “pintor sublime”<sup>189</sup> e, conforme o pensamento de Kant, o sublime é oposto à *mimesis*, pois decorre do declínio do senso de representação (impossibilidade da forma) em direção a uma construção do sujeito (experiência estética). Enquanto o belo é pacífico e se vincula propriamente à arte, pois se atém à referência da natureza e à harmonia das formas<sup>18</sup>, o sublime é conflituoso e tende a ultrapassar a esfera da própria arte.

A partir do exposto, podemos sugerir que Frenhofer experiencia uma contradição, pois empreende uma busca pelo “belo”, que, segundo Kant, se vincula à razão artística, mimética, embora vivencie o “sublime”, que não se vincula ao princípio da verossimilhança, mas ao conceito de imaginação. Isto explica como a obra-prima diverge entre o que o pintor executa (real) e o que verbalmente difunde (ideal).

Enquanto Porbus, em suas concepções sobre arte, encarna a busca objetiva, técnica, pela beleza – um feito provável, pois se atém ao belo formal –, Frenhofer se coloca em busca pela beleza perfeita, mas com um ideal íntimo/subjetivo – um feito impossível, pois a forma definida compete ao belo, a subjetividade ao sublime. A “explosão” da forma da obra-prima demonstra que o ancião atinge não a perfeição do ideal de beleza, mas a sublimidade, argumento que se reforça, pois, conforme distingue Kant, no sublime há “comoção”, em vez do esperado “encanto” que circunda o belo<sup>190</sup>. A obra-prima ignorada mais comove do que encanta.

17 “No século XVIII, o debate acadêmico em torno do Belo e do agradável constitui uma arena simbólica para o embate entre valores burgueses e aristocráticos. O investimento moral destes valores “artísticos” produzirá a Estética, como disciplina filosófica autônoma. O sentimento do belo, indissociável de uma empatia com as emoções do pintor, será o requisito indispensável exigido do amador e do crítico de arte”. (MELLO, 2004, p. 18).

18 Conforme aponta Nunes, no contexto iluminista, “a natureza é regra, como norma estética, é a natureza que detém o belo, seu predicado original”. (NUNES, 2007, p. 28).

## 2.1.4. Mabuse, uma poética insubordinada

Pelo fato de uma estruturação hierárquica ser um fator basilar da narrativa em estudo, as concepções artísticas de Frenhofer derivam, antes de tudo, do tipo de arte que seu mestre, Mabuse, pratica e difunde, e a relação entre os mesmos é sintetizada por Porbus na passagem em que esclarece a Poussin:

O velho Frenhofer foi o único discípulo que Mabuse quis ter. Tendo-se tornado amigo dele, seu salvador, seu pai, Frenhofer sacrificou a maior parte de seus tesouros para satisfazer as paixões de Mabuse; em troca, este legou-lhe o segredo do relevo, o poder de dar às figuras essa vida extraordinária, essa flor de natureza, nosso eterno desespero, mas da qual ele possuía tão bem *a feitura*, que um dia, tendo vendido e bebido o damasco de flores com o qual devia vestir-se por ocasião da entrada de Carlos V, ele acompanhou seu senhor com um vestuário de papel pintado de damasco. O brilho particular da fazenda do traje de Mabuse surpreendeu o imperador, o qual, querendo dirigir um cumprimento ao protetor do velho ébrio, descobriu a intrujice<sup>191</sup>.

Segundo Porbus expõe, o que garante “vida” às obras de Mabuse é o “segredo do relevo”, e este seria o “poder” de criação concedido como herança a Frenhofer. Trata-se de uma herança que se deveria pressupor “poética” ou dotada de beleza, uma herança no mínimo “equilibrada”, pois se trata da tradição artística que se perpetua na sucessão de gerações. Contudo, ao observarmos o comportamento de Mabuse, percebemos que em vez de utilizar suas melhores habilidades para reverenciar o rei, o mestre desafia a autoridade do soberano, vendendo futilmente seus trajes festivos para nutrir suas paixões. O pintor substitui a vestimenta com a qual se apresentaria ao rei por uma pintura que, embora seja exímia, não provém de um “gênio”, mas de um artista subversivo e embriagado.

Em outra passagem, o *Adão*, de Mabuse, um quadro fictício que Balzac insere na narrativa como sendo de posse de Frenhofer, é por este referenciado como uma obra que seu velho mestre compôs “para sair da prisão na qual seus credores o retiveram durante muito tempo” e, embora defenda que seja uma obra magnífica, complementa: “o único homem saído diretamente das mãos de Deus devia ter algo de divino, que falta. O próprio Mabuse, quando não estava ébrio, dizia isso cheio de despeito”<sup>192</sup>. De acordo com esta passagem, Mabuse pode ser observado como um artista endividado, que precisa realizar obras pela mera função comercial, além de somente conseguir emitir um juízo sobre seu trabalho em raros momentos de sobriedade.

Essa presença insubordinada que caracteriza Mabuse no enredo revela uma suposta crítica em relação ao reconhecimento social do artista. Prevalece um ambiente de dissimulação, trocas e substituições, comércio e embuste em torno da atividade artística, havendo uma destituição da concepção de “pintor gênio”, ante a qual Frenhofer, homem de posses, não herda poeticamente a mestria em pintura, mas literalmente compra o segredo do relevo.

A excelência no trabalho com a luz sobre as superfícies dos motivos pictóricos, que garante uma ilusão tridimensional aperfeiçoada, é umas das verídicas habilidades atribuídas ao flamengo Jan Gossaert Mabuse (1478-1532). Destacam-se “inimitáveis superfícies esmaltadas”, além da destreza na representação das vestimentas<sup>193</sup>. Gossaert Mabuse é ainda considerado um “soberbo retratista que investiu suas matérias com a clareza da pose e um imponente ar de autoconfiança,

alcançando o que Cuttler nomeia “uma monumentalização do particular”<sup>194</sup>. Esta emblemática expressão está por certo forjada no fato de que Mabuse traz influências da escultura clássica para suas representações pictóricas do corpo humano, além de cuidar do feito expressivo que se requer para a forma, ambos os aspectos provenientes de influências do Renascimento italiano, a partir da viagem que realiza para Roma entre 1508 e 1509, em missão diplomática para Felipe de Burgundy.

Mabuse é reconhecido, principalmente, por “seu interesse na Roma antiga e na Renascença”, que “foi um fator chave em introduzir a tradição clássica na arte flamenga”<sup>195</sup>. A representação de Adão e Eva (figura 10), é a primeira de uma série de pinturas que Mabuse elabora sobre essa temática, tendo feito uso de “regras de proporções derivadas da Arte Clássica e do *Cinquecento* italiano”. Mabuse humaniza as expressões faciais dos corpos representados, além de reinterpretar o cenário de fundo, em relação à gravura de Dürer, de 1504 (figura 11) – obra em que se baseia. São características da obra de Jan Gossaert as influências de Dürer e Van Eyck, além da influência de contemporâneos maneiristas<sup>19</sup>.

**Figura 10.** Jan Gossaert Mabuse. *Adão e Eva*. 1507-1508. Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid.



**Fonte:** Disponível em: <[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/369](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/369)>. Acesso em: 26 set. 2012.

**Figura 11.** Albrecht Dürer. *Adão e Eva*. 1504. The Metropolitan Museum of Art, New York.



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90003211?rpp=20&pg=1&ft=Adam+And+Eve&pos=6>>. Acesso em: 05 out. 2012.

Consta ainda que “as numerosas versões das últimas pinturas de Gossaert sugerem que no fim de sua carreira ele teve muitas oficinas. Nenhum de seus seguidores, entretanto, jamais conseguiu duplicar sua técnica refinada”<sup>196</sup>. Retomando o enredo de *A obra-prima ignorada*, Frenhofer lida com a problemática de seguir a técnica de Mabuse. Ele diz: “Ó Mabuse, ó meu mestre [...] és um ladrão, levaste a vida contigo!”<sup>197</sup>.

19 Jan Gossaert, p. 98. Temas mitológicos são representados junto a configurações arquitetônicas, cujos elementos são apropriadamente clássicos. Na pintura religiosa, misturam-se poses derivadas da pintura italiana e ornamentos antigos às Madonas típicas da pintura holandesa. (HAND, J. O.; WOLFF, M., 1986, p. 98)

Como afirma Hauser, há uma “circunstância que é sobejamente conhecida – quer seja verdade ou ficção – por meio das biografias de artistas da Renascença, do mestre que renuncia à pintura porque um de seus alunos o suplantou”<sup>198</sup>. Frenhofer possui o objetivo de suplantar os limites da criação pictórica que pratica, e o truque de Mabuse, a substituição de sua vestimenta por uma pintura, será reinterpretado por Frenhofer na proposição de sua obra-prima, por meio de uma releitura dos conceitos de ilusão, realidade e vida. Wettlaufer sugere: “o truque de Mabuse ilustra a facilidade com a qual o significante pode se confundido com o significado, baseado puramente em semelhança. Frenhofer irá acatar essa estética da substituição”<sup>20</sup>.

Karel van Mander, na biografia de Mabuse que consta no *Schilder-Boeck*<sup>21</sup>, destaca o estranho equilíbrio que havia entre a vida desregrada que o pintor levava e a elegante sensatez da arte que desenvolvia. No enredo balzaquiano em estudo, Frenhofer acaba por não conseguir desvincular profissionalmente sua vida da atividade artística, elaborando suas criações de modo passional. De um pintor que leva uma vida desregrada, embora execute uma arte comedida, a outro que possui uma vida rica e bem-sucedida, embora chegue, por fim, a uma arte desregrada, Balzac questiona os enigmas da criação e o modo pelo qual a sociedade hierarquicamente contextualizada deles participa.

## 2.2. Alegorias femininas

Em *O sonho de Filômato*, Félibien descreve que, estando no jardim de Versalhes, o personagem Filômato, sem perceber que adormecera, mescla a paisagem que via em realidade com o sonho em que adentra, cujo cenário ficcional passa a ser o mesmo onde dorme o sonhador. O tema do sonho é uma discussão entre duas jovens, as quais representam as alegorias da pintura e da poesia, “irmãs rivais” que debatem sobre seus respectivos valores e especificidades. Após presenciar todo o diálogo entre as irmãs, acontece novamente a mescla entre a realidade e o sonho, antecedendo o despertar de Filômato, pela figura do rei Luis XIV, acompanhado de sua corte. Para Lichtenstein, a figura do rei representa a realidade se impondo “à consciência do sonhador”<sup>199</sup>.

O amor, como elemento-personagem, surge no fim do sonho de Filômato no papel de interventor, para apaziguar o debate entre as jovens, pintura e poesia, que discutiam sobre seus méritos. O argumento que o amor utiliza para a decisão da querela é que as irmãs parassem de brigar em vão e dispendessem seu tempo em função de “representar fielmente as virtudes e as heróicas ações do maior dos monarcas”<sup>200</sup>. A autora ressalta que Félibien, ao inserir o amor como mediador, não concilia as rivais, termina a contenda em favor da pintura, arte que, por seu aspecto imagético, possui um vínculo privilegiado em relação às figuras do rei e de Deus, bem como ao conceito de amor<sup>201</sup>.

Lichtenstein afirma que a pintura é a “língua primeira do amor, da divindade e da autoridade”, porque “o real, que serve de original aos pintores, já é ele próprio um quadro”,

---

20 “Mabuse’s trick illustrates the ease with which the signifier may be confused with the signified, based purely on resemblance. Frenhofer will embrace this aesthetic of substitution.” WETTLAUFER. *Pen vs paintbrush*, 2001, p. 231.

21 Conhecido compêndio de biografias de artistas, elaborado por Karel van Mander, em 1604, onde consta maiores informações sobre a vida desregrada de Mabuse e sobre a exuberância de suas vestimentas.

confirmando a soberania da imagem como “realidade primeira”. Temos, assim, na “origem do universo um *Deus pictor*”, um paradigma para que se estabeleça “uma língua régia”, a qual deve ser expressa “através de signos visíveis que não se contentam em dizer o absoluto: mostram-no”. Assim como Deus criou o mundo, o rei deve “pintar” o seu reino – “*rex pictor*”<sup>202</sup>.

Quanto ao vínculo entre a pintura e o amor, esclarece a autora que a imagem pictórica seria “um signo amoroso cuja exigência nasce da dolorosa experiência da falta”, pois a pintura seria “a única forma de representação capaz de satisfazer o desejo de uma presença”<sup>203</sup>. A pintura, através da fixação da imagem, possui a capacidade de representar uma ausência; um dom que a poesia não possui. A autora retoma Alberti, que vincula a origem da pintura ao mito de Narciso, personagem que “morreu por não poder possuir a sua imagem”; morreu devido a um desejo que somente a pintura poderia satisfazer. “O amor pede a pintura porque o desejo vive apenas de imagens, assim como a pintura pede o amor porque suas imagens sempre se nutrem do desejo”<sup>204</sup>.

Em *O sonho de Filômato*, o amor, enquanto elemento-personagem, possuindo o objetivo de instruir os humanos através da apresentação de imagens de divindades, vai em busca da pintura, “quando ela descansava junto de Júpiter após ter pintado os céus e a terra”. Isso porque anteriormente já procurara as ninfas (que se vinculam à poesia), demasiado etéreas e, logo, infrutíferas para seu propósito; também buscara a luz, demasiado fugidia e, por isso, incompetente em “esboçar linhas”. A poesia, inconstante como a luz, não poderia fazer sequer um retrato do amor, o qual acaba por se tornar o primeiro modelo da pintura, que segue, por sua vez, realizando outras obras, instruindo os homens, principalmente atendendo “o desejo dos amantes”, ao preencher “a perda do objeto amado”<sup>205</sup>.

As questões que encontramos em *O sonho de Filômato* se aproximam de questões presentes em *A obra-prima ignorada*. Cada um dos personagens pintores da narrativa balzaquiana encontra-se vinculado a figuras femininas que, em certa medida, são alegorias da pintura. Gillete, amada de Poussin, cuja beleza se compara à de uma Vênus, submete-se à atuação como modelo. Catherine Lescault é uma fictícia cortesã parisiense que Frenhofer busca retratar em sua tela, a qual apelidou carinhosamente de *Belle Noiseuse*, expressão que aparece em *A Megera Domada*, de Shakespeare, para designar uma mulher bonita, mas irritante<sup>206</sup>.

Por fim, a oposição entre pureza e paixão que encontramos nas figuras de Gillete e Catherine liga-se à lenda de Santa Maria do Egito, que é a referência feminina relacionada a Porbus. Logo no início da narrativa, Porbus dedica-se à elaboração de um quadro que traz Maria do Egito como motivo, um quadro destinado à rainha, Maria de Médicis. Assim, seja pela referência à monarquia – uma mulher como monarca – ou pelos conflitos que se estabelecem entre o desejo e o amor, diante da representação pictórica de um nu feminino, *A obra-prima ignorada* se aproxima de *O sonho de Filômato*.

Entre estes textos, há em comum ainda as sugestões de mesclas entre fantasia e realidade. No texto de Félibien, há uma analogia entre o cenário fictício do sonho e o cenário real que acolhe o adormecimento do sonhador. Na narrativa de Balzac, o papel de Gillete oscila, entre personagem presente (real, palpável) e beleza ideal (etérea). Frenhofer, por sua vez, frequentemente compara e/ou confunde sua pintura com a própria Catherine, a cortesã que ele afirma existir (ou ter existido) – e quando sugere a mescla entre “pintura” e “modelo”, faz com que seu próprio juízo oscile entre fantasia e realidade.

É na contenda em torno da concepção de um retrato de mulher que a narrativa balzaquiana se estrutura; trata-se de uma alegoria dos debates que envolvem a própria pintura como arte: a arte do retrato na França a partir do século XVII, o papel da mulher nesse cenário, que subsidia a relação entre a modelo e o artista, enfim, a expressão da feminilidade em pintura. René Huyghe, em seu livro *A Arte e a Alma*, argumenta que o retrato francês se caracteriza pela dualidade entre o aspecto “viril” e a “feminilidade” – aspectos que coexistem, embora um ou outro tenda a prevalecer, conforme o período histórico –, e nessa alternância traduzem o “comedimento” e a “duração” dos aspectos da arte francesa figurativa. Afirma o autor:

O fervor medieval e, em seguida, o requinte sensual do Renascimento, a tensão grandiosa do século XVII, e após, a alegria de viver do século XVIII, [...] – parecem trazer ao primeiro plano, por uma espécie de alternância, as aspirações viris e as aspirações femininas [...]. As primeiras dão à França o rosto pensativo, decidido ou mesmo intransigente, e também o rosto militar que ela tem por vezes; as segundas o seu rosto cortês, sociável, amoroso<sup>207</sup>.

Huyghe ainda especifica que o aspecto da sensibilidade feminina se fará presente na pintura francesa, ganhando corpo a partir do fim do século XII com a arte gótica e a poesia do amor cortês<sup>208</sup>. Quanto à relação específica entre artista e modelo, Wettlaufer ressalta que vigora desde a história clássica um “mito da modelo como cortesã” e cita as modelos artísticas Lais, Phyrne e Campaspe como exemplos. A autora ainda ressalta que a conotação sensual em torno da figura da modelo decorre de certa censura ao nu feminino que prevalece na história da institucionalização da arte em academias, o que relega o estudo da forma feminina para estúdios privados<sup>209</sup>.

Nesse contexto, cabe dizer que *A obra-prima ignorada* de algum modo espelha as transformações do papel da mulher na sociedade francesa. Enquanto Frenhofer parte de um amor romântico, ideal, chegando à obsessão em relação à sua tela, Poussin parte desse mesmo amor ideal e assiste, por fim, à emancipação de sua amada. Trata-se de um contexto paternalista, no qual a mulher, sutilmente, influencia e acaba por exercer certo domínio em relação ao homem. A descrição que Huyghe realiza sobre o aspecto do retrato de mulher na arte francesa equivale à perfeição que Frenhofer procura atribuir ao seu retrato na narrativa balzaquiana. Entre outros fatores, o pintor chega a dizer que sua obra está envolta por um véu e por uma cortina, semelhante ao que afirma Huyghe:

Terna e jovial, envolvida, como por um leve véu, de uma atração sensual quase casta, ela não tem nem a grandeza escultural e um tanto triste de estátua animada que a Itália confere à Mulher – nem a abundância carnal demasiado física das Flandres. Sorridente ou sonhadora, é tanto alma como corpo, uma e outro associados com desenvoltura, como o sinal aparente da suavidade de um mundo propício ao homem<sup>210</sup>.

Assim como aparece na narrativa em estudo, Huyghe ressalta a dupla influência – da arte flamenga e holandesa e do humanismo italiano – presente na pintura francesa. Uma mescla da arte dos Países Baixos, que privilegiava o retrato e buscava a “verdade” dos traços fisionômicos, com a arte italiana, que tinha como intuito “conceber o homem com maior amplitude intelectual” e recriar “a generalidade das suas formas físicas, das suas proporções”<sup>211</sup>. Frenhofer une os dois estilos: busca criar a totalidade de um corpo de mulher, esta imbuída plenamente pela verdade fisionômica. As alegorias femininas presentes na narrativa balzaquiana são, portanto, alegorias do papel da sensibilidade feminina na pintura francesa.

