

MELINA XAVIER DE SÁ MORAIS

***LE CHEF- D'OEUVRE INCONNU* DE HONORÉ DE BALZAC E
A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: LITERATURA E PINTURA**

**UBERLÂNDIA-MG
2012**

MELINA XAVIER DE SÁ MORAIS

***LE CHEF-D’OEUVRE INCONNU* DE HONORÉ DE BALZAC E
A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: LITERATURA E PINTURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito necessário à obtenção do Título de Mestre em Letras. (Área de Concentração: Teoria Literária).

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

**UBERLÂNDIA-MG
2012**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

Morais, Melina Xavier de Sá, 1984-

M827c Le chef-d'oeuvre inconnu de Honoré de Balzac e a representação artística :
2012 literatura e pintura. / Melina Xavier de Sá Moraes. - Uberlândia, 2012.

101 f.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura francesa - História e crítica - Teses. 3. Balzac, Honoré de, 1799-1850 - Crítica e interpretação - Teses. 4. Balzac, Honoré de, 1799-1850 - Le chef-d'oeuvre inconnu - Crítica e interpretação - Teses. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da. II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Letras. IV. Título.

CDU: 82

MELINA XAVIER DE SÁ MORAIS

**LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU DE HONORÉ DE BALZAC E
A REPRESENTAÇÃO ARTÍSTICA: LITERATURA E PINTURA**

Dissertação de Mestrado apresentada ao
Programa de Pós-graduação em Letras – Curso
de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de
Letras e Linguística da Universidade Federal de
Uberlândia, como requisito necessário à
obtenção do Título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 31 de julho 2012.

Banca Examinadora:



Orientadora: Prof.ª Dr.ª Betina R. R. da Cunha (UFU)



Prof. Dr. Luís André Nepomuceno (UNIPAM)



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro (UFU)

Dedico a todos aqueles que acreditam na
Pesquisa Científica como melhoria
Educativa, Humana e Social.

AGRADECIMENTOS

Sem o apoio, o incentivo e a cooperação recebida de várias pessoas, dificilmente esta pesquisa se concretizaria. Por isso, agradeço a todos aqueles que direta ou indiretamente contribuíram para viabilização deste sonho.

Primeiramente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo subsídio disposto a minha pesquisa permitindo sua concretude. Agradeço pelo incentivo e apoio aos cursos de pós-graduação, pois sem ela dificilmente os programas *stricto sensu* teriam tanto êxito, seja na construção de conhecimento como no incentivo à cooperação internacional o que permite a troca de conhecimentos.

A UFU (Universidade federal de Uberlândia, por proporcionar a comunidade uberlandense um Curso de Mestrado reconhecido pela CAPES. Além disso, a todos os funcionários do Programa de Mestrado em Letras (PGLET), especialmente aos professores, meu sinceros cumprimentos.

A minha orientadora e Coordenadora do PGLET, Professora Doutora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha, um especialíssimo agradecimento, pelo carinho, atenção, dedicação e, acima de tudo, por me ensinar que quando acreditamos tudo se torna possível, as barreiras são transpostas e um novo caminho surge. Agradeço também por ter me mostrado que “Quanto mais conhecemos mais amamos”... A você Betina, com todo meu carinho e amizade.

Ao meu co-orientador Professor Doutor Ivan Marcos Ribeiro por ter me ensinado a importância da Pesquisa Acadêmica ao orientar-me na Iniciação Científica, o que contribuiu significativamente para meu ingresso no PGLET, meus agradecimentos.

À Banca examinadora, Professores Doutores Ivan Marcos Ribeiro (UFU) e, a Professora Doutora Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU), bem como a Professora Doutora Joana Luiza Muylaert que participou da banca de Qualificação, pelas sugestões de leitura, melhoria e bom desenvolvimento da minha Pesquisa.

À Anna Cristina Pires de Mello pela atenção, pelo carinho e disposição em discutir a personalidade de Balzac.

Aos meus colegas do curso pelas trocas de informações, aos orientadores e orientandos da Linha de Pesquisa Perspectivas Teóricas e Historiográficas no Estudo da Literatura, pela competência, dedicação e produção de conhecimentos.

A meu pai Renato, à minha mãe Severina, a minha irmã Jéssica e a meu companheiro e amigo Gustavo, pelo carinho, apoio, dedicação, compreensão e, principalmente incentivo.

A todas as vozes que ressoaram neste trabalho, aqui está a concretização de um sonho...

EPÍGRAFE

“Não há poesia sem um complexo de
imagens e um sentimento que os anima”

Benedetto Croce.

RESUMO

No presente estudo, que tem como corpus de análise a obra francesa *Le chef-d'oeuvre inconnu*, de Honoré de Balzac, articulada as produções pictóricas advindas da própria obra mediante os personagens-pintores reais e ficcionais, Frenhofer, Poussin e Porbus, pretende-se demonstrar como a representação artística, tanto na literatura, quanto na pintura, se constitui como um êmulo na vida do artista. Foram utilizados como princípios metodológicos, a revisão bibliográfica da obra de análise e da vida do autor, dos textos que tratassem da teoria da estética da recepção, dos estudos interartes e da teoria comparada, que contribuíram para o estudo entre a novela balzaquiana com os pintores nela retratados, seja do Barroco, do Romantismo ou do Impressionismo, bem como de textos que pudessem desenvolver os temas por nos propostos, como a questão das grandes obras, da relação entre mestre e aprendiz e do grande drama da criação artística. Objetivou-se com este a busca pela compreensão do fenômeno artístico em vista da concretização, no real, do conteúdo imaginado pelo artista. No que se refere à criação, é possível estudar um texto que retrate poeticamente o ofício do pintar, ainda que de forma real, mas abstrata, no imaginário? Mas esse pintar seria o quê, especificamente? Do possível ou do impossível tão almejado e situado? Tais questões perfazem o conteúdo da obra trazendo constantemente o conflito entre realidade e imaginário. A pintura concreta e o desejo imagético da perfeição dialogam entre si. Em outro momento ocorre a necessidade de substituição entre um e outro, o que, muitas vezes, é irrelevante e/ou imperceptível ao leitor.

Palavras-chave: Literatura francesa. Literatura e pintura. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Estudos interartes. Estética da recepção

ABSTRACT

In this study, the French work *Le chef-d'oeuvre inconnu* by Honoré de Balzac is the corpus of analysis, as well as the pictorial productions derived from this Balzac's work, concerning real and fictional painting-characters, as Frenhofer, Poussin and Porbus. This dissertation intends to demonstrate in which way the artistic representation, both in literature and in painting, emulates the artist's life. The methodology of this study was the bibliographical review of texts about the analyzed work and the author's life, as well as texts about aesthetics of reception theory, interart studies, and comparative theory. All these texts have contributed to a comparative study between Balzacian novel and its portrayed painters – from the Baroque, Romanticism or Impressionism – and works that develop themes such as the existence of masterpieces, the master-apprentice relationship and the great drama within the artistic creation. This study also aimed the comprehension of the artistic phenomenal in relation to the accomplishment, in real life, of the artist's imagination. In artistic creation, is it possible to study a text that portrays poetically the art of painting, in a real but abstract way, in the artist's imagination? But this painting is about, specifically? About the possible or the impossible so desired and defined? These questions reveal the conflict between reality and imagination. The concrete painting dialogues with the imagetic desire of perfection or they can even replace each other, in a way that is irrelevant or imperceptible to the reader.

Keywords: French literature. Literature and painting. *Le Chef-d'oeuvre inconnu*. Interarts studies. Aesthetics of reception.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1- <i>Guernica</i>	23
FIGURA 2- “Placa memorial”	24
FIGURA 3- <i>The judgment of Solomon</i>	31
FIGURA 4- <i>Henri IV</i>	33
FIGURA 5- <i>Judit en el banquete de holofernes</i>	37
FIGURA 6- <i>Os síndicos das Guilda dos alfaiates</i>	44
FIGURA 7- <i>La sainte famille sur l’escalier</i>	63
FIGURA 8 - <i>Saint Francis</i>	64
FIGURA 9 - Adam and Eve.....	66
FIGURA 10 - <i>A Liberdade guiando o povo</i>	68
FIGURA 11 - <i>Anjo que está no sol</i>	70
FIGURA 12 - <i>Impressão: sol nascente</i>	71
FIGURA 13 - <i>Galatéia e Pigmaleão</i>	81

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
ABSTRACT.....	8
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	10
INTRODUÇÃO.....	12
 1º CAPÍTULO	
<i>LE CHEF-D’OEUVRE INCONNU</i>.....	20
 1.1 Descrevendo a narrativa.....	20
1.2 Protagonista e antagonistas : um estudo sobre as personagens e a influência do tempo na narrativa.....	29
 2º CAPÍTULO	
MESTRE E APRENDIZ: UMA DISCUSSÃO SOBRE AS OBRAS-PRIMAS.....	42
 2.1 Mestre Frenhofer, François Porbus e o jovem Poussin: uma relação de aprendizagem.....	42
2.2 A Literatura Comparada e a controvérsia sobre as obras-primas.....	50
 3º CAPÍTULO	
O DRAMA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	58
 3.1 Catherine Lescault: um desafio à criação artística e a vida.....	58
3.2 A angústia do artista: transposições entre real e imaginário.....	73
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	83
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	
 I. Corpus.....	88
II. Obras citadas.....	90
III. Obras consultadas.....	92
 ANEXOS – TELAS DOS PINTORES IMPRESSIONISTAS.....	95
 ANEXO A – Camille Pissarro.....	95
ANEXO B – Pierre Auguste Renoir.....	96
ANEXO C – Alfred Sisley.....	97
ANEXO D – Edgard Degas.....	98
ANEXO E – Paul Cézanne.....	99
ANEXO F–Berthe Morisot.....	100
ANEXO G–Claude Monet.....	101

INTRODUÇÃO

Parmi nos émotions fragiles, rien ne ressemble à l'amour comme la jeune passion d'un artiste commençant le délicieux supplice de sa destinée de gloire et de malheur, passion pleine d'audace et de timidité, de croyances vagues et de découragements certains¹.

BALZAC, *Le chef d'oeuvre inconnu*.

A apresentação desta pesquisa acadêmica, intitulada “*Le chef-d'oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac e a Representação Artística: Literatura e Pintura” visa relatar um percurso de estudos por nós delineado, ou que pelo menos tentamos percorrer em relação ao texto *Le chef-d'oeuvre inconnu* (*A obra-prima ignorada*), de Honoré de Balzac (1799-1850), diante dos elementos por ele retratados, a saber, principiaremos pelo excerto acima, que traz uma das discussões elementares, se não, a principal investigação que gostaríamos de inquirir acerca dessa novela, diante da arte, do fazer artístico e dos percalços por ele proporcionado ao artista que se dispõe a representar a vida na arte, a grande angústia do processo criativo.

Essas Angústias advêm da relação do homem com o mundo, que ao se deparar com as instabilidades e as incertezas que a vida impõe, bem como pela dúvida de se algo pode realmente se suceder, além de descobrir que o mundo é dialético, que a vida é uma contradição, acaba por sucumbir-se às aflições. Em determinado momento sentimos prazer, realização e alegria; em outros, choramos, perdemos e nos decepçamos, principalmente diante dos objetos ou das pessoas que nos são caros, aos quais atribuímos grande valor e/ou paixão.

A novela se passa, então, na França do século XVII, sendo composta por três personagens-pintores, Nicolas Poussin e François Porbus, que se referem a pintores reais, e o protagonista, Frenhofer, que é fictício. Dentre os três o pintor, este é o mais experiente, o mestre, detentor das técnicas ou ofício. Os diálogos traçados por eles ao longo da narrativa foram em torno das técnicas, tanto da escola de Veneza quanto da de Florença, ou da importância do pintor não tentar reproduzir a natureza, mas sim

¹“Entre as nossas frágeis emoções, nada se assemelha tanto ao amor como a jovem paixão de um artista começando com a tortura deliciosa de seu destino de fama e desgraça, cheio de ousadia e timidez, ondas de crenças e alguns desânimos.” (Tradução própria).

trabalhá-la de forma poética. Contudo as discussões conduzem o leitor à grande obra que vinha sendo trabalhada por Frenhofer há dez anos, e que não estava terminada. Essa obra foi capaz de conduzir seu criador à negação da vida.

