



**ARTE, CRIAÇÃO E CRÍTICA EM
*A OBRA-PRIMA IGNORADA, DE HONORÉ DE BALZAC***

Gilda Vilela Brandão (UFAL)

RESUMO: Em *A obra-prima ignorada*, Honoré de Balzac (1799-1850) toma distância da sociedade francesa de seu tempo para enveredar pelos domínios da arte. Neste artigo pretendemos mostrar que, paralelamente ao discurso sobre quadros, pintores e técnicas pictóricas (desenho, luz, cor, movimento), o que move a narrativa é, substancialmente, o conflito entre criação e imitação.

PALAVRAS-CHAVE: Criação e imitação, *A obra-prima ignorada*, Balzac

**ART, CREATION AND CRITICISM IN
*THE UNKNOWN MASTERPIECE, BY HONORE DE BALZAC***

ABSTRACT: In *The unknown masterpiece*, Honoré de Balzac (1799-1850) distances himself from the French society of his time in order to explore the realms of art. This article aims to point out that with the discourse on paintings, artists and pictorial techniques (drawing, light, color, movement) what motivates the narration is the conflict between creation and imitation.

KEY WORDS: Creation and imitation, *The unknown masterpiece*, Balzac



Discurso e representação pictórica

*Entre Faust et Prométhée, j'aime mieux Prométhée.*¹
(Honoré de Balzac)

Tardiamente integrada (1846) ao tomo XIV de *A Comédia Humana*, intitulado “Estudos filosóficos”, e publicada na revista “L’Artiste” (1831-1832), *A obra-prima ignorada* traz um aviso ao leitor: *conto fantástico*². Foi o suficiente para que, sem titubear, muitos vissem, neste paratexto, uma clara influência de Ernst Theodor Hoffmann (1776-1822), escritor largamente conhecido nos meios franceses, autor de um romance narrado, em grande parte, por um gato (*Reflexões do gato Murr*, 1819) traduzido por Champfleury (Jean-François Husson, 1821-1899) e apreciado pelo próprio Balzac (1799-1850). Talvez possamos discordar da advertência do romancista (ou do editor) e pleitear, quanto ao gênero da obra, algo menos devastador. Por exemplo, podemos vê-la não propriamente como um *conto fantástico*, conforme acertadamente afirma Coelho³, mas como uma fábula filosófico-literária sobre a arte.

Isso nos leva a afirmar que, estrutural e narrativamente, *A obra-prima ignorada* nada possui em comum com outra conhecida novela balzaquiana, *L’elixir de longue vie* (1980), cuja trama exhibe algumas das características essenciais do fantástico – onirismo, ocultismo, hipnose, episódios insólitos de toda ordem – gênero que, na definição famosa de Tzvetan Todorov, “nada mais é do que uma *hesitação* prolongada entre uma explicação natural e uma outra, sobrenatural, que concerne aos mesmos eventos” (TODOROV, 1980, p. 157. Grifo nosso).

¹ “Entre Fausto e Prometeu, prefiro Prometeu”. (BALZAC, *apud* MAUROIS, 1974. Tradução nossa). Com esta epígrafe, Maurois sintetiza o pensamento estético de Balzac.

² Cf. Techener (2000, p. 53): “*Le chef-d’œuvre inconnu* est publié pour la première fois dans *L’Artiste* des 21 juillet et 7 août 1831. Il portait alors la mention : « conte fantastique ». Cette mention témoigne de l’influence de E.T.A. Hoffmann (1776-1822), auteur introduit en France quelques années plus tôt par les premières traductions de Champfleury, et très apprécié par des écrivains aussi divers que Balzac, Sand, Nodier [...]”.

³ “A novela de Balzac trazia esse rótulo como indicativo de sua categoria literária, quase como subtítulo: *conte fantástico*. [...]. [Ela] não é então fantástica e talvez nunca tenha sido”. (COELHO, 2012, p. 98)



É bem verdade que o inusitado não foi totalmente indiferente a Balzac, já que se apresenta em uma pequena parcela de sua obra. Todavia, nada de anormal ocorre na estrutura diegética desta novela, que nos leve a aproximá-la do *princípio de hesitação* todoroviano. Se algo surpreende o leitor é tão somente a distância temporal, pouco comum em um escritor que sempre primou por histórias individuais inseparáveis desse quadro social, ou seja, da descrição dos problemas da sociedade burguesa de seu tempo. Aqui, o inventor de personagens vigorosas como Grandet, Rastignac e Goriot retrocede no tempo:

Em fins de 1612, numa fria manhã de dezembro, um rapaz, cujo vestuário era de modesta aparência, passeava em frente à porta de uma casa situada na rua dos Grandes Agostinianos, em Paris. 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. (BALZAC, 1954, p. 389).

Ainda que o cenário da história se passe em 1612, o leitor não põe em dúvida o que lê (*hesitação externa*) e porque o narrador não transmite uma proposição duvidosa (*hesitação interna*), ambos, leitor e narrador, são coniventes: sabem que François Porbus, corruptela de Frans Pourbus le Jeune (Anvers, 1569-Paris, 1622), foi mestre em uma excepcional categoria artística que, desde Piero della Francesca (*Retrato de Battista Sforza, Duque de Urbino e de sua esposa*, 1472) dominou as artes: o retrato, gênero originário de uma conjuntura tipicamente renascentista, como salienta Hauser:

Com o Renascimento, este espírito dirigido para o além, não mais correspondia à alegria de viver dos novos donos do dinheiro, pois uma outra ética dominava o pensamento dos poderosos. [...]. Ao invés da contemplação divina, eles [os poderosos] encontraram maior valor nas coisas deste mundo. Foram redescobertos as paisagens, o corpo humano (o retrato), a aparência do homem como indivíduo – coisas desprezadas pelo espírito teológico. (HAUSER, 2003, p. 344).



E note-se, ainda, a precisão da data, visto que « en 1612, [Frans Pourbus] a déjà étudié la peinture en Italie [...], a déjà réalisé ses célèbres portraits d'*Henri IV* [et] en rupture radicale avec l'école de Fontainebleau [est devenu] un maître incontesté du renouveau » (TECHENER, 2000, p. 55)⁴. É para o atelier deste famoso retratista, autor do *Retrato de Maria de Médicis* (1616, Instituto de Arte de Chicago), *Retrato de Henrique IV encorajado* (1610, Museu do Louvre/ Paris) que se dirige aquele jovem de “modesta aparência”, pobrementemente vestido, na tentativa de ser aceito como seu aluno.



Fig. 1. Frans Pourbus. Henrique IV encorajado (*Henri IV en armure*). Óleo sobre tela, 43x28 cm. Museu do Louvre, Paris. Cópia no Museu do Castelo de Pau (França).⁵

Mais adiante, o leitor será informado que este rapaz, recém-chegado a Paris, de fato existiu: é o pintor Nicolas Poussin (1594-1665), considerado um mestre do classicismo francês em um mundo já, em grande parte, dominado pelo barroco; autor de obras-primas, como *O rapto das Sabinas* (1636-1637), *Fuga para o Egito* (1657-1658), (ambos se encontram no Museu de Belas Artes de Lyon), *O massacre dos inocentes* (entre 1625-1629, Museu de

⁴ “Em 1612, [Frans Pourbus] já tinha estudado na Itália [...], tinha realizado seus célebres retratos de Henri IV [e], em ruptura radical com a escola de Fontainebleau [tornara--se] um mestre incontesté da renovação” (tradução nossa). Excetuando os títulos indicados nas referências, todas as demais traduções são nossas.

⁵ Disponível em <http://olivier.thill.perso.neuf.fr/>. Acesso em 14 de fevereiro de 2014.

Condé/Chantilly), *A inspiração do poeta* (1627, Niedersächsisches Landesmuseum/ Hanover), e que, tendo deixado Paris aos vinte e nove anos para se estabelecer em Roma (onde passou pela mais extrema pobreza antes de conhecer a fama), só retornaria em dezembro de 1640, aos quarenta e seis anos, a convite do cardeal de Richelieu, para, dois anos após (1642), partir definitivamente para Roma, onde faleceu.