## 2.2.1. Emblemas mediadores: Porbus e a representação de Maria do Egito

A primeira obra pictórica que aparece em destaque na narrativa *A obra-prima ignorada* é de autoria do personagem Porbus e traz como tema um recorte da lenda de Santa Maria do Egito. “Aquela bela página representava uma *Maria Egipciaca* que se dispunha a pagar a passagem da barca”<sup>212</sup>, diz o narrador. Neste trecho, a utilização da expressão metafórica “bela página”, nos indica que se trata de uma pintura de história; uma pintura retórica, cuja função está amparada no elemento literário. A partir desta evidência narrativa, o quadro em questão torna-se o motivo das primeiras conversas entre pintores e das lições de Frenhofer sobre arte.

O velho pintor comenta sobre diversos problemas compositivos que encontra na pintura de Porbus, mas, em despeito de tais críticas, Poussin contra-argumenta: “Essas duas figuras, a da santa e a do barqueiro, tem uma finura de intenção que os pintores italianos ignoravam; não conheço um único que tivesse inventado a indecisão do barqueiro”<sup>213</sup>. Em consonância com os aspectos de uma pintura retórica e expressiva, a fala de Poussin confere ao pintor uma função inventiva, na qual não se representa meramente o barqueiro, mas se lhe atribui uma expressão de indecisão.

A fala de Frenhofer, abaixo, exemplifica melhor a questão da intencionalidade que deve haver na pintura. O mestre procura esclarecer sobre a necessidade de constituir uma imagem que sabe dizer de si mesma, de modo autorreferente, em vez de carecer de uma legenda adicional que a explique. Contudo, nos dois casos, a herança literária aparece de modo explícito ou implícito, pois trata-se de uma pintura que se expõe como linguagem, que possui intenção comunicativa. Afirma o ancião:

Pelo fato de terem feito alguma coisa que se assemelha mais a uma mulher do que a uma casa, vocês pensam ter alcançado o alvo, e, muito ufanos por não serem mais obrigados a escrever ao lado de suas figuras, *currus venustus* ou *pulcher homo*, como os primeiros pintores, vocês julgam ser artistas maravilhosos!<sup>214</sup>.

A figura 12, *Venerável Maria do Egito*, uma têmpera sobre madeira do século XVII, apresenta-nos outro exemplo de aspectos narrativos presentes em imagens. A lenda de Maria do Egito é contada imagetivamente pela disposição de quadros sequenciais<sup>22</sup>.

Segundo a lenda, Maria (século V) era uma prostituta de Alexandria, que se engajou numa peregrinação a Jerusalém para ampliar o seu mercado. Converteu-se ao cristianismo depois de ter sido empurrada para trás por uma força invisível, quando tentava entrar numa igreja. Olhando para cima, viu uma imagem da Virgem. Rezou à imagem e então conseguiu entrar, sem impedimento. Em seguida, uma voz lhe disse que atravessasse o Jordão, o que ela fez. Daí em diante, viveu como penitente no deserto, alimentada por três pães, que milagrosamente duraram por toda a sua vida. À medida que suas roupas foram ficando rotas, seu cabelo ia crescendo para cobrir-

22 Uma curiosidade é que se costuma associar/confundir Maria do Egito e Maria Madalena. Recorrendo à época de vida de Mabuse, era comum pintar Madalena antes da conversão – já no barroco posterior, Madalena penitente. (WELU, 1983, p. 56).

lhe a nudez. Quando um sacerdote levou a Hóstia sagrada até a margem do rio, Maria conseguiu andar sobre a água para encontrá-lo. No ano seguinte, quando o sacerdote voltou, encontrou-a morta. Tentou sozinho cavar-lhe a cova e não conseguiu, mas um leão veio ajudá-lo<sup>215</sup>.

O trecho acima omite que, objetivando chegar a Jerusalém, e não tendo meios para cobrir os custos da travessia do rio, foi-lhe preciso oferecer-se ao barqueiro. O enfoque do enredo balzaquiano sobre essa passagem específica da lenda constitui uma prefiguração das relações entre Poussin e Gillette, Frenhofer e Catherine. Maria do Egito está diante de uma fatalidade, sua opção é utilizar o corpo como moeda de troca. Como veremos mais adiante, Gillette será a opção de troca em relação à tela de Frenhofer, o qual alega retratar Catherine Lescault, uma cortesã de Paris. Ao ser posta em analogia com o retrato de uma cortesã, Gillette protagonizará o conflito de ser considerada também como uma cortesã, ao revelar seu corpo como modelo artístico.

Figura 12. *Venerável Maria do Egito*. Ícone russo. Século XVII.



Fonte: Disponível em: <<http://www.newliturgicalmovement.org/2011/04/feast-of-saint-mary-of-egypt.html>>.

Acesso em: 06 jan. 2013.

De certo modo, a associação entre Gillete, Catherine e Maria do Egito – uma modelo, uma pintura e uma lenda – ocorre em torno da questão da banalização da entrega do corpo, que se vincula a uma questão de sobrevivência; semelhante a um artista que vendesse muitas obras visando ao lucro, pecando por profanar a sacralidade da arte. A *Maria Egípcíaca* de Porbus é uma obra “destinada a Maria de Médicis”, que seria “por ela vendida nos dias de sua miséria”<sup>216</sup>. Assim, a feminilidade de Maria do Egito é também um símbolo vinculado à história de Maria de Médicis, à “ascendência do poder feminino na França da Monarquia de Julho”, e aos conflitos de seu reinado, fatos que sucedem o assassinato de Henrique IV, em 1610, rei que teve papel central para a solidificação da monarquia absoluta na França<sup>217</sup>.

Diante da visualização inicial da *Maria Egípcíaca*, Frenhofer afirma: “— Tua santa me agrada [...] e eu te daria por ela dez escudos de ouro acima do preço que a rainha oferece; mas competir com ela... é o diabo!”<sup>218</sup>. Este trecho nos leva a refletir sobre o possível motivo da visita de Frenhofer ao ateliê de Porbus; por certo, fora convidado para averiguar a obra-prima recém-composta, destinada à rainha. E embora Maria do Egito seja a referência feminina diretamente ligada a Porbus, Frenhofer, que geralmente detém o monopólio das situações, utilizará esta figura. Deixa para a rainha o direito de comprar a tela acabada, mas não abre mão de seu direito de mestre, de intervir, aperfeiçoando a pintura de seu discípulo.

Nas críticas de Frenhofer à tela de Porbus, a presença do barqueiro é ofuscada; é na imagem da santa que Frenhofer se concentra. Alega que aquela figura peca pela falta de vida e se dispõe a retocá-la, acrescentando-lhe detalhes necessários. Nesse momento, ao descrever Frenhofer pintando, Balzac deixa claro o envolvimento amoroso que o personagem estabelece com as criações que empreende. Seus movimentos são associados convulsivamente a uma fantasia amorosa e, pela destreza, à música – amor material *versus* êxtase sublime. Refaz as cores na paleta “mais rapidamente do que um organista de catedral percorre a extensão de seu teclado no *O filii* da Páscoa”<sup>219</sup>. O resultado é uma pintura banhada de “luz”, elemento que simboliza renovação, assim como a Páscoa. Portanto, Frenhofer é detentor de um divino poder de regeneração em relação à figura de Maria do Egito.

Frenhofer batiza a tela de Porbus como uma “linda pecadora”<sup>220</sup>, expressão que remete à lenda de Maria do Egito e às falhas técnicas que o ancião alega haver na pintura. Nesse momento, em resposta a Frenhofer, Porbus insinua que poderia realizar uma pintura mais aperfeiçoada, caso o mestre lhe permitisse ver sua obra-prima. Mas ao passo que Porbus não coloca obstáculo em ofertar sua tela à argúcia artística de Frenhofer, este hesita em fazer o mesmo, associando a revelação de sua obra a um ato de prostituição da imagem:

— Como! — [...] — mostrar minha criatura, minha esposa? rasgar o véu sob o qual castamente encobri minha felicidade? Mas isso seria uma horrível prostituição! Faz dez anos que vivo com esta mulher, ela é minha, só minha, ela me ama. [...]. Mostrá-la! Mas qual é o marido, o amante suficientemente vil para levar sua mulher à desonra? Quando fazes um quadro para a corte, não pões nele toda a tua alma, não vendes aos cortesãos mais do que manequins coloridos<sup>221</sup>.

No final do trecho acima, fica claro o caráter mercantil da obra pela associação com a “corte”, para a qual se vendem meros artefatos e não a própria alma do artista. Se a figura de Maria do Egito não é moeda de troca suficiente para garantir a visualização da obra-prima, Gillete o será? Porbus é um pintor comerciante por excelência, será ele a fazer a alegação de que Poussin vive com uma mulher de “incomparável beleza”, e a propor o empréstimo de Gillete em troca do consentimento de visualizar o quadro<sup>222</sup>. É ainda ele quem, nos momentos finais da narrativa, apresenta Gillete à Frenhofer, argumentando: “Veja, não vale ela todas as obras-primas do mundo?”<sup>223</sup>.

## 2.2.2. Poussin e Gillete: entre a arte e o amor

Na relação entre Poussin e Gillete, fica evidente um contraponto entre a miséria dos recursos materiais e as riquezas do sentimento. Poussin viera a Paris em busca de melhores condições de vida, tendo fé em seu talento. Ele encontra “subitamente uma amante”, e o cenário da hospedaria onde residem, cuja escada miserável não leva a lugar algum, é o exato oposto do suntuoso ateliê de Porbus, o primeiro local que o vincula à arte, e que o encanta. O jovem pintor não sabe o que ama mais, se a pintura ou Gillete, pois propõe à companheira: “se, pela minha glória futura, se, para me tornar um grande pintor, fosse preciso ires posar para outro?”<sup>224</sup>. E o pintor vacila por vezes diante de tal proposta, questionando sua vocação, entre amante ou artista.

A própria Gillete considera a arte sua rival, divide-se entre modelo e amante; referindo-se aos momentos em que posa como modelo para Poussin, comenta sobre o olhar do companheiro: “teus olhos não me dizem mais nada. Não pensas mais em mim, e, contudo, me olhas”<sup>225</sup>. No intuito de convencer a si mesmo e de persuadir a companheira a posar como modelo para Frenhofer, Poussin utiliza argumento semelhante, sugerindo que o velho pintor a observará sob a ótica artística: “trata-se apenas de um ancião [...]. Ele não poderá ver em ti senão a mulher. Tu és tão perfeita!”<sup>226</sup>. Estes dois exemplos demonstram o impasse que envolve Poussin, entre os ofícios de amante ou artista, um impasse que se revela na relação entre o pintor e sua arte, através do olhar.

Na iminência de permitir que Gillete fosse comparada à tela de Frenhofer, Poussin hesita. Mas, por um instante, se distrai da situação, ficando a contemplar, absorto, um retrato de mulher – um dos primeiros estudos de Frenhofer – disposto na parede. É o olhar do pintor para essa obra que faz com que a própria Gillete, ressentida, dê o veredicto: “— Ah! — disse ela — subamos! Ele nunca me olhou assim”<sup>227</sup>. A imagem (figura 13) ilustra o momento no qual Gillete se dispõe a acompanhar Frenhofer até o recinto onde fica o ateliê e, em resposta, Poussin se dirige a Frenhofer: “Ancião [...], olha esta espada, eu a mergulharei no teu coração à primeira palavra de queixa que proferir esta moça”<sup>228</sup>.

**Figura 13.** *Poussin e Gillete diante de Porbus e Frenhofer.* Sem data.



**Fonte:** Œuvres Illustrées de Balzac. p. 48. Biblioteca Nacional da França (Gallica).

Gillete é descrita pelo narrador como tendo o vigor de uma Vênus: “toda graça, toda beleza, linda como uma primavera, ornada com todas as riquezas femininas e iluminando-as com o fogo de uma bela alma”<sup>229</sup>. Frenhofer, ao questionar sua busca por uma mulher real perfeita, também sugere: “onde viverá essa Vênus dos antigos, impossível de achar, tantas vezes procurada, e da qual encontramos apenas algumas belezas esparsas?”<sup>230</sup>. Sendo uma Vênus, Gillete possui atributos da perfeição, mas, enquanto mulher, possui uma paixão introspectiva, com sentimentos mistos:

O sorriso que errava nos lábios de Gillette dourava aquele sótão e rivalizava com o brilho do céu. O sol nem sempre brilhava, ao passo que ela sempre estava ali, interiorizada na sua paixão, presa à sua felicidade, ao seu sofrimento, consolando o gênio que transbordava no amor antes de se apoderar da arte<sup>231</sup>.

Comparada ao brilho do céu e ao sol, a companheira de Poussin mostra-se mais fiel que a luz, que é fugidia para o jovem pintor, mas considerando que o desafio envolve buscar o que ainda não se alcança, considerando ainda que o desafio é um fator característico da criação em arte, se Gillete está sempre presente, ela já é desinteressante para Poussin. Quando se tem a dama, é porque cessou a inspiração que se origina do almejá-la. A musa de Poussin não é platônica, compartilha com o pintor um quarto de hospedaria, compartilha sentimentos e a luta pela vitória na arte.

**Figura 14.** Nicolas Poussin. *Inspiração do poeta*. 1629-1630. Louvre, Paris.



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/inspiration-du-poete>>. Acesso em: 31 dez. 2012.

A figura 14, *Inspiração do poeta*, de Poussin, exemplifica o tipo de inspiração derivada da platônica dicotomia entre inteligível e sensível, que é, inclusive, defendida por Frenhofer: “Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo surgiu numa visão sublime, colorido de luz, designado por uma voz interior, despido por um dedo celestial que mostrou, no passado de toda uma vida, as fontes da expressão”<sup>232</sup>.

Na imagem, o absorto olhar do poeta se ergue ao céu, na busca de uma inspiração superior, contribuindo para que se destaque o detalhe do dedo de Apolo apontado para o suporte em que o poeta materializa sua escrita. Apolo é o deus do sol, da beleza e das artes, e tem seu braço apoiado sobre uma harpa sem cordas, que nos remete à associação entre a música e a poesia. À esquerda, no quadro, está Calíope, a musa da poesia épica e da eloquência. A presença da deusa, assim como dos livros que se encontram dispostos na mão do querubim e no chão, indicam a relação entre a pintura e a literatura.

Para Gillete, atender ao pedido de Poussin de posar como modelo para Frenhofer equivaleria a “sacrificar seus escrúpulos de amor a fim de recompensar seu amante por todos os sacrifícios que ele lhe fazia”<sup>233</sup>. Perguntamo-nos, porém, a que sacrifícios se refere, pois não os temos sugeridos na narrativa. Gillete encontra-se subjugada em relação ao seu objeto de devoção; é a modelo de Poussin em sentido estrito, e sua situação implica um paradoxo: Poussin é seu crivo maior, para lhe atender o desejo, escolhe perdê-lo. Por outro lado, suspeita que seu amor já é diminuto, afinal, já não pode estimar tanto a alguém que se mostra capaz de sacrificá-la em favor da pintura e de um glorioso porvir.

Ao nos apresentar a relação entre Poussin e Gillette, Balzac constrói um diálogo preconizado pelo tipo de amor em que se dá a vida pelo objeto amado, e no qual vigoram conceitos tais como os de honra, pudor, sujeição e devotamento, semelhante ao que ocorre entre Frenhofer e sua tela, que é tida pelo pintor como um “ídolo”. Huyghe afirma que o papel da mulher no contexto da arte francesa é levar a sensibilidade “à sociedade pelos seus próprios dons”, e “ao homem, inspirando-lhe o amor”<sup>234</sup>. Mas em *La Belle Noiseuse* (1991), transposição de *A obra-prima ignorada* para o cinema, por Jacques Rivette, os caracteres de Gillette, que no filme tem seu nome alterado para Marianne, diferem do modo como constam na narrativa: despojada e decidida, é ela quem faz de Poussin o subjugado.

### 2.2.3. Frenhofer e Catherine: o “amador” e a “coisa amada”

Poussin e Frenhofer têm em comum o alternado embate dos ofícios de artista e amante, mas os personagens se distanciam quando Frenhofer adentra um domínio de supervalorização da arte, em detrimento do real. Poussin se relaciona com Gillete no nível da realidade; Frenhofer o faz, em relação à sua tela, no nível da fantasia. Sua própria modelo, Catherine Lescault, é fictícia – uma presença que ficou no passado –, e como criar uma obra “perfeita” a partir de uma modelo que não existe mais?

No filme *La Belle Noiseuse* (1991) é ressaltado o descompasso temporal entre o início e o término da obra de Frenhofer. O artista inicia a busca pela obra perfeita, baseando-se originalmente em uma modelo que se torna sua esposa. Muitos anos após ter desistido de realizar a obra-prima ele resolve retomar a execução, mas, embora ainda tenha sua esposa presente, baseia-se em outra modelo, mais jovem, no caso, Marianne (Gillete, em Balzac).

Questiona-se a validade e a relatividade dos conceitos de beleza e perfeição. Grande parte do filme mostra Frenhofer a realizar esboços incessantes, obsessivos, auscultando a modelo nas mais diversas poses possíveis, sem conseguir obter uma conclusão plausível. Na narrativa de Balzac, Frenhofer justifica seu estudo incessante, afirmando que os pintores vitoriosos “não se deixam ludibriar por esses mais-ou-menos, perseveram até que a natureza se veja reduzida a mostrar-se inteiramente nua, e no seu verdadeiro espírito”<sup>235</sup>.

O citado filme nos leva a refletir sobre a inexorabilidade da passagem do tempo, o que se reforça pela atividade profissional que a esposa de Frenhofer desenvolve, tendo, inclusive, o auxílio de uma jovem para a execução do ofício (ambas, senhora e jovem, empalham animais). O ato de empalhar animais constitui um símbolo da relação entre uma possível perenidade ou durabilidade da arte e a vitalidade em constante transformação que há na natureza; por vezes, os objetivos artísticos de Frenhofer invertem essas situações, pela solicitação de uma natureza perene que se faça fixa em uma arte de qualidade vital e transformadora.

Na narrativa de Balzac, a temporalidade inexorável transparece quando, argumentando contra hesitações de Poussin, Porbus afirma: “Os frutos do amor passam depressa, os da arte são imortais”<sup>236</sup>. Este é também o argumento de Frenhofer, que chega a sugerir que sua obra lhe seria sempre fiel, enquanto a mulher de Poussin, “cedo ou tarde”<sup>237</sup>, o trairia. Por viver um relacionamento real, Poussin sofrerá as consequências de submeter a companheira à comparação; já Frenhofer, embora humanize sua tela, quando frequentemente a ela se refere como sua esposa e amante, e embora a resguarde por preciosismo, não tem muito com o que se preocupar; vive às voltas com uma mulher ideal.

Para Frenhofer, a arte (ideal) é confiável, o amor (real), não; como situar, então, o amor que se nutre da arte? Um amor considerado inconstante, nutrido pela arte constante, gera a discrepância dos sintomas mesclados do velho pintor, apaixonado que turva a razão sábia em pintura. Quando apresenta sua obra aos companheiros, Frenhofer é descrito como “um rapaz ébrio de amor”<sup>238</sup>.

Pois bem, a obra que tenho lá em cima trancada a ferrolho é uma exceção na nossa arte. Não é uma tela, é uma mulher! uma mulher com a qual choro, rio, converso, penso. Queres que repentinamente eu abandone uma felicidade de dez anos como se atira uma capa; que repentinamente eu deixe de ser pai, amante e deus? Essa mulher não é uma criatura, é uma criação<sup>239</sup>.