A dor da criação artística, então, decorre da não realização das nossas expectativas diante da obra; da criação do que foi fracassada no momento, em que não conseguimos realizá-la, tal como se pretendia. Balzac expressa e discute consideravelmente, em sua narrativa, o problema da não realização artística pelo personagem-mestre, Frenhofer, e por sua obra-prima. Ele trata, na verdade, da grande decepção desse artista, devido ao não reconhecimento estético. Tais acontecimentos podem ser identificados na fala do mestre, dirigida a Poussin e a Porbus: “Par le sang, par le corps, par la tête du Christ, vous êtes des jaloux qui voulez me faire croire qu’elle est gâtée pour me la voler! Moi, je la vois! cria-t-il, elle est merveilleusement belle”². (BALZAC, 2009, p.77). Frenhofer sofre por considerar que sua criação seria a própria vida, no caso a própria Catherine, sua amada e personagem fictícia dentro da narrativa. Mas, para os outros dois pintores, ela não passava de uns borrões, que não lhes diziam nada. Neste momento, temos a concepção que decorre do embate entre vida e criação artística, o grande fascínio das artes, pois a vida para Frenhofer, estava ali, em sua frente, no retrato que pintara da sua amada. Contudo, diante do olhar do outro, não foi capaz de causar o mesmo efeito. A boa relação mantida com a obra de arte dependerá das expectativas que cultivamos e do diálogo que estabelecemos para com ela. Tal relação pode ser de aceite ou de recusa.

Porém, o grande antagonista de *Catherine Lescault* não foram Poussin e Porbus, mas o tempo, o momento em que a narrativa acontece, ou seja, século XVII. Como a novela encontra-se em uma França em que a arte corrente seria a do Barroco italiano, com o jogo de claro e escuro, ou com meros retratos de seres mitológicos, seria impossível que os dois pintores pudessem adivinhar terem contemplado, nada mais, nada menos, que os prelúdios do Romantismo.

Não consideramos, para este fazer artístico, o processo da *mímesis* descrita por Aristóteles, em sua *Poética*, visto que a tentativa de copiar o real, ou mesmo recriá-lo mediante a arte, não se pode desvincular da representação social e do leitor, ou seja, daquele que irá construir para com a criação artística uma relação comunicativa, se

² “Pelo sangue, pelo corpo e pela alma de Cristo vocês são uns invejosos que querem me fazer acreditar que ela é um fracasso para roubá-la de mim! Eu a vejo! - exclamou -, ela é maravilhosamente linda.” (Tradução própria).

assim pudermos considerar. Além do mais, o que nos é caro nesta pesquisa é considerar o fazer poético dos artistas como uma forma de compreender a vida, ou mesmo de modificá-la de acordo com as suas convicções, reivindicações ou seus desejos. Porém, esse trabalho não se permite sem o auxílio das “[...] estruturas sociais que lhes dão suporte. Essas estruturas podem abranger desde relações simples e diretas entre o artista e o cliente até relações de grande complexidade, envolvendo intermediários, redes e círculos”, como considera Vera Zolberg (2006, p.207). Assim, o público é de fundamental importância, principalmente quando se torna comprador ou patrocinador das artes.

Para Luiz Costa Lima (2003, p.92), um texto poético inexistente por si mesmo, “[...] até porque o reconhecimento do valor poético não é função da qualidade objetiva do texto, mas o resultado de um acordo entre a proposta do texto e a aceitação pelo leitor; [...]”. Todavia, para esse autor a aceitação não acontece de forma individualizada, porém social, em virtude da existência de normas estéticas vigentes, as quais se dão ao coletivo, e não a um único indivíduo. Contudo, não devemos esquecer que cada um de nós é um ser múltiplo e que, além disso, um determinado gosto estético não pode ser atrelado a um único momento histórico.

Afinal, como afirma Pierre Francastel (2011, p.13) “Todos nós ainda somos, por algumas características, primitivos, homens da Idade Média e da Renascença e, por outras, alguns dentre nós são homens do futuro.”, dessa forma o que muda ao longo dos anos é a forma com que passamos a representar nossas inquietações diante da dura realidade, não havendo uma ruptura em relação ao tempo, mas, uma evolução deste.

As formas se fixam através das gerações, que lhes dão sentido. Segundo Francastel (2011), se “[...] a permanência dos hábitos não cedesse por vezes lugar a atos ou obras do espírito fundadas numa das problemáticas do imaginário.” não teríamos evoluído e permaneceríamos estagnados a uma única forma de conceber, ou representar a realidade, ou mesmo de interagir com ela.

Com a obra balzaquiana, pretende-se investigar os caminhos percorridos pela natureza artística, que levam à criação de uma obra também poética, ou seja, quais são os elementos que se acrescentam à técnica pictórica para que as produções estéticas, ao denotarem esferas do real cotidiano e do abstrato realizado pela arte – notadamente da pintura – ultrapassem o fazer e devolvam sentido e sentimento ao processo dessa criação artística.

Em outras palavras, o objetivo deste trabalho é buscar a compreensão do fenômeno artístico tendo em vista a concretização, no real, do conteúdo imaginado pelo artista, tanto na literatura como na pintura. Essa discussão é mediada pelos Estudos Interartes, os quais trabalham com a possibilidade de se traçarem paralelos entre as mais diversas artes, ou melhor, trabalham com a relação dos pontos semelhantes ou contraditórios, entre a pintura e a literatura, partindo inicialmente dos elementos de comunicação da arte e de suas mídias, bem como dos detalhes técnicos correspondentes a cada uma.

Com a novela, é possível estudar um texto que retrate poeticamente o ofício do pintar, ainda que de forma real, mas abstrata, no imaginário? Mas esse pintar seria do quê, especificamente? Do possível ou do impossível tão almejado e situado? Tais questões perfazem o conteúdo da obra trazendo constantemente o conflito entre realidade e imaginário. A pintura concreta e o desejo imagético da perfeição dialogam entre si. Em outro momento, ocorre a necessidade de substituição entre um e outro, o que, muitas vezes, é irrelevante e/ou imperceptível para o leitor. Assim, Teixeira Coelho³ (2003) explicita sobre o fascínio de a arte ignorar e excluir a vida:

[...] a novela no nervo mais sensível da arte: sua relação com a vida. Sua relação com a vida de quem a faz, também a relação da arte com a vida de quem a recebe. E que é uma relação de substituição, alternativa, causação ou continuação: a arte no lugar da vida, a vida no lugar da arte, arte gerando vida, vida como fonte da arte. Uma vida. Também: a arte eliminando a vida, arte ignorando a vida. (p.71).

O excerto retoma a dialética existente entre o ideal imaginário e o mundo tangível das coisas. As transposições entre vida e arte (arte no lugar da vida, arte como alternativa de vida, arte como morte da vida e a relação entre elas) são bem demarcadas na obra de Balzac, configurando a relação da arte com o homem, com suas expectativas ideais e reais, bem como com o embate amoroso e a angústia que essa obra pode causar.

Mas antes de ser uma novela sobre esse embate de vida e arte, *Le chef-d'oeuvre inconnu* é uma narrativa que retrata, principalmente, o drama da criação artística, como ocorre com o personagem Frenhofer, que passa anos com uma pintura inacabada sem mostrá-la a ninguém, talvez aguardando sua finalização, para, então, expô-la; quando resolve revelá-la, sua obra-prima é ignorada. Diante de tamanha frustração prefere

³ BALZAC, Honoré de. *A obra prima-ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo : Comunique, 2003.

sucumbir em nome da arte; queima todas as telas que possuía – uma cena trágica – queima, também, seu ateliê e acaba morrendo juntamente com elas.

Frenhofer, atordoado pelos sentimentos negativos e antagônicos gerados pela dialética da compreensão artística e pelo não reconhecimento – ou recepção, como lembra T. Coelho - de sua obra enquanto produto deste ideal, não suporta ver sua obra-prima rejeitada, fracassada e ignorada, por um sujeito exterior a ele, que muitas vezes não consegue compreender suas inquietações e manifestações artísticas. Diante disso, entrega-se ao embate angustiante: vida e arte. Ao considerar sua pintura como uma paixão e parte de um sentimento vivo, não hesita e entrega-se à ruína. A arte, portanto, incorpora o “papel” da vida:

[...] a arte que não é arte, porém vida: esse é o sentido da história, envelopada num mito hoje não mais difundido e, no entanto presente nas mentes que não se deixaram invadir de todo pelos costumes, pelos hábitos culturais da modernidade que vêm a demência ali onde sobrevive o mito e que banalizam a arte como um produto decorativo ou econômico, nada mais. Há aqui uma carência de pensamentos míticos, de imaginário mítico, que impede alguns leitores de ver o fundo da metáfora. (COELHO, 2003, p.119).

Para melhor investigarmos esses embates fez-se mister o estudo comparativo entre os elementos que perpassam o imaginário artístico e o mundo tangível das coisas. O artista repleto de ideais tenta trazê-los ao mundo real fazendo deles elementos poéticos, ou ao contrário, traz do mundo tangível elementos que reverte em ideais e/ou os transforma em simples poesia.

Em suma, recorrendo a um exercício de Teoria Literária e Estética Comparada discutiremos sobre a dificuldade do artista lidar com suas angústias, com a incompreensão, ou mesmo com o julgamento de valor dedicado ao objeto artístico, feito por um receptor que não reconhece ou não identifica a obra como fora desejado ou esperado pelo criador.

Além do problema da criação artística Balzac aborda outra questão, o valor que é atribuído as grandes obras e a relação do mestre e aprendiz. Questionamentos estes que se fazem ainda de extrema relevância aos estudos contemporâneos, afinal a arte tem a capacidade de se superpor ao momento histórico. Para Ernst Fischer (1966, p. 21):

[...] toda arte é condicionada pelo seu tempo e representa a humanidade em consonância com as ideias e aspirações, as necessidades e as esperanças de uma situação histórica particular. Mas, ao mesmo tempo, a arte supera essa limitação e, de dentro do momento histórico, cria também um momento de humanidade que promete constância no desenvolvimento. [...] Coisas antigas,

aparentemente há muito esquecidas, são preservadas dentro de nós, continuam a agir dentro de nós- frequentemente sem que as percebamos- e de repente vêm à superfície e começam a nos falar [...].

A partir disso, questiona-se também o porquê de estudar uma obra clássica e não os escritores atuais. Por um lado, é sabido que, por sermos seres sociais e vinculados a uma dada cultura, certos saberes nos são apontados, os quais são repercutidos mediante a linguagem, ou seja, os textos. Por outro, leva-se em conta a repercussão dos considerados escritores clássicos nas obras daqueles que os admiram. Além disso, há os professores que cultivam, em suas aulas, o gosto pela leitura de obras consagradas e, fazem da literatura um meio de educar o caráter dos alunos e, assim, formá-los cidadãos mais críticos e capazes de desvendar a complexidade da vida.

A Literatura, por ser capaz de retratar uma cultura ou mesmo de representá-la por meio de sua linguagem própria, seja das metáforas, rimas e da musicalidade, parte do real. Contudo, ela é capaz de criar sua própria realidade, uma concretude pertinente e eloquente dentro de suas fronteiras, cabendo ao leitor desvendá-la e/ou completá-la. Diante disso, dentro das culturas existem forças que regem o gosto dos outros ou os levam a assimilar determinados saberes que lhe são caros, ou mesmo recusar um em detrimento de outro.

Em *Le chef-d'oeuvre inconnu* a questão da obra-prima vai além das fronteiras da narrativa, visto que a novela, de acordo com Maurice Bruézière⁴, fora uma encomenda feita a Balzac, pela revista francesa *L'Artiste* em 1831. Portanto, deveria ser um texto capaz de agradar o público da época, bem como os interesses da revista em vender vários exemplares. Como cada época pressupõe um gosto, ou estes são impostos por uma crítica vigente, a novela balzaquiana teve, como fonte inspiradora os contos do E.T.A. Hoffmann⁵, mais especificamente, ao conto “*La leçon de violon*” (A lição de violino), que será discutido ao longo do texto. Balzac, a fim de cumprir com a solicitação buscou atender os gostos da França do século XIX, momento em que se liam as obras de Hoffmann.

Vale ressaltar que os acontecimentos de *Le chef-d'oeuvre inconnu* inserem-se em meio a uma França baseada na razão e na liberdade de pensamento e que,

⁴ BALZAC, Honoré. *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Paris, Le livre de poche, 2001. Préface de Maurice Bruézière.

⁵Ernst Theodor Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822) foi um escritor, compositor, caricaturista e pintor alemão, sendo um dos principais representantes da literatura fantástica mundial e um dos principais escritores do Romantismo, na Alemanha.

provavelmente, não conhecia nem lia os contos fantásticos alemães. Mas, em se tratando do caráter literário, tal referência faz-se pertinente para o contexto da obra. Pelo fato de Balzac não ter conhecimentos sobre pintura, fora necessário muita pesquisa, e nada melhor do que assegurar-se pelos clássicos do que relatar artistas desconhecidos, que por via das dúvidas pudesse rechaçar seus leitores, ou melhor, os leitores de Hoffmann.

A novela, além de explorar todas essas temáticas, as quais serão discutidas no decorrer dos capítulos, explora, ainda, a relevância que a mulher, especificamente, a dos artistas, tinha na vida profissional deles. Como musas inspiradoras, elas serviam como modelo e/ou objeto para suas criações, companheiras, donas do lar e, essencialmente, detentoras do dom da inspiração para aqueles que criam ou recriam a realidade em forma de poesia. Catherine Lescault seria a grande inspiração e a paixão do mestre Frenhofer e, Gillette era a amada de Nicolas Poussin. Ambas serviam como objeto de criação artística.