Fig. 2. Nicolas Poussin. Fuga para o Egito (*Fuite en Egypte*), 1657-1658. 97x133. Musée des Beaux-Arts de Lyon.⁶

A terceira personagem extraída do mundo real e ausente do universo diegético, da novela é o famoso pintor flamengo, constantemente mencionado, Jan Gossaert, dito Mabuse (1478-1532), introdutor da pintura vêneta (*Danaé*, 1527, Alte Pinakotket/ Munique) em sua região. É também para o atelier de Porbus que se dirige um antigo aluno de Marbuse, o mestre Frenhofer (pintor fictício), a quem Mabuse “legara o segredo do relevo, o poder de dar às figuras essa vida extraordinária” (BALZAC, 1954, p. 397)⁷, e cujo nome, segundo

⁶ Disponível em: <http://www.latribunedelart.com/nicolas-poussin-la-fuite-en-egypte-1657>. Acesso em 24 de fevereiro de 2014.

⁷ Comparando a tradução de Teixeira Coelho (2012) com o original, observamos que Coelho ora traduz “figure(s)” por “figura(s)”, ora por “rosto(s)” como se lê aqui: .: “[...], Marbuse



Techener (2000, p. 55), evoca, pela sonoridade, a escola germânica e seu pendur pela metafísica, em oposição às escolas francesa e italiana, das quais Poussin e Porbus seriam os representantes. Escorado na rica e controversa personalidade de Balzac⁸, Techener considera que os debates entre os três pintores, Porbus, Poussin e Frenhofer, foram frutos das discussões entre o romancista e Eugène Delacroix (1798-1863), pintor que, como é sabido, seduziu Baudelaire:

Le débat entre les trois peintres [Porbus, Frenhofer e Poussin], qui forma la première partie du récit, a probablement été très influencé par les conversations entre Balzac et Delacroix. Si le peintre éprouvait quelque antipathie à l'égard de l'écrivain, il l'estimait et le lisait. Ils se rencontrèrent souvent et Balzac, d'une certaine manière, a dû, dans *Le chef-d'oeuvre inconnu*, mettre à profit leurs entretiens. (TECHENER, 2000, p. 56)⁹

Não podemos desprezar essa informação de Techener, mas é arriscado fazer dela um elemento referencial de análise. Por enquanto, podemos dizer que Balzac traz pintores reais para esta novela – “mais profunda [...] do que à primeira vista pode parecer” (COELHO, 2012, p. 61) – para tornar seu relato verossímil, quer dizer, não propriamente para estabelecer polarizações, nem tampouco para trazer à baila suas preferências artísticas (poderia fazê-lo em um ensaio), mas para mostrar sua *aisance* tanto no terreno da ficção quanto no da pintura, à qual era um aficionado:

Plusieurs de nos écrivains modernes, tels que Balzac et Alphonse Karr, ont crayonné des caractères d'un dessin aussi vigoureux qu'original. Qui ne connaît le portrait de l'avare Grandet composé par le premier et l'histoire de l'amateur de Tulipes que le second a insérée dans son *Voyage autour de*

confiou-lhe o segredo do relevo, o poder de dar aos rostos essa extraordinária vida [...]” (2012, p. 29).

⁸ Temperamental por natureza, o escritor admirava Napoleão Bonaparte e odiava os governos dos medíocres: «Je hais ces sortes de gens [les médiocres]; je souhaite une révolution qui nous en délivre à jamais». (TECHENER, 2000, p. 47). Traduzindo: “Odeio esse tipo de gente [os medíocres]; desejo uma revolução que nos livre dessas pessoas para sempre”.

⁹ “O debate entre os três pintores que formou a primeira parte da narrativa foi provavelmente influenciado pelas conversas entre Balzac e Delacroix. Embora o pintor tivesse alguma antipatia pelo escritor, ele o considerava e o lia. Encontraram-se frequentemente e Balzac, de alguma maneira, deve ter colocado, em *A obra-prima desconhecida* algumas de suas conversas.”

mon jardin. Sous le titre de *Physiologies*, Balzac a esquissé [...] *Le médecin de campagne*, le *Curé de village* et *L'Homme marié*. (HAMON, 1991, p.47)¹⁰

Uma mistura de ficção e crítica de arte: essa é a forma como Balzac concebe a novela, estruturada, discursivamente, em dois capítulos intitulados “Gillette” e “Catherine Lescault”, duas figuras femininas ficcionais: a primeira, Gillette, é a amante belíssima de Poussin; a segunda é uma bela cortesã, imagem perseguida por Frenhofer para compor sua tela *La Belle Noiseuse*¹¹, iniciada há dez anos. Dez anos fazendo e refazendo um quadro sem conseguir terminá-lo:

– Faz dez anos meu rapaz, que trabalho [nesta tela]; 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! O ancião [o pintor Frenhofer] mergulhou em profunda meditação, e permaneceu de olhos fixos, brincando maquinalmente com uma faca. (BALZAC, 1954, p. 400)

Para Didi-Huberman (2012, p. 132), a aproximação (nos domínios das artes de um modo geral) entre os heróis míticos Orfeu e Pigmalião – rei de Chipre que esculpiu a mulher de seus sonhos e, por intercessão de Afrodite, conseguiu dar-lhe vida – não é fortuita, visto que “o episódio de Pigmalião, nas *Metamorfoses* de Ovídio, integra precisamente um conjunto que não é outro senão a lenda, *o malogro de Orfeu*” (2012, p.132. Grifo nosso). O que é

¹⁰ Cf. com o original: “Vários de nossos escritores modernos, tais como Balzac e Alphonse Karr, rabiscaram caracteres com um desenho tão vigoroso quanto original. Quem não conhece o retrato do avaro Grandet, composto pelo primeiro e a história do amador de Tulipas que o segundo inseriu em sua *Viagem em torno de meu jardim*. Sob o título *Fisiologias*, Balzac esboçou [...] *O médico do campo* *O cura da aldeia* e *O homem casado*”.

¹¹ Teixeira Coelho (2012, p.46) traduz “La belle noiseuse” por “A linda criadora de casos”; por vezes, mantém o nome “Catherine Lescault”. Dorothee de Bruchard e Rejane Janowitz (2013, p. 18) ora empregam “Catherine Lescault”, ora a palavra *amante* (assim mesmo, em itálico), substituição que se deve, talvez, ao fato de o pintor referir-se à sua tela como sua “amante”: “Ah” [...] e se o senhor me deixasse ver a sua bela *amante*, eu poderia fazer uma pintura alta [...]”. Cf. com o original: «Ah [...] et si vous vouliez me laisser voir votre *Belle Noiseuse*, je pourrais faire quelque peinture haute, large et profonde, où les figures seraient de grandeur naturelle» (BALZAC, 2000, p. 24). Vidal de Oliveira explica em nota de rodapé: “*Belle noiseuse*: ‘A linda brigona’ (O adjetivo ‘noiseux’, noiseuse, arcaico é um derivado do substantivo *noise*, ainda usado na expressão *chercher noise à quelqu’un*, ‘procurar briga com alguém’)” (p. 397). Na nossa opinião, “A bela encenqueira” seria a tradução apropriada.



curioso é ver que, tal qual Orfeu, Frenhofer também desceria aos infernos para encontrar sua amada: “Como Orfeu, descerei ao inferno da arte para de lá trazer a vida” (p. 401). Na análise precisa de Didi-Huberman, Frenhofer e Pigmalião são “ambos conduzidos por um fantasma da onipotência do objeto” (2012, p. 132). Para esse estudioso da arte, Frenhofer buscava o *extremo da arte*; em termos blanchotianos, a conjunção espasmódica entre a arte, o desejo e a morte:

– Descer aos infernos para ali encontrar a “mulher incomparável” e para trazê-la à luz, ao quadro, à vida, eis o derradeiro recurso e o derradeiro gesto do pintor Frenhofer. Mas sabe-se que ele terá perdido tudo: a mulher, o quadro, sua própria vida. *Ele buscava o extremo da arte*, aquele “ponto obscuro em direção do qual a arte, o desejo, a morte, a noite parecem tender”, como escreve Maurice Blanchot, a respeito justamente, do gesto de Orfeu. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 81)¹².