Podemos observar que Frenhofer exalta e defende sua obra-prima em demasia, mostrando-se dependente da mesma. Por outro lado, sendo uma mulher, a tela é, sim, uma “criatura”, mas Frenhofer pretere este termo (criatura) – que traduz conotação de algo existente, já criado – em favor de “criação” – termo que melhor se coaduna com a função que ele se atribui “pai, amante, deus”, isto é, o que infunde a vida a um ser. Ainda a partir da passagem acima em destaque, é reveladora a metáfora que associa o ato de desvelar/descobrir a obra com o ato de despir uma vestimenta, no caso, uma capa, elemento corriqueiro, mas que, paradoxalmente, oferece proteção física e moral, na medida em que resguarda a intimidade.

Em síntese, podemos dizer que a relação entre Frenhofer e Catherine termina por traduzir os versos de *Transforma-se o amador na coisa amada*, soneto de Camões. No citado poema, um suposto amante ressalta a busca por um estado de união plena em relação ao objeto amado, embora encontre o conflito entre a ideia da pureza e da sensualidade – a idealização da mulher e o apelo sensorial das formas de seu corpo. Esta identificação que o amante busca

estabelecer com o objeto amado, no caso da narrativa balzaquiana, chega ao auge quando Frenhofer termina por desmaterializar a si próprio e à sua tela, que metaforicamente se unem através da morte pelo fogo, conforme veremos mais adiante.

## Referências

- <sup>141</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada. In: BALZAC, 1954, p. 389.
- <sup>142</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 389.
- <sup>143</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390.
- <sup>144</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390.
- <sup>145</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390-391.
- <sup>146</sup> COELHO, 2003, p. 67-69.
- <sup>147</sup> WETTLAUFER, 2001, p. 221-222.
- <sup>148</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 391.
- <sup>149</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>150</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 389-390.
- <sup>151</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 391.
- <sup>152</sup> HAUSER, A. *História social da arte e da literatura*, 2000, p. 337-338.
- <sup>153</sup> SPOONER, S. *Anecdotes of painters, engravers, sculptors and architects and curiosities of art*, 1865, p. 149.
- <sup>154</sup> MELLO, 2004, p. 41.
- <sup>155</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 396.
- <sup>156</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 397.
- <sup>157</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 397.
- <sup>158</sup> MELLO, 2004, p. 38.
- <sup>159</sup> MELLO, 2004, p. 41.
- <sup>160</sup> MELLO, 2004, p. 41-42.
- <sup>161</sup> MELLO, 2004, p. 22.
- <sup>162</sup> MELLO, 2004, p. 25-26.
- <sup>163</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390.
- <sup>164</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 400.
- <sup>165</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401.
- <sup>166</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 397.
- <sup>167</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399.
- <sup>168</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401.
- <sup>169</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390-391.

- <sup>170</sup> NOGACKI, 1999, p. 27.
- <sup>171</sup> REMBRANDT. *Autorretrato*. Pintura. 1636-38. Disponível em: [http://www.nortonsimon.org/collections/browse\\_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65](http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65). Acesso em: 26 set. 2012.
- <sup>172</sup> DIDI-HUBERMAN, G. *La pintura encarnada*, 2007, p. 12-16.
- <sup>173</sup> COELHO, 2003, p. 127-130.
- <sup>174</sup> VLIEGHE, H. A pintura de retratos. In: \_\_\_\_\_. *Arte e arquitetura flamenga*, 2001, p. 117.
- <sup>175</sup> RUBENS. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011. p. 116.
- <sup>176</sup> NOGACKI, 1999, p. 23.
- <sup>177</sup> VLIEGHE, 2001, p. 117.
- <sup>178</sup> ALPERS, S. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*, 1999.
- <sup>179</sup> VLIEGHE, 2001, p. 117.
- <sup>180</sup> VLIEGHE, 2001, p. 119-121.
- <sup>181</sup> VLIEGHE, 2001, p. 127-128.
- <sup>182</sup> MELLO, 2004, p. 36-38.
- <sup>183</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>184</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 155.
- <sup>185</sup> MELLO, 2004, p. 34-35.
- <sup>186</sup> MELLO, 2004, p. 33
- <sup>187</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>188</sup> KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*, 1993, p. 21.
- <sup>189</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 402.
- <sup>190</sup> KANT, 1993, p. 21.
- <sup>191</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 402.
- <sup>192</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 398.
- <sup>193</sup> WELU, J. A. Jan Gossaert (Mabuse). In: \_\_\_\_\_, 1983, p. 56-59.
- <sup>194</sup> HAND, J. O.; WOLFF, M. Jan Gossaert. In: \_\_\_\_\_, 1986, p. 98.
- <sup>195</sup> WELU, 1983, p. 56-59.
- <sup>196</sup> WELU, 1983, p. 56-59.
- <sup>197</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>198</sup> HAUSER, 2000, p. 324.
- <sup>199</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 121-123.
- <sup>200</sup> FÉLIBIEN *apud* LICHTENSTEIN, 1994, p. 129.
- <sup>201</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 124-129.
- <sup>202</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 128-129.
- <sup>203</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 127.

- <sup>204</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 124.
- <sup>205</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 124-127.
- <sup>206</sup> COLLIER, P. Notas Explicativas. In: Balzac, 2012, p. 144.
- <sup>207</sup> HUYGHE, R. *A arte e a alma*, 1960, p. 346-347.
- <sup>208</sup> HUYGHE, 1960, p. 350.
- <sup>209</sup> WETTLAUFER, 2001, p. 212-215.
- <sup>210</sup> HUYGHE, 1960, p. 351-352.
- <sup>211</sup> HUYGHE, 1960, p. 352.
- <sup>212</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 391.
- <sup>213</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>214</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>215</sup> CARR-GOMM, S. *Dicionário de símbolos na arte*, 2004. p. 147.
- <sup>216</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>217</sup> WETTLAUFER, 2001, p. 218.
- <sup>218</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>219</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 396.
- <sup>220</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399.
- <sup>221</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 405-406.
- <sup>222</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 405.
- <sup>223</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 407.
- <sup>224</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 403.
- <sup>225</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 403.
- <sup>226</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 404.
- <sup>227</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 408.
- <sup>228</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 408.
- <sup>229</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 403.
- <sup>230</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401 .
- <sup>231</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 403.
- <sup>232</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 403.
- <sup>233</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 404.
- <sup>234</sup> HUYGHE, 1960, p. 350.
- <sup>235</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>236</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 408.
- <sup>237</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 406.
- <sup>238</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 409.
- <sup>239</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 406.

# 3 REFERÊNCIAS DIRETAS E INDIRETAS À DISCUSSÃO *UT PICTURA POESIS EM A OBRA-PRIMA IGNORADA*

## 3.1. Menções aos termos poesia e poeta

Podemos elencar oito menções diretas ao paralelo entre pintura e poesia presentes em *A obra-prima ignorada*, tratando-se dos contextos em que os termos “poesia” ou “poeta” aparecem explicitamente na narrativa. A primeira menção consta logo no início do texto, no momento em que o jovem e pobre artista Poussin vai ao encontro do mestre François Porbus. O narrador explicita: “Ao artista que, de poucos haveres, que, adolescente de gênio, não palpitou vivamente ao apresentar-se diante de um mestre, sempre faltará uma corda no coração, não sei que pincelada, que sentimento na obra, que indefinível expressão de poesia”<sup>240</sup>. Neste trecho, a timidez e o pudor de Poussin são evidenciados como um componente natural em um artista de talento, premido por dificuldades materiais, cuja expectativa de se confrontar com um mestre atesta a sensibilidade de que ele é dotado.

Mais do que uma metáfora, trata-se da primeira defesa de que na pintura deve haver poesia, como uma prerrogativa da arte. Nos demais momentos tal paralelo aparecerá integrado aos pensamentos dos personagens, principalmente de Frenhofer. Segue uma das falas do ancião, ao criticar a tela *Maria Egípcíaca*, de Porbus:

Vocês pensam ter feito tudo, quando desenharam corretamente uma figura e puseram corretamente cada coisa em seu lugar segundo as leis da anatomia! Vocês colorem esse esboço com tonalidades de carne de antemão preparadas na paleta, tendo o cuidado de manter um dos lados mais sombrio do que o outro, e como olham de quando em quando uma mulher nua que se conserva de pé em cima de uma mesa, julgam ter copiado a natureza; imaginam que são pintores e que roubaram o segredo de Deus!... Prrr! Não basta para ser um grande poeta conhecer a fundo a sintaxe e não cometer erros de linguagem!<sup>241</sup>.

Frenhofer compara a atividade do pintor à do poeta, sugerindo que a poesia é o fator passível de gerar o caráter “divino” (o poder de conferir vida) na pintura. Para ser um grande poeta é preciso ir além da sintaxe e da gramática; para ser um grande pintor é preciso ir além dos procedimentos técnicos; ser um grande pintor é tal como ser um grande poeta. E o grande poeta, a que Frenhofer alude, é Deus, em sua potência de criador. Deus não imita, cria. Quando o pintor consegue captar a natureza de modo extraordinário, torna-se divino, ou rouba o “segredo de Deus”, pois se torna um cocriador genial.

Reforçando a ideia de um “Deus pintor”, cabe dizer que a narrativa situa-se no século XVII; com efeito, segundo Lichtenstein, prevalece no referido século um “paradigma pictórico”, a pintura como modelo metafórico para diversos modos de representação, sejam políticos ou mundanos, estéticos ou filosóficos. Nesse contexto, a autora ressalta que a Teologia, na constituição do paradigma pictórico, “desempenhou um papel essencial” pela valorização do figurativo:

O tema do *Deus pictor*, a ideia do mundo como *speculum Dei* – amplamente difundidos pelos teóricos do barroco, o recurso aos textos da patrística, de Orígenes, de Jâmblico, de Clemente de Alexandria, vão servir a um só tempo para legitimar e possibilitar uma atividade figurativa cujo valor vinha sendo há muito contestado pelos filósofos<sup>242</sup>.

Mais adiante, Frenhofer dirige a Porbus uma asserção enfática, corroborando a ideia de que, ao pintor, não basta copiar meramente a natureza com precisão técnica. No momento em que Porbus procura se justificar quanto à má execução da tela *Maria Egípcíaca*, afirma que se debruçou sobre o estudo do modelo e que “há efeitos verdadeiros na natureza que não são possíveis na tela”. Esta justificativa provoca a ira de Frenhofer, que retruca de modo veemente: “— A missão da arte não é copiar a natureza e sim exprimi-la! Não és um vil copista, e sim um poeta! — exclamou vivamente o ancião, interrompendo Porbus com um gesto despótico”<sup>243</sup>. A aproximação entre pintura e poesia se reforça no prosseguimento da fala, quando o ancião volta a associar os meios artísticos, incluindo também a escultura: “Nem o pintor, nem o poeta, nem o escultor devem separar o efeito da causa, que invencivelmente estão um no outro”<sup>244</sup>. Desvela-se o procedimento ideal, captar a natureza em pintura, através da poesia, expressivamente – Porbus deve aliar seu procedimento técnico ao fator poético, eliminando tensões dicotômicas entre técnica e expressão: causa/efeito, forma/conteúdo, desenho/cor e figura/fundo devem estar integrados.

Teixeira Coelho<sup>245</sup> aponta que a assertiva em clímax de Frenhofer – a da necessidade de uma arte expressiva – pode ser entendida tanto como um preceito da pintura do Romantismo, quanto da anterior pintura de tendência clássica e, inclusive, da posterior pintura de índole modernista. O autor ressalta que a fala sintetiza o processo “da história da arte ocidental marcada pelo gradual, embora inconstante, declínio da presença sensível das coisas reconhecíveis”. Tal processo teria ocorrido a partir da separação entre o “pensamento abstrato reflexivo” e o “objeto real” – na medida em que o pensamento se distancia do objeto, passa a considerar de modo crescente a própria mediação com o real, chegando a se depurar.

Mas, antes de tudo, e até porque a base da teoria da pintura ocidental se fundamenta na *mimesis* platônica, o pensamento de Frenhofer sobre a pintura expressiva nos remete à concepção de poesia em Platão, explícita em *Fedro*:

[...] aquele que, sem o delírio das musas, tiver chegado às portas da poesia, com a convicção de que decididamente um conhecimento técnico deve bastar para fazer dele um poeta, é, pessoalmente, um poeta imperfeito, do mesmo modo que a poesia dos homens inspirados por um delírio suplanta a poesia daqueles que estão em pleno juízo<sup>246</sup>.

De acordo com Platão, os poetas ideais são inspirados por um delírio entusiástico, de origem divina; o entusiasmo que se apodera da alma faz que os poetas inspirados superem aqueles em “pleno juízo”. O criador não imbuído de um estado de divindade, detentor somente

do domínio técnico, não efetiva a verdadeira criação. Conforme comenta Nunes, a inspiração poética é um poder “estranho”, de ordem superior, que arrebatava o poeta, permitindo-lhe vislumbrar a beleza, enquanto a mera técnica, que se vincula ao juízo, à razão, não fornece subsídios para se fazer bons poemas. Estes, seja no gênero épico ou lírico, são concebidos e escritos sob ação direta da divindade<sup>247</sup>. Segundo Nunes, Platão eleva o poeta inspirado e rebaixa o poeta imitador. Balzac, através de Frenhofer, eleva o pintor “inspirado”, associando-o ao poeta platônico, e rebaixa o pintor “copista”, que simplesmente imita a natureza.

Embora a ideia de uma arte expressiva possa ser atribuída ao Romantismo ou ao Modernismo, importa considerar que o pensamento de Frenhofer, em princípio, se refere à pintura renascentista. É preciso que na narrativa sejam estabelecidas concepções estritamente clássicas para que estas gerem o impacto da revelação final da obra-prima, e não há pintura que tradicionalmente se assemelhe mais ao conceito de obra-prima do que uma pintura renascentista. Além deste fator, Balzac faz alusão, através da fala de Frenhofer, a Rafael, exaltando em suas pinturas o “sentido íntimo” – expressivo – capaz de gerar o extravasamento da forma. “A forma, nas suas figuras, é o mesmo que entre nós, um intérprete para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia”<sup>248</sup>.

Nesse momento, a pintura expressiva de Frenhofer é um reflexo da inversão renascentista da prescrição horaciana (*ut poesis pictura*), a “poesia” se identifica ao conceito renascentista de harmonia. O mais relevante, porém, é a evidência apontada por Frenhofer de que o intento da forma é comunicar ideias e sensações, ou seja, a imagem possui um objetivo literário. A pintura é um procedimento onde há a primazia da imagem, mas a imagem deve conter um intento conceitual – a forma é o meio, a poesia é o fim; forma e sentimento devem estar harmonicamente conectados na configuração de uma pintura retórica.

Na citação seguinte, a pintura como expressão ganha novas conotações a partir do pensamento de Porbus – é aos olhos do pintor mediano que o pensamento de Frenhofer sobre a expressividade na criação pictórica se modifica ou oscila no decorrer da narrativa. Porbus, pintor flamengo, aconselha Poussin, pintor neoclássico, sugerindo-lhe que se oponha ao procedimento criativo de Frenhofer, ou seja, à sua maneira de refletir constantemente sobre a prática pictórica:

[...] o desenho dá o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem o esqueleto é uma coisa mais incompleta do que o esqueleto sem a vida. Enfim, há alguma coisa mais verdadeira do que tudo isto, e é que a prática e a observação são tudo num pintor, e que, se o raciocínio e a poesia se malquistam com os pincéis, chega-se à dúvida como o velhote, que é tão louco quanto pintor. Pintor sublime, ele teve a desgraça de nascer rico, o que lhe permitiu divagar; não o imite! Trabalhe! Os pintores só devem meditar com o pincel na mão<sup>249</sup>.

Porbus defende o desenho afirmando ser ele a estrutura, e cor é vida; o desenho sem cor/vida é aceitável, mas a vida/cor sem desenho é incompleta – e a obra-prima de Frenhofer alcançará, no desfecho da narrativa, justamente uma sobreposição extrema da cor, em detrimento do desenho, ou seja, segundo Porbus, a obra de Frenhofer será extremamente incompleta. Enquanto Frenhofer persegue poeticamente a vida na arte, simultaneamente ao pensamento científico sobre arte, Porbus mantém-se arraigado ao procedimento técnico, estrutural, chegando a afirmar claramente que “o raciocínio e a poesia se malquistam com os pincéis”, como citado acima. Mas é preciso considerar que a poesia se indispõe também com o

próprio raciocínio, embora ambos se assemelhem por estarem fundamentados no conceitual. No pensamento platônico, conforme comentado por Benedito Nunes:

A poesia é veículo de conhecimentos extraordinários, inacessíveis à maioria dos homens; os poetas se assemelham aos áugures e adivinhos, que, possuídos pelas divindades, instrumentos de seus desígnios, falam sem saber o que dizem. A inteligência que Platão concede aos poetas não é nem a discursiva (*dianoia*), nem a intuitiva (*noesis*), mas o arrebatamento, o *entusiasmo* [...] <sup>250</sup>.

Frenhofer apresenta, dessa maneira, tanto o teor da investigação filosófica sobre pintura, fundamentado no racional, quanto o teor poético, fundamentado no emocional; facetas conflituosas para uma só personalidade. Porbus faz alusão ao fato de que Frenhofer divaga sobre a arte porque nasceu rico; subentende-se que o ancião dispõe de todo o seu tempo, o que cria condições para que se dedique ao pensamento filosófico. Ainda devido à posição social privilegiada de Frenhofer, a pintura para ele não é trabalho, é um procedimento de paixão e amor. Citamos abaixo uma passagem que expressa essa relação intimista do ancião com sua obra-prima, são construções textuais carregadas de metáforas sobre a feminilidade:

Minha pintura não é uma pintura, é um sentimento, uma paixão! Nascida na minha oficina, ela aí deve permanecer virgem e não pode sair senão vestida. A poesia e as mulheres só se entregam nuas aos seus amantes! Possuímos nós o modelo de Rafael, a Angélica de Ariosto, a Beatriz do Dante? Não! não lhes vemos senão as formas <sup>251</sup>.

Frenhofer cita um pintor e dois literatos, exemplificando que somente diante do artista, seja poeta ou pintor, é que o segredo – a nudez – da composição de uma obra se revela. Ao observador é facultada uma obra vestida, velada. Supostamente, revelar uma obra inacabada é despi-la (não se revelam os meios utilizados para se chegar aos fins), mas o que Frenhofer procura ensinar aos seus discípulos é uma maneira de conferir vida à pintura, ou seja, ele busca revelar meios para a criação pictórica. Há, portanto, contradição no intento de Frenhofer: afirma não ser possível a entrega “desnuda” da pintura poética – a compreensão do segredo pictórico – a não ser ao criador amante, mas quer ensinar aos que se fazem, então, seus rivais no amor, o caminho que lhes possibilite “despir” a pintura: ele quer que compreendam o segredo que reconhece ser impossível propagar. Nesse contexto, afirma Steiner: “os Mestres são os guardiões e transmissores da Memória, que é a Mãe de todas as Musas. [...]. A ideia de um Mestre autista, incapaz ou pouco inclinado a compartilhar seu saber é logicamente possível, mas constitui quase uma contradição” <sup>252</sup>.