A fim de melhor apresentar a novela balzaquiana diante das possíveis leituras por ela questionada, mediante as premissas da Teoria Literária, dispusemos metodologicamente essas questões em três capítulos. Primeiramente, com o intuito de melhor averiguar as discussões por nós suscitadas, procuramos expor a narrativa, e elencar todos os seus elementos, principalmente, em relação à pintura. Em seguida, fizemos uma investigação minuciosa dos personagens-pintores frente às suas ações, das possíveis relações com os pintores reais e das técnicas utilizadas por eles e suas implicações à narrativa, bem como da relação entre as mulheres, musas e companheiras de Frenhofer e Poussin. Além disso contextualizamos a narrativa, esclarecendo alguns elementos de fundamental relevância ao período da novela, como o surgimento da Academia de Belas-Artes.

No segundo capítulo, atemo-nos às discussões acerca da relação entre mestre e aprendiz, que possivelmente tenha sido originada na Idade Média, nas oficinas que eram normalmente dos pais ou parentes dos aprendizes. Nos esclarecimentos sobre o surgimento da Academia Real Francesa e, posteriormente, de Belas-Artes, investigamos também as influências que elas tiveram nas produções artísticas, sobretudo com o fim das Corporações de Ofícios, responsáveis pelos trabalhos dos artesãos. Além disso, trabalhamos a questão das obras-primas mediante a literatura comparada, e também o porquê de uma obra clássica poder ser lida hoje com o mesmo encanto de outras épocas.

No último capítulo, o terceiro, propomos uma discussão diante do drama da criação artística, seja pela recepção de uma obra de arte recusada pelo olhar e pelo julgamento do outro, seja com relação às consequências acarretadas por uma expectativa não correspondida, o que fez Frenhofer sucumbir em nome da arte. Este momento parece ser marcado pela angústia extrema, diante das possibilidades que a vida nos impõe, ou melhor, a criação artística está sujeita à identificação, como não. Além disso, a criação artística pode ser perpetuada, ao longo dos anos, pelas as gerações vindouras, uma vez que elas têm a capacidade de representar toda uma cultura. Outra questão que discutimos no último capítulo é sobre as transposições entre vida e arte, e até que ponto uma pode substituir a outra.

Com “*Le chef-d’oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac e a Representação Artística: Literatura e Pintura” discute-se, em suma, a complexidade e o paradoxo do fazer artístico e das relações por esse fazer. Por intermédio de uma concepção romântica da arte, investiga-se a criação artística e o que ela é capaz de sugerir aos receptores, ou mesmo ao próprio criador. Afinal, a literatura não é algo fixo, necessitando da interação com seu público e do que este faz daquela. Dessa forma, nesse processo artístico, o autor saberá reconhecer a si próprio como tal, bem como a sua criação.

1º CAPÍTULO: *LE CHEF-D'OEUVRE INCONNU*

Mesmo com suas imperfeições de estilo e talvez de tessitura lógica, a novela não é simplista e abre largo campo para as ambiguidades. É densa, profunda no sentido em que toca nos domínios vitais do ser humano.

Teixeira Coelho.

1.1 Descrevendo a narrativa

A novela se passa na *rue des Grands-Augustins*, em Paris, no ano de 1612, quando um jovem, Nicolas Poussin vai ao encontro do seu Mestre, François Porbus e acaba por conhecer o “grande Mestre” - Frenhofer. Os diálogos entre os personagens vinculam-se às técnicas da pintura, da busca pela perfeição e do que seria a obra-prima, como no excerto:

‘Le jeune homme écrivit au bas Nicolas Poussin. “Voilà qui n’est pas mal pour un commençant, dit le singulier personnage qui discourait si follement. Je vois que l’on peut parler peinture devant toi. Je ne te blâme pas d’avoir admire la sainte de Porbus. C’est un chef-d’oeuvre pour tout le monde, et les initiés aux plus intimes arcanes de l’art peuvent seuls découvrir en quoi elle pêche⁶. (BALZAC, 2009, p.47).

Em uma atmosfera fantástica, os personagens-pintores Poussin e Porbus, sobre os quais será tratado mais adiante, que remetem a pintores reais, contrastam com o fictício Frenhofer discípulo, imaginário de Mabuse (1478-1535). Os três personagens compõem a narrativa e as discussões são centradas neles. Mas, além deles, não participativas e fictícias, temos Gillette, companheira e amada de Nicolas Poussin e Catherine Lescault, a paixão de mestre Frenhofer: ambas serviam de inspiração às criações artísticas dos pintores.

A obra foi publicada no ano de 1831, ou seja, 200 anos depois da época em que os acontecimentos da novela desenrolam-se, no século XVII, momento de grande

⁶ “O jovem escreveu na parte inferior. ‘Nada mal para um principiante’, disse o singular personagem, que discursou tão descontroladamente. Vejo que é possível falar de pintura com você. Não o culpo por considerar a pintura de Porbus uma santidade. ‘É uma obra-prima para todos, apenas os iniciados nos mais íntimos mistérios da arte descobririam o que há de errado nela.’” (Tradução própria).

importância para a literatura e, principalmente para pintura, como relata Celina Mello, em *Literatura francesa e a pintura: ensaios críticos* (2004):

No espaço-histórico clássico, de modo inequívoco, a tradição literária humanística vem servir de modelo para o processo de valorização do pictórico, na constituição de uma teoria da pintura e nos valores atribuídos aos gêneros acadêmicos. O espaço-histórico clássico francês tem como um de seus marcos iniciais a fundação da Real Academia de Pintura e Escultura, que se estrutura, visando conferir a seus membros um estatuto intelectual e social análogo ao dos escritores que haviam sido congregados pela Academia Francesa de Letras, fundada anteriormente. O modelo letrado reconfigura-se no campo da pintura e da escultura, nos estatutos, atividades e hierárquicas desta nova Academia. A concepção estética dita acadêmica e uma rígida hierarquia de gêneros contribuem para esse processo de valorização da pintura e da escultura, em que se evidenciam os mecanismos de legitimação e consolidação de prestígio do campo literário. (p. 21-22).

Nesse período, a exemplo da Academia Francesa de Letras, instaura-se uma associação dos pintores e escultores, a fim de proporcionar uma certa cisão entre os artistas, através de leis e regras, a chamada pintura acadêmica. Na época, descreve Celina, os pintores acadêmicos se preocupavam em diferenciar as suas produções artísticas, das produções artesanais, que pertenciam às Corporações Medievais. Estas Corporações tinham o monopólio sobre as artes, porém, com o surgimento da Academia, as Corporações oficiais deixaram de deter o poder sobre as produções artísticas. Além disso, o contexto político interferiu significativamente no conflito entre estes grupos, visto que os Acadêmicos queriam um Rei absoluto, já as Corporações tinham o apoio da burguesia Magistrada, dos Parlamentares.

Diante desse conflito artístico em prol da consolidação da arte, surge efetivamente, em 1648, com o auxílio de um nobre chamado Martin de Charmois, a Academia Real de Pintura e Escultura, mediante uma carta baseada na Academia italiana, como bem explicita Celina Mello:

[...] a Real academia de Pintura e Escultura almeja para seus membros o mesmo prestígio de que usufruíam seus congêneres da Itália, porém mais do que isso análogo ao dos escritores que haviam sido congregados pela Academia Francesa de Letras fundada anteriormente por Richelieu em 1634 e que desempenhava um importante papel no fortalecimento da monarquia absoluta e na constituição do campo literário clássico. A carta de Charmois integra os discursos fundadores do campo pictórico moderno. A um só tempo solicita a fundação da Academia e constitui seu ato fundador. Trata-se de diferenciar o grupo dos Acadêmicos do grupo de Mestres, por seus conhecimentos, por seu domínio técnico e, sobretudo, pela inscrição em uma tradição da Antiguidade clássica, e não mais medieval. (2004, p. 25).

Assim, o que tanto desejavam os acadêmicos, segundo a autora, era a diferenciação entre os dois grupos, sendo a pintura considerada uma atividade liberal e não mais mecânica. Esse processo de construção de um único grupo responsável pelas atividades artísticas dá lugar aos pintores letrados que não se vinculam mais aos artesãos, porém, aqueles acabam delegando poderes a uma instância que controla suas produções, o que culmina na negação da liberdade produtiva. Como os acadêmicos tinham o apoio do Rei, deveriam representá-lo, sendo os únicos capazes de fazer o retrato do Rei. Isso explica a existência de muitas telas que representavam a figura do Rei, como a de Pourbus que veremos no item sobre os personagens. Essas pinturas seguiam os moldes da Renascença Clássica e, além disso, permitiam que os pintores fugissem da alçada das Corporações.

Diante do que discutimos, é interessante analisarmos que, pelo menos a princípio, a literatura e a pintura mantiveram uma relação de proximidade e de influência, pois a ideia de se criar a Academia Real de Pintura foi advinda da Academia Francesa de Letras. Essa influência seguiu durante bom tempo, pois em 1752 o sintagma *belles-lettres* (belas-letras), serviu de modelo à Academia, nomeando as pinturas voltadas para o belo de *beaux-arts* (belas-artes), por isso da Academia de Belas-artes, cujos professores formavam na França do século XVIII um júri rígido que costumava aprovar apenas as criações de seus alunos, ou daqueles que seguissem padrões impostos àquela época. Um grupo que sofreu veemente as imparcialidades do júri das belas-artes foi o movimento dos Impressionistas, que será apontado em outro momento.

Em relação à aproximação de uma arte com a outra, Celina Mello, explicita:

Um dos temas que serão regularmente tratados pelos acadêmicos, em debates e conferências, é o da comparação entre as artes, exercício retórico secular. Era citada frequentemente, a fórmula atribuída por Plutarco a Simônides de Ceos: “a pintura é uma poesia muda,/ a poesia uma pintura que fala”. Entretanto na falta de um tratado teórico sobre a pintura que fosse mais do que um manual de técnicas e prescrições, a Academia contribui para elaborar uma teoria da pintura que, em muitos pontos, evoca uma teoria da literatura. (2004, p. 32).

Nesse período, começaram os prelúdios dos estudos entre a literatura e as outras artes e dos diálogos em que uma arte é capaz de suscitar à outra. A pintura e a poesia teriam, então, pontos análogos e pontos divergentes, o que permitiria um estudo comparado entre elas, todavia, mesmo com elementos distintos, como acreditava Jean-

Baptiste Du Bos (1719, p. 61)⁷, as artes “[...] não são mais pensadas em termos de superioridade ou de inferioridade mas, sim, de especificidade”. Assim, mesmo que cada manifestação artística possua suas particularidades são capazes de produzir os mesmos efeitos.

Portanto, depois das explanações sobre a Academia das belas-artes, podemos compreender o porquê da criação de Frenhofer ter sido incompreendida. A narrativa se passa no período desses acontecimentos e isso não deixa dúvidas quanto à rejeição de uma tela que foge totalmente às técnicas vigentes. Comumente, os artistas pintavam a realza, personagens bíblicos ou seres mitológicos, além disso, trabalhavam com o jogo das cores entre o claro e o escuro. *Catherine Lescault*, ao contrário, apresentou nitidamente apenas um pé, em meio a um emaranhado de cores. Dessa forma, Balzac coloca em discussão o processo artístico como algo relativo às normas e à época a que pertencia.

Um fato curioso com relação à narrativa de Balzac é pensar que o imóvel conhecido como Hotel de Savoie-Carignan⁸, 7 rue des Grands-Augustins, servira como ateliê para Pablo Picasso, onde pintara a tela *Guernica* (1937), uma das telas mais relevantes do século XX:



Figura 1. *Guernica*. Pablo Picasso. Óleo sobre tela, 3,5m x 7,76m; Museu do Prado, Madri, 1937.

⁷ Reflexões críticas sobre a poesia e a pintura. *A pintura textos essenciais: o paralelo das artes*. v. 7. Rio de Janeiro: 2005.

⁸ A figura 2, referente à placa memorial encontra-se disponível em: < <http://www.panoramio.com/photo/388239>>. Acesso em: 3 out. 2011.