Contudo, enquanto Pigmalião se extasia diante da beleza esculpida, Frenhofer busca atingi-la:

– Sim, meu caro Porbus – volveu Frenhofer, faltou-me até agora encontrar uma mulher perfeita e cuja carnação... Mas – continuou ele após uma pausa – onde viverá essa *Vênus dos antigos*, impossível de achar, tantas vezes procurada, e da qual encontramos apenas algumas belezas esparsas? (BALZAC, 1954, p. 401. Grifo nosso).

Gillette é a encarnação sem conteúdo (isto é, sem materialização imagética) da “Vênus dos antigos”. É interessante como Balzac deposita nesta personagem feminina, descrita romanticamente – “[O sorriso de Gillette] dourava aquele sótão e rivalizava com o brilho do céu” (p. 403) – , uma funcionalidade contraditória, ao mesmo tempo acessória e central. Acessória, pela sua posição subalterna de amante e modelo de um pintor (Nicolas Poussin) “deprimido pela miséria” (p. 390) à espera da fama; central, pelo fato de se tornar, pela sua beleza, uma peça incontornável para a *execução* de “La

¹² A reflexão de Blanchot, sobre a figura de Orfeu, encarna sua ideia de literatura, que não nos cabe discutir aqui. Ver o capítulo «L’œuvre et l’espace de la mort», em *L’espace littéraire*. (1955).

Belle Noiseuse”, a obra-prima imaginada por Frenhofer. Sutilmente, o escritor converte-a em um elemento estrutural da diegese, ao transformá-la numa categoria essencial na história da arte: a do nu artístico. Convidada, por seu amante Poussin, a posar nua para Frenhofer, Gillette, magoada, inicialmente recusa, por amor e por pudor¹³:

– [...] Se, pela minha [de Poussin] glória futura, se, para me tornar um grande pintor, fosse preciso ires posar para outro?
– Queres pôr-me à prova – respondeu ela [Gillette] – Sabes perfeitamente que eu não iria. (BALZAC, 1954, p. 401.).

Posar sem afeto, é, para Gillette, prova de infidelidade. Como a jovem não estabelece distinção entre realidade e representação, entre o plano do mundo (o corpo moral) e o plano da arte (a ilusão estética), a nudez artística ganha, na sua ótica, uma conotação inesperada, uma espécie de variação eufemística de *prostituição*¹⁴: “Se eu me mostrasse assim a um outro, tu não me amarias mais, e eu mesma me acharia indigna de ti” (p. 404). Podemos derivar daí outra reflexão e deslindar uma analogia ficcional oculta: será que retratando Catherine Lescault, Gillette vê-se como o espelho da outra, a cortesã encrenqueira? De todo modo, não deixa de ser interessante observar como Balzac utiliza, embora sem se deter, um trecho amoroso como metáfora da relação entre o artista e seu modelo, entre a arte e o objeto da representação, algo sem dúvida inovador. De quebra, desfaz, ficcionalmente, a castidade do nu, visto sem sensualidade – lenda corrente, segundo a qual a nudez na arte é imune a qualquer tipo de condenação, moral, social, religiosa ou afetiva¹⁵. O

¹³ Não é, claro, do interesse deste trabalho, tratar sobre o pudor. Existem diferentes concepções do pudor, suas manifestações variam segundo os costumes e as mentalidades de cada época. Para muitos estudiosos, o Renascimento tolerava a nudez artística, em oposição ao período medieval, religioso por excelência, que não a admitia.

¹⁴ Na recente cinebiografia de Renoir, o cineasta Gilles Bourdos pinça este drama, em seu filme “Renoir”, elevando a nudez de Andrée (Dedée) a um tal estado de beleza que consegue isolar o espectador de qualquer olhar lascivo. No entanto, a própria Dedée sente-se mal ao ser vista como uma prostituta ardilosa, que vende seu corpo para a arte.

¹⁵ Há um anedotário interessante sobre os nus, como o relatado pelos Thomas (1953, p. 29): “De novo, como antigamente, [Miguel Ângelo] representou [em *O Juízo final*] a maior parte das figuras nuas. ‘Esse trabalho’ disse um dos cardeais, ‘é mais próprio para uma taberna do que para uma capela!’. E quando o papa [Júlio II] sugeriu que Miguel Ângelo cobrisse as figuras com panejamentos, o artista respondeu grosseiramente: ‘Trate sua Santidade das almas



aforismo (p. 408) «Les fruits de l’amour passent vite, ceux de l’art sont immortels» (“Os frutos do amor passam depressa, os da arte são imortais”), dito por Frenhofer, expressa o fado dessa relação romântica, que se constrói e se destrói por causa da arte: “ – Mata-me – disse ela – Eu seria uma infame se te amasse ainda, [amasse Poussin], porque te desprezo... Admiro-te e me causas horror! Amo-te e já creio que te odeio! (p. 412). Esse jogo de antíteses – de gosto romântico – contrasta com a indiferença de Poussin, que guarda a serenidade de quem crê tanto na transcendência de seus pincéis: “[Nos momentos em que eu, Gillette, poso para ti,] teus olhos não me dizem nada. Não pensas mais em mim, e, contudo me olhas” (p. 403), quanto na riqueza que eles poderão trazer: “Posso ser um grande homem! Crê Gillette, seremos ricos, felizes! Há ouro nesses pincéis!...” (p. 403)¹⁶. Gillette, constrangida, aquiesce em posar para Frenhofer, porém:

Perdido na admiração da própria obra, Frenhofer não compreende que os dez anos de revisão destruíram sua pintura, e Poussin perde a amante, pois Gillette não pode perdoá-lo por tê-la convencido a sacrificar seu arraigado recato simplesmente para ver um quadro [*La Belle Noiseuse*]. (ROSEN, 2004, p.17).

Resolvido esse drama amoroso (Balzac não desenvolve essa trama) e sendo a novela uma crítica de arte disfarçada de ficção, outro conflito, de ordem histórico-cultural deixa-se perceber nas entrelinhas, e esse diz respeito à distância cronológica que separa o tempo da narrativa do tempo da escrita. Observe-se que, se no século XVII, Poussin defendia a autonomia cromática da pintura e a prismação da cor como novos modos de representação:

do povo e deixe-me tratar dos corpos’. O *Juízo final* compõe-se de uma inumerável multidão de seres humanos – o mundo – girando numa vertiginosa carreira em torno da figura de Cristo”. Criticava-se também a nudez excessiva das personagens sacras de Tiziano.

¹⁶ Sabe-se a importância que o dinheiro ocupa na obra de Balzac. Enriquecimento ilícito, transações suspeitas, avareza, uniões por interesse, todo esse temário fez do escritor um crítico da sociedade burguesa. Assinala Nadeau (1952, p. 51): «Marx et Engels ont salué en Balzac l’écrivain révolutionnaire malgré lui, parce qu’attaché à peindre les rapports vrais des classes sociales»

A Victor Hugo que afirmava, depois de tantos outros, que “a poesia não está na forma das ideias, mas nas próprias ideias”, Mallarmé responderá, logo, que a poesia não se faz com ideias, mas com palavras... E, à famosa frase de Poussin *A pintura é a imitação feita com linhas e cores de tudo quanto se vê sob o sol*, um pintor, no final do século XIX, rebaterá que um quadro é “uma superfície plana recoberta de cores, associadas numa certa ordem” (PICON, 1969, p. 119. Grifo nosso)¹⁷.