Steiner, em sua obra *Lições dos Mestres*, observa a relação mestre/discípulo sob uma ótica plural, mas argumenta que tal relação pode ocorrer, sobretudo, por três caminhos: há mestres que destroem seus discípulos, em contrapartida, há os discípulos que traem e destroem seus mestres e, por fim, há uma relação baseada na troca, quando um aprende com o outro, havendo diversas nuances nesse equilíbrio. O autor questiona também sobre o sentido da transmissão do conhecimento; ensina-se pelo exemplo e/ou pela palavra, mas existem mestres que não encontram “receptores à altura de sua mensagem.” Por outro lado, a *doxa* (“a doutrina e o material a serem ensinados”) pode ser “considerada perigosa demais para ser passada adiante. É então enterrada em algum lugar secreto para não ser descoberta por muito tempo ou, mais drasticamente, condenada a morrer com o Mestre” <sup>253</sup>.

Na narrativa em discussão existe uma tônica de segredo no conhecimento que Frenhofer oferece, mas quando esse segredo é revelado, seus discípulos não se mostram receptivos, e haverá a destruição do mestre e de seu legado. “Impulsos de fidelidade amorosa, de confiança, de sedução e de traição integram o processo de ensino e aprendizagem”<sup>254</sup>, sendo que vemos estes impulsos em ação na narrativa balzaquiana, sobre o que Steiner complementa: “os Mestres repudiam os discípulos quando os julgam não merecedores ou desleais”<sup>255</sup>, um fato que fica claro em *A obra-prima ignorada*.

Frenhofer denuncia seu próprio fim, na contradição de seu intento como mestre. O conhecimento que atingiu é tão íntimo que não o pode ensinar, pois é algo que implica ultrapassar a linguagem e as formas, intento similar ao da poesia frente aos demais gêneros da escrita. Quem vem coroar a última referência direta entre pictórico e poético presente na narrativa balzaquiana é Poussin, justamente no momento em que, junto a Porbus, tenta apreender a obra-prima, concluindo sobre Frenhofer: “— Ele é ainda mais poeta do que pintor”<sup>256</sup>.

Esta assertiva de Poussin engloba a duplicidade de um elogio e uma afronta: é um elogio porque significa dizer que Frenhofer é capaz de incorporar vida às criações; é uma afronta na medida em que precede a crise fatal do ancião, ante a recepção negativa da obra por parte dos companheiros. Porbus, eufêmico, tenta escamotear a situação, elogiando o mestre e buscando comentar beneficentemente detalhes da tela, mas Poussin, taxativo, insiste em dizer que na tela não há nada. Enfim, principalmente aos olhos de Poussin, Frenhofer é mais poeta que pintor porque mais divaga sobre pintura do que efetivamente pinta — afinal, uma obra cujo aspecto pictórico é composto por manchas de cores revela grande distanciamento da postura linear (a cor contida pelo desenho, por “linhas”) das produções neoclássicas.

Para finalizar esta reflexão sobre o sentido da presença de referências concretas à pauta *ut pictura poesis* na narrativa balzaquiana, partiremos de uma síntese quantitativa referente à utilização dos termos **poesia** ou **poeta**. Compondo a totalidade das oito referências, destaca-se uma primeira correspondente ao termo **poesia**, feita pelo narrador, inserida na reflexão preditiva do enredo; em seguida, há quatro indicações feitas por Frenhofer — três alusões ao termo **poeta** e uma ao termo **poesia**. Seguem-se outras duas indicações ao termo **poesia**, uma feita por Porbus e outra novamente por Frenhofer. Por fim, há uma alusão concisa por parte de Poussin ao termo **poeta**.

Logo, os referidos vocábulos estão presentes na argumentação do trio de personagens cujos diálogos sustentam a narrativa, sendo Frenhofer, o personagem principal, quem se refere mais vezes à pintura como poesia. Além disso, vimos que os sentidos dos termos variam sensivelmente conforme os diferentes propósitos dos personagens nas situações que se desdobram no decorrer do enredo, sendo notável o fato do primeiro uso dos vocábulos vigorar como fecho da síntese preditiva da trama a ser desenvolvida.

Consideramos que, através da voz do narrador, Balzac propõe a tese geral: deverá haver expressão poética na pintura. Em seguida, essa tese é demonstrada nas falas de Frenhofer — a proposição de Balzac passa a ser a proposição de Frenhofer. Mas para se certificar sobre o vigor de uma ideia é imprescindível que se explicita seu oposto — tudo aquilo que a ideia positivamente não é. O pensamento de Porbus é a antítese garantidora da síntese que ratifica a tese de Frenhofer. Só resta a Poussin concluir: Frenhofer é mais poeta do que pintor — e quer que seus discípulos também o sejam.

## 3.2. A escultura como metáfora entre a pintura, a natureza e a vida

São recorrentes no discurso de Frenhofer metáforas que colocam pintura e escultura em paralelo, por exemplo, ao comentar sobre a *Maria Egípcíaca*, de Porbus, ressaltando a falta de integração que encontrou naquela imagem, o pintor diz: “Este lugar palpita, mas aquele outro está imóvel, em cada pormenor a vida e a morte lutam: aqui é uma mulher, ali é uma estátua, mais além é um cadáver”<sup>257</sup>. A “estátua”, ou o peso estatuesco que vigora em certos detalhes da tela, aparece como uma espécie de estágio intermediário entre a vida e a morte na pintura; entendendo-se aqui vida ou morte como sinônimos de pintura bem ou mal concebida e executada.

Outra metáfora referente ao aspecto estatuesco que se pode encontrar em uma pintura se constrói quando Frenhofer afirma: “as sombras dos pintores comuns são de outra natureza que os seus tons claros; é madeira, é bronze, é tudo que quiserem, menos carne na sombra”<sup>258</sup>. De acordo com este trecho, o tipo de materialidade sutil que o uso das tintas requer em pintura difere da madeira e do bronze, materiais que exigem do escultor um tipo de atividade mais rústica. Ainda sobre a citação, o uso da expressão “carne na sombra”, por Frenhofer, nos remete à abordagem do livro *A Pintura Encarnada*, de Didi-Huberman.

[...] o mais belo dos quadros haverá tratado sempre das carnes como se fossem panos, roupas ou roupagens tingidas de cor que desconhecem a arte da verdadeira metamorfose, não são mais que um artifício, não sabem mentir sobre sua natureza de quadro. E sem embargo, o quadro é aquilo que nos faz ver que um corpo pintado é uma não vida<sup>259</sup>.

O objetivo de Frenhofer é que a “não vida” se torne vida, que se harmonize a natureza humana do retrato com a atmosfera que possibilita a respiração: “— Os efeitos! os efeitos! Mas se eles são os acidentes da vida e não a vida!”<sup>260</sup>. De modo semelhante ao que ocorre no mito de Pigmalião, Frenhofer sugere: “É possível que eu tenha lá em cima [...] a própria natureza. Por vezes, quase tenho medo de que um sopro desperte aquela mulher e que ela desapareça”<sup>261</sup>. São passagens que certificam o objetivo do pintor quanto à conversão de sua obra em literal realidade; ele quer que a figura feminina representada em sua tela se anime; embora tenha receio de que essa ocorrência lhe roube a mulher.

Podemos dizer, então, que o conceito de “Natureza” transparece como fator fundamental na narrativa. Em diversas passagens são ressaltados aspectos materiais e sensoriais da natureza, nas quais a vida e a criação geralmente aparecem associadas ao calor, ao fogo, ao ar, enquanto a morte se associa ao frio, ao gelo, ao mármore. Por exemplo, Frenhofer afirma: “eu não poderia crer que esse belo corpo esteja animado pelo morno sopro da vida. Parece-me que, se eu colocasse a mão naquele colo de carnes firmes e harmoniosas, eu o acharia frio como mármore”<sup>262</sup>. A “carne firme”, real, ou o mármore estatuesco, não são prerrogativas da pintura e nem garantia de fidelidade ao modelo. Frenhofer percebe que, para conferir vida à obra de arte, é necessário captar certa “aura” que envolve os corpos:

De outra forma, um escultor estaria quite com todos os seus trabalhos modelando uma mulher! Pois bem, experimenta modelar a mão de tua amante e a colocar diante de ti; depararás com um horrível cadáver, sem

nenhuma parecença, e serás forçado a ir em busca do escopro do homem que, sem copiá-la exatamente, nela representará o movimento e a vida. Temos de apreender o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres<sup>263</sup>.

Esta passagem evoca a discussão sobre a hierarquia dos gêneros em pintura, que Mello ressalta estar presente nas conferências da Real Academia francesa. Trata-se de uma discussão derivada, principalmente, da hierarquia dos textos literários que Aristóteles descreve na *Poética*, sendo que o topo desta hierarquia de gêneros é ocupado pela pintura de história, seguida do retrato, o qual

[...] para a segunda geração de acadêmicos e para os amadores, [...] aparecerá como o gênero mais propício a suscitar interesse e apaixonados debates. [...]. Para além da importância do modelo ou da transformação das técnicas pictóricas, é conferido um grande destaque à discussão fisiognomônica da relação das formas do rosto e do gesto das mãos, com o caráter do modelo<sup>264</sup>.

A expressão das feições corporais, do rosto, do colo e do gesto das mãos serão temas utilizados por Frenhofer para exemplificar a execução de uma pintura expressiva, ou “poética”. No trecho abaixo, o pintor utiliza o exemplo da mão como um caminho por onde prolongar ou estender “um pensamento”. A mão, não como o instrumento para mera técnica, ou seja, com a conotação das “artes mecânicas” ou manuais<sup>265</sup>, mas em sua possibilidade gestual, como veículo do intelecto.

Uma mão, já que recorri a esse exemplo, uma mão não está unicamente presa ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso apreender e reproduzir. [...]. As mãos de vocês reproduzem, sem que se dêem conta, o modelo que copiaram na oficina do mestre. Vocês não descem suficientemente na intimidade da forma, não a perseguem com suficiente amor e perseverança nos seus desvios e nas suas fugas<sup>266</sup>.

O substrato fisiognomônico que fundamenta o gênero retrato pode ser ainda associado ao que afirma Gilbert Mayer, em *La Qualification Affective dans les Romans d' Honoré de Balzac*. Para este autor, no texto balzaquiano é recorrente o emprego de cores associadas a sentimentos (estados de alma)<sup>267</sup>. A referência às cores é um dos recursos mais simples para se conferir aspectos picturais à escrita. Em um exemplo bastante singular, no início da parte II de *A obra-prima ignorada*, o estado melancólico de Frenhofer aparece em cores materializadas nas suas próprias tintas, e a sugestão de que não se consegue matizar o azul com o branco indica uma impossibilidade de apaziguamento. Afirma o narrador:

O infeliz estava pura e simplesmente esgotado pelo trabalho que tivera para acabar a sua obra. Sentado num cadeirão de cabedal escuro, alquebrado, melancólico, ergueu para Porbus um olhar de tédio.

— Que se passa, mestre? — perguntou-lhe Porbus. — O azul ultramarino que foi buscar a Bruges não lhe agradou? Não conseguiu misturá-lo com o novo branco? Ou foram os pincéis... ou o óleo...?<sup>268</sup>.

Portanto, as alusões metafóricas à escultura relacionada à pintura – tanto quanto as associações metafóricas entre cor e sentimento – são próprias às discussões sobre o gênero retrato. Associar a escultura à pintura é uma forma de ressaltar a necessidade de se traduzir

o modelo, que é um ser tridimensional, em uma representação imagética bidimensional, sem que o uso das tintas endureça suas feições. O procedimento que se utiliza em escultura requer o endurecimento da matéria, apesar da intencionalidade expressiva, enquanto o procedimento que se utiliza em pintura requer a correta aplicação do desenho e das tintas em acordo com o tema, ou seja, a integração entre cor e sentimento, para representar a realidade. Em um texto, por sua vez, pode-se recorrer metaforicamente às propriedades da pintura e da escultura, tal como Balzac o fez nos exemplos aqui analisados. Relembrando Lessing, o grito de Laocoonte será representado de modo diverso em uma escultura, em uma pintura ou em um poema.

### 3.3. Alusões ao debate desenho/cor

O debate sobre a oposição entre o desenho e a cor é um dos elementos próprios à discussão do *ut pictura poesis* que ganham relevo em *A obra-prima ignorada*. Este debate deriva de um contexto próprio ao campo da História da Arte, abrangendo tanto a contenda entre poussinistas e rubenistas que se estabelece no cenário da pintura francesa do século XVII<sup>23</sup>, quanto ao ocorrido na “cena italiana no século anterior”, entre Rafael e Ticiano<sup>269</sup>. A questão espelha ainda o próprio contexto de vida de Balzac, na primeira metade do século XIX, sobre o que afirma Nogacki:

Balzac não pôde ficar indiferente aos debates sobre pintura que opunham os defensores do Neoclassicismo, discípulos de Louis Jacques David ou êmulos de Jean Auguste Dominique Ingres, aos ardentes defensores do Romantismo que foram Girodet-Triosson, Géricault e Delacroix<sup>270</sup>.

Mello especifica que o debate desenho/cor desdobra-se a partir da influência da tradição humanista sobre o contexto da literatura francesa desde o século XVII. Podemos observar que a fundação da Academia Francesa de Letras por Richilieu ocorre em 1634, enquanto a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura por Mazarino ocorre somente em 1648. Assim, o “processo de autonomia”, de “intelectualização” e “elitização” da arte na França, que se inicia com a fundação da Real Academia, decorre a partir de um processo de identificação entre o “fazer das letras” e o “fazer da pintura”, de modo análogo às transformações da tradição horaciana a partir do contexto do “humanismo renascentista”<sup>271</sup>. Sobre a tradição humanista, Mello afirma:

[...] a dicotomia medieval estabelecida entre artes mecânicas e artes liberais, durante o Renascimento, invade o próprio campo do fazer do pintor, instalando-se no cerne do debate, que será retomado e acirrado posteriormente, entre coloristas e desenhistas, o que reflete e fortalece a fronteira que vai separar o artesão, o colorista, do artista, o desenhista, e redistribuir valores sociais e estéticos no campo da pintura<sup>272</sup>.

---

23 Dentre outros fatores, a autora especifica que Roger de Piles, tomado como líder colorista, traduz e publica em 1668 *De Arte Gráfica*, poema latino de Dufresnoy, adotado como manifesto. Do lado dos que defendem a supremacia do desenho está Le Brun, que alega estar a cor vinculada à “matéria”, enquanto o desenho se alia ao “espírito”. (LICHTENSTEIN, 1994, p. 149-152).

A autora esclarece que o aspecto artesanal é vinculado ao uso da cor, pela necessidade de preparação da tinta, enquanto o desenho, que exigia o uso de “regras de composição” ou o conhecimento sobre “leis da geometria”, para viabilizar o uso da perspectiva, é considerado como um aspecto mais intelectual da pintura<sup>273</sup>. Este é basicamente o fundamento que sustenta a querela entre desenho e cor e que se encontra evidente em diversas passagens da narrativa *A obra-prima ignorada*. Em outras palavras:

O debate que opôs em sua origem a Escola de Florença, dos desenhistas, à Escola de Veneza, dos coloristas, disserta sobre qual o melhor meio técnico – o traço ou a cor – para conferir harmoniosamente a unidade a um quadro. Para a Real Academia, de acordo com a tradição acadêmica florentina, a unidade de um quadro resulta da correta execução técnica do plano ou desígnio<sup>274</sup>.

Desse modo, no contexto do debate desenho/cor na teoria da pintura francesa, conforme aponta Lichtenstein, o desenho é considerado por seus defensores como o fio retórico que mantém o aspecto racional em pintura: “questionar a supremacia do desenho é atacar as condições intelectuais que fundamentam a inteligibilidade da representação pictórica e, portanto, arruinar qualquer possibilidade de vinculá-la ao universo do discurso”<sup>275</sup>. Sobre este aspecto, Mello acrescenta:

[...] a palavra desenho – *dessin* – grafada como *dessein* – desígnio, intenção, [...] gera uma forte ambiguidade semântica e aponta para uma valorização do traço por seu caráter de representação da Ideia. A palavra francesa *dessin*, ao traduzir o italiano *disegno* introduz em sua grafia *dessein* a conotação da intencionalidade do fazer do pintor<sup>276</sup>.

Segundo Lichtenstein, os defensores do desenho alegavam serem características negativas próprias à cor o “disfarce, o prazer, o indizível”, elementos responsáveis por conferir à pintura um aspecto sensual (mágico), ou mesmo obscuro. Então, o pensamento de Roger de Piles, teórico colorista, consiste em transmutar o fardo que pesava sobre a cor, fazendo “a defesa de um erotismo da pintura, lançando mão de todas as seduções de uma eloquência muda que tem seu triunfo no esgotamento do verbo e na silenciosa intensidade do olhar”<sup>277</sup>.

Em *A obra-prima ignorada*, de modo semelhante ao que defende Roger de Piles, a imagem da tela de Frenhofer se distancia gradualmente da linearidade retórica e figurativa, até se transmutar em uma alegoria da própria pintura e da cor. É uma vitória do desejo colorista em detrimento da sapiência erudita que o desenho/*dessein* solicita. O melhor exemplo da presença do debate desenho/cor no discurso de Frenhofer ocorre quando, referindo-se à *Maria Egípcíaca*, de Porbus, o mestre afirma:

Ah! Aí está! [...] Flutuaste indeciso entre os dois sistemas, entre o desenho e a cor, entre a fleuma minuciosa, a rigidez precisa dos velhos mestres alemães e o ardor deslumbrante, a feliz abundância dos pintores italianos. Quiseste imitar ao mesmo tempo Hans Holbein e Ticiano, Albrecht Dürer e Paolo Veronese. Evidentemente, era isso uma ambição magnífica! Mas que aconteceu? Não alcançaste nem a sedução severa da *secura*, nem as decepcionantes magias do claro-escuro. Neste lugar, como um bronze em fusão que arreventa seu molde fraco demais, a rica e loura cor de Ticiano fez romper-se o magro contorno de Albrecht Dürer, em que o tinhas moldado. Além, o desenho resistiu aos magníficos transbordamentos da

paleta veneziana e os conteve. [...]. Se não te sentias suficientemente forte para fundir juntos ao fogo do teu gênio as duas maneiras rivais, devias ter optado francamente por uma ou outra, a fim de obter a unidade que simula uma das condições da vida<sup>278</sup>.

A vida em pintura é a principal requisição de Frenhofer e, conforme o trecho acima, a “unidade” entre cor e desenho é o quesito que “simula uma das condições da vida”. Podemos dizer que esta solicitação da unidade em pintura, entre outras observadas no discurso do personagem, tem origem nas concepções do Renascimento italiano<sup>24</sup>. Dos treze pintores que Balzac cita em *A obra-prima ignorada*, em sua maioria integrados às falas e situações de Frenhofer, seis deles são nomes da Alta Renascença italiana: Ticiano, Veronese, Rafael, Giorgione, Correggio e Michelangelo, conforme igualmente agrupa Taine, em seu texto *Filosofia da arte na Itália*<sup>279</sup>.