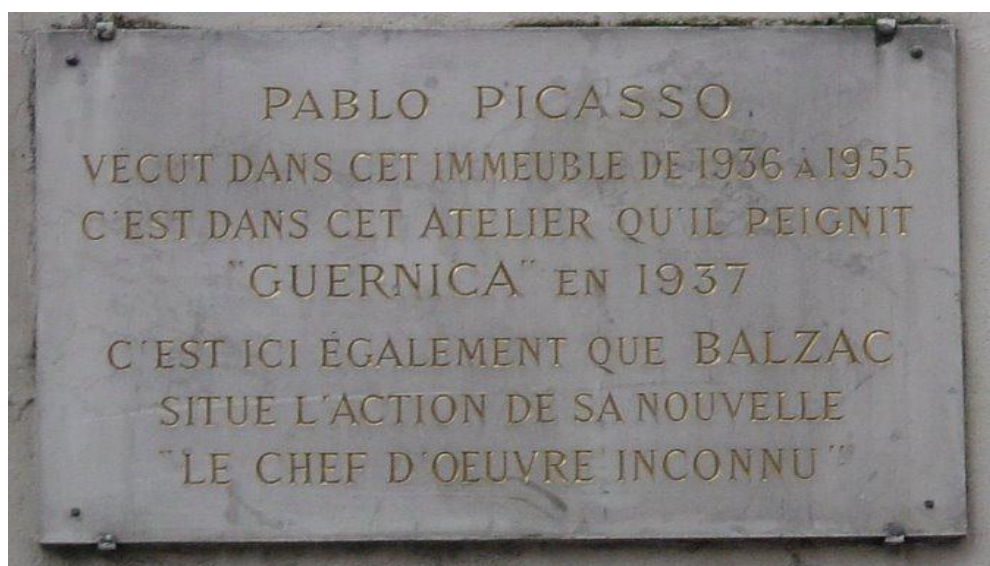


Figura 2. Foto ampliada da placa memorial fixada no muro do Hotel de Savoie-Carignan, na França.

Pensar na novela balzaquiana e nas proporções que atingira diante do seu público leitor é considerar o quanto o texto literário compõe o homen, bem como é capaz de seduzi-los. A obra se constitui como tal diante daquele que a interpreta. Pablo Picasso, portanto, tangeu uma relação de um leitor apaixonado, por assim dizer. Mediante a ficcionalização de uma rua existente na França as margens do Rio Sena, Picasso vai em busca daquele sótão em que habitava Nicolas Porbus e servira de referência a Balzac. Ao se identificar com a narrativa escolhe a *rue Des Grands-Augustins*, para retratar um dos momentos mais trágicos da Espanha, quando a pequena Guernica⁹ fora atacada pelos aviões Condores – Fascista, dizimando cerca de 40% da população de uma cidade com nada menos que 7 mil habitantes.

Picasso, levado pela ficção e pela relação de diálogo e comoção causada por *Le chef-d'oeuvre inconnu* o motivara, valeu-se do seu ofício de artista para retratar a Guerra Civil Espanhola (1937). Como a Literatura, capaz de Representar, na verdade, as artes como um todo, contribuem para o desvendar da dura realidade em que nos inserimos. *Guernica* é a comprovação do fazer artístico, como parte da cultura de um povo, ou mesmo a manifestação iconográfica da dor daqueles que foram massacrados em um momento tenebroso, em que poucas vozes falam, a não ser dos detentores do

⁹Estas informações foram retiradas no site do grupo Unificado. Disponível em: <http://www.unificado.com.br/calendario/10/franco.htm>. Acesso em: 09 de out. 2011.

poder. Porém, o fazer poético é capaz de refletir/transcrever a dor de um povo e de perpetuar-se, cativando as massas, comovendo-as e motivando-as a ter uma posição reflexiva sobre a temática retratada e/ou discutida.

Retomando a novela, os acontecimentos dividem-se em dois momentos, ou melhor, dois capítulos. No primeiro capítulo, que de início fora intitulado de Mestre Frenhofer e, posteriormente, chamado de *Gillette*, apresenta as considerações do pintor Frenhofer, em relação ao que seria o papel de um verdadeiro pintor. Defende, então, a arte como expressão e não mera cópia do real, “La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’es pas un vil copiste, mais un poete! S’écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique¹⁰.” (BALZAC, 2009, p.42-43). Assim, Frenhofer deixa claro, tanto a Porbus quanto aos leitores, que a pintura é uma criação, assim como a poesia, tendo as duas um ponto em comum diante da natureza: o de expressar poeticamente a realidade e não fazer meramente uma cópia dela. Esses elementos, tão bem demarcados no movimento Romântico Francês, cultivaram, na pintura, a expressão do artista, a visão que ele tinha do objeto, bem como aos temas escolhidos, que poderiam ser livres, ao contrário dos pintores Clássicos, que buscavam a cópia perfeita da natureza e valiam-se de temas históricos e religiosos.

No segundo capítulo, *Catherine Lescault*, que não aparece em itálico na obra, como aqui colocamos, não se remete ao nome da tela, a grande obra-prima de Frenhofer. Balzac queria apenas chamar a atenção para a vida, para o nome de uma mulher sobre a qual, até então, nada se sabia, e tampouco se saberá, a não ser que tenha sido de suma relevância para o pintor, servindo de modelo para sua criação. Na verdade, Balzac acaba instaurando um conflito entre a vida e arte, apresentando Catherine ora como mulher, ora como arte, assim como Teixeira Coelho¹¹, no posfácio da novela, expõe:

Era exatamente dessa oposição, desse conflito, que Balzac queria falar em sua alegoria; mas aparentemente não era desse modo que queria apresentá-la. Talvez seja diante desse problema de construção poética que Balzac se dá conta do núcleo de sua novela e o reafirma: o amplo e constante conflito entre a arte e vida, não apenas para um pintor ou artista em particular, mas para *todos* os artistas em todas as situações de arte. E faz assim sua opção, que não será levada em conta pelos comentaristas: o primeiro capítulo se chamará *Gillette* e desse modo uma simetria de construção se estabelece com o segundo, *Catherine Lescault*. E assim os dois capítulos da novela remetem,

¹⁰ “A missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la! Você não é um vil copista, mas um poeta! Exclamou o velho interrompendo Porbus com um gesto despótico.” (Tradução própria).

¹¹ BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Ed. Comuniquê, 2003. Traduzido do Francês *Le chef-d’oeuvre inconnu*.

em efeito de superfície, não à arte, já destacada no título da novela, mas à vida, à vida comum, à vida de todos: às duas mulheres. (2003, p.114).

Dessa forma, T. Coelho se remete inicialmente ao ato da produção artística, quando discute que Balzac tenha optado, na última versão da novela, por destacar o nome das amadas, como título dos capítulos. Catherine e Gillette representariam, na narrativa, a vida, então Balzac as coloca em destaque, mesmo que, em cada capítulo, as discussões estejam mais relacionadas com a pintura. Na verdade, essa seria a intenção de Balzac, destacar a importância da vida para a arte e, como consequência para o artista. Este, ao criar, não anula a vida; ao contrário, tenta representá-la, ou mesmo compreendê-la, à sua maneira através da representação artística.

Lidar com as inquietudes da alma, ou buscar uma solução para os embates da vida, é um processo complexo ao qual todos os homens, não apenas os artistas, buscam constantemente. Assim, para bem superarmos nossas angústias o primeiro passo seria entender que a vida é um constante devir e que o passado não se altera, já passou, porém o hoje pode ser modificado, a fim de se construir um futuro promissor. Gilles Deleuze em “A arte” (1976, p. 47), discute:

A arte é sempre julgada do ponto de vista do espectador e de um espectador cada vez menos artista. Nietzsche exige uma estética da criação, a estética de pigmaleão. Mas por que precisamente desse novo ponto de vista, a arte aparece como estimulante da vontade de potência? Porque a vontade de potência tem necessidade de um excitante, ela que não precisa de motivo, de finalidade nem de representação? É porque ela só pode colocar-se como afirmativa em relação com forças ativas, com uma vida ativa. A afirmação é o produto de um pensamento que supõe uma vida ativa como sua condição e o que lhe é concomitante. Segundo Nietzsche ainda não se compreendeu o que significa a vida de um artista: a atividade dessa vida que serve de estimulante para a afirmação contida na própria obra de arte, a vontade de potência do artista enquanto tal.

Deleuze, mediante a análise dos textos de Friedrich Nietzsche (1844-1900), discute o quanto é complicado entender o mecanismo ou o “estimulante”, concretizados na própria arte, do que seria a vida. Sendo vinculado à arte com frequência, o espectador, sem ter os dotes de um artista, dificilmente chegaria ou conseguiria fazer do objeto artístico algo concreto, ou seja, dar vida a uma determinada manifestação. A vontade do artista de ser “potência”, como relata o autor no excerto acima, seria a necessidade que ele tem de concretizar, singularizar e determinar a vida, ou pelo menos, do que imagina que seja. Ele materializa, assim, a vida na arte. Porém, nem sempre os receptores estabelecem com a criação a mesma relação de vida que o artista, visto que o

diálogo traçado entre leitor e artista pode ser de não reconhecimento, como ocorre na novela, momento em que se instaura a catástrofe do fazer artístico.

Interessante verificar o drama se instaurar na pintura, mediante o olhar do outro, principalmente quando é de não reconhecimento, por isso da obra-prima ignorada. O drama, então, ocorre não apenas com relação à pintura, que trazia, de forma nítida, somente a imagem de um pé, dentre uma desordem de cores amorfas (a parte pelo todo), a saber: “En s’approchant, ils aperçurent dans un coin de la toile le bout d’un pied nu qui sortait de ce chaos de couleurs, de tons, de nuances indécises, espèce de brouillard sans forme¹²,” (BALZAC, 2009, p.74). Infelizmente, Poussin e Porbus não estavam preparados para o que viram, tampouco nutriam a mesma potencialidade da angustia criativa de Frenhofer, do que seria para ele a verdadeira vida, vida esta que estava ali, sendo representada pela figura da sua amada Catherine, segundo as próprias e, individuais, relações desse personagem com sua compreensão do fazer e da obra artística.

Essas discussões, mesmo depois de duzentos anos, suscitam e suscitaram, uma questão que está intimamente ligada às artes, o problema da recepção. Luigi Pareyson, em *Os problemas da Estética* (1989, p.31) discute que a arte:

[...] ignora qualquer outro fazer que não seja aquele implícito no próprio conhecer. O quanto este “espiritualismo artístico” é inadequado, sabem-no bem os artistas, às voltas com a matéria e a técnica de sua arte, e com a obra que exige ser *feita*, executada, realizada. Antes, deve-se concluir que, se a arte é conhecimento, ela o é no modo próprio e inconfundível que lhe deriva do seu ser arte, de modo que não é que a arte seja, ela própria, conhecimento, ou visão, ou contemplação, porque, antes, ela qualifica de modo especial e característico estas suas eventuais funções. Por exemplo, ela revela, frequentemente, um sentido das coisas e faz com que um particular fale de modo novo e inesperado, ensina uma nova maneira de olhar a realidade; [...].

Dessa forma, para Pareyson, o olhar torna-se algo construtivo e de denúncia, bem como de negação, visto que o simples olhar dedicado a uma obra de arte não garante sua concretude. Além do mais, a criação artística nos proporciona uma visão diferenciada das coisas do mundo e, assim, construiria uma nova realidade, uma vida paralela, a fim de transformar e modificar a dolorosa realidade. A força de representação, ou melhor, o que impulsiona o artista à criação, seria a própria vida, (re)criada em forma de poesia, de arte, em observância às regras, normas, instituições e

¹² “Aproximando-se, viram em um canto da tela a ponta de um pé saindo do caos de cores, tons, matizes confusas, espécie de neblina sem forma.” (Tradução própria).

aos gostos da cultura em que se insere o artista. Porém, se os receptores não assimilam, ou mesmo desenvolvem uma relação, positiva ou negativa, para com a criação artística, ela deixa de existir. Nesse sentido, Pierre Francastel, em *Realidade Figurativa* (2011, p. 5) discute que a obra de arte:

[...] não é jamais o substituto de outra coisa; ela é em si a coisa simultaneamente significante e significada [...] a obra de arte não é um duplo de qualquer outras forma, seja ela qual for, mas, realmente o produto de um dos sistemas através dos quais a humanidade conquista e comunica sua sabedoria ao mesmo tempo que realiza obras.

Para ele, a arte seria institucional, e não apenas de caráter reflexivo. Ela transmite conhecimento, fala de algo, ou melhor, aquele que a produz questiona e/ou indaga sobre determinado tema. Tal arte, sendo algo inquestionável e fechada em si mesma, passa a ser representativa de um processo dialético, entre o real e o ficcional, além de compor em si diversos momentos e lugares. De acordo com Antonio F. Costella (1943, p. 76-77):

A obra de arte toca também em algum ponto de nosso espírito que está além e acima dos sentimentos comuns de alegria, tristeza, ódio, amor, ira, etc. Tanto isso é verdade, que a mesma pessoa que chora durante a projeção de um filme triste, poderá sair do cinema com a paradoxal sensação de ter sido reconfortada, aliviada, feliz, caso o filme seja de forte conteúdo artístico. Essa aptidão demonstrada pela obra de arte, no sentido de enlevar, extasias, enobrecer o espírito é o fruto de seu valor estético. [...] Usualmente, a obra de arte de grande valor, a chamada obra-prima, eterniza esse ato de apreciação, consegue sustentar longamente o interesse, que vai oscilando do nível de sucção estética para o de apreensão e reflexão sobre os demais enfoques, alternadamente, num ir e vir constante e interminável.