No princípio do século XIX – tempo da elaboração da obra – outros postulados estéticos passavam a reger a pintura, sem contudo, infringir os severos cânones franceses, que só seriam abrandados bem mais tarde, nas primeiras décadas do século XX, quando as vanguardas já haviam se imposto: o cubismo de Picasso e Braque, o surrealismo de Dali e Chagall, o abstracionismo de Kandinsky e Klee. Para Rosen:

A revolução artística do início do século XIX foi a substituição da pintura história (amplas representações de cenas históricas ou religiosas) pela paisagem. Não é só o fato de terem os pintores voltado sua atenção para a paisagem e se distanciado da pintura em larga escala – afrescos ou óleos – de cenas da Bíblia e das vidas dos santos, ou da história antiga ou moderna. Suas ambições eram muito maiores e mais espantosas. Eles queriam fazer com que a paisagem pura sem figuras carregasse peso, alcançasse a significação heroica e épica, da pintura histórica. A paisagem devia ser o veículo do sublime. (ROSEN, 2004, p. 103)

Não era época de inovações radicais na pintura, que só seria fortemente ameaçada pela fotografia décadas mais tarde, quando os impressionistas, como é sabido, dariam à cor uma importância maior que o desenho (a cor é a negação da linha), e retiram, assim, do código pictórico, a função primordial de retratar a realidade. Leve-se, ainda, em consideração, o fato de Balzac escrever em uma época de cataclismos sociais, o que torna totalmente anacrônica a aspiração de Frenhofer de retratar uma Vênus nua, em tamanho natural, estática e imóvel:

¹⁷ Louis Marin (2000, p. 73) comenta belissimamente essa declaração de Poussin, que se encontra em uma carta escrita ao Sr. de Chambray. Marin estuda a categoria da *sublimidade* em Poussin, a partir de sua correspondência e da análise dos quadros dele, dentre os quais “A tempestade”.



– Oh! ele [meu quadro] está acabado – disse Frenhofer – 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 bordas 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. (BALZAC, 1954, p. 407)

Nessa obra, que mostra o cabedal de Balzac sobre a arte, sobre o léxico conceitual, não poderíamos deixar de tecer algumas rápidas considerações sobre a vocação descritiva do romancista, sua obsessão pelo real. Certamente, as descrições não ocupam, aqui, a centralidade de outros romances, mas não estão totalmente ausentes. Balzac não se descuida delas. Destacamos dois procedimentos descritivos tipicamente balzaquianos, bastante semelhantes na técnica. O primeiro, que parece ter servido de modelo para outros escritores, tal a frequência com que o encontramos na literatura do período, consiste em interpelar o leitor, em geral por meio de um verbo no presente do indicativo – tempo do enredo e não da história – a fim de, pretensamente, dar maior veracidade à descrição. O narrador finge estar diante da personagem, compara-a a pessoas presumivelmente pertencentes ao mundo real, tornando-a, assim, reconhecível. Tomamos como exemplo o trecho abaixo:

Mas naquele rosto [de Frenhofer] [Poussin] divisou alguma coisa de diabólico, e, sobretudo esse *não sei quê* que tanto atrai os artistas. 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 do branco nacarado em que a pupila flutuava, deviam por vezes despedir olhares magnéticos no paroxismo da cólera ou do entusiasmo. (BALZAC, 1954, p. 390. Grifo do autor).

Munido de detalhes precisos e cortantes (“fronte calva, abaulada, proeminente”), o narrador esboça traços da psicologia de Frenhofer; no trecho acima, sobressai o magnetismo do olhar, que, no decorrer da narração, aparece, alternativamente, ora exaltado, ora melancólico,

extrapolando a frieza da “objetividade realista”. É nessa perspectiva que Nadeau propõe, endossando as interpretações de Albert Béguin e Jean-Louis Bory, uma redefinição do realismo em Balzac, ao dizer que o romancista transcende as limitações do real e alcança uma dimensão visionária (daí, aliás, o título de seu ensaio, “Balzac visionário”): «Le tableau de la société post-napoléonienne qu’a brossé Balzac n’est pas vrai dans l’observation, la description et la répartition statistique des faits et des personnages, quelque minutieuses ou exactes que soient celles-ci»¹⁸ (NADEAU, 1952, p. 53). Isso significa que, por mais realista que fosse, Balzac sempre se sentiu à vontade para inventar ou preencher, com a imaginação, o que observava. E Maurois (1974, p. 494) arremata: « On a dit, tantôt qu’il était un réaliste, tantôt qu’il était un visionnaire. *Les deux thèses sont fausses*, ou plutôt elles ne sont vraies que si on les complète l’une par l’autre » (grifo do autor)¹⁹.

O segundo procedimento, similar ao primeiro, é formado por um acúmulo de índices descritivos, que criam o que Auerbach (1994, p.423) chamou de “realismo atmosférico de Balzac”, fruto de uma combinação entre descrição material e atmosfera moral²⁰. Por meio desse procedimento, o romancista “ordena, de forma diferente, ou mistura totalmente entre si os elementos físicos, morais e históricos de um retrato” (AUERBACH, 1994, p. 422). Sem a densidade de detalhes utilizada na descrição da pensão Vauquer, e todos seus aspectos asquerosos, Balzac revela ficticiamente o estado de indigência em que vivia Nicolas Poussin, e, por extensão, “a peculiaridade atmosférica da própria época”:

Nicolas Poussin voltou a passos lentos para a rua de la Harpe, e ultrapassou sem se dar conta a modesta hospedaria onde se alojava. Subindo com inquieta celeridade sua escada miserável, chegou a um quarto no alto, situado sob um telhado

¹⁸ «O quadro da sociedade pós-napoleônica, esboçado por Balzac, não é verdadeiro na observação, na descrição e na repartição estatística dos fatos e das personagens, por mais minuciosas ou exatas que sejam».

¹⁹ “Disseram que ora ele era realista, ora visionário. *As duas teses são falsas*, ou melhor, elas só são verdadeiras se uma completar a outra”.

²⁰ Para Auerbach, (1994, p. 423), “O realismo atmosférico de Balzac é um produto da sua época, é ele próprio parte e produto de uma atmosfera”.



com trapeira, simples e ligeira cobertura das casas da velha Paris (BALZAC, 1954, p. 402).

O leitor balzaquiano percebe facilmente que o romancista não se prende ao escopo temporal da novela (o princípio do século XVII), pois, nos poucos trechos descritivos, reconhece a Paris lamacenta de *Le colonel Chabert* e de tantos outros romances, debilmente iluminada por lamparinas a óleo, mais tarde substituídas por bicos de gás, ou seja, a Paris do século XIX, antes da urbanização hausmanniana. Com isso, a narrativa ganha um “efeito de real” (BARTHES, 1972), um componente realista que o narrador vai moldando de acordo com os discursos dos sujeitos da representação (os pintores empíricos).

São dois discursos fundidos, duas formas de verossimilhança: o discurso pictórico e o discurso ficcional, postos numa distância mínima. E assim Balzac faz o que sempre soube fazer: recriar as insondáveis ambições humanas costeando a tradição do realismo.

Da arte, do discurso sobre ela e do fantasma da imitação

Inexplicável, é o nome que podemos dar aos artistas que pintam sem acabar de pintar. Botam tinta, mais tinta, outra tinta, muita tinta, pouca tinta, nova tinta, e nunca lhes parece que a árvore é árvore, nem a choupana, choupana.

(Machado de Assis, *Esaú e Jacó*, 1967, p. 84)

Tendo, diante de seus pinceis, seu objeto de representação artística, o corpo perfeito de Gillette, nem foi preciso Frenhofer ir “À Turquia, à Grécia, à Ásia para procurar por lá um modelo e comparar [seu] quadro com alguns nus’ (p. 405). O que o impede, agora, de terminar sua tela? Esse é o dilema maior proposto pela novela. Ele julga ter concluído aquela que seria sua obra magna, mas o que apresenta aos dois pintores são “cores confusamente amontoadas” (BALZAC, 1954, p. 410). Poussin está aturdido, pois de nada valera o sacrifício de Gillette: “– Mas cedo ou tarde, ele [Frenhofer] se aperceberá de que não há nada na sua tela! [...]. “– Nada na minha tela! [...]

Nada vês, labrego! Tratante!” (p. 411). A “Vênus dos Antigos” não pertence a esse mundo, ela só existe em sua mente; foi-se, desapareceu nas brumas, tal qual Eurídice: “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*” (p. 401).