Podemos frisar que o discurso de Frenhofer privilegia as mais altas expressões da pintura do *Cinquecento*, as quais divergem das concepções do *Quattrocento*. Segundo Hauser, no *Quattrocento* as pinturas possuem um “peso estatuésco”, destaca-se a “linha”, há uma “aspereza e um ludismo”, embora se antecipe algumas concepções do *Cinquecento*, como o princípio da “uniformidade”. Hauser ainda aponta um “espírito artesanal” nas relações de ateliê do *Quattrocento* ao alegar que “artistas aceitam encomendas de pouca importância, de natureza puramente técnica”<sup>280</sup>. Frenhofer exalta a “uniformidade”, a integração entre a “linha” e o colorido, rebaixa o aspecto “estatuésco” e de mera execução técnica, exaltando caracteres mais humanizados e intelectuais.

No que se refere aos contextos em que nomes de artistas da Alta Renascença são citados, destacamos a visita de Poussin à casa de Frenhofer, quando repara nas diversas pinturas dispostas na parede e confunde uma das obras do ancião, um retrato de mulher, com um Giorgione<sup>25</sup>. Frenhofer menciona Ticiano e Veronese, mestres italianos cujas obras têm “ardor deslumbrante”, para situá-los em oposição a Holbein e Dürer, mestres alemães imbuídos de “rigidez precisa”<sup>281</sup>. Correggio e Michelangelo são lembrados quando Frenhofer afirma abrir mão de quadros que possui – de autoria desses pintores –, mas não liberar sua obra-prima para o olhar de outros. Ao se referir a Rafael, Frenhofer retira seu chapéu de “veludo preto para exprimir o respeito que lhe inspirava o rei da arte”, e afirma: “sua grande superioridade provém do sentido íntimo que, nele, parece querer despedaçar a forma”<sup>282</sup>.

Em outro momento, Frenhofer ressalta os coloristas e se refere novamente a Ticiano, alegando que se baseou em estudos sobre este pintor para compor sua obra-prima: “Ah! Para chegar a esse resultado glorioso, estudei a fundo os grandes mestres do colorido, analisei e ergui camada por camada os quadros do Ticiano, esse rei da luz; [...] esse pintor soberano, [...]”<sup>283</sup>. Sobre Ticiano, Gombrich afirma:

[...] Ticiano não era um humanista universal como Leonardo, nem uma personalidade extraordinária como Miguel Ângelo, nem um homem

---

24 A prevalência de aspectos da Renascença se reforça na narrativa inclusive pela ficcionalização dos pintores Poussin e Mabuse, os quais, em seus respectivos contextos de vida, conforme abordamos no item “Hierarquia de pintores”, buscaram influências do Renascimento italiano para as pinturas francesa e holandesa.

25 Segundo Rónai, em nota explicativa sobre fatos relacionados a Giorgione (1477-1511), “a maioria das obras que se lhe atribuem são de autenticidade duvidosa.” (RÓNAI. *A obra-prima ignorada: Introdução e Notas*. In: BALZAC, 1954, p. 399).

versátil e atraente como Rafael. Era principalmente um pintor (leia-se um artesão da pintura), mas um pintor cuja manipulação da tinta igualava a mestria de Miguel Ângelo no desenho. Essa habilidade suprema capacitou-o a ignorar todas as regras de composição consagradas pelo tempo e a confiar na cor para restaurar a unidade que, aparentemente, ele havia quebrado<sup>284</sup>.

O questionamento artístico do velho pintor envolve o limite ou a demarcação linear pela qual o corpo humano, representado na pintura, tangencia o espaço. Frenhofer busca “o meio de realizar numa tela chata o relevo e as rotundidades da natureza”, cujo caminho está no estudo da “combinação da luz com os objetos”<sup>285</sup>. Esta afirmação privilegia o colorido que otimiza a ilusão de realidade, pois, conforme a concepção do personagem, uma pintura em que a “linha” prepondere carrega-se de um aspecto demasiadamente geométrico e, por isso, é incompatível com o real. Afirma Frenhofer:

[...] eu não assinalei secamente as bordas exteriores da minha figura [...], porque o corpo humano não acaba por linhas. Nisso, os escultores podem aproximar-se mais da verdade do que nós. A natureza comporta uma série de curvas que se envolvem umas nas outras. Rigorosamente falando, o desenho não existe! [...] na natureza, onde tudo é cheio, não há linhas; é modelando que se desenha, isto é, que se destacam as coisas do meio em que elas se acham; é somente a distribuição da luz que dá aparência ao corpo!<sup>286</sup>.

O ancião recorre a um paralelo entre escultura e pintura para diferenciar o uso de luz e sombra do aspecto estritamente linear do desenho; para Frenhofer, uma vez que os corpos são feitos por massas, não por linhas, é a distribuição da luz na tela de pintura que permite a ilusão do “encarnado” dos corpos, procedimento por ele equiparado ao modelado em escultura. Portanto, no debate entre desenho e cor, Frenhofer defende a “unidade” ou integração entre o colorido, enquanto técnica, e o desenho/*dessein*, enquanto intenção.

Para finalizarmos a discussão deste tópico, vale recuperar o quadro *Alegorias de pintura e escultura*, de Guercino (figura 15), o qual, como o próprio título sugere, traz pintura e escultura como personificações de duas mulheres. Estas entrecruzam olhares, observando mutuamente as respectivas obras com as quais se envolvem, sugerindo uma rivalidade entre os dois meios de criação artística. Este mesmo jogo comparativo entre pintura e escultura é abordado por Picasso em uma gravura que faz para ilustrar o texto balzaquiano, no contexto da, já referida, edição de Vollard (1931). Na gravura mencionada, intitulada *Escultor com escultura e outros trabalhos*<sup>26</sup>, arma-se um jogo de olhares entre o artista, seu duplo e, por fim, a pintura, representada pelo nu feminino, cabendo notar que um protótipo escultórico parece fazer a mediação do pintor em relação a sua tela.

26 As ilustrações feitas por Picasso podem ser consultadas no site do MOMA. PICASSO, Pablo. *Ilustrações sobre A obra-prima ignorada*. Gravura. 1927-1931. Disponível em: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/picassoprints/main.html#/pubsbooks/vollard>>. Acesso em: 26 set. 2012.

Figura 15. Guercino. *Alegorias de pintura e escultura*. 1657.  
Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma.



Fonte: Disponível em: <[http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo\\_barberini/7](http://galleriabarberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo_barberini/7)>. Acesso em: 26 set. 2012.

Na porção direita da gravura em pauta, a figura que parece ser um busto ou um retrato espelhado do artista apresenta um olhar impassível, enquanto o artista e a escultura aparecem direcionados pelo olhar em relação à pintura. Uma espécie de “objetificação” coloca-se na cena, pois o artista, à esquerda da composição, parece constatar os limites da representação pictórica diante de seu modelo referencial. Resta frisar que, na analogia das duas obras, a linearidade da gravura de Picasso contrasta com o colorido da pintura de Guercino, uma comparação que, como intertexto, exemplifica a oposição que Frenhofer aborda entre o colorido e o desenho.

### 3.4. A revelação da obra-prima: retrato de mulher ou abstração?

A revelação da obra-prima de Frenhofer é um momento decisivo da narrativa balzaquiana; trata-se de um problema de interpretação da obra de arte que surpreende o leitor. A esse respeito, conforme já foi dito anteriormente, Didi-Huberman trabalha com a hipótese de que Frenhofer lida com o fracasso e a loucura, dentre outros fatores, por chegar a um resultado inusitado em sua pintura. Teixeira Coelho argumenta, por sua vez, que o resultado da obra de Frenhofer simplesmente expressa características do Romantismo, em consonância com a época em que Balzac viveu.

Em todo caso, há uma polêmica em torno da obra deste personagem principal: se para Didi-Huberman a obra-prima simplesmente espelha uma impossibilidade, um limite da pintura, para Teixeira Coelho, esta mesma obra se aproxima da arte de Turner, enquanto para Fosca, a obra está em acordo com as concepções de Delacroix. Não obstante, e para fomentar o debate, consideramos que atualmente vale observar a revelação da obra-prima sob o prisma das teorias da Arte Moderna e Contemporânea. Mais especificamente, conforme nossa abordagem, a partir dos desdobramentos do *ut pictura poesis* no modernismo, fundamentados na retomada do debate de Lessing por Greenberg, no texto *Rumo a um mais novo Laocoonte*.

Ao visualizar a obra-prima de Frenhofer, Poussin exclama: “Não vejo ali senão cores confusamente amontoadas e contidas por uma porção de linhas esquisitas que formam uma muralha de pintura”<sup>287</sup>. Uma muralha indica uma composição “chapada”, aspecto exatamente oposto ao uso ilusionista da perspectiva renascentista. Um muro de cores amontoadas evoca um tipo de pinceladas em empaste, próprias ao Impressionismo e ao Expressionismo. Já a referência às linhas estranhas que contêm cores nos remete ao Cubismo e, em geral, ao Abstracionismo. Quanto ao procedimento de execução da obra, Frenhofer age, em alguma medida, de modo desconstrucionista, segundo consta no trecho adiante:

Aproximando-se, perceberam num canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores, de tons, de matizes indecisos, espécie de bruma sem forma; mas um pé delicioso, um pé com vida! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento escapo a uma incrível, a uma lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgisse de entre os escombros de uma cidade incendiada.

— Há uma mulher por baixo disso! — exclamou Porbus, fazendo Poussin notar as camadas de tinta que o velho pintor superpusera sucessivamente, ao julgar que aperfeiçoava sua pintura<sup>288</sup>.

Após ascender à perfeição, Frenhofer desfaz o caminho, do ápice à destruição. São escombros pictóricos sob os quais desponta um pé figurativo, que é comparado ao torso de uma estátua grega, sobre o qual a tradição clássica se debruça. Ao notar certa desconfiança dos companheiros em torno da veracidade de sua obra, Frenhofer se justifica, aludindo a itens tradicionais da pintura: “Sim, sim, é mesmo uma tela [...]. Olhem, aqui está a moldura, o cavalete, enfim, aqui estão minhas tintas, meus pincéis”<sup>289</sup>. Mas, enfim, seriam esses os elementos requisitados quando se trata de atestar a autenticidade de uma obra? Que elementos conferem a um quadro o seu estatuto artístico? Hoje, podemos cogitar que, neste caso, está em jogo uma pintura que, segundo aponta Nogacki, “libertada da tirania da semelhança, propõe não o objeto natural, mas seu equivalente plástico”<sup>290</sup>. Essa solicitação da plasticidade nos remete a Greenberg, que especifica, ao realizar a suma da pintura ocidental:

enquanto foi a criação de uma cultura urbana de mentalidade racionalista e científica, ela [a pintura ocidental] sempre teve propensão a um realismo que tentava obter alusões através de um aniquilamento do meio, e esteve mais interessada em explorar os significados práticos dos objetos do que em apreciar sua aparência<sup>291</sup>.

Do ponto de vista modernista, que valoriza a plasticidade, a figura de uma mulher é, antes de tudo, uma pintura em si mesma. Trata-se de considerar, segundo define Groulier, uma interpretação que tende à estilística, opostamente a uma visão iconológica que pressupõe

uma “textualização da imagem antes de todo ato de interpretação, se não mesmo antes de todo olhar”. No intuito de tornar a imagem inteligível, a iconologia recorre “a esquemas, a correntes de ideias ou de crenças, portanto a textos”<sup>292</sup>.

Groulier ressalta, no contexto das origens das práticas de interpretação da imagem/texto, o papel da descrição das obras de arte (*ekphrasis*), afirmando que as descrições na época do Renascimento, ou ainda no século XVII, estão de acordo com o modelo ekphrástico. Há regras estabelecidas *a priori*, além de “critérios de validade” que orientam o olhar<sup>293</sup>. Nesse mesmo âmbito, Oliveira afirma que na pintura clássica há um sentido de leitura a partir de um ponto de vista fixo, no qual “a perspectiva conduz a vista do espectador”. Poussin é o exemplo de artista citado pela autora sobre a difusão da leitura da obra com “percepção e interpretação” orientadas<sup>294</sup>. Lichtenstein também se refere a Poussin, ao ressaltar que a “rede de discursos” que envolve uma pintura narrativa é duplamente determinada pela “natureza de seu processo” e pela “análise de seu produto”:

Por um lado, o conjunto dos textos referenciais que tramam a representação pictórica e definem a sua verdade; por outro, o conjunto dos comentários que vêm determinar o seu valor e assegurar a sua excelência, atestando sua conformidade. Este será o conselho dado por Poussin a Chantelou: “Leia a história e o quadro a fim de ver se cada coisa é apropriada ao tema”<sup>295</sup>.

A problemática central, e final, da narrativa de Balzac se constrói em torno da interpretação de uma obra que diverge entre o que supostamente se vê e o que seu autor previamente divulga. Frenhofer realiza uma descrição verbal de sua obra-prima de modo a integrá-la no estereótipo representativo das tradicionais Vênus reclinadas, em acordo com o díptico que formam as Vênus pintadas por Giorgione e Ticiano, por exemplo – pintores citados na narrativa. Assim, cria-se uma expectativa de leitura iconológica clássica que, segundo o ponto de vista de Porbus e Poussin, não confere com os dados visualmente representados. Frenhofer descreve seu quadro:

Quem o visse, julgaria estar vendo uma mulher deitada num leito de veludo, velada por cortinas. Junto a ela uma tripeça de ouro exala perfumes. Ficarias tentado a agarrar as borlas dos cordões que retêm as cortinas, e te pareceria ver o seio de Catarina Lescault, uma bela cortesã chamada *Belle Noiseuse*, mover-se com a respiração. Entretanto, eu quisera ter certeza...<sup>296</sup>.

Conforme pontua Teixeira Coelho, Porbus é um pintor “arcaico”, Poussin é um pintor “clássico”, enquanto a qualidade que se pode atribuir a Frenhofer é a de pintor “fictício”<sup>297</sup>, o que nos leva a considerar que prevalece uma incompatibilidade de linguagens entre os personagens em torno da descrição da obra-prima. Nogacki associa a obra de Frenhofer às “artes informais”, no sentido de uma obra que “conserva seu *status* artístico porque é um artista que a executa”. Argumenta que Porbus e Poussin não renegam a função ou o *status* de artista do velho pintor, situando-o como precursor da arte de fins do século XX<sup>298</sup>. Nesse sentido, Frenhofer possuiria reflexões “visionárias” (seja em relação ao Romantismo, ou mesmo à Arte Moderna) ainda no século XVII, o que o torna incompreendido; seus pares não alcançam seu tipo de pensamento, conforme subentende Porbus:

Frenhofer é um homem apaixonado pela nossa arte, que vê mais acima e mais longe do que os outros pintores. Ele meditou profundamente sobre

as cores, sobre a verdade absoluta da linha; mas, à força de pesquisas, chegou mesmo a duvidar do objeto delas. Nos seus momentos de desespero, ele acha que o desenho não existe e que com linhas não se podem reproduzir senão figuras geométricas [...]”<sup>299</sup>.

Ao se depararem com a obra-prima, Porbus e Poussin acreditavam terem sido enganados por Frenhofer; é devido à minúcia de um pé figurativo que restou visível sob uma massa de cores que Porbus conclui que o ancião atuava de boa fé: “Sim, meu amigo, diz Frenhofer, [...] na arte é preciso ter fé, fé, e viver muito tempo com a própria obra para produzir semelhante criação”<sup>300</sup>. Quando ressalta o tempo despendido em seu processo de criação, o pintor valoriza a trajetória e o procedimento incorporados à conclusão do trabalho, além de pontuar sobre a questão do que se deve creditar à obra. A fé envolve uma postura subjetiva na criação/ interpretação de uma obra de arte.

Para Frenhofer, a figura feminina em sua tela é autêntica, já não acredita que possa ela ser apenas uma imagem, quer vê-la como real; chega a afirmar: “Estão diante de uma mulher e procuram um quadro [...]. Onde está a arte? Perdida, desaparecida! Eis as formas verdadeiras de uma rapariga [...]. Ela vai erguer-se, esperem!”<sup>301</sup>. Entretanto, a tela de Frenhofer só é acessível a ele próprio porque o personagem vê mentalmente a mulher representada no substrato material, seja de modo figurativo ou abstrato. Insiste em dizer: “— Pelo sangue, pelo corpo, pela cabeça de Cristo! vocês são uns invejosos que me querem fazer crer que ela está estragada, para ma roubarem! Eu vejo-a! — gritou, — ela é maravilhosamente bela”<sup>302</sup>. Seus discípulos lhe roubam a obra no sentido de que tentam acabar com sua ilusão, com a fé que nela deposita.

Essa identificação que existe entre o pintor e a obra é tão intensa que, em dados momentos, o pintor se abstém da realidade, adentrando plenamente o domínio do pensamento ou da fantasia, conforme constata seus companheiros, ao observá-lo introspectivo em relação à obra: “— Podemos ir embora daqui — disse Porbus a Poussin; — ele não nos ouve mais, não nos vê mais!”<sup>303</sup>. Plenamente envolvido por sua obra, entra em crise quando Poussin afirma não haver nada sobre a tela. Constatando ter trabalhado em vão por dez anos, o ancião se põe a lamuriar: “— Sou, pois, um imbecil, um louco! não tenho nem talento, nem capacidade! Não sou senão um homem rico que, ao caminhar, nada mais faz do que caminhar! Não terei, pois, produzido nada!”<sup>304</sup>. O pintor coloca-se como injustiçado e reclama pelo valor social de sua obra e de si mesmo. Se o dinheiro é capaz de lhe trazer algum reconhecimento, mas não a arte, esta que Frenhofer tem como seu bem mais precioso, que mais se poderia considerar na ordem do valor?

Aludindo ao contexto artístico em que Balzac viveu, Nogacki cita um exemplo referente ao Salão de 1846, no qual “o desejo de agradar ao público de compradores levou muitos pintores a se dedicarem sem originalidade ao retrato”<sup>305</sup>. Esse exemplo se aplica à narrativa em estudo, pois quando Frenhofer, em geral, requer algo “além” para as criações que empreende, ou seja, requer a própria vida do retrato, coloca em jogo o mero valor de mercado, opostamente ao amor pela arte. Ao questionar a aceitação de sua obra-prima pela sociedade, o personagem questiona em que medida a legibilidade de uma obra equivale à sua institucionalização. Observando o texto balzaquiano sob o olhar de hoje, podemos dizer que o impasse que se estabelece a partir da observação da obra-prima decorre da supervalorização de uma arte retoricamente legível, cujo significado reifica um discurso oral previamente difundido, em oposição à ideia de uma “visibilidade pura”, atribuída por Greenberg ao propósito das vanguardas.

Segundo afirma Nogacki, o “amor à beleza aprendida dos grandes pintores desvia o olhar do real e da verdade. [...]. O amor é, pois, uma forma de acesso ao conhecimento que pode desviar do verdadeiro”<sup>306</sup>. Frenhofer busca a verdade da perfeição artística, precisa ir além de uma “beleza aprendida”, transitando de uma poesia clássica à moderna poética criadora em pintura. Portanto, sob a ótica das teorias artísticas atuais, o percurso e o drama do personagem envolve a passagem de uma pintura ideal, ao modo do *ut pictura poesis*, para uma escritura “letal”, ao modo de um poeta moderno. Entenda-se “letal” no sentido de uma arte que passa progressivamente a se autorreferenciar, podendo chegar até mesmo a se autodestruir, em função de dizer extremamente de si mesma, assim como fica subentendido, no enredo, que Frenhofer deu cabo de sua vida por não ter obtido o reconhecimento dos companheiros diante de seu feito.