Le chef-d'oeuvre inconnu, a princípio, pode denotar ingenuidade, contudo, em poucas páginas, fora capaz de retratar os dramas do processo artístico, não apenas através dos pintores-personagens, que são os elementos fundamentais das histórias, mas porque traz para a discussão a grande importância da produção artística para a vida. Todavia a criação aparece também como êmulo diante da vida, como no caso de Frenhofer que, ao anular ora a vida em nome da arte, ora esta em relação àquela, não conseguia mais separar o poético do real. Por fim, ele acaba anulando a própria vida em nome da sua arte, ou melhor, da manifestação concreta do que seria para ele a vida, nada mais que *Catherine Lescault*. Assim discute Teixeira Coelho (2003, p. 79):

O fato é que antes de ser uma novela sobre a criação na arte esta é uma novela sobre o drama da criação na arte, este sim. É um drama, enorme

drama: Frenhofer passa dez anos com aquela pintura, não quer mostrá-la a ninguém antes de terminá-la, talvez não a mostre nunca, decide mostrá-la, zombam dele, Frenhofer queima a pintura, queima todas suas pinturas, põe fogo no ateliê e morre no incêndio. Enorme drama. [...].

A narrativa nos conduz para a tela de Frenhofer, tanto pelo fato de Poussin e Porbus terem cultivado ao longo da novela certa ansiedade em desvendar a grande obra, quanto pelo próprio Frenhofer, que nos incita a curiosidade de conhecer sua criação, como no trecho:

- Montrer mon oeuvre, s'écria le vieillard tout ému. Non, non, je dois La perfectionner encore. Hier, vers Le soir, dit-il, j'ai cru avoir fini. Ses yeux me semblaient humides, sa chair était agitée. Les tresses de ses cheveux remuaient. Elle respirait! [...] Ah! Pour arriver à ce résultat glorieux, j'ai étudié à fond les grands maîtres du coloris, [...] ¹³. (BALZAC, 2009, p. 53).

Dessa forma, Frenhofer vai descrevendo suas dores, dificuldades, decepções, angústias, fracassos que sentiu para pintar, bem como as técnicas que utilizou ou deixou de utilizar para criar sua tela. Neste ponto, o personagem começa a vivenciar o drama da criação artística, mas não apenas o drama de um pintor diante do seu fazer. Mais que isso, ele percebe que a busca pela vida na arte é singular ao criador e, assim, instaura-se a angústia em lidar com a criação, ou melhor, a representação da vida seja na busca pela cor ideal ou pela palavra certa, ambos (pintores e escritores) sofrem em prol do mesmo e único objetivo: o da produção artística e da recepção desse trabalho. Dessa forma, para bem compreender os acontecimentos da novela, falaremos um pouco dos personagens no próximo item.

1.2 Protagonista e Antagonistas: um estudo das personagens e a influência do tempo na narrativa

Como já mencionado, Balzac recebeu a encomenda de um texto, feita pela Revista *L'Artiste*. Esse texto seria, na verdade, um conto fantástico adequado ao gosto da época: a França do século XIX. Estavam em voga os contos fantásticos de E. T. A. Hoffmann (1776-1822) e, por isso, Balzac buscou como fonte inspiradora o conto “*La*

¹³ “Mostrar minha obra!” exclamou o velho com certa intensidade. “Não, não, ainda tenho de aprimorá-la. Ontem à noite”, disse, “pensei que havia terminado. Seus olhos me pareciam úmidos, sua carne palpitava. As tranças de seus cabelos se mexiam. Ela respirava! [...] Ah! Para chegar nesse resultado sublime, estudei os grandes mestres da cor.”. (Tradução própria).

Leçon de Violon” (“A Lição de violino”) do autor alemão. Essa história trata da discussão entre três músicos: o mestre Haak; seu discípulo, o jovem Carl; e o Barão Von B., homem rico e apaixonado pela música, e em especial pelo violino. Esse último tinha como grande modelo os músicos Tartini e Nardini. No conto, o Barão era professor de Haak, mas também se colocara à disposição para ser mestre de Carl. Assim, o Barão B seria o personagem mais relevante da trama, sendo um homem bem abastado e com dotes primorosos para a música. Porém, quando ele pega seu violino e se apresenta para Carl e Haak, ouvem-se apenas chiados e ruídos ensurdecedores, configurando um verdadeiro fracasso.

Já em *Le chef-d’oeuvre inconnu* (*A obra-prima ignorada*) os personagens são pintores: Nicolas Poussin, François Porbus e Mestre Frenhofer, além das fictícias, coadjuvantes e musas inspiradoras, Gillette e Catherine Lescault. Assim ocorre no conto do Hoffmann, os antagonistas são representantes renomados diante da arte que simbolizam. Seja na música ou na pintura, o Barão B. (cujo nome não se sabe) e Frenhofer, são personagens semelhantes e vivenciam o mesmo drama artístico do não reconhecimento e do fracasso.

Além disso, é interessante pensar na discussão que Hoffmann e Balzac suscitam, pois ambos os personagens não eram artistas quaisquer, mas, sim, os mais célebres e experientes. Contudo, eles são levados à ruína. Mesmo dominando todas as técnicas, qualquer um é suscetível ao insucesso, ou seja, ninguém é perfeito ou produz apenas coisas surpreendentes. Além do mais, é possível inferir que Frenhofer e Barão B. desconheciam o fator público, ou simplesmente o ignoravam, já que se preocuparam apenas com as suas convicções e esqueceram de que a arte também se concretiza por meio da relação com os leitores.

O jovem Nicolas Poussin, da novela de Balzac, discípulo de François Porbus, não fora realmente discípulo de Pourbus (pintor real), como ele apresenta na narrativa. Poussin foi um pintor nascido em Les Andelys, Normandia, França, no ano de 1594, e veio a falecer no ano de 1665, em Roma, local onde mais atuou como pintor. Desprovido de recursos não teve oportunidade de estudar em uma boa escola de arte, com grandes mestres, como o Poussin fictício que tinha o exemplo de um grande pintor. À procura de melhores chances, foi morar em Roma (que na época era a capital da arte),

recebeu ajuda do poeta da corte de Maria de Médicis¹⁴, Giambattiste Marino¹⁵, já que este encomendara algumas ilustrações do pintor.

Poussin se dedicou à pintura clássica romana, aproximando-se das pinturas de Rafael¹⁶. Assim, teve grande ligação com o período Barroco italiano, em que o sentimento prevalecia frente à razão e o uso de cores fortes no jogo claro e escuro, como em pinturas ilusionistas, que tinham muita profundidade, dando a impressão, por exemplo, de ver o céu, eram recorrentes. Além dessas características, o Barroco preferia cenas que abarcassem o momento de maior intensidade dramática, como na figura abaixo:



Figura 3. *The Judgment of Solomon*. Nicolas Poussin. (French Baroque Era Painter, 1594-1665), oil on canvas, 39 3/4 x 59 1/16 in, Musée du Louvre, Paris.1649.

A tela *O Julgamento de Salomão* (*The judgment of Solomon*), pintada por Poussin, representa bem as características já citadas sobre o Barroco, principalmente pela escolha do momentos trágico, como neste julgamento, em que o rei Salomão fora chamado a julgar duas mulheres quanto à posse de uma criança.

¹⁴ Maria de Médicis (1575-1642) foi rainha consorte de França e Navarra;

¹⁵ Giambattiste Marino (1569-1625) foi um dos grandes poetas italianos, precursor do maneirismo devido ao uso excessivo de elementos antitéticos;

¹⁶ Rafael Sanzio (1483-1520), importante pintor italiano do Renascimento Cultural. Seu trabalho foi reconhecido devido à suavidade e perfeição de suas pinturas.

Na narrativa balzaquiana, Poussin era um jovem curioso, cheio de esperanças e desprovido de recursos, como o pintor real. Contudo, não são bem definidas as técnicas utilizadas por ele na novela, visto que seu papel era o de um jovem iniciante nas artes, o que remete ao próprio Balzac, que escrevera a novela ainda jovem e necessitava de dinheiro. O personagem Poussin também via sua habilidade de pintor como uma possibilidade de enriquecer, bem como de poder proporcionar à sua amada Gillette, uma vida venturosa. Contudo ao refletir sobre sua verdadeira condição, ele chega à seguinte conclusão:

Mais Il se tut soudain. Sa figure grave et vigoureuse perdit son expression de joie quand il compara l'immensité de ses espérances à la médiocrité de ses ressources. Les murs étaient couverts de simples papiers chargés d'esquisses au crayon. Il ne possédait pas quatre toiles propres. Les couleurs avaient alors un haut prix, et le pauvre gentilhomme voyait sa palette à peu près nue. Au sein de cette misère, il possédait et ressentait d'incroyables richesses de coeur, et la surabondance d'un génie dévorant¹⁷. (BALZAC, 2003, p.61).

Dessa forma, tanto o Poussin real, como o personagem da novela, tinham algo em comum: as dificuldades advindas da escolha de ser um artista. Na narrativa, ele aparece como um antagonista diante do não reconhecimento da tela *Catherine Lescault*, pois nega o processo da criação artística. Na tela do mestre, ele esperava encontrar imagens habituais, as do Barroco, ou imagens de composição retratista. Portanto, o estranhamento da técnica utilizada por Frenhofer não foi capaz de atender positivamente as expectativas do jovem pintor.

François Porbus, mestre de Nicolas Poussin e amigo de Frenhofer na ficção, seriam, na verdade, Frans Pourbus II (1569-1622), membro da Dinastia de Bruges. Foi pintor oficial da corte Francesa, tendo como uma de suas principais telas de *Henrique IV* a qual é mencionada na novela e podemos vislumbrar, a seguir:

¹⁷ “Mas ele parou de repente. Seu rosto perdeu a expressão séria e vigorosa de alegria quando ele comparou a vastidão de suas esperanças com os poucos recursos. As paredes estavam cobertas de papéis com esboços a lápis simples. Ele não tinha nem quatro telas limpas. As tintas eram tão caras, e o pobre cavalheiro viu sua paleta quase nua. Dentro desta miséria. Sentiu que tinha grande riqueza de coração e abundância de um gênio devorador.” (Tradução própria).



Figura 4. *Henri IV*. Peint par Frans Pourbus. Le jeune. Musée du Louvre, Paris, 1610.

As técnicas utilizadas por Frans Pourbus, tanto na ficção, quanto na vida real, são semelhantes. Balzac não as reinventou na narrativa e, como demonstrou a tela acima, de *Henri IV*, Frans Pourbus ou François Porbus, divergências no nome, na novela, o nome do real pintor aparece sem a letra “u” (“Pourbus”), Porbus, pequeno detalhe que novamente nos surpreende. A perspicácia de Balzac, ao alertar seu público para o fato de que a história é uma ficção, parece dizer: olha leitor, não se confunda ou se perca dentro da obra; isto não é uma cópia da realidade. Os procedimentos trabalhados na tela acima, denotam traços da Escola de Veneza (teve, como principais representantes, Ticiano, Veronese e Tintoretto), que são mencionados por Frenhofer na história. Essa escola se preocupava muito com as cores, as sombras, a luz e principalmente a figura humana. Sendo possível, ainda, identificar cores vivas e quentes, como o vermelho, que se destaca como a cor da realeza Francesa, instituída pelo Rei Sol (Rei Luis XIV). Durante muitos anos, o vermelho denotou nobreza e realeza, aparecia bastante nas pinturas da época. Além disso, os artistas se valiam

também do jogo de contrastes entre claro e escuro, bem como de sombras, conferindo mais volume aos corpos.

Além da Escola de Veneza, Pourbus e o personagem buscaram inspirações nas técnicas alemãs, ou seja, no uso de traços e linhas que são percebidas no desenho, o que direciona os olhares do espectador para pontos estratégicos. Para tanto, colocamos em destaque o momento que Frenhofer discute com Porbus sobre sua técnica, ou melhor, critica-a, o que pode ser verificado no seguinte excerto:

Tu a voulu imiter à La fois Hans Holbein et Titien, Albrecht Dürer et Paul Véronèse. Certes c'était là une magnifique ambition ! Mais qu'est-il arrivé ? Tu n'as eu ni le charme sévère de la sécheresse, ni les décevantes magies du clair-obscur. Dans cet endroit, comme un bronze en fusion qui crève son trop faible moule, la riche et blonde couleur du Titien a fait éclater le maigre contour d'Albrecht Dürer où tu l'avais coulée. Ailleurs, le linéament a résisté et contenu les magnifiques débordements de la palette vénitienne. Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision¹⁸. (BALZAC, 2009, p. 41-42).

Portanto, Frenhofer critica a forma com que Porbus trabalha em suas telas. Acreditava ser um fracasso unir duas técnicas geniais para confeccionar uma única, principalmente se essa técnica buscasse a repetição das coisas da natureza. Estimula, assim, não a reprodução como ato *mimético* (cópia do real) e, sim, a representação que pressupõe a reprodução do olhar, da interpretação que dedicamos ao objeto. Nicolas Poussin escutara com muito apreço os conselhos do velho Mestre, porém durante a trama, também aparece como antagonista diante do não reconhecimento da grande obra-prima de Frenhofer, a tela mais esperada por Poussin e Porbus, e que faria jus a todas as discussões técnicas proferidas pelo *Grande Mestre*.