A ideia da *natureza divina* da arte é uma herança cristã, presente no imaginário religioso medieval; ligada à ideia de serenidade e beatitude, a beleza é uma prova tangível da infinita bondade e perfeição divinas; em matéria de arte, o corpo belo espelha a beleza da alma: mostrar a beleza do corpo é revelar, por analogia, a beleza da alma. Essa concepção está impregnada de valores estéticos e simbólicos presentes no pensamento “dos gregos e dos clássicos [que] pensam sempre a arte como uma figuração enraizada na mimesis, na representação, ou melhor na “apresentação” da beleza do mundo” (GAGNEBIN, 2005, p. 80)²¹.

No imaginário de Frenhofer, o polo emissor do belo é o *Quattrocento* e o *Cinquecento* – períodos em que as cidades italianas se tornaram centros de irradiação cultural – cujo artífice maior para o autor da futura obra-prima (*La belle noiseuse*) é Rafael Sanzio (1480-1520), “o rei da arte”, o único que conseguiu usar eficazmente (no sentido pictórico do termo, de *tirar efeitos*) a forma, quebrando-lhe as sinuosidades para imprimir-lhe um “sentido íntimo” (*sens intime*), ou, em outras palavras, a *verdade interior do artista*:

A beleza é uma coisa severa e difícil que não se deixa alcançar à vontade, é preciso esperar suas horas, espioná-la, acozá-la e enlaçá-la firmemente para obrigá-la a render-se. [...]. 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 [...]. Assim procedeu Rafael – disse o ancião, tirando seu boné de veludo preto para exprimir o respeito que lhe inspirava o rei da arte – sua grande superioridade provém do *sentido íntimo* que, nele, parece

²¹ Não custa lembrar que Platão, no *Sofista* (1983), distingue a arte que reproduz fielmente o objeto (arte da cópia) e a arte que visa à ilusão (arte da aparência ou arte do simulacro). A arte do simulacro cria imagens que só são aparentemente belas, já que são cópias do mundo inteligível, fonte da beleza.



querer despedaçar a forma. (BALZAC, 1954, p. 394. Grifo nosso).

Esse embate entre a forma e a expressão perpassa, de maneira saliente, todo o texto: “Ah! Ah! Ainda não alcançaram o alvo, meus denodados companheiros; terão ainda de gastar muitos lápis, borrar muitas telas antes de tal conseguir!” (p. 395), diz Frenhofer, em diapasão com a personagem machadiana, o enigmático conselheiro Aires, quando, atendendo ao pedido de Flora, tenta definir a palavra “inexplicável”, explicação que, por sinal, a moça achou “obscura”. Não há dúvidas de que, para Machado, a criação artística é sempre um árduo aprendizado. Uma leitura microscópica mostraria o quanto Machado foi sensível a esse drama. Em “A cantiga dos esponsais”, Romão Pires, “o mestre Romão”, “trazia dentro de si muitas ópera e missas, um mundo de harmonias novas e originais, que não alcançava exprimir e pôr no papel” (ASSIS, s.d., p. 213). Além de porem a nu o que Barthes (1993), a propósito de Flaubert, denominou *les affres de la création* (os tormentos da criação), Balzac e Machado viram de ponta-cabeça a crença, ainda bastante arraigada, de que a arte nasce pronta. Frenhofer sabe que a inspiração não brota de um jato (ROSEN, 2004) e que, para transformar a matéria inerte – tinta ou palavra – em objeto artístico, o artista pode dispensar, nesse processo, o que os antigos chamavam de *mantheia*, delírio apolíneo ou loucura dionisiaca (segundo o deus que os inspiravam). Assim, não é de modo algum fantasiosa sua ideia de colocar, em um patamar de igualdade, o poeta e o pintor, a linguagem poética e a linguagem pictórica: “Não basta para ser um grande poeta conhecer a fundo a sintaxe e não cometer erros de linguagem!” (p. 392)²², diz peremptoriamente, pois “A missão da arte não é copiar a natureza e sim experimentá-la! Não és um vil copista, e sim um poeta!” (p. 394).

O que Frenhofer busca não é a inspiração vinda dos deuses ou caída dos céus, mas a técnica perfeita, o trabalho artesanal, o quadro sem defeito;

²² Trata-se de uma tentativa de responder às críticas que lhe eram dirigidas a respeito de seu estilo desleixado. No entanto, o escritor remanejava constantemente seus livros, conforme mostram André Maurois (1974), e, mais atentamente, Charles Rosen (2004).

em suma, o belo, o *el kalon*, dos gregos, em essência. E essa busca penosa traz de roldão dois fatores contíguos da maior importância: o peso da tradição e o tormento da imitação, duas forças que desabam sobre Frenhofer, travando sua capacidade imaginativa. É impressionante como Balzac levanta uma intensa discussão não propriamente sobre os grandes estilos ou gêneros pictóricos, mas sobre o artista e suas técnicas, não sobre as condições sociais da arte, mas sobre o espaço pictórico e seus elementos essenciais: cor, linha, desenho e a magia do claro-escuro²³. Sua “persona” crítica vem à tona logo às primeiras páginas, quando, com largas pinceladas, refaz a tela “Maria Egípcíaca”, tela fictícia de Porbus²⁴, no momento em que “[a santa] se dispunha a pagar a passagem da barca [...], obra-prima, destinada a Maria de Médicis, por ela vendida nos dias de sua miséria” (p. 392), segundo informações dadas pelo narrador. A longa citação abaixo esclarece nosso argumento:

Olha tua santa, Porbus! A primeira vista, ela parece admirável; mas a um segundo exame vê-se que está colada no seu corpo. É uma silhueta que só tem uma face, é uma aparência recortada, uma imagem incapaz de se virar, de mudar de posição. Não sinto ar entre esse braço e o fundo do quadro. [...]. *Tua criação é incompleta*. Não pudeste transmitir senão uma parte de tua alma à tua obra querida. [...]. *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.
– Mas, por que, meu caro mestre? [...].
– Ah! Ah! aí está! – respondeu o velhinho – *Flutuaste indeciso entre os dois sistemas, entre o desenho e a cor*, entre a fleuma silenciosa, a rigidez precisa dos velhos mestres alemães e o

²³ Segundo Haar (2007, p. 46), Schelling considera o claro-escuro “ ‘ a alma da pintura’, sua ‘substância’, ou ainda ‘a pintura dentro da pintura’ porque realiza a perfeita fusão da luz e da matéria, e constitui um meio-termo entre o desenho, puramente ideal, e a cor, puramente material, ou melhor, uma interpenetração de ambos’.

²⁴ Na realidade, o quadro *Marie l'égyptienne (Maria Egípcíaca)* não é de Frans Pourbus. O tema, que retoma a figura bíblica de Maria Madalena, foi retratado por, pelo menos, dois grandes pintores: Philippe de Champaigne (1602-1674) e Antonio di Jacopo Pollaiuolo (1432-1496). Não sabemos dizer com certeza qual dos dois Balzac mira. Mas, pelo fato de Champaigne ser contemporâneo de Poussin e de sua pintura, pela ausência de emoção, ser considerada pela crítica, contrária às orientações estéticas de Poussin, somos mais inclinados a pensar que é ao pintor de *Le repas chez Simon* a quem o narrador balzaquiano se refere. Hauser (2003, p. 324) não faz menção ao quadro e, ao estudar o ateliê do artista renascentista, “ainda dominado pelo espírito comunitário da loja de pedreiros e da oficina da guilda” anota, mais adiante, que “mesmo depois que se tornou um pintor e escultor ilustre, Antonio Pollaiuolo ainda mantém uma oficina de ourives [...]” (p. 325).



ardor deslumbrante, a feliz abundância dos pintores italianos. *Quiseste imitar ao mesmo tempo Hans Holbein e Ticiano, Albrech Dürer e Paolo Veronese*. Evidentemente era uma ambição magnífica! Mas o que aconteceu? [...]. *Tua figura não está nem perfeitamente desenhada, nem perfeitamente pintada, e mostra em toda parte os vestígios dessa infeliz indecisão*. (p. 392-393. Grifo nosso).