Podemos observar, então, como se situam as posições conclusivas de Porbus, Poussin e do próprio Frenhofer sobre a exibição da obra-prima. “— Aqui — prosseguiu Porbus, tocando a tela — acaba a nossa arte sobre a terra./ — E, daí, vai perder-se no céu — disse Poussin”<sup>307</sup>. Enquanto Porbus sugere, do nosso ponto de vista, uma grande questão da crítica artística contemporânea, a ideia de morte da arte, Poussin constrói uma metáfora que conforta poeticamente a dor da perda da arte, ao aludir a um prolongamento da arte terrestre, *in memoriam*.

Voltando, por fim, ao olhar conclusivo de Frenhofer sobre sua arte, trata-se do olhar de um crítico exigente, pois as telas que considera erros de estudo, seus discípulos as consideram perfeitas – “O vulgo admira, mas o verdadeiro conhecedor sorri”<sup>308</sup>– e inversamente, a única obra que Frenhofer resolve considerar perfeita, os companheiros a consideram o único e grande erro de estudo do mestre. Sempre insatisfeito com o resultado de suas buscas, observa sua obra-prima a partir de pontos de vista diversos, alegando chegar a conclusões diferentes ao observá-la de perto ou de longe, sob a luz da tarde ou da manhã – quer se igualar à luz do sol, “esse divino pintor do universo”, mas a luz do sol é efêmera<sup>309</sup>.

Didi-Huberman relembra a existência de um físico óptico chamado “Fraunhofer”, que se dedicou ao estudo da natureza espectral da luz solar. Imbuído de sagaz poesia, o teórico sugere que o personagem de Balzac se dedica à intimidade dos “corpos de carne”, tal como o físico Fraunhofer, na realidade, se dedica à natureza dos “corpos celestes”. O estudo espectroscópico de “diáfanas emanações peliculares” se compara à emanação viva que Frenhofer procura no processo de criação em pintura<sup>310</sup>. Desse modo, antes de maiores cogitações, fica destacada a importância que o personagem principal confere à uma prática reflexiva da pintura, uma reflexão filosófica ou mesmo científica (a ciência como saber) sobre os processos de concepção da arte.

### 3.5. Alusões aos mitos da criação

Conforme afirma Brandão, o mito pode ser observado “como um sistema, que tenta, de maneira mais ou menos coerente, explicar o mundo e o homem”<sup>311</sup>. Nesse escopo, por seus temas serem plenos de símbolos, os mitos favorecem a interseção entre seu conteúdo textual e a formulação de imagens. Os mitos são um dos mais claros indicativos da presença de um discurso literário na pintura, mas, uma vez representados ou tomados como intertexto, seja em uma narrativa ou em uma pintura, os mitos têm seus significados renovados.

Na narrativa balzaquiana *A obra-prima ignorada*, cuja temática central é a discussão sobre o processo de criação em pintura, além das referências à lenda de Maria do Egito, à Vênus (deusa da beleza) e a Adão (mito de criação do homem), aparecem referências a outros quatro personagens mitológicos: Prometeu, Proteu, Pigmalião e Orfeu. Tais referências estão presentes nas falas de Frenhofer, cujo discurso demonstra erudição, e o qual solicita a Porbus e Poussin que também sejam eruditos. Frenhofer cita Prometeu e Proteu logo em suas primeiras lições sobre arte. Nessas ocasiões, a alusão aos mitos auxilia nas explicações de Frenhofer sobre a representação pictórica da história de Santa Maria do Egito, realizada por Porbus. Frenhofer diz a Porbus: “O facho de Prometeu mais de uma vez se apagou nas tuas mãos, e muitos lugares do teu quadro não foram tocados pela chama celeste”<sup>312</sup>.

Prometeu é um titã que, tendo criado o homem “à imagem dos deuses”, ocasionou que Júpiter/Zeus castigasse a humanidade pela privação do fogo. Então, para devolver aos seres humanos o fogo, Prometeu “escalou os céus e conseguiu uma centelha da carruagem do sol”. Por conta de sua desobediência, Júpiter castiga Prometeu, submetendo-o à tortura até este ser resgatado por Hércules. Prometeu é um símbolo de “astúcia” e “coragem”, enquanto o fogo é símbolo da inteligência humana<sup>313</sup>. Diante disso, a referência a Prometeu permite a Frenhofer alegar que Porbus falhou duplamente na astúcia: quanto a confrontar um poder máximo de criação e quanto a insuflar, de modo inteligente, expressividade em sua tela.

Ainda ao se referir a Porbus, procurando exemplificar como alcançar a expressividade que faltava à figura de Maria do Egito, Frenhofer afirma: “A Forma é um Proteu muito mais inatingível e mais fértil em sinuosidades do que o Proteu da Fábula; não é senão depois de demorados combates que se pode constrangê-la a mostrar-se sob seu verdadeiro aspecto.”<sup>314</sup>. Na mitologia, Proteu é conhecido como pastor dos rebanhos de animais marinhos de Netuno. “Personificação do movimento incessante das ondas e da cor mutável dos peixes, é sobretudo famoso pelas suas numerosas e rápidas transformações”<sup>315</sup>. Ao se referir a Proteu, Frenhofer compara esse aspecto da mudança constante de formas à dificuldade de se alcançar a perfeição da forma artística. Proteu é ainda uma referência à Natureza.

Passando aos mitos de Orfeu e de Pigmalião, estes são citados por Frenhofer quando se refere à sua própria obra ou quando reflete sobre seu processo de criação artística, portanto, são mitos que se vinculam não somente a uma explanação sobre pintura, mas propriamente ao personagem principal da narrativa. Inclusive, a história de Pigmalião destaca-se em relação às demais como uma referência influente na obra de Balzac, pois possui elementos em comum tanto com a estrutura geral de *A obra-prima ignorada* quanto da narrativa *Sarrasine*.

Conforme descreve Ménard, Pigmalião, um escultor que vivia na ilha de Chipre, local conhecido por possuir muitas cortesãs, sentia-se insatisfeito com as mulheres que ali viviam. Esculpiu, então, uma estátua de marfim de formas puras e castas, materializando a “formosura de caráter” que o artista procurava em uma mulher. Apaixonou-se por sua estátua, mas “faltava a vida àquela pudica beleza, e quando Pigmalião contemplava as mulheres vivas via nelas a beleza mas nunca o pudor”. Pigmalião pede a Vênus que lhe permita se casar com a escultura que havia criado, e a deusa consente, concedendo-lhe o milagre de dar vida à sua criação. “Com efeito, quando o escultor voltou, foi abraçar a estátua, e viu-lhe as faces corar: o marfim amoleceu-se e a estátua animou-se. [...] A estátua animada por Pigmalião deu-lhe um filho que foi o fundador de Pafos, cidade de Chipre, célebre pelo culto ali prestado a Vênus”<sup>316</sup>

Figura 16. Girodet. *Pigmalião e Galatéia*. 1813-1819. Louvre, Paris.



Fonte: Disponível em: <[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=28349](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28349)>. Acesso em: 06 Jan. 2013.

São elementos do mito de Pigmalião encontrados em *A obra-prima ignorada*: o contraponto entre a representação da figura de uma cortesã e o pudor da arte pura; as frequentes alusões de Frenhofer à sua obra como sua mulher ou esposa – em meio a uma dessas alusões, semelhante ao instante em que a estátua de Pigmalião fica corada ao ganhar vida, Frenhofer utiliza a expressão: “Ela coraria se outros olhos que não os meus a fixassem”<sup>317</sup>. Além destes fatores, o enfoque de Frenhofer na falta de vida que vigora na região do colo – região do coração – da *Maria Egipcíaca* de Porbus<sup>318</sup>, assim como o enfoque no detalhe do pé figurativo que resta, apesar do caos de cores em que se transforma a obra-prima<sup>319</sup>, são evidências referentes a discussões que se seguem à representação do mito de Pigmalião pelo pintor Girodet (figura 16), conforme expõe Ménard:

A história de Pigmalião constitui o tema do último quadro pintado por Girodet, e que figurou no salão de 1819. Não se imagina a quantidade de brochuras aparecidas desde então para louvar ou criticar o pintor. O mais interessante foi que os médicos houveram por bem mesclar-se à discussão, e examinar, com ridícula seriedade, a questão de saber se o artista tivera razão em animar, primeiramente, a cabeça da estátua, cujas pernas continuam ainda de marfim, e se teria sido mais conveniente fazer começar a vida pelo peito, que encerra o coração e os pulmões<sup>320</sup>.

Em síntese, Pigmalião frente à estátua de mulher à qual deseja dar vida é equivalente a

Frenhofer em relação à sua pintura, pois o artista sugere, em diálogo com Porbus: “— Faz dez anos, meu rapaz, que trabalho; mas o que são dez minguados anos quando se trata de lutar com a natureza? Ignoramos o tempo que o senhor Pigmalião empregou para fazer a única estátua que caminhou!”<sup>321</sup>.

O Mito de Pigmalião é uma metáfora ilustrativa do conceito de representação na pintura ocidental, como aparece em *The Pygmalion Effect: from Ovid to Hitchcock*, de Victor Stoichita. Neste livro, o autor trata do tema da representação, confrontando o conceito de simulacro com a *mimesis*, amparado em autores como Gilles Deleuze e Jean Baudrillard. Stoichita argumenta que o simulacro implicaria em uma imagem que ganha independência em relação ao seu modelo inicial, adquirindo existência por si mesma, em detrimento do mimetismo. O autor defende que apesar do debate sobre o simulacro ser próprio à estética contemporânea (tendo múltiplas nuances do platonismo e grande difusão no contexto da modernidade), é através do mito de Pigmalião, um mito fundador, que o emblema persevera<sup>322</sup>.

Para Stoichita, o que aproxima o mito de Pigmalião do conceito de simulacro é o fato da estátua não ter um referente real, sendo fruto da imaginação de seu autor, além de ganhar vida própria. E o mito de Pigmalião encontra eco na tradição horaciana quando, por exemplo, em contraponto ao mito de Narciso, Stoichita propõe que a imagem-espelho de Narciso é impalpável como a imagem em uma pintura, enquanto a estátua de Pigmalião possui presença, devido à tridimensionalidade que caracteriza a escultura. Nesse caso, o mito de Pigmalião possui diferencial por envolver a questão da personificação; questão que é igualmente abordada pelo Frenhofer, de Balzac, nas divagações que forma sobre sua pintura.

Quanto ao mito de Orfeu, Frenhofer expõe: “Oh! para ver um momento, uma única vez, a natureza divina, completa, o ideal enfim, eu daria toda a minha fortuna... Mas irei procurar-te nos teus limbos, beleza celestial! Como Orfeu, descerei ao inferno da arte para de lá trazer a vida”<sup>323</sup>.

Conforme descreve Brandão, Orfeu, filho de Calíope, “poeta, músico e cantor célebre”, após perder sua esposa, a ninfa Eurídice, fica inconformado e resolve descer “às trevas do Hades, para trazê-la de volta”. Ao cantar e entoar sua cítara de modo exímio, como nunca antes havia feito, convence Plutão e Perséfone, “soberanos das trevas”, a devolverem sua amada. Contudo, havia uma condição: a de que Orfeu não olhasse para trás, devendo Eurídice segui-lo enquanto cruzassem o caminho até deixarem as “trevas infernais”. Na iminência de alcançar seu intento, assaltado pela dúvida e “pelo desejo grande da presença de uma ausência”, Orfeu olha para trás e perde a esposa pela segunda vez; ao regressar, não mais pôde tanger sua lira e sua voz divina não mais se ouviu. Perdendo Eurídice, o poeta da Trácia perdeu-se, também, como indivíduo, como músico e como cantor”<sup>324</sup>.

Ao aludir a Orfeu, Frenhofer se compromete a resgatar a beleza celestial, no caso, através da realização de sua pintura. Mas ao perder a pintura que amava, uma vez que não fora socialmente aceita, Frenhofer também se perde como indivíduo, recorrendo ao suicídio. A morte de Frenhofer confere um aspecto “órfico” ao personagem, segundo expressa Brandão:

[...] o grande desencontro de Orfeu no Hades foi o de ter olhado *para trás*, de ter voltado ao passado, de ter-se apegado à matéria, simbolizada por Eurídice. Um órfico autêntico [...] jamais “retorna”. Desapega-se, por completo, do viscoso do concreto e parte para não mais regressar<sup>325</sup>.

Teixeira Coelho, ao analisar *A obra-prima ignorada*, comenta sobre o sentido do título da narrativa. O título anuncia que não se falará de qualquer obra, mas de uma obra-prima, contudo ignorada, desconhecida. Então, ao final da narrativa, instala-se a dúvida em torno das qualidades daquela obra, a partir da opinião de “dois artistas respeitáveis e tão mais respeitáveis porque são verdadeiros, históricos”; momento em que Frenhofer, que antes carregava a certeza e o monopólio do discurso, tem sua opinião contestada<sup>326</sup>. Portanto, é entre a expectativa do título e a surpresa final que se arma a dúvida:

Balzac pode ter armado intencionalmente esse jogo de vai-e-vem para nos deixar confusos e hesitantes, para com essa ambiguidade preservar o mito das aventuras e desventuras da criação e do sucesso como a outra face do fracasso na arte, mito que como todo mito é ambíguo, indefinido e impreciso, e quanto mais ambíguo, indefinido e impreciso, mais mítico – e assim deve ser preservado<sup>327</sup>.

Teixeira Coelho também comenta sobre um certo fascínio que a narrativa ocasiona nos leitores, um “encanto” que leva inúmeros críticos a se dedicarem ao seu estudo e que leva artistas, como Picasso e Cézanne, a declararem sua identificação com o personagem principal. Afirmo o autor: “Surpreende, um pouco: uma pequena novela entre vários romances sólidos de Balzac e é ela que volta e reaparece. Uma pequena novela entre tantos outros livros de tantos outros escritores e é ela que volta e reaparece”<sup>328</sup>. Teixeira Coelho ressalta o aspecto mítico de um eterno retorno que paira em torno da narrativa, chegando a afirmar: “Porque o pintor se torna um teórico, ele fracassa e por fracassar como pintor ele se torna teórico, essa a circularidade conceitual em retorno eterno”<sup>329</sup>. Existe, portanto, na narrativa em estudo, a construção de um mito, que se justifica pelo aspecto da criação de um símbolo cíclico. Segundo Brandão, o mito

[...] não possui outro fim senão a si próprio. Acredita-se nele ou não, à vontade, por um ato de fé, se o mesmo parece “belo” ou verossímil, ou simplesmente porque se deseja dar-lhe crédito. Assim é que o mito atrai, em torno de si, toda a parte do irracional no pensamento humano, sendo, por sua própria natureza, aparentado à arte, em todas as suas criações<sup>330</sup>.

E o propósito dos mitos – de darem conta dos sentidos que envolvem o homem no mundo – é semelhante ao propósito de Frenhofer, que busca explicar as funções da arte no mundo através do estudo pictórico de uma figura humana. A obra-prima de Frenhofer possui natureza mítica.

Nesse sentido, *La Belle Noiseuse*, a versão cinematográfica de Rivette para *A obra-prima ignorada*, nos apresenta uma interessante questão. No final do filme, a obra é literalmente emparedada, ou seja, termina embutida atrás de um muro que o pintor constrói em uma parede do ateliê. Busca-se preservar o significado em torno da obra. Ninguém mais a vê, e em seu lugar o pintor apresenta a seus pares uma outra imagem que compõe às pressas, tendo a específica função de substituição. Trata-se da representação das costas de uma mulher curvada, um torso distendido sobre a superfície pictórica.

A morte de Frenhofer e a destruição ou a ocultação de sua obra-prima reforça o campo imaginário que se abre em torno de sua história. A dicotomia que se estabelece acerca do aparecimento/desaparecimento constrói mitos. Um mito da impossibilidade plena da criação ou de uma eterna juventude, pois, no filme citado, é uma jovem – uma serviçal que trabalhava

na casa do pintor – quem ajuda Frenhofer a construir o muro para ocultar a obra. A jovem é a única a quem o pintor designa a tarefa de resguardar o segredo da existência da obra; trata-se da presença concreta da jovialidade ou da essência da beleza que o pintor supostamente não consegue encarnar em sua tela, uma beleza que se faz, então, conceitual.

## Referências

- <sup>240</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 390.
- <sup>241</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>242</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 131.
- <sup>243</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>244</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>245</sup> COELHO, 2003, p. 100-101.
- <sup>246</sup> PLATÃO apud NUNES, 2007, p. 24.
- <sup>247</sup> NUNES, 2007, p. 24-25.
- <sup>248</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>249</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 402.
- <sup>250</sup> NUNES, 1991, p. 13.
- <sup>251</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 406.
- <sup>252</sup> STEINER, G. Lição dos mestres. 2010, p. 183.
- <sup>253</sup> STEINER, 2010, p. 14-15.
- <sup>254</sup> STEINER, 2010, p. 40.
- <sup>255</sup> STEINER, 2010, p. 162.
- <sup>256</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 411.
- <sup>257</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>258</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399.
- <sup>259</sup> DIDI-HUBERMAN, 2007, p. 23..
- <sup>260</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>261</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 405.
- <sup>262</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>263</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>264</sup> MELLO, 2004, p. 39.
- <sup>265</sup> MELLO, 2004, p. 23.
- <sup>266</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>267</sup> MAYER, G. La qualification affective dans les romans d'Honoré de Balzac, 1940, p. 381.
- <sup>268</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 405.

- <sup>269</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 142-148.
- <sup>270</sup> NOGACKI, 1999, p. 25.
- <sup>271</sup> MELLO, 2004, p. 10-11.
- <sup>272</sup> MELLO, 2004, p. 11.
- <sup>273</sup> MELLO, 2004, p. 35.
- <sup>274</sup> MELLO, 2004, p. 34.
- <sup>275</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 149-152.
- <sup>276</sup> MELLO, 2004, p. 34-35.
- <sup>277</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 156.
- <sup>278</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 393.
- <sup>279</sup> TAINÉ, H. Filosofia da arte na Itália, 1992, p.21.
- <sup>280</sup> HAUSER, 2000, p. 279-325.
- <sup>281</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 393.
- <sup>282</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>283</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399.
- <sup>284</sup> GOMBRICH apud MELLO, 2004, p. 11.
- <sup>285</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399.
- <sup>286</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399-400.
- <sup>287</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 410.
- <sup>288</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 410.
- <sup>289</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 409.
- <sup>290</sup> NOGACKI, 1999, p. 40.
- <sup>291</sup> GREENBERG, 2001, p. 49.
- <sup>292</sup> GROULIER, J-F. Descrição e interpretação. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.), 2005, p. 18-19.
- <sup>293</sup> GROULIER, 2005, p. 11.
- <sup>294</sup> OLIVEIRA, 1993, p. 20.
- <sup>295</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 152.
- <sup>296</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 407.
- <sup>297</sup> COELHO, 2003, p. 84.
- <sup>298</sup> NOGACKI, 1999, p. 39-41.
- <sup>299</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 402.
- <sup>300</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 410.
- <sup>301</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 409.
- <sup>302</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 411.
- <sup>303</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401.
- <sup>304</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 411.