Poussin e Porbus são colocados aqui como antagonistas, pois na trama são personagens que, juntamente com o narrador, traem o mestre, diante de sua produção artística. Podemos até desconfiar que eles apareçam na narrativa simplesmente para dizer a Frenhofer que seu valor é questionável e que existe, na opinião deles, verdadeiras obras-primas no mundo, mas *Catherine Lescault* não é uma delas. Com isso, é possível inferir que Poussin e Porbus correspondem, neste momento, a um júri que impõe regras e gostos a seus jurados, no caso, a Frenhofer. Na França, o júri era

¹⁸ “Você quis tanto imitar Hans Holbein e Ticiano, Albrecht Dürer e Veronese. Certamente esta era uma ambição maravilhosa! Mas o que aconteceu? Você não conseguiu o charme severo da segura, nem a magia decepcionante do claro-escuro. Aqui, como bronze fundido estourando seu molde, a cor rica e quente de Ticiano explodiu o contorno delgado de Albrecht Dürer ali onde você aplicou. Além disso, a linha resistiu ao magnífico transbordar da paleta veneziana. Seu rosto não está perfeitamente desenhado, nem perfeitamente pintado e, os traços demonstram esta infeliz indecisão.” (Tradução própria).

composto basicamente por professores pertencentes à École des Beaux-Arts (Escola de belas artes) e, “[...] os artistas que não obedeciam às suas restrições eram rejeitados”, expõe Roberto Carvalho de Magalhães no *Grande livro das Artes* (2005, p. 804). Como exemplo, veremos mais adiante sobre os Impressionistas e o júri correspondente à época do grupo.

Contudo, a narrativa não se encerra com esta visão. Ela vai mais além e mostra que o grande e poderoso antagonista da tela *Catherine Lescault* é o tempo, ou seja, o período em que se passa a novela: França do século XVII, momento de extrema relevância para a pintura francesa, como já discutido. Assim, Benedito Nunes (1992, p. 350) em o “Tempo”, discute que, na obra ficcional:

A história permite retrocessos e antecipações. O discurso, que não pode ordenar senão sucessivamente as representações, mesmo simultâneas, põe o tempo na dependência do ato de leitura através do qual se realiza. Mas é nesse plano, atravessado pelo leitor, e onde o tempo é unidirecional e rígido, sucessivo, que se concentram os procedimentos de técnica narrativa que possibilitam o seu ajuste com o tempo pluridimensional da história.

Portanto, na narrativa, o tempo é passivo às manipulações, ao contrário do tempo cronológico a qual todos os homens estão sujeitos, e ele acaba por conduzi-los ao destino traçado a cada um de nós. Na novela balzaquiana, os acontecimentos encontram-se atrelados ao século XVII, e neste momento, os personagens são dependentes aos gostos, à política, às normas e regras, dentre outros, relativos ao século em que vivem, o que revela uma lógica pertinente não apenas ao tempo real, como ao tempo ficcional. Contudo, no texto literário, o tempo se torna maleável às necessidades do narrador, que faz utiliza desse recurso de acordo com suas intenções e desejos. É o que acontece com o narrador de *Le chef-d’oeuvre inconnu*, o qual trai Frenhofer, se assim pudermos considerar, ao levar-nos a crer que o pintor realmente preservava uma obra-prima. Todavia, o que se viu foram prenúncios dos pintores do século XIX, no qual Balzac teria escrito o texto. Assim é a magia do mundo ficcional, uma representação criativa, refletida, intencional e que visa, muitas das vezes, indagar o leitor e incitar seu senso crítico e reflexivo.

Falemos, então, do grande pintor Frenhofer, personagem criado por Balzac, sendo o mais experiente dentre os três pintores. É descrito por Poussin, logo no início do texto, como uma pessoa de semblante diabólico:

Imaginez um front chauve, bombé, proéminent, retombant en saillie sur un petit nez écrasé, retroussé du bout comme celui de Rabelais ou de Socrate; une bouche rieuse et ridée, un menton court, fièrement relevé, garni d'une barbe grise taillée en pointe; des yeux vert de mer, ternis en apparence par l'âge, mais qui, par le contraste du blanc nacré dans lequel flottait la prunelle, devaient parfois jeter des regards magnétiques au fort de la colère ou de l'enthousiasme¹⁹. (BALZAC, 2009, p.34-36).

A descrição que Poussin faz de Frenhofer, um tanto quanto minuciosa, como sobre o olhar de um pintor, é de extrema poeticidade e uma das mais belas, a nosso ver. A descrição citada é comparada a uma tela de Rembrandt²⁰, como se a imagem de Frenhofer fosse uma tela do pintor holandês, um dos pintores mais significativos do Barroco europeu. Em uma atmosfera imagética, realidade e ficção se mesclam de forma sublime, compondo as páginas de *Le chef-d'oeuvre inconnu*.

Segundo João Werner²¹, a partir de 1640, Rembrandt modifica seu trabalho primoroso, demarcado como segunda fase artística de sua produção, a saber:

Acentua o uso da monocromia em tons dourados, fundada no jogo de claro-escuro, influência de Caravaggio. Abandona certas características grandiloqüentes do barroco, para adotar uma composição simplificada, com um clima silencioso e solene. Ao invés do gesto dramático, em situações de grande ação, suas personagens são pensativas, absortas no próprio universo interior. Rembrandt cria o que alguns historiadores chamam de pesquisa psicológica.

Os personagens das telas de Rembrandt, nesta segunda fase de sua composição pictórica, são menos visíveis do que antes. Em sua primeira fase, o holandês trabalhou o jogo do claro *versus* escuro, com os personagens à mostra e destacados por certa luminosidade que recaía sobre eles. Em sua nova composição, porém, os personagens passaram a ser camuflados em meio à escuridão, denotando um tom de suspense e de grande caráter psicológico. Frenhofer, como descreveu Poussin, parecia um desses personagens envoltos na escuridão e de semblante pensativo. Selecionamos uma tela de Rembrandt para que possamos compreender sua técnica artística:

¹⁹“Imagine uma careca, arredondada, proeminente projetando um nariz pequeno, que termina em uma leve queda virada para cima, como Rabelais ou Sócrates; uma boca sorridente e enrugada, um queixo curto, orgulhosamente empinado, coberto com uma barba grisalha e aparada na ponta; os olhos verde-mar aparentemente sem vida pela idade, mas que contrastava com o branco- pérola onde flutuava a pupila, que por vezes devia construir olhares fortes e magnéticos de raiva ou entusiasmo.” (Tradução própria).

²⁰ Rembrandt Harmenszoon Van Rijn. Nasceu em 15 de julho de 1606 na cidade de Leiden e faleceu em Amsterdam em 4 de outubro de 1669.

²¹ WERNER, João. Rembrandt. In: *Aula de Arte*. Disponível em:

<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/rembrandt.htm>. Acesso em: 03 Abr. 2012.



Figura 5. *Judit en el banquete de Holofernes*. Rembrandt. Óleo sobre lienzo, 143 x 154,7 x 2,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1634.

Em *Judit en le banquete de Holofernes* (*Judite no banquete de Holofernes*) é possível identificar características da pintura de Rembrandt já discutidas. Os personagens imergem em meio à escuridão, sendo possível ver mais ao fundo da tela uma senhora misturada às cores sombrias, tendo um semblante de suspense, como de alguém que observa outra pessoa às escondidas. No canto esquerdo da tela, a servente encontra-se de costas ao espectador, com sua cabeça coberta pela tonalidade escura. Apenas a senhorita *Judit*, que está no centro da tela, como a protagonista da cena é totalmente iluminada. Rembrandt, assim, ganha destaque na novela, ao ter suas pinturas comparadas à descrição física do Frenhofer. Essa comparação, inclusive, pode ter sido criada pelo próprio Balzac, visto que, ele precisou pesquisar sobre os pintores em manuais e livros de artes, com intuito de escrever a novela. A partir desses estudos, o

autor deve ter unido, a sua narrativa, os pintores mais significativos do período compreendido entre os séculos XVII e XIX.

Frenhofer servia de modelo a Poussin e a Porbus que deveriam, por assim dizer, seguir as técnicas do mestre e produzir imagens extraordinárias, que ninguém fosse capaz de refutar. Assim, narra Porbus sobre o mestre:

Frenhofer est un homme passionné pour notre art, qui voit plus haut et plus loin que les autres peintres. Il a profondément médité sur les couleurs, sur la vérité absolue de la ligne ; mais, à force de recherches, il est arrivé à douter de l'objet même de ses recherches. Dans ses moments de désespoir, il prétend que le dessin n'existe pas et qu'on ne peut rendre avec des traits que des figures géométriques ; ce qui est trop absolu, puisque avec le trait et le noir, qui n'est pas une couleur, on peut faire une figure; [...] ²². (BALZAC, 2009, p.59).

Interessante analisarmos a fala de Porbus, pois, nesse momento, ele conta aos leitores que, além de mestre, Frenhofer era um apaixonado pelo seu ofício. Dedicava-se arduamente, a fim de descobrir, ou mesmo, desvendar as melhores técnicas para compor suas criações; descobrira que existe uma lei universal, ou regra de criação artística básica a toda e qualquer composição, como as linhas e o preto. Contudo quando estava como descrito no excerto, desesperado, esta técnica não fazia sentido algum, era totalmente inútil. Balzac, como escritor, sabia que existia certa norma ou conduta para escrever, e ele mesmo produzia textos seguindo padrões de escrita, bem como de gosto. Mas, será que ele não tinha vontade de negar tudo nos momentos em que não encontrava a palavra certa? Acreditamos que sim, pois lidar com a angústia da criação artística não é algo fácil para nenhum artista, principalmente quando se propõe uma nova forma literária, como aconteceu com Balzac, que inovou através da escrita de romances realistas. Todos aqueles que lidam com o julgamento alheio são suscetíveis ao fracasso e, como dito anteriormente, Balzac vivenciara estes momentos de drama artístico, visto que até chegar à versão final da novela reescreveu-a várias vezes.

Pode-se pensar que, Frenhofer estaria na novela como uma metáfora do escritor Balzac, bem como de todo artista que lida com o duro processo da criação, seja ficcional ou não. Lidar com a representação gera um questionamento: ser fiel à

²² “Frenhofer é um homem apaixonado pela nossa arte, que enxerga mais alto e mais longe que outros pintores. Ele meditou profundamente sobre a cor, sobre a verdade absoluta da linha. Mas, de muito pesquisar, ele chegou a duvidar do objeto de sua própria pesquisa. Nos momentos de desespero, ele afirma que os desenhos não existem e que utilizando linhas é possível apenas fazer figuras geométricas. Essa é uma ideia muito radical, pois com a linha e o preto, que não é uma cor, podemos fazer uma figura.” (Tradução própria).

realidade, ou transpor os horizontes visíveis e proporcionar algo que vai além da mera cópia da realidade? As artes são manifestações atreladas a uma dada cultura, porém, ao representá-la, criamos um novo olhar, uma interpretação que nos é particular e que será sucessivamente acrescida de outros novos olhares, já que a arte se cria para o mundo. O texto literário e as artes suscitam, mediante uma determinada linguagem que lhes é particular, uma nova realidade, mais pertinente ao contexto o qual fora produzido, torna-a então, assimilável e tolerável àqueles que irão recebê-la. O artista constrói, portanto, um novo olhar sobre o revelado, o que implica na criação de um novo ente.

A tela de Frenhofer foi inspirada em uma suposta amada, porém, nada sabemos sobre ela na novela de Balzac, salvo em relação à tela que a representaria, como já explicitamos. Ela seria uma mulher fictícia, mas de extrema relevância na vida de Frenhofer, que, além de amá-la, tinha-a como companheira e fonte de inspiração para sua criação. Quando decide mostrar sua pintura a Poussin e a Porbus, o pintor fica desapontado, já que eles não corresponderam às suas expectativas, principalmente pelo fato dos dois pintores terem cultivado grande ansiedade para ver a magnífica tela, que há muito tempo fora escondida. Antes de os revelá-la, Frenhofer acreditava, definitivamente, que sua criação era a mais perfeita de todas. Mas, ao expor sua *Catherine Lescault*, descobre que ela não era uma divindade, perfeita e grandiosa, salvo para si próprio; indignado, entrega-se à aflição e ao desespero do insucesso a qual todos nós estamos sujeitos, bem como do fracasso. O artista, então, nega a vida em nome da arte, preferindo o suicídio.

Não apenas Frenhofer buscava inspiração em uma suposta mulher. Nicolas Poussin, também tinha na narrativa uma musa inspiradora, sua amada e esposa Gillette, como demonstra o trecho a seguir:

- Gillette! Pauvre coeur aimé!
 - Oh! Tu veux quelque chose de moi?
 - Oui.
 - Si tu désires que je pose encore devant toi comme l'autre jour, reprit-elle d'un petit air boudeur, je n'y consentirai plus jamais ; car, dans ces moments-là, tes yeux ne me disent plus rien. Tu ne penses plus à moi, et cependant tu me regardes²³. (BALZAC, 2009, p. 62).