Na visão de Frenhofer, Porbus fracassa pela sua incapacidade de transmitir leveza à sua santa, por não ter dado intensidade ao foco dramático da cena, e, sobretudo, por não ter compreendido que o conhecimento sobre o imitado não confere autenticidade a uma criação artística – princípio que paradoxalmente ele próprio não consegue aplicar em sua prática artística. Porbus valoriza, simultaneamente, os aspectos plásticos da escola veneziana (Tiziano e Veronese) e a rigidez do desenho da pintura nórdica (Dürer e Holbein); em outras palavras, é um simples imitador; faltou-lhe, mais uma vez, o *sens intime* – força criativa que faz com que o artista dê um passo adiante e altere o lugar da tradição, ruptura inconcebível, na representação pictórica, até o romantismo, afirma Hourticq:

Une longue tradition d'art depuis le XVIème a fixé tout un ensemble de règles qui pésent sur l'artiste comme la loi sur le citoyen. Vers la fin du XVIIème siècle, depuis David, ce dogme s'était même fait plus intransigent que jamais et les esthéticiens, déduisant avec rigueur le principe du beau absolu, resserraient la fantaisie du peintre et ne lui laissait qu'une issue étroite vers cet idéal de beauté qui fut grec et italien avant d'être français. Le romantisme explosant fit éclater cette compression académique. (HOURTICQ, s.d., p. 334)²⁵

Para Frenhofer, Porbus é, pois, um indeciso: “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*” (BALZAC, 1954, p.393. Grifo nosso). Balzac toma a dimensão atemporal do mito de Prometeu, símbolo do homem preso a

²⁵ Uma longa tradição de arte, desde o século XVI, fixou todo um conjunto de regras que pesam sobre o artista, como a lei [pesa] sobre o cidadão. Aproximadamente no final do século XVII, desde David, este dogma tornou-se mais intransigente do que nunca e os estéticos, seguindo rigorosamente o princípio do belo absoluto, trancafiavam a fantasia do pintor e só lhe deixavam uma saída estreita para este ideal de beleza que foi grego e italiano antes de ser francês. O romantismo explodiu essa compressão acadêmica’.

um destino inexorável, e faz do ato criador um esforço desmesurado, numa demonstração clara de que o drama que o obceca não está em Fausto, mas em Prometeu. Isto é, entre aquele que fez um pacto com a eternidade e aquele outro, Balzac escolhe obviamente para si o segundo, fato que, conforme assinala a epígrafe deste artigo, não passou despercebido a André Maurois (1974), que o apanha biográfica e esteticamente: «Être Dieu, créer un monde, voilà ce que cherchent sans se l'avouer, Louis Lambert, Balthasar Claës, Frenhofer, qui sont des projections de Balzac. Mais les forces humaines ont leurs limites et la folie guette Prométhée. [...]» (MAUROIS, 1974, p. 480)²⁶. É a força prometeica que move cotidianamente o verdadeiro artista. Mas, como alcançar os píncaros da glória, ser tocado pela *chama celeste* sem a centelha da originalidade, sem repetir o imitado? “Não sou de modo algum daqueles que ao cantar adotam sempre o mesmo tom, e [...] eu sei variar quando quiser”, escreve Poussin a Chantelou, em março de 1647 (*apud* MARIN, 2001, p. 175). Preso irremediavelmente aos parâmetros fixos de veneração ao belo, Frenhofer não arrisca, não faz mais do que copiar pintores consagrados:

Poussin, ao ver no sombrio forro de madeira de carvalho um magnífico retrato de mulher, exclamou:

– Que belo Giorgione!

– Não, replicou o ancião – está vendo uma das minhas *primeiras lambuzadas*.

– Demônios! Estou então em casa do deus da pintura! – disse ingenuamente Poussin. (p. 398-399. Grifo nosso).

[...]. Ah! Para chegar a esse resultado glorioso, [eu, Frenhofer] estudei a fundo os grandes mestres do colorido, analisei e ergui camada por camada os quadros de Ticiano, esse rei da luz; como esse pintor soberano, esbocei minha figura num tom claro, com uma parte flexível e abundante, porque a sombra nada mais é do que um acidente [...] (p. 399)

Seu drama é não perceber que suas representações pictóricas, seu ideal de beleza, tão sonhado e desejado, não passam de uma cópia imitativa da arte

²⁶ “Ser Deus, criar um mundo, eis o que, sem confessá-lo, procuram Louis Lambert, Balthasar Claës, Frenhofer, que são projeções de Balzac. Mas as forças humanas têm seus limites e a loucura espregueita Prometeu.” Para Maurois, Balzac transfere para muitas de suas personagens suas aflições estéticas.



preexistente. Pode-se ainda fazer algo novo após Rafael? É possível ser original e superar Ticiano Vecellio?, rei da luz «[dont] les ombres épaisses, rappellent le style de Giorgione» (JANSON, 1968, p.119), cujo colorido “[diz Vasari] é tão belo, tão vivo, tão fresco [...] que é inimitável para os copistas”? (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 81). Ou ultrapassar o próprio Giorgione (1477-1510), e seu uso magistral da cor?

Ticiano tinha visões de Vênus e Baco e de paisagens risonhas; o mestre fazia-o pintar madonas e santos. Era forçado a reprimir as visões e a esperar. Dia após dia trabalhou na loja escura, semelhante a uma loja de negócios, dedicando-se aos assuntos devotos, enquanto ao seu lado trabalhava um companheiro sonhador. Esse aprendiz era Giogiorne, o moço mais bonito de Veneza, um Apolo que parecia um deus e falava como um demônio, que tocava alaúde e fazia dançar o coração das moças com suas inebriantes canções. Como era um pouco mais velho do que Ticiano e já possuía algum conhecimento do ofício, Ticiano adorava-o. *Giorgione tinha nos dedos a magia da cor* – e que extraordinárias cores! Cores semelhantes nunca haviam sido vistas em telas. Mas nessa época Giorgione não era, como artista, mais considerado do que Ticiano. (THOMAS; THOMAS, 1952, p. 57. Grifo nosso)

Alucinado, Frenhofer é uma personagem patética; surpreende-nos com seus estados de espírito contraditórios em relação à sua arte, ora desvalorizando a beleza da obra realizada: “[Porbus e Poussin] detiveram-se primeiro diante de uma figura de mulher de tamanho natural, seminua, e que os encheu de admiração. – Oh! não se ocupem com isso – disse Frenhofer – é uma tela que borrei para estudar uma pose” (p. 409); ora alçando ao céu das estrelas a obra por vir, inexistente: “Depois, voltei à minha obra, e por meio de meias-tintas e de cores claras e translúcidas [...] reproduzi as mais vigorosas sombras e até os mais rebuscados negros” (p. 399).

Ao longo da trama novelística, Frenhofer tece correlações entre pintores, ressalta o uso teatral da cor²⁷, a contraluz, os efeitos

²⁷ Para muitos críticos, a preferência de Frenhofer pela cor, em detrimento do desenho, revela também as opções pictóricas do romancista.

requintadíssimos de luz e sombra, consumados por Rembrandt²⁸. São discursos sobre a pintura, ou, melhor ainda, são lições de pintura, que tornam *A obra-prima ignorada* surpreendente:

Ele [Frenhofer] 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; o que ultrapassa a verdade, porquanto com a linha e o preto, *que não é uma cor*, pode-se fazer uma figura; o que prova que a nossa arte é, como a natureza, composta de uma infinidade de elementos: 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. (p. 402)²⁹

A forma é o que dá vida à ideia. Primeiro a ideia. Depois o esqueleto. Então a pintura é *cosa mentale*, como pensavam os chineses (e Da Vinci)? «Les chinois considéraient que “peindre est surtout difficile avant de peindre”, car l’idée doit précéder le pinceau. Ainsi la notion que la peinture est *cosa mentale* a-t-elle toujours été évidente pour eux [...]»³⁰. A imagem precede o pincel. A ideia é pintar a cortesã Catherine Lescault, guardada na imaginação, jamais *d’après nature*. Ou inventá-la. A citação abaixo é relevante nesse sentido:

²⁸ Inexplicavelmente, Balzac não menciona Caravaggio (1571-1610), famoso pelo uso do claro-escuro, construção formal por meio da qual ora oculta, ora revela a expressão facial de suas personagens. Caravaggio pintava diretamente sobre a tela e usava a luz para dar relevo e profundidade à cena. Já Rembrandt, mencionado no momento em que o narrador descreve Frenhofer, é conhecido pela mesma técnica e por usar *emplâtements* (pinceladas pastosas) que tornavam visíveis a marca do pincel, produzindo um efeito de relevo.