- <sup>305</sup> NOGACKI, 1999, p. 31-32.
- <sup>306</sup> NOGACKI, 1999, p. 37.
- <sup>307</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 411.
- <sup>308</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>309</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 399-400.
- <sup>310</sup> DIDI HUBERMAN, 2007, p. 42-43.
- <sup>311</sup> BRANDÃO, J. de S. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega, 1992, p. 13.
- <sup>312</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 392.
- <sup>313</sup> CARR-GOMM, 2004, p. 188.
- <sup>314</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 394.
- <sup>315</sup> MÉNARD, R. Mitologia greco-romana, 1991, p. 198.
- <sup>316</sup> MÉNARD, 1991, p. 264-265. v. 2.
- <sup>317</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 405-406.
- <sup>318</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 393.
- <sup>319</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 410.
- <sup>320</sup> MÉNARD, 1991, p. 265.
- <sup>321</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 400.
- <sup>322</sup> STOICHITA, V. The Pygmalion effect. 2008.
- <sup>323</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401.
- <sup>324</sup> BRANDÃO, 1992, p. 141-147.
- <sup>325</sup> BRANDÃO, 1992, p. 144.
- <sup>326</sup> COELHO, 2003, p. 89.
- <sup>327</sup> COELHO, 2003, p. 89-90.
- <sup>328</sup> COELHO, 2003, p. 67.
- <sup>329</sup> COELHO, 2003, p. 104.
- <sup>330</sup> BRANDÃO, 1992, p. 14.

## POSFÁCIO

Buscamos, neste livro, realizar uma leitura da narrativa *A obra-prima ignorada* (1831) no âmbito da abordagem crítica *ut pictura poesis*. Para isso, no primeiro capítulo do trabalho, procuramos retomar brevemente os fundamentos da tradição horaciana, das origens ao Romantismo, na primeira metade do século XIX, época em que Balzac viveu. Estimamos necessário observar também os desdobramentos do *ut pictura poesis* em contexto posterior, ou seja, no contexto do modernismo, pois pareceu-nos importante apontar algumas questões levantadas pelo texto balzaquiano sob a perspectiva das atuais teorias da arte.

Referindo-nos ao primeiro tópico do trabalho, fica explícita a importância da inversão renascentista ao postulado horaciano que foi, de fato, o ato fundador de uma tradição discursiva sobre o *ut pictura poesis*. O sentido da expressão “tradição horaciana” está densamente vinculado ao processo de emancipação da pintura, ocorrido no Renascimento. A pintura intelectualiza-se ao moldar-se no *status* da literatura, tornando-se arte liberal, em oposição ao contexto da Idade Média, no qual a pintura era comercializada através de corporações de ofício.

A partir do estudo dos personagens pintores, que se desdobrou no segundo capítulo, percebemos que a pintura renascentista italiana é influência central nas obras de Poussin e Mabuse, como artistas reais que se tornam personagens do enredo analisado. Quanto a Porbus, revelou-se a oposição entre a arte que esse pintor da corte realiza e a arte de Rubens – a tradição flamenga e holandesa, em oposição a certa herança soberana da escola italiana que circunda a arte ocidental –, um emblema que certifica a importância do debate desenho/cor para o enredo – debate que consiste em uma temática essencial do paradigma *ut pictura poesis*.

Quanto a Frenhofer, ao analisarmos, na terceira parte do trabalho, o uso feito por Balzac dos termos “poesia” e “poeta”, verificamos que o sentido de “poesia” para o personagem principal equivale à expressividade harmônica difundida pelas concepções pictóricas renascentistas, embora esse significado se transforme a partir do momento de revelação da “obra-prima”. Ainda no terceiro capítulo, abordamos o debate desenho/cor, observando que se trata de uma prática originada nos ciclos de conferências sobre pintura, estabelecidos anos após a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura na França, em 1648, em uma retomada da querela anteriormente estabelecida na pintura italiana entre as escolas de Florença e Veneza – tratando-se também de um debate que prossegue no posterior contexto do Romantismo.

Quanto à parte do estudo que aborda as presenças femininas e o papel do amor na narrativa, observamos que esses temas transparecem em *A obra-prima ignorada* vinculando-se ao *ut pictura poesis*, de modo semelhante à leitura que Lichtenstein realiza de *O sonho Filômato*, de Félibien, um dos teóricos franceses atuantes após a fundação da Real Academia. Em ambos os textos, o amor e a feminilidade se conectam a discussões próprias à teoria da pintura, reforçando as significações míticas sobre o processo criador em arte. Por isso, a importância do estudo de mitos e lendas, que trazem emblemas sobre a criação e o amor – Proteu, Prometeu, Orfeu, Pigmalião, Narciso, Adão, Maria do Egito, entre outros. Referente à querela entre pintura e poesia, os mitos e as representações de histórias e lendas, em geral, são um vínculo claro da presença da literatura na pintura.

Diante do exposto, a retomada desses principais pontos estudados nos permite concluir que a multiplicidade de temáticas sobre a pintura – provenientes da própria narrativa – ao invés de provocar a dispersão, acaba por promover sua integração, quando consideramos que *A obra-prima ignorada* é um símbolo do contexto de intelectualização da pintura na França do século XVII. Contexto que, ao receber influências tanto da pintura flamenga e holandesa, quanto do humanismo renascentista, remonta ao mesmo propósito de intelectualização da pintura ocorrido no Renascimento.

A pintura flamenga e holandesa é representada no enredo pela presença de Mabuse, Porbus e Rubens, enquanto a pintura do Renascimento é representada pela constante citação de nomes de pintores do *Cinquecento*, além dos demais fatores acima evidenciados. Portanto, se o contexto da pintura renascentista é o fundamento essencial da discussão do *ut pictura poesis*, conclui-se que a narrativa balzaquiana participa da tradição horaciana, antes de tudo, pela similaridade entre os processos de autonomia da pintura no Renascimento e no século XVII francês, embora ambos conservem suas particularidades.

Mas importa lembrar que Balzac escreve a narrativa em um contexto posterior, assim, o texto também incorpora aspectos próprios ao contexto de vida do escritor. Müller situa o “romance de pintores”, uma subdivisão dos “romances de artista”, como um gênero em vigor nas épocas do Romantismo e do Realismo, e afirma que as imbricações literárias características desses dois momentos findam com o aparecimento do abstracionismo<sup>331</sup>. Ao problematizar a criação em pintura, confrontando o figurativo e o abstrato, Balzac diz também sobre aspectos do romance de ficção, o qual, assim como a pintura, baseia-se na questão da verossimilhança.

Observemos brevemente os pensamentos dos personagens Frenhofer e Porbus sobre a possibilidade de definição da arte e da pintura. Frenhofer define sua concepção sobre a criação: “Olhem, o excesso de ciência, do mesmo modo que a ignorância, leva a uma negação. Não tenho confiança na minha obra!”<sup>332</sup>. Porque sua obra consiste, em grande medida, na especulação filosófica sobre a pintura e a arte, o que envolve uma impossibilidade devida ao limite a ser estabelecido entre a ciência e a definição total do humano. Porbus chega a cogitar que Frenhofer perdera a razão, e questiona: “estaria ele subjugado por uma fantasia de artista, ou as ideias que ele exprimira procederiam desse singular fanatismo que se produz em nós pela criação laboriosa de uma grande obra? Poder-se-ia transigir um dia com aquela paixão estranha?”<sup>333</sup>.

A resposta aos questionamentos de Porbus encontra-se em outro trecho quando o narrador comenta: “O fenômeno moral dessa espécie de fascinação não pode ser definido, tanto quanto não o pode ser a emoção provocada por uma canção que lembre a pátria no coração de um exilado”<sup>334</sup>. De onde viera Frenhofer, na condição de exilado? A que pátria almejava retornar? Talvez para o platônico “mundo das ideias”, ou talvez habitasse em uma localização espaço-temporal prognóstica.

Estes trechos que abordam o processo criador nos permitem concluir sobre o tópico da presença da arte em *A Comédia Humana*. A utilização dos paralelos entre as artes por Balzac relaciona-se à reflexão do escritor sobre a existência de um “elo” capaz de conferir sentido unificado ao propósito da criação artística. Em outras palavras, para se obter a concepção única de um determinado fenômeno, é preciso discorrer comparativamente sobre concepções variadas, em função de integrá-las.

Embora, neste estudo, não tenhamos comentado sobre narrativas da *Comédia* que não enfatizam a arte, podemos acrescentar que uma especulação sobre a perenidade da criação

ou da existência humana se faz presente também em *O elixir da longa vida* (1830), *A pele de onagro* (1831), *A procura do absoluto* (1834) e, por certo, em outros romances balzaquianos, em especial os que, como os três especificados, se agrupam nos *Estudos Filosóficos*. Assim, *A obra-prima ignorada*, embora tenha escapado dos comuns vínculos entre enredos que o escritor realiza na *Comédia*, não foge ao modo balzaquiano.

Ressaltando tais questões, procuramos dizer, em suma, que *A obra-prima ignorada* se vincula ao paradigma *ut pictura poesis* de duas maneiras especiais: primeiro, ao remontar simbolicamente o contexto de autonomia da pintura francesa no século XVII, que possui propósitos similares ao ocorrido no cenário da pintura renascentista italiana (quando se forma a tradição horaciana e, com ela, o paradigma da pintura ocidental, de cunho figurativo e narrativo); segundo, através das frequentes metáforas que evocam o paralelo das artes, que estão em consonância com as especulações de Balzac sobre a existência, no contexto cultural em que atuou, o que transparece na totalidade de sua obra. Sobre este segundo tópico, cabe retomar que as “transposições de arte”, conforme define Hoek, e as “descrições picturais”, conforme denomina Louvel, são recursos característicos de muitos romances no século XIX.

Para concluirmos, resta agora ponderar sobre a superação do debate em torno da *mimesis*, que parece despontar no texto estudado, pelo fato de este ter como motivo central uma obra-prima incompreendida, polêmica ou, enfim, ignorada. Segundo a visão de Greenberg (2001), as vanguardas modernas intentam devolver à pintura o que ela possui de essencial, que não é, ao modo do *ut pictura poesis*, a função narrativa ou retórica, nem a ilusão tridimensional, mas, sim, a plasticidade. A imagem pictórica, em detrimento do texto (referência literária na pintura), é estimada em função da valorização de uma visualidade pura; o olhar da pintura que se volve aos seus elementos, às tintas ou cores e ao suporte bidimensional.

Observando o debate de *A obra-prima ignorada* a partir do pensamento de Greenberg, intencionamos apenas ponderar que, sob a ótica da arte moderna e mesmo contemporânea, a obra-prima de Frenhofer não causaria surpresa, nem seria ignorada; seria, talvez, somente mais uma, dentre uma multiplicidade de poéticas. Conforme vimos no estudo, hoje podemos atribuir à obra-prima de Frenhofer aspectos plásticos do abstracionismo, sendo que a presença intrigante da ponta de um “pé” figurativo que surge por entre a camada abstrata de cores nos leva até mesmo para além; trata-se de um resquício que confere importância à imagem ocultada sob a veladura abstrata de tintas ou ao ato “conceitual” desta ocultação.

Abstrair pressupõe desconsiderar, em alguma medida, o real – podendo-se chegar à plenitude da ideia ou conceito. Frenhofer frequentemente se abstrai da realidade, dedicando-se a exercícios mentais sobre a pintura. O aspecto reflexivo do personagem se confirma pela sugestão de posturas de pensador – “O ancião sentou-se numa banqueteta, segurou a cabeça com as mãos e ficou calado”<sup>335</sup>. As pausas meditativas são também atestadas por seus companheiros: “Ei-lo em conversação com o seu espírito! Disse Porbus em voz baixa”<sup>336</sup>.

No desfecho da narrativa, a morte de Frenhofer indica uma abstração definitiva da realidade. Quando o mestre termina por desmaterializar a si próprio, à sua obra e ao seu ateliê, transitando para o invisível, para o infinito, transfigura-se em sua própria obra ou na procura perene pelo sentido da criação em arte – “para o entusiasta Poussin, aquele ancião tornara-se, por uma súbita transfiguração, a própria Arte, a arte com os seus segredos, seus ardores e seus devaneios”<sup>337</sup>. Se Frenhofer equivale à arte e Frenhofer morre, Frenhofer não acaba personificando também a “morte da arte”?

No sucinto parágrafo que conclui a história, Porbus vai em busca do mestre após a contenda em relação à obra-prima, recebendo a notícia de que o velho pintor morrera durante a noite, após queimar suas obras. Porbus se conscientiza de que não há espaço para redenção, e um sentimento inerte de impossibilidade domina o pintor. Os leitores de *A obra-prima ignorada* vivenciam uma dupla perda com o final da narrativa, pois Frenhofer buscava a vida na pintura, mas além de não conseguir atingir seu objetivo, “perdendo” sua obra, perde sua própria vida.

Desse modo, é imprescindível que se aborde a existência de um “discurso sobre o fim”, nos moldes do que afirma Hans Belting, em *O Fim da História da Arte*. Este autor afirma que o significado de uma imagem pictórica se ajusta ao “enquadramento” que a história da arte proporciona, tanto quanto esse contexto social se ajusta ao significado inerente à imagem. “O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus enquadramentos”<sup>338</sup>.

Dizer sobre o fim da história (da arte) é dizer sobre uma “dissolução da imagem”, conforme expressa Belting, pois o discurso sobre o “fim” não envolve o remate, mas a mudança proveniente da perda de foco. Em *A obra-prima ignorada*, Porbus e Poussin se recusam a legitimar, através de um consenso social, que o laborioso quadro de mestre Frenhofer se “enquadrava” na categoria de “obra-prima”; então a pintura que já se dissolvera em uma camada desconexa de tintas, dissolve-se ainda mais ao desaparecer pelo fogo.

Portanto, a passagem final da narrativa balzaquiana nos oferece a ocasião para dialogar tanto com as questões do abstracionismo, quanto com as atuais teorias artísticas sobre a ideia de fim da arte. Temática sobre a qual discorreram, além de Hans Belting, Athur Danto, em *Após o Fim da Arte*; Ferreira Gullar, em *Argumentação contra a Morte da Arte*; Joseph Kosuth, no artigo *A Arte depois da Filosofia*; Thierry de Duve, em *Kant after Duchamp*, entre outros. São abordagens que, em geral, garantem que o impacto da ideia de “fim” se fortaleça pela ideia de “sucessão”, pois as discussões teóricas em torno da arte se perpetuam.

Abordar a morte da arte envolve dar um passo além das discussões sobre a *mimesis*, por ultrapassar o escopo do abstracionismo, em direção a um radicalismo da eliminação da visualidade, que aparece no texto de Balzac quando o pintor e sua obra sucumbem através do fogo. O fogo designa uma fusão entre obra e autor, pela eliminação radical da possibilidade do olhar. Nesse sentido, a morte de Frenhofer equivale ao alcance de um conceitualismo<sup>27</sup> pleno pelo personagem, que deixa de pertencer à materialidade do fazer, em função da vitória da ideia. É na morte pelo fogo que o pintor consegue se unir à vida ou à natureza real que buscava; alcança a verdade inteligível, se considerarmos o pensamento platônico; aproxima-se da arte conceitual, se considerarmos a teoria artística contemporânea; ou reforça o caráter da ficção, se consideramos o contexto literário do romance.

Podemos supor que uma vez definido Frenhofer, definiríamos também sua obra-prima, e conceberíamos com mais propriedade a gama de nuances que compõe o texto *A obra-prima ignorada*. Contudo, a ficcionalidade é a melhor característica para definir este personagem, o que lhe confere alguma imprecisão. Conforme ressalta Teixeira Coelho, Frenhofer é um pintor fictício, seu nome não faz referência a um pintor “real” (do mundo referencial) – o que dá margem a associações. Cézanne, Picasso e De Kooning, em identificação com seus respectivos

27 Cabe esclarecer que quando dizemos “conceito” ou “conceitualismo”, não nos referimos literalmente à “Arte Conceitual”, mas tão somente à questão de ir em direção à ideia, ao intelecto – ou ao “inteligível”, no sentido platônico –, em oposição ao aspecto técnico do fazer artístico, puramente material.

estilos, comentaram sobre o aspecto modernista do personagem<sup>339</sup>. Poderíamos, talvez, associá-lo a Honoré Daumier, que conviveu com Balzac, ou tão somente a Honoré, prenome de seu criador.

**Frenhofer** (grifo nosso) é praticamente um anagrama de Honoré, embora o ajuste falhe em algo na perfeição, semelhante ao dilema com o qual se envolve o personagem. Frenhofer é o símbolo da passagem de uma atitude representativa (mimética), para uma atitude expressivo-imaginativa (poiética). É a problematização da arte tradicional, a promulgação da arte moderna ou mesmo contemporânea, se, conforme afirma Agamben, contemporâneos forem aqueles que sabem percorrer, por fora das luzes óbvias, as sombras de seu tempo<sup>340</sup>. Frenhofer se lamenta ao constatar que não produzira nada, pois já argumentara anteriormente: “Que falta, pois? um nada, mas esse nada é tudo”<sup>341</sup>. Sabe auscultar a face do humano que permanece obscura... Sofre a recusa ante a instituição Arte; valoriza a reflexão artística em detrimento de uma mera prática; tende à ironia; desenvolve uma proposta subversiva para um nu clássico; aborda a feminilidade; vive às voltas com as antíteses olhar/ver, ocultar/despir, resguardar/transparecer; questiona o retinianismo; enfim, Frenhofer nos faz lembrar Duchamp – ainda que ambos guardem suas particularidades e as de seus respectivos contextos históricos.

Segundo sugere Pierre Cabanne: “Pesquisador do absoluto, Duchamp é o Frenhofer do século XX, mas não queimou suas obras como a personagem de Balzac, abandonou-as para que continuassem sozinhas a viver sua própria existência”<sup>342</sup>. Transpondo a assertiva de Cabanne, enquanto Frenhofer escolhe eliminar suas obras, estando com elas emocionalmente envolvido, Duchamp escolhe realizar os ready-made e evita envolver-se emocionalmente com a arte que difunde. Em outros termos, enquanto Frenhofer valoriza o objeto amado, como traduzido nos versos que escolhemos para epígrafe desta obra, Duchamp empreende uma crítica ao trazer para o seio da arte objetos banais.

Duchamp (1887-1968) desconstrói a pintura e é precursor da Arte Conceitual, Frenhofer também desconstrói a pintura e é defensor de uma pintura reflexiva, mas enquanto o conceitualismo de Frenhofer é poético e apaixonado, o de Duchamp é niilista, “indiferente”. Segundo Teixeira Coelho, a questão entre arte e vida, defendida por Frenhofer, seria própria a uma “concepção romântica da arte”, a que se opõe uma “visão cínica da arte”, da qual Duchamp é defensor<sup>343</sup>. Um contraponto crucial: enquanto Duchamp compõe *Nu descendo uma escada nº 2* e *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, Frenhofer cobre sua Catherine “com uma sarja verde, com a séria tranquilidade de um joalheiro que fechasse suas gavetas ao julgar-se na companhia de hábeis ladrões”<sup>344</sup>.

Para esclarecer melhor, em *Nu descendo uma escada nº 2*, como o próprio título diz, em vez de compor um nu clássico, estático, Duchamp decompõe analiticamente o movimento de uma suposta mulher, geometricamente desfigurada, a descer uma escada, de modo prosaico<sup>345</sup>. Em *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, obra também conhecida como *Grande Vidro*, Duchamp subverte o aspecto de veladura opaca que a tinta possibilita – que é o que certifica a tradição visual e ilusionista da pintura, chamada por ele de “retiniana” –, ao trazê-la para um suporte transparente, que nos permite olhar através da imagem<sup>346</sup>.