²³ “- Gillette! Pobre coração apaixonado! Oh, você quer me pedir alguma coisa?/ -Sim./ - Se você quer que eu pose novamente como aquele dia, continuo ela um pouco amuada, jamais consentirei, pois naquele momento, seus olhos não me diziam nada. Você nem pensa em mim, mesmo me olhando.” (Tradução própria).

Balzac, ao retratar a questão das musas inspiradoras, recorreu a um tema muito utilizado na literatura, desde os poemas de Hesíodo, ou dos Trovadores. As musas eram seres mitológicos que, na Grécia antiga, disseminavam as vitórias e as glórias no Olimpo e, segundo o *Dicionário de Mitologia Grego-Romana* (1976):

Os poetas apoiavam-se em seus dizeres para não correrem o risco de contar coisas falsas aos homens, embora não raro transmitissem essa verdade como fantasia. Durante o tempo em que permaneciam no Olimpo, as Musas entretinham os Deuses com seus coros e danças. Além da arte, presidiam ao pensamento sob todas as suas formas: eloquência, persuasão, sabedoria, história, matemática, astronomia. Ditavam aos reis as palavras necessárias para apaziguar as querelas e restabelecer a paz entre os homens. (p.126).

Para os gregos, as musas seriam como um amuleto e serviam como fonte de sabedoria. Eram deusas que inspiravam os poetas e, por isso, foram muito citadas na literatura. Não apenas os gregos, mas os poetas do Arcadismo e do Barroco valeram-se delas como recurso literário de caráter inspiratório às suas produções. Catherine e Gillette, se comparadas às Musas mitológicas teriam características semelhantes, principalmente por ser uma criação. É importante observar que, quando aparecem na literatura de uma forma geral, as musas originadas na Antiguidade clássica não correspondem às amadas dos respectivos artistas. Elas são apenas a inspiração para a produção artística, como se fossem as ‘Santas’ dos poetas e os abençoasse para bem produzirem seu ofício.

Cada artista criava sua própria musa: mulheres dotadas de qualidades morais, intelectuais e afetivas, de acordo com o interesse da época, sendo de grande importância aos artistas. Elas eram consideradas as responsáveis pela maioria das produções deles e, por tocar e engrandecer a alma do amado, como Catherine com Frenhofer e Gillette com Nicolas Poussin. A mulher, além de companheira, organizadora das atividades do lar e amante, servia de modelo às criações artísticas. Mas, por outro lado, tornavam-se um êmulo na vida destes pintores, visto que, muitas vezes elas disputavam a atenção do amado e queria que ele dedicasse um pouco de atenção a ela, deixando que fosse por um único momento suas telas. No conto do Edgard Allan Poe “O retrato Oval”²⁴, temos um exemplo bem representativo das consequências avassaladoras que podem decorrer do fascínio de um pintor pela representação de sua amada. Na história ele não vira que, com o passar dos dias ela ia definhando gradativamente, até sucumbir. Tal

²⁴ Ver conto “O retrato Oval”, traduzido por Marcelo Bueno de Paula. Disponível em: < <http://www.arquivors.com/eapoe1.htm> >.

acontecimento é desencadeado por intermédio de uma janela que se encontrava aberta todas as vezes que o pintor transcrevia sua amada na forma de arte, mais especificamente, de uma pintura. Devido à inexistência de luz elétrica na época em que se passa o conto, essa janela proporcionava maior visibilidade, em virtude da luz que entrava por ela, permitindo uma melhor captação da imagem. Mas, o fascínio do artista por seu ofício e por sua criação, impedia-o de desviar, mesmo por um segundo, da sua obra-prima, para olhar sua esposa, a qual morria aos poucos, pela friagem que adentrava a casa através da janela, o que foi totalmente ignorada pelo marido-pintor.

A discussão sobre as musas é de extrema delicadeza, uma vez que vem repleta de sentimentos aflitivos. Além de disputarem espaço com o ofício dos companheiros, as musas dos pintores lidavam com a situação econômica precária, advinda de uma profissão não valorizada socialmente, salvo, como os críticos de hoje relatam, depois da morte do artista, momento a partir do qual ele ganha renome. Acreditamos que, na época de Balzac, esse fato ocorria da mesma forma: depois que os pintores faleciam se tornavam reconhecidos mundialmente, tendo suas obras consagradas e avaliadas em um valor de extrema significância. No entanto, não façamos disso uma regra, porque alguns pintores conseguiram ser bem remunerados com suas telas.

Esse não reconhecimento se instaura com o drama central da novela conforme foi relatado anteriormente sobre a tela *Catherine Lescault*, que será mais bem analisado no terceiro capítulo. A seguir, discutiremos sobre a relação mestre e aprendiz, que sofreu modificações significativas com a Academia de Belas-Artes, bem como analisaremos a questão referente às obras-primas à luz da teoria comparada.

2º CAPÍTULO – MESTRE E APRENDIZ: UMA DISCUSSÃO SOBRE AS OBRAS-PRIMAS

- Mais pourquoi, mon cher maître ? dit respectueusement Porbus au vieillard, tandis que le jeune homme avait peine à réprimer une forte envie de le battre.
 - Ah ! voilà, dit le petit vieillard. Tu as flotté indécis entre le deux systèmes, entre le dessin et la couleur, entre le flegme minutieux, la raider précise des vieux maître allemands et l'ardeur éblouissante, l'heureuse abondance des peintre italiens²⁵.

BALZAC, *Le chef-d'oeuvre inconnu*.

2.1 Mestre Frenhofer, François Porbus e o jovem Poussin: uma relação de aprendizagem

Mediante um estudo histórico-conceitual, se assim pudermos considerar, tentaremos evidenciar as premissas decorrentes da relação entre mestre e aprendiz suscitada em *Le chef-d'oeuvre inconnu* (A obra-prima ignorada), evidenciando que essa relação é demarcada, ao longo dos tempos, nas Artes e na Literatura. Essa última não fora um ofício passado de pai para filho, ou mesmo por um mestre, como uma forma de profissão, porém, ainda assim, nos textos literários, há uma relação de influência ou escrita aos moldes de determinado autor ou país. Contudo, a Literatura foi capaz de influenciar a pintura e a escultura no sentido de construir uma Academia que pudesse se responsabilizar e sistematizar as artes, bem como ministrar conhecimentos.

Então, com o surgimento da Academia das Belas-Artes (1752), os pintores e os escultores adquiriram maior liberdade nas produções artísticas, pois, com ela, surgiram as salas de aulas, o que tornou a pintura uma disciplina teórica e sistematizada. Os pintores, antes da criação da Academia tinham aulas nas casas de pintores mais experientes, os mais velhos, que já exerciam as técnicas pictóricas há certo tempo. Na verdade, esse quadro era como uma árvore genealógica, mas não familiar, visto que, mesmo que o pintor mais sábio fora discípulo de algum outro pintor e assim sucessivamente. Nessa relação entre mestre e aprendiz, portanto, como é de se imaginar

²⁵ - Porquê, meu querido mestre? Perguntou Porbus, de forma respeitosa ao velho, enquanto o jovem mal conseguia conter o desejo de agredi-lo; - Ah aqui, disse o velinho você ficou indeciso entre os dois sistemas, entre o desenho e cor, entre a fleuma minuciosa, a rigidez precisa dos alemães e o ardor vibrante dos e a feliz abundância dos italianos. (Tradução própria).

o discípulo acabava por incorporar as técnicas que seu mestre ensinara, restringindo-se a um único estilo de composição.

Apesar de a relação entre mestre e aprendiz ter surgido na Idade Média (476 d.c.-1453) como uma relação entre pai e filho, em que aquele ensinava seu ofício a este, como o de carpinteiro, essa transmissão de conhecimento também poderia ser feita por um mestre qualquer, que tenha aprendido um ofício quando criança e dominasse determinado artesanato. Como relata Régine Pernoud (1944), o ensino se dava ainda na infância, entre (12-14 anos), o que gerava certa preocupação com as atividades, já que os mestres lidavam com crianças. Por um lado, era esperado que o ofício fosse negligenciado, mas, por outro para garantir o proveito das aulas, o trabalho era restringido, sendo que cada mestre podia ter apenas um aprendiz por vez. Além disso, o artesão não podia exagerar nas atividades destinadas a seu aprendiz, afinal, eram crianças. Estas então, não apenas adquiriam um ofício, como participavam das atividades do mestre, como colaboradoras.

Antonio Rugiu, em *Nostalgia do mestre artesão* (1998, p.46), descreve que a ligação entre mestre e aprendiz revela que:

[...] a atividade a serviço do mestre, na oficina ou fora, pouco importa, era também ali considerada tão importante a ponto de poder legitimar a aquisição daqueles segredos do ofício, indispensáveis para aspirar o magistério.

Segundo Pernoud (1944), para que o aprendiz conseguisse desempenhar a profissão, era necessário, primeiramente, exercê-la por um ano, após um período de três a quatro anos de aprendizagem variava entre três a quatro anos de acordo com a dificuldade da profissão, depois que exercesse esse um ano de atividade deveria apresentar sua criação às corporações responsáveis pelos artesãos, momento em que, como a autora acredita, tenha surgido as grandes obras-primas, ou o conceito do que sejam.

A fim de ilustrar esses grupos ou júris, que eram conhecidos como Corporações de Ofício ou Guildas²⁶, em que se reuniam profissionais destinados a defender os ganhos econômicos e profissionais daqueles que as compunham, existindo uma corporação a cada ofício, como para os pintores, ferreiros, sapateiro, entre outros, selecionamos uma tela do pintor barroco Rembrandt (1606-1669), que representa as Corporações de mercadorias, ou Guildas, como na figura a seguir:

²⁶ História Idade- Média, Apontamentos. Capítulo 10. p.106-108. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/51761494/89/AS-GUILDAS>>.



Figura 6. *Os síndicos da guilda dos alfaiates.* Rembrandt Harmens van R.; Óleo sobre tela, 191, 5x279 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, 1662.

As corporações se tornaram muito importantes em seu contexto, pois eram compostas por pessoas muito abastadas que, ao dominarem os artesãos e os mercadores, de uma certa forma, passaram a ter domínios sociais como um todo. Porém, essas entidades, como discutido, foram, mais tarde, substituídas pela Academia Real e, posteriormente, pela Academia de Belas-Artes, ambas com inspiração na Academia de Letras. Muitos pintores, que não participavam das corporações e “alfabetizavam-se”, viviam a situação exposta por Pernaud (1994, p. 91):

Em uma época em que a hegemonia das Corporações decaía pelos condicionamentos impostos pelos mercadores, sobressai-se o setor artístico que não sofre estes condicionamentos e mantém sua autonomia nas relações com os clientes.

No entanto o que se via, em muitas oficinas, eram negociações em que príncipes, por exemplo, encomendavam obras, fazendo determinadas exigências. Essa prática

gerava certo retrocesso artístico, pois se esses artistas estavam se desvinculando-se das atividades artesanais, não deveriam se submeter a tais pedidos.

Para Celina Mello (2004, p. 25), os pintores atrelados à Academia não mais seriam vinculados aos artesãos, mas a artistas de cunho liberal. Nesse sentido,:

A necessidade de construir e fortalecer um espaço institucional que sirva de fiador para uma identidade de artista corresponde ao ambíguo lugar social do pintor humanista que, letrado, desvincula-se da classe dos artesãos, sem com isso vincular-se à elite aristocrática ou a burguesia enriquecida. Este espaço institucional é marcado pelo mesmo paradoxo que rege as relações da Academia Francesa de Letras com campo social, origina-se do projeto de autonomização do campo artístico, mas necessita do reconhecimento de uma instância de poder que tenderá a controlar suas atividades denegando-lhe assim a almejada autonomia.

Com as atividades mais liberais, os aprendizes costumavam a ter trabalhos fora das oficinas, o que enfraquecia a relação mestre e aprendiz, já que o último passava menos tempo nas oficinas. Em virtude da necessidade de institucionalizar a pintura e a escultura, os aprendizes acabaram se aproximando dos letrados, embora, na verdade, ambas as artes são sujeitadas a uma nova instituição, que ditava como os artistas deveriam proceder. A arte, nesse momento, seria uma produção criada para atender às elites e que deixava, no passado, a *maestria* da livre produção e da comercialização das obras de arte.

Em *Le chef-d'oeuvre inconnu* (*A obra-prima ignorada*), a relação de ofício se dá entre pintores e decorre de uma certa hierarquia. Nicolas Poussin, jovem iniciante na pintura, é discípulo de François Porbus, que por sua vez, é discípulo do fictício Frenhofer. Contudo, no decorrer da narrativa, Poussin é instigado por Frenhofer a ser seu discípulo, mas, essa não é uma tarefa nada fácil, já que Frenhofer se imagina discípulo de Mabuse²⁷ (será melhor discutido no capítulo três), que, para ele seria o gênio da pintura e, por isso, não poderia ter qualquer um como seu aluno: Jeune homme, jeune homme, ce que je te montre là, aucun maître ne pourrait te l'enseigner. Mabuse seul possédait le secrete de donner de la vie aux figures.²⁸(BALZAC, 2009, p.48). Assim, Frenhofer acreditava que apenas seu mestre tinha o dom “de dar vida” às pinturas, e que ninguém mais, salvo o próprio Frenhofer, teria a oportunidade de

²⁷ Mabuse era na verdade o flamenco pintor Jan Gossaert (1478-1532), que será melhor discutido no capítulo três.