²⁹ Em sua tradução, Teixeira Coelho (2012, p. 29) omite o enunciado em itálico: “Em seus momentos de desespero, diz que o desenho não existe e que com as linhas só é possível fazer figuras geométricas, o que é radical demais porque com a linha e a cor preta pode-se fazer um rosto – o que prova que nossa arte, como a natureza, compõe-se de uma infinidade de elementos: o desenho fornece o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem esqueleto é algo mais incompleto do que o esqueleto sem vida”.

³⁰ “Os chineses consideravam que “pintar é sobretudo difícil antes de pintar” pois a ideia deve preceder o pincel. Assim a noção de que a pintura é *cosa mentale* foi sempre evidente para eles”. Para esclarecer a questão, retomamos a citação já traduzida: “Uma anedota da vida de Daumier mostra que essa forma de criação não está ausente da pintura ocidental. Daumier foi visitar um fazendeiro: ‘Preciso ver um pato pra uma litografia, mas eu esqueci como é feito’. O amigo [mostrou-lhe] e como o viu absorto contemplando, perguntou: ‘você quer um papel e um lápis?’ De jeito nenhum. Não consigo desenhar *d’après nature*. [...]. Na semana seguinte, aparecia no *Charivari* patos com a assinatura de Daumier”. (LEYS, 2004, p. 25)



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 essa mulher, ela é minha, só minha, ela me ama. Não me sorriu a cada pincelada que lhe dei? (p. 405).

A obra-prima existe enquanto êxtase, extaticamente. Buscar a beleza é uma condição incontornável para a arte, mas pode também ser um fracasso. Nessa perspectiva, o vazio do quadro traduz o esforço inútil do pintor, sufocado pela busca da perfeição:

Não lhes parece que podem passar as mãos nesse dorso? Também, durante sete anos, estudei os efeitos da conjunção da luz e dos objetos. E esses cabelos, não os inunda a luz? ... Mas creio que ela espirou!... Vejam esse seio! [...]. Ela vai erguer-se, esperem!
– Está vendo alguma coisa? Perguntou Poussin a Porbus.
– Não, e você?
– Nada. (p. 409) [...]
– Há uma mulher por baixo disso! Exclamou Porbus, fazendo Poussin notar as camadas de tinta que o velho pintor superpusera, ao julgar que aperfeiçoava sua pintura. (p. 410)

Rosen (2004, p. 17) considera que *A obra-prima ignorada* é “um conto moral sobre os efeitos aterrorizantes da revisão”, e “seu caos de tons e matizes indecisos podiam ser considerados mais congeniais hoje do que o banal nu em tamanho natural num leite de veludo”. Para Coelho (2012, p. 107), “Porbus e Poussin não estavam preparados para admitir que fosse arte aquilo que Frenhofer dizia que era arte”³¹. Sem dúvida, o desfecho é enigmático: Frenhofer morre, junto com seus quadros, num misterioso incêndio: “– Adeus,

³¹ Como a citação é longa, preferimos não colocá-la no corpo do texto: “[Porbus e Poussin] não estavam preparados para ver naquela tela o que Frenhofer dizia que ali estava (como hoje, exatamente como hoje, com tantos modos de arte); provavelmente não estavam preparados nem para compreender e menos ainda deslindar as intrincadas relações entre a arte e a vida esboçadas na novela. Com anacronismos, equívocos, ambiguidades e indecisões e sem talvez poder deslindar essas relações ele mesmo, Balzac escrevia uma alegoria ambígua e indecisa, por isso fascinante, do surgimento se não dar arte moderna e contemporânea pelo menos do artista moderno e contemporâneo. E pós-moderno. O artista que é romântico ou não é nada. Balzac matou Frenhofer, não deixou ao pintor a chance de recorrer apenas ao orgulho para sustentar sua alma romântica [...], negou-lhe a chance de afirmar-se como artista *contra* a opinião dos outros” (COELHO, 2012, p. 107-108. Grifo do autor).

meus amiguinhos. Esse adeus gelou os dois pintores (Porbus e Poussin]. No dia seguinte, Porbus inquieto, voltou para ver Frenhofer, e soube que ele morreria à noite, depois de ter queimado suas telas” (p. 412). Cumpre-se, desse modo, o destino que Aires reservara aos pintores retocadores: “[Esses artistas] retocam com tanta paciência, que alguns morrem entre dois olhos, outros matam-se de desespero” (ASSIS, 1957, p. 84).

Porém, o que tem intrigado profundamente os intérpretes é um detalhe, exposto no quadro, que dá uma complexidade maior à narrativa: um pé, colocado no canto da tela:

Aproximando-se, [Porbus e Poussin] 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* (p. 410. Grifo nosso).

Para Rosen (2004, p. 17), é significativo que o “pé isolado que reponta desse caos tenha tido certo encanto já no tempo de Balzac, precisamente porque é um fragmento”³²; sem dúvida, um fragmento metonímico, imperfeito (no sentido de inacabado) de algo perfeito, um fragmento impossível de ser re-representado. De resto, pode-se dizer que Frenhofer malogra, ao contrário de Poussin, que, por esforço próprio, incomensurável, logrou fixar o irrepresentável: “Tentei representar o irrepresentável, a sublimidade de uma tempestade em terra. Tentei... a intenção de pintar *isso*, [...], eu, Poussin, necessariamente, inelutavelmente deficiente em alguma coisa, pois esse assunto não pode ser pintado [...]” (MARIN, 2001, p. 73).

³² Rosen não se detém na questão, visto que sua análise se volta para as alterações operadas na obra pelo próprio Balzac. Detém-se, por exemplo, no enunciado “Essa mulher não é uma criação, é uma criatura” (versão de 1831) e “Essa mulher não é uma criatura, é uma criação” (versão de 1837) (p. 18). Trata-se, como se vê, de um estudo imprescindível para a gênese da obra.



Fig. 3. Nicolas Poussin. *Paysage orageux avec Pyrame et Thisbé*. 1651.
Óleo sobre tela. 192x273. Stabel, Frankfurt.³³

Querer pintar o irrepresentável – no caso, a “Vênus dos antigos” – é, provavelmente, o *desiderato* de Frenhofer. Aquele “pé delicioso”, aquele “pé com vida”, que “aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros” (BALZAC, 1954, p. 410) é um pedaço de algo que se foi deixando vestígios, um fragmento da Vênus, de Sandro Botticelli (1445-1510), talvez:

³³ Disponível em: <http://mbarouen.fr/fr/oeuvres/l-orage-0>. Acesso em: 26 de fevereiro de 2014.



Fig. 4. *Nascimento de Vênus*. Sandro Botticelli. Têmpera sobre tela 1.80x2.80. Galeria de Uffizi, Florença.³⁴

É provável ainda que o escritor pretendesse insinuar que, à força de reparos e remendos, o criador, perseguido pelo fantasma da imitação, torna sua obra irreconhecível³⁵. Curiosamente, em 1926, Ambroise Vollard propõe a Pablo Picasso (1881-1973) a ilustração da novela. Em 1931, o pintor, que durante a primeira guerra mundial morava exatamente no número 7 da rua *des Grands-Augustins*, entrega, em duas remessas, oitenta desenhos a Vollard. Doumens (2011, p. 90) considera que «ce volume aboutit là où Frenhofer avait échoué. Empathie? clin d’œil? Picasso signe ‘Balzac’ son envoi à [Paul] Éluard»³⁶. Sem a loucura perfeccionista de Frenhofer, Picasso toma para si a tarefa de concluir *La belle Noiseuse*:

³⁴ Disponível em <http://pt.wikipedia.org>. Acesso em: 14 de fevereiro de 2014.