Duchamp movimenta e despe a pintura, enquanto Frenhofer encobre sua obra/sua mulher com uma veladura de tintas, depois com um tecido verde, para resguardá-la após a exibição e, como se não bastasse, ainda queima a obra. São atitudes peculiares opostas, mas ambas no sentido de prevenir, ou já remediar, possíveis imperícias de um olhar “desavisado”.

Portanto, ambos têm uma postura reflexiva sobre os processos artísticos, apesar de seus modos divergentes e sua distância histórica. Relembrando os diversos tipos de modernidade

e modernismo que dispõe Compagnon, em *Os cinco paradoxos da modernidade*<sup>347</sup>, podemos concluir dizendo que Frenhofer incorpora aspectos da modernidade de Balzac, mas também permite o estabelecimento de uma “ponte” ou analogia com a modernidade de Duchamp, devido principalmente à intensidade veemente com que ambos acabam por colocar em cheque a tradição mimética. É apenas a *intensidade* do discurso questionador sobre a *mimesis* que aproxima Frenhofer e Duchamp, seja ela uma intensidade ingênua ou uma intensidade cínica, afinal, o questionamento da *mimesis* por si mesma não é exclusividade apenas dos dois. Lichtenstein afirma que “a crítica à pintura literária ou filosófica, à pintura de história ou de ideias, a uma pintura que continua reivindicando a doutrina do *ut pictura poesis*, é, efetivamente, um dos temas mais insistentes do discurso da modernidade”<sup>348</sup>.

## Referências

- <sup>331</sup> MÜLLER, D. Self-portraits of the poet as a painter: In: MORRISON, J.; KROBB, F. (Eds.), 1997, p. 170.
- <sup>332</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 400.
- <sup>333</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 406.
- <sup>334</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 400.
- <sup>335</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 393.
- <sup>336</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 400.
- <sup>337</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 401.
- <sup>338</sup> BELTING, H. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois, 2006, p. 12-13.
- <sup>339</sup> WETTLAUFER, 2001, p. 209.
- <sup>340</sup> AGAMBEN, G. O que é o contemporâneo? 2009, p. 62-66.
- <sup>341</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 395.
- <sup>342</sup> CABANNE, P. Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido, 1987, p. 12-13.
- <sup>343</sup> COELHO, 2003, p. 72.
- <sup>344</sup> BALZAC. A obra-prima ignorada, 1954, p. 412.
- <sup>345</sup> VENÂNCIO FILHO, P. A beleza da indiferença, 1988, p. 36.
- <sup>346</sup> VENÂNCIO FILHO, 1988, p. 49.
- <sup>347</sup> COMPAGNON, A. Os cinco paradoxos da modernidade, 1996.
- <sup>348</sup> LICHTENSTEIN, 1994, p. 14.

## Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 1999.

ARBEX, Márcia. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006.

\_\_\_\_\_. Poéticas do visível: uma breve introdução. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006. p. 17-62.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

AVELAR, Mário. *Ekphrasis: o poeta no atelier do artista*. Lisboa: Chamusca/Cosmos, 2006.

BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. v. I-XVII. Introduções, notas e orientação: Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1954. 15 v.

\_\_\_\_\_. A obra-prima ignorada. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 385-412.

\_\_\_\_\_. Gambara. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 413-469.

\_\_\_\_\_. Massimila Doni. In: \_\_\_\_\_. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 307-384.

\_\_\_\_\_. Sarrasine. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Trad. Gomes da Silveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 9. p. 553-587.

\_\_\_\_\_. Prefácio à comédia humana. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 1. p. 9-22.

\_\_\_\_\_. Le chef d'œuvre inconnu. In: BOUTERON, Marcel; LONGNON, Henri. (Org.). *La Comédie Humaine*. Paris: Gallimard, 1950. v. 9. p. 01-34.

\_\_\_\_\_. Le chef d'œuvre inconnu. In: *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris: Marescq et Cie, 1851 – 1853. 8 v. p. 40-48. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em: 04 set. 2009.

BAROJA, Pio. Elogio e sátira de Balzac. In: *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Maurício Rosenblatt. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 16. p. 23-29.

BARTHES, Roland. *S/Z: uma análise da novela Sarrasine de Honoré de Balzac*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BERTHO, Sophie. Asservir l'image: fonctions du tableau dans le récit. In: HOEK, Léo H. (Org.). *L'Interprétation détournée*. Amsterdam: Rodopi, 1990.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega*. v.2. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

BRANDES, Georg. Balzac. In: *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida parisiense*. Trad. Berenice Xavier. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 9. p. 11-40.

BONGIORNI, Kevin Paul. Balzac, Frenhofer, Le Chef-d'œuvre inconnu: ut poesis pictura. In: MOSAIC, v. 2, n. 33, p. 87-99, June. 2000.

BOYER, Jean Pierre; BOYER, Elisabeth. *Balzac et la peinture*. Musée des Beaux-Arts de Tours: Farrago, 1999.

BUTOR, Michel. Balzac e a realidade. In: \_\_\_\_\_. *Michel Butor: repertório*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 87-101.

CABANNE, P. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de símbolos na arte: guia ilustrado da pintura e escultura ocidentais*. Trad. Marta de Senna. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

CLOUZOT, H.; VALENSI, R.-H. Peinture et sculpture. In: \_\_\_\_\_. *Le paris de la comédie humaine: Balzac et ses fournisseurs*. Paris: Le Goupy Editeur, 1926. p. 81-88.

CLÜVER, Claus. Ekphrasis reconsidered: On verbal representations of non-verbal texts. In: LAGERROTH, Ulla-Britta; LUND, Hans; HEDLING, Erik. (Eds.). *Interart poetics: essays on the interrelations of the arts and media*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 19-34.

COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: \_\_\_\_\_. *Balzac: A obra-prima ignorada*. São Paulo: Comunicar, 2003. p. 65-139.

COLLIER, Peter. Notas Explicativas. In: Balzac, H de. *The girl with the golden eyes and other stories*. England: Oxford University Press, 2012. p. 144.

COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice Galery. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

CROCE, Benedetto. Balzac. In: *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Paulo Rónai. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 16. p. 11-21.

CURTIUS, Ernst Robert. A influência de Balzac. In: *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Nora Q. M. da Cunha. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 11-38.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Três novelas ou o que se passou? In: \_\_\_\_\_. *Mil platôs*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira (Coord.). Rio de Janeiro: Editora 34, 1996. p. 63-81.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La pintura encarnada: seguido de La Obra Maestra Desconocida*. Trad. Manuel Arranz. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2007.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

FLUSSER, Vilém. Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente. In: CADERNO RIOARTE, Rio de Janeiro, ano 2, n. 5, p. 64-67, jan. 1996.

GREENBERG, Clement. Rumo a um mais novo Laocoonte. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 45-60.

\_\_\_\_\_. Pintura modernista. In: FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília. (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. p. 101-110.

GROULIER, Jean-François. Descrição e interpretação. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed 34, 2005. v. 8. p. 9-19.

GUISE, René (Org.). *Autour du Chef-d'œuvre Inconnu de Balzac*. Paris: École nationale supérieure des arts décoratifs (ENSAD), 1985.

GULLAR, F. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2005.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HAND, John Oliver; WOLFF, Martha. *Jan Gossaert*. In \_\_\_\_\_. *Early netherlandish painting*. Washington: The Collections of the National Gallery of Art Systematic, 1986. p. 98.

HOEK, Léo. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006. p. 167-189.

HUYGHE, René. *A arte e a alma*. Trad. Jacinto Baptista. Lisboa: Bertrand, 1960.

JIMENEZ, Marc. Do *ut pictura poesis* ao *Laocoon* de Lessing. In: \_\_\_\_\_. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moretto. São Leopoldo: UNISINOS, 1999. p. 96-104.

KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. 2. ed. Trad. Vinícius Figueiredo. São Paulo: Papirus, 1993. p. 21.

LA BELLE Noiseuse. (1991). Direção: Jacques Rivette. New Yorker Video, 2004. DVD (240 min).

L'ARTISTE. Journal de la littérature et des beaux-arts. Réimpression de l'édition de Paris, 1831-1838. Genève: Slatkine Reprints, 1972. (Première série. Tome I et II.).

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte* ou sobre as práticas da pintura e da poesia. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. Trad. Maria Elizabeth C. de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

\_\_\_\_\_. O paralelo das artes. In: LICHTENSTEIN, J. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Ed 34, 2005. v. 7.

LOUVEL, Liliane. A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do Visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: FALE UFMG, 2006. p. 191-220.

MAYER, Gilbert. *La qualification affective dans les romans d'Honore de Balzac*. Paris: Droz, 1940.

MELLO, C. M. M. de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004. p. 36-38.

MÉNARD, René. *Mitologia greco-romana*. 2. ed. Trad. Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991. v1 e 2.

MÜLLER, Dominik. Self-Portraits of the poet as a painter: narratives on artists and the bounds between the arts (Hoffmann – Balzac - Stifter). In: MORRISON, Jeff; KROBB, Florian (Eds.). *Text into image image into Text*. Amsterdam: Rodopi, 1997. p. 169-174.

NASCIMENTO, Evando. Literatura e verdade. In: \_\_\_\_\_. *Derrida e a literatura*. Notas de literatura e filosofia nos textos da desconstrução. Rio de Janeiro: EdUFF, 1999. p. 36-57.

NOGACKI, Edmond. Honoré de Balzac. Do pintor real à personagem romanesca. In: COSTA, Heloisa Brito de Albuquerque ET AL. *Balzac, a obra-mundo: o colóquio de São Paulo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1999. p. 17-42.

NUNES, Benedito. *Hermenêutica e poesia*. O pensamento poético. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

\_\_\_\_\_. *Introdução à filosofia da arte*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1991.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

PAZ, O. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

REY, Robert. Les Artistes. In: DURON, Jacques-Robert et al. *Balzac*. Le livre du centenaire. Paris: Flammarion, 1952. p. 177-194.

RÓNAI, Paulo. A vida de Balzac. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos de costumes: cenas da vida privada*. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 1. p. 13-77.

\_\_\_\_\_. Massimila Doni: Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 309-311.

\_\_\_\_\_. Gambara: Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 415-416.

\_\_\_\_\_. A obra-prima ignorada: Introdução. In: BALZAC, Honoré de. *A comédia humana: estudos filosóficos*. Trad. Vidal de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1954. v. 15. p. 387-388.

RUBENS. Abril Coleções. São Paulo: Abril, 2011. p. 116

SALGADO JÚNIOR, Antônio. (Org.). *Obra completa de Luís de Camões*. RJ: Aguilar, 1963

SPOONER, Shearjashub. *Anecdotes of painters, engravers, sculptors and architects and curiosities of art*. New York: J.W. Bouton, 1865. v. 3.

STEINER, George. *Lição dos mestres*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

STOICHITA, Victor. *The Pygmalion effect: from Ovid to Hitchcock*. Chicago: The University of Chicago press, 2008.

TAINÉ, H. *Filosofia da arte na Itália*. Trad. Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Educ/PUC. 1992.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. *A beleza da indiferença*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

VLIEGHE, Hans. *A Pintura de retratos*. In: \_\_\_\_\_. *Arte e arquitetura flamenga 1585-1700*. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p. 117-130.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Literatura e outras artes*. In: *Teoria da literatura*. Trad. José Palla e Carmo. Lisboa: Publicações Europa-América, 1948. p. 157-170.

WELU, James A. *Jan Gossaert (Mabuse)* In: \_\_\_\_\_. *The collector's cabinet: flemish paintings from New England private collections*. Massachusetts: The Univ. of Massachusetts Press, 1983. p. 56-59.

WETTLAUFER, Alexandra K. *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the myth of Pygmalion in postrevolutionary France*. New York: Palgrave, 2001.

\_\_\_\_\_. *Le chef-d'œuvre inconnu: Pigmalion denied*. In: *Pen vs. Paintbrush: Girodet, Balzac and the myth of Pygmalion in postrevolutionary France*. New York: Palgrave, 2001. p. 209-248.

## Fontes das Imagens

DEJUNNE, François-Louis. *Retrato de Girodet pintando Pigmalião e Galatéia diante de M. de Sommariva*. Pintura. 1821. Disponível em: <<http://www.musee-girodet.fr/portrait-de-girodet-peignant>>. Acesso em: 05 out. 2012.

DÜRER, Albrecht. *Adão e Eva*. Pintura. 1504. Disponível em: <<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/90003211?rpp=20&pg=1&ft=Adam+And+Eve&pos=6>>. Acesso em: 05 out. 2012.

GIRODET TRIOSON, Anne-Louis. *Pigmalião e Galatéia*. Pintura. 1813-1819. Disponível em: <[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=28349](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28349)>. Acesso em: 06 Jan. 2013.

GOSSAERT, Jan. *Adão e Eva*. Pintura. 1507-1508. Disponível em: <[http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha\\_obra/369](http://www.museothyssen.org/en/thyssen/ficha_obra/369)>. Acesso em: 26 set. 2012.

GUERCINO. *Alegorias de pintura e escultura*. Pintura. 1657. Disponível em: <<http://galleria>

barberini.beniculturali.it/index.php?it/194/catalogo/catalogo\_barberini/7>. Acesso em: 26 set. 2012.

POURBUS, Frans. *Henrique IV*. Pintura. 1610. Disponível em: <<http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=26030225+&cr=27&cl=1>>. Acesso em: 26 set. 2012.

POURBUS, Frans. *Maria de Medicis*. Pintura. 1609-1610. Disponível em: [http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/marie-de-medicis-1573-1642-reine-de-france?sous\\_dept=1](http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/marie-de-medicis-1573-1642-reine-de-france?sous_dept=1). Acesso em: 26 set. 2012.

POURBUS, Frans. *Retrato de um homem*. Pintura. Sem data. Disponível em: <<http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/OO1.1963/>>. Acesso em: 26 set. 2012.

POUSSIN, Nicolas. *A inspiração do poeta*. Pintura. 1629-1630. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/linspiration-du-poete>>. Acesso em: 31 dez. 2012.

REMBRANDT, Van Rijn. *Autorretrato*. Pintura. 1636-1638. Disponível em: <[http://www.nortonsimon.org/collections/browse\\_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65](http://www.nortonsimon.org/collections/browse_artist.php?name=Rembrandt+van+Rijn&resultnum=65)>. Acesso em: 26 set. 2012.

RUBENS, Peter Paul. *Henrique IV recebendo o retrato de Maria de Médicis*. Pintura. 1622-1625. Disponível em: <<http://www.insecula.com/oeuvre/O0000824.html>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

RUBENS, Peter Paul. *Maria de Médicis*. Pintura. 1622. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/maria-de-medicis-reina-de-francia/>>. Acesso em: 26 set. 2012.

*Frenhofer segurando uma tela*. In: BALZAC, H de. *Le chef d'œuvre inconnu*. In: \_\_\_\_\_ *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris: Marescq et Cie, 1851-1853. 8 v. p. 40-48. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em: 04 set. 2012.

*Venerável Maria do Egito*. Século XVII. Belyi Gorod. Disponível em: <<http://www.newliturgicalmovement.org/2011/04/feast-of-saint-mary-of-egypt.html>>. Acesso em: 06 jan. 2013.

*O ancião deu três pancadas na porta*. In: \_\_\_\_\_. *A Comédia Humana*, volume XV, Editora Globo, 1954, p. 386.

*Poussin e Gillete diante de Porbus e Frenhofer*. In: BALZAC, H de. *Le chef d'œuvre inconnu*. In: *Œuvres illustrées de Balzac*. Paris: Marescq et Cie, 1851-1853. 8 v. p. 40-48. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/?&lang=FR>>. Acesso em: 04 set. 2012.

## Lista de Ilustrações

Figura 1. <i>O ancião deu três pancadas na porta</i>	41
Figura 2. François-Louis Dejuinne. <i>Retrato de Girodet pintando Pigmalião e Galatéia...</i>	42
Figura 3. Rembrandt. <i>Autorretrato</i>	47

Figura 4. Frans Pourbus II. <i>Retrato de um homem</i>	48
Figura 5. P. Soyer. <i>Frenhofer segurando uma tela</i>	48
Figura 6. Frans Pourbus II. <i>Maria de Médicis</i>	50
Figura 7. Peter Paul Rubens. <i>Maria de Médicis</i>	50
Figura 8. Peter Paul Rubens. <i>Henrique IV recebendo o retrato de Maria de Médicis.</i>	51
Figura 9. Frans Pourbus II. <i>Henrique IV</i>	52
Figura 10. Jan Gossaert Mabuse. <i>Adão e Eva</i>	55
Figura 11. Albrecht Dürer. <i>Adão e Eva.</i>	55
Figura 12. <i>Venerável Maria do Egito.</i>	60
Figura 13. <i>Poussin e Gillete diante de Porbus e Frenhofer.</i>	62
Figura 14. Nicolas Poussin. <i>Inspiração do poeta.</i>	63
Figura 15. Guercino. <i>Alegorias de pintura e escultura.</i>	80
Figura 16. Girodet. <i>Pigmalião e Galatéia.</i>	86

## SOBRE OS AUTORES

**Milena Guerson** – É graduada em Artes Plásticas e em Psicologia, especialista em Ensino de Artes Visuais, possui mestrado em Estudos Literários (ênfase em Relações Intersemióticas – Pintura/Literatura, realizado entre 2011 e 2013 na UFMG) e mestrado em Artes, Cultura e Linguagens (ênfase em História da Arte – Teoria da Pintura, realizado entre 2013 e 2015 na UFJF). É professora assistente na Universidade Federal do Tocantins desde junho de 2016, atuando no Curso de Educação do Campo – Artes Visuais e Música, campus de Arraias-TO. Atualmente desenvolve pesquisa de doutorado sobre criação pictórica na Arte Incomum, vinculada à Pós-Graduação em Psicologia Social da Universidade de São Paulo e ao Laboratório de Estudos em Psicologia da Arte (LAPA/USP).

**E**sta obra aborda a presença de elementos da tradição horaciana na narrativa balzaquiana *A obra-prima ignorada* (1831), um romance de artista (*künstlerroman*) que trata do tema da criação artística sob o prisma de três pintores: Frenhofer, Poussin e Porbus. Após recuperar a gênese do conceito e realizar uma síntese dos preceitos contidos no célebre *ut pictura poesis*, é identificado o modo como alguns desses preceitos, relacionados às teorias das artes, estão presentes na *Comédia Humana*, o que insere Balzac no contexto da tradição horaciana. São igualmente estudados: a hierarquia entre as personagens masculinas dos referidos pintores, o papel das personagens femininas alegóricas e mediadoras do processo de criação artística, bem como as referências diretas e indiretas na narrativa à fórmula de Horácio. As ressonâncias do *ut pictura poesis* presentes em *A obra-prima ignorada* congregam passado, presente e futuro no tempo mítico do romance de ficção, ao se referirem tanto de modo alegórico ao contexto de autonomia da pintura francesa ocorrido no século XVII, quanto à prática de transposições de arte própria ao romance, gênero em voga na primeira metade do século XIX, além de indicarem prognosticamente os desdobramentos da tradição horaciana no modernismo.