³⁵ Neste caso, é possível ler nas entrelinhas uma resposta do escritor às constantes críticas a seu estilo considerado pouco refinado.

³⁶ “Este volume consegue chegar lá onde Frenhofer haja fracassado. Empatia? Piscadela? Picasso assina “Balzac” quando o envia a [Paul] Eluard”.

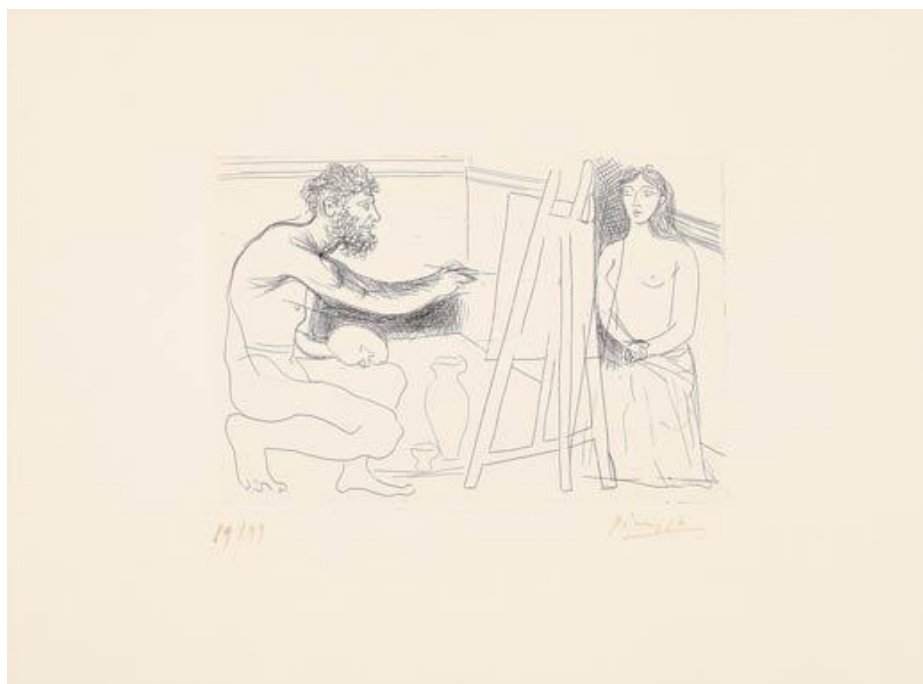


Fig. 5. Uma das águas-fortes realizadas por Picasso, a pedido de Ambroise Vollard, em 1931, para uma edição de *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Fonte: Laure Doumens (2011).

Jan Van Eyck (1390-1441) humildemente escrevia, no canto dos seus quadros: *Als ikt kan* (“Fiz o que pude”). Frenhofer, o *Orfeu malogrado*, bem que poderia ter também assim assinado sua obra-prima inacabada, *La belle noiseuse*.

Referências

AUERBACH, Erich. Na mansão de La Mole. In: _____. **Mimesis**. A representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Tradução de Gomes da Silveira e Vidal de Oliveira. Introdução, Notas e Orientação de Paulo Rónai. V. XV. Estudos filosóficos. Porto Alegre: Globo, 1954. p. 389- 412.

_____. **Le chef-d'oeuvre inconnu**. Paris: Mille et une nuits, 2000.

_____. L'elixir de longue vie. In: _____. **La comédie Humaine**. Paris: Gallimard, 1980. p. 473-495

_____. O elixir de longa vida. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. In: CALVINO, Ítalo (org). **Contos fantásticos do século XIX**: São Paulo: Companhia das Letras, 2000.



_____. **A obra-prima ignorada** seguido de *Um episódio durante o Terror*. Tradução de Dorothée de Bruchard e Rejane Janowitz. Porto Alegre; L&Pm, 2013.

BARTHES, Roland. Flaubert e a frase. *In: _____*. **Novos ensaios críticos**. O grau zero da escritura. Tradução de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichan e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1993. p. 68-76

_____. O efeito de real. *In: BARTHES, Roland et al. In: Literatura e semiologia*. Seleção de ensaios da revista Comunicações. Petrópolis: Vozes, 1972. (3)

COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. *In: BALZAC, Honoré de. A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira coelho. São Paulo: Iluminuras, 2012. p. 51-108.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A pintura encarnada** seguido de *A obra-prima desconhecida de Honoré de Balzac*. Tradução de Osvaldo Fontes filho e Leila de Aguar Costa. São Paulo: Escuta, 2012.

DOUMENS, Laure. Une mine d'images. *In: Le Magazine Littéraire*, nº 509. Balzac: le génie moderne du roman classique. Juin, 2011. p. 88-91.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. *In: _____. 7ete – sete aulas sobre linguagem, memória e história*. 2ed. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

HAAR, Michel. **A obra de arte**. Ensaio sobre a ontologia das obras. 2ª ed. Tradução de Maria Helena Kûhner. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

HAMON, Philippe. **La description littéraire: de l'Antiquité à Roland Barthes, eu anthologie**. Paris: Macula, 1991.

HAUSER, Arnold. Renascença, maneirismo, barroco. *In: _____*. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 273-496.

HOURTICQ, Pierre. **L'art**. Paris: Hachette et Cie., s.d.

JANSON, H. D. **La peinture dans le monde**. De la préhistoire à nos jours. Paris: Flammarion, 1978.

LEYS, Simon. Cosa mentale: action supérieure de l'inaction. *In: Le Magazine Littéraire*, n. 487, dezembro/2004. p. 25-27.



MACHADO DE ASSIS, José Maria. **Esaú e Jacó**. 2ed. [Organização, introdução, revisão de texto e notas de Massaud Moisés]. São Paulo: Cultrix, 1957.

_____. Cantiga dos esponsais. *In*: ASSIS, Machado de. **Contos B**. Apresentação de Otto Maria Carpeaux. [Texto cotejado pela edição crítica do INL]. Rio de Janeiro: LIA, s.d.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

MAUROIS, André. **Prométhée ou la vie de Balzac**. Paris: Flammarion, 1974.

NADEAU, Maurice. Balzac visionnaire. *In*: _____. **Littérature présente**. Paris: Corrêa, 1952. p. 51-55.

PICON, Gaëtan. **O escritor e sua sombra**. Tradução de Antônio Lázaro de Almeida Prado. São Paulo: Editora Nacional, 1969.

PLATÃO. **Diálogos**. *In*: Os Pensadores. Tradução e notas de José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz costa. São Paulo: Editor Victor Civita, 1983.

ROSEN, Charles. O texto definitivo: Honoré de Balzac, George Gordon Byron, William Wordsworth. *In*: _____. **Poetas românticos, críticos e outros loucos**. Tradução de José Laurênio de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da Unicamp, 2004. P. 15-44.

TALOMON, J. **Romantisme et revolte – l'Europe entre 1815 et 1848**. Paris: Flammarion, 1967.

TECHENER, P. L. Um tableau vivant. *In*: BALZAC, Honoré de. **Le chef-d'oeuvre inconnu**. Paris: Mille et une Nuits [Département de la Librairie Athème Fayard], 2000.

THOMAS, Henry; THOMAS, Dana Lee. Ticiano. *In*: _____. **Vidas de grandes pintores**. 3. Ed. Tradução de Maria Eugênia Franco. Ilustrações de Gordon Ross. Rio de Janeiro/ Porto Alegre/ São Paulo: EDITORA, 1953. p. 55-68.

TODOROV, Tzvetan. Os limites de Edgar Poe. *In*: _____. **Os gêneros do discurso**. Tradução de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.p.155-167.

Recebido em 11/04/2013.

Aceito em 10/05/2013.



Gilda Vilela Brandão

Professora Associada da Universidade Federal de Alagoas (UFAL). Atua como professora voluntária na Faculdade de Letras, no setor de Língua e Literatura Francesas, e no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPGLL), na linha de pesquisa Literatura e História. Líder do grupo de pesquisa *Poesia Brasileira e História*.

E-mail: gildabrandao@gmail.com