²⁸ “Rapaz, rapaz, o que lhe mostrei lá, nenhum mestre poderia lhe ensinar. Apenas Mabuse possuía o segredo de dar a vida às figuras.” (Tradução própria).

aprender tais domínios artísticos, pois somente ele fora um discípulo de Mabuse e detinha os conhecimentos das técnicas deste.

Nesse sistema de valores o qual estamos discutindo, decorre uma dualidade entre os tipos de pinturas, na verdade entre duas escolas que podem ser identificadas a seguir:

[...] devemos compreender um debate acadêmico voltado para os méritos diferenciados do pintor desenhista do pintor colorista. 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 - traço ou cor – para conferir harmoniosamente 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. A questão em jogo vai além das simples diferenças quanto ao conhecimento técnico exigido de um acadêmico, em seu reconhecimento como um grande pintor, pois desenho não é apenas a palavra que convoca o sistema de formalização do espaço, na pintura, ou seja, o conjunto de conhecimentos de um modo de representação do espaço, que foi chamado de perspectiva e que foi dominante, no campo da pintura, até o início do século XIX. (MELLO, 2004, p. 34).

A citação acima vai ao encontro das questões tratadas por Balzac na novela, diante da discussão sobre uma pintura de Porbus e as técnicas que ele havia utilizado para a confecção dela. Frenhofer critica a audácia de Porbus, por se valer das duas escolas, tanto a de Florença, quanto a de Veneza, para produzir sua Santa e, ao mesmo tempo, aponta que o importante não seria a cópia da realidade, mas a criação poética que extraímos dela, como no excerto:

Ta figure n'est ni parfaitement dessinée, ni parfaitement peinte, et porte partout les traces de cette malheureuse indécision. Si tu ne te sentais pas assez fort pour fondre ensemble au feu de ton génie les deux manières rivales, il fallait opter franchement entre l'une ou l'autre, afin d'obtenir l'unité qui simule une des conditions de la vie²⁹. (BALZAC, 2009, p.42.).

Assim, de acordo com o trecho, o que passa a valer seria a composição, e não meramente as técnicas pictóricas utilizadas, o que separa o pintor intelectual e liberal, daquele pintor mecânico e colorista. O que Frenhofer gostaria de encontrar na tela de Poussin seriam técnicas que ele próprio dominava, como a arte da representação, da vida, ou mesmo daquilo que consideramos como tal, e não uma imagem de uma Santa artificial, incapaz de seduzir o espectador e fazer com que este acredite estar realmente na presença de um ser sublime. O que passa a ser relevante, dessa forma, é a criação do

²⁹ “Seu rosto não está perfeitamente pintado, nem perfeitamente desenhado e tem por todos os lados traços de sua infeliz indecisão. Se você não tivesse se sentido forte por unir, no calor de sua genialidade, esses dois modos rivais, poderia ter optado decididamente por um ou outro, a fim de obter a unidade que simula uma das condições da vida.” (Tradução própria).

artista e não as técnicas. Nesse momento, segundo Mello (2004), a arte criadora dos pintores passam a seguir os poetas, não sendo, portanto, meras cópias da natureza, mas, sim, criações do olhar do artista.

Ao mesmo tempo em que Balzac trabalha com a relação de mestre e aprendiz, permeada por indagações sobre as técnicas que deveriam ser trabalhadas ou seguidas, ele rompe com esta relação no momento em que o mestre Frenhofer apresenta uma tela, possivelmente romântica, ou mesmo impressionista, a Poussin e a Porbus. Nessa passagem, o mestre incorpora a uma arte liberal e elitista, diferente do período das *maestrias*, bem como do Renascimento acadêmico, pois sua tela rompe com as normas advindas da Academia das Belas-Artes. Para esta entidade, o valor da obra estaria no tema apresentado, sendo a pintura histórica a de maior valor, principalmente as que retratavam as fábulas, o que não foi o caso de Frenhofer.

Na literatura os escritores também estavam condicionados às normas impostas pela Academia de Letras, mas, segundo Gombrich (2000), com a Revolução Francesa, ocorre uma ruptura nas doutrinas seguidas até então, seja nas Academias ou por críticos entendidos de arte, que tanto almejavam o verdadeiro reconhecimento para os artistas. Nesse momento, o trabalho manual deixa de existir, e é substituído pelas produções industriais, realizadas nas fábricas e esse ambiente industrial fortalecesse mais a classe emergente, conhecida como burguesia, interessada em gastar com frivolidades, comprando produções artísticas de grande valor.

Os pintores se revoltaram diante das mudanças sociais, principalmente em relação à burguesia que começa a ascender. Por essa classe estar disposta a pagar pelos trabalhos artísticos, os pintores passam a criar obras que criticassem essa atitude, que transformou todo o conceito das artes. Surge, neste contexto conturbado, o desejo por parte dos artistas de criticar e mesmo ironizar esse burguês, pois a partir do crescimento desta classe, a sociedade passa a ser mais individualizada, bem como as experiências de vida. Por esse motivo, os indivíduos sentem a necessidade de verem retradas nos textos literários histórias da vida, como as do realismo histórico e, não mais histórias mitológicas e fantásticas. Em decorrência disso, o romance, ao incorporar estes elementos, ganha espaço como mostra o excerto a seguir:

Seria o método narrativo pelo qual o romance incorpora essa visão circunstancial da vida pode ser chamado seu realismo formal; formal porque aqui o termo “realismo” não se refere a nenhuma doutrina ou propósito literário específico, mas apenas a um conjunto de procedimentos narrativos que se encontram tão comumente no romance e tão raramente em outros

gêneros literários que podem ser considerados típicos dessa forma. (...) a premissa, ou convenção básica, de que o romance constitui um relato completo e autêntico da experiência humana e, portanto, tem a obrigação de fornecer ao leitor detalhes da história como a individualidade dos agentes envolvidos, os particulares das épocas e locais de suas ações-detahes que são apresentados através de um emprego da linguagem muito mais referencial do que é comum em outras formas literárias. (WATT, 1990, p. 31).

O realismo formal das obras românticas não se vincula a um gênero nem a determinadas convenções. Contudo, ele é capaz de transcrever, de forma imediata, a realidade demarcada em certo contexto temporal e espacial. Sendo o romance uma descrição dos acontecimentos de forma bastante similar aos da vida real, como dito no excerto, Watt discute que o texto romântico deveria se ater às especificidades dos personagens, da época, do espaço, dentre outros, já que estas características compunham seu estilo de criação. Assim, por ser um relato da vida, esse tipo de texto tinha a necessidade de descrever todos os detalhes dos acontecimentos.

Com Balzac é possível identificar essas descrições românticas e inovadoras, capazes de romper com o costume de uma literatura ‘fantasiosa’. De acordo com Franco Moretti (2007, p.140), as criações surpreendentes de Balzac, nada mais eram que acontecimentos advindos da sociedade parisiense, dos costumes da época:

Na verdade, com Balzac a “prosa do mundo” deixa de ser tediosa. São exatamente as relações sociais bastante prosaicas do capitalismo incipiente que constituem suas tramas e lhes conferem suas envolventes características sintagmático-temporais. Para estimular o protagonista e o leitor, não é mais preciso embarcar numa viagem; é bem melhor ficar na cidade. Aqui, na verdade, a vida cotidiana pode e, em certo sentido, deve, transformar-se em uma aventura.

Instigar os moradores das cidades, para o autor, não era submeter seus leitores às histórias fantásticas. Balzac se distancia dos textos de fruição e, mesmo que de forma rasa, tende a descrever a humanidade, por meio da perspectiva social que o cercava. Além disso, segundo François Taillande (2009), Balzac foi quem cultivou primeiramente esse tipo de romance social e as hipocrisias de seu tempo, que eram tidas como temas centrais de seus trabalhos, o que permitiu aos leitores o contato com os maus costumes da época. Taillande (2009) discute, ainda, o fato de o tipo de texto produzido por Balzac não ser considerado como uma leitura nobre, de elite e, sim, como uma leitura de distração, sendo rejeitados, tanto o escritor, quanto sua produção, pelos intelectuais.

Sobre essas discussões a respeito do Romantismo, Johannes Willms (2009, p.36) descreve:

[...] o romance -na França da época- era um estilo literário ainda muito jovem, pouco desenvolvido e também reconhecido. Os romances eram escritos, em sua maioria, por mulheres, e eram tidos como leitura de criados, características que, por si só, proibia qualquer atenção ao gênero. Essa situação mudou à medida que, por volta de 1820, começaram a aparecer traduções francesas de novelas góticas inglesas de Ann Radcliffe, Charles-Robert Maturin, Horace Walpole ou Matthew “Monk” Lewis, que em pouco tempo conquistaram um grande número de leitores. O sucesso da novela gótica logo superado pelos romances históricos à *La* Walter Scott [...] que iniciaram uma verdadeira “mania de Walter Scott”:

Diante do trecho, podemos verificar que apenas quando os escritores ingleses começaram a aparecer na França é que o romance passa a ser mais bem difundido, já que, antes, esse era um tipo de texto confeccionado por mulheres e tinha, como público leitor, os servos. Até então, as leituras nobres e bem aceitas se espelhavam nas tragédias clássicas, as quais, segundo Willms, Balzac acreditava não ter dom algum para escrevê-las. Ele teria possivelmente aprendido com o escritor escocês Walter Scott (1771-1832), o real precursor dos romances históricos. Ao se apropriar dessa escrita romântica para confeccionar seus textos, Balzac acaba se tornando um dos pioneiros nos estudos de costumes da época. Sobre isso, Johannes Willms (2009, p.36) relata:

A literatura dos romances foi uma descoberta para Balzac em dois sentidos. Primeiro, seus protagonistas não eram figuras nobres, que dialogavam com termos pensados sobre sentimentos e tendências sublimes, dando sequência a uma marcha engessada e tediosa, mas personagens de carne e osso, repletos de avidez, inveja, sede de vingança e também de amor e paixão, cuja ação podia ser contada de um modo interessante, breve e colorido. (...) Finalmente, essa literatura teve sucesso incontestável junto ao público, que se apinhava nas bibliotecas públicas.

Assim, temos um Balzac que soube descrever as mazelas sociais, mediante uma literatura considerada menor, porém, capaz de agradar a muitos. Com isso, Balzac afasta-se da escrita dos acadêmicos das belas-letras, pois, como dito antes, o tema mais nobre a ser retratado, ou trabalhado pelas artes, seriam os elementos históricos, mitológicos, com os quais Balzac não tinha aptidão para lidar. Seu talento estava em descrever a Paris de seu tempo.

Tanto na pintura, como na literatura, é possível discutirmos as inquietudes humanas diante de seus anseios, sendo que, em cada época, há indagações referentes às necessidades de um determinado tempo. Os artistas, de uma forma geral, tentam

traduzir, com a linguagem própria de cada arte, o que estaria por trás de cada objeto da natureza. Esse trabalho é uma arte da composição, e não meramente uma reprodução mecânica e delineada, como as desenvolvidas nas relações entre mestre e aprendiz. Com as Academias francesas de arte e de letras, não foi diferente: mesmo livrando os artistas das Corporações eles não conquistaram a liberdade desejada. Foi apenas no século XIX, com as revoluções e os ideais iluministas, que se tornou possível reconhecer nas artes, o grande desejo de romper com as normas impostas pelos intelectuais, acadêmicos e jurados.

Balzac inovou a literatura da época com seu romance histórico, considerado como leitura fácil e de simples fruição. Foi rejeitado pelos intelectuais da época, mesmo que suas obras parecessem grandes, aos seus olhos, elas não foram aceitas pelos acadêmicos. Como vimos, as obras-primas surgem no momento em que o aprendiz, após alguns anos em aprendizagem cria o seu objeto, no caso seria de acordo com o ofício aprendido, e o submete a um grupo de mestres, normalmente os donos de oficinas, para que avaliem sua criação. Se aprovado, o aprendiz poderia exercer a profissão. O mesmo ocorre com as obras produzidas em outras artes: quando submetidas a um júri ou mesmo ao público que é de fundamental importância a criação artística, podem ser aceitas como rejeitadas. A discussão sobre as obras-primas será melhor abordada no item a seguir diante da perspectiva dos estudos comparados.

2.2 A Literatura Comparada e a controvérsia sobre as obras-primas

Os autores definidos como clássicos constituem, todos, a norma de um gênero, não arbitrariamente, mas porque o ideal que exemplificam é visível ao olhar retrospectivo do crítico literário. Portanto o clássico teria designado sempre uma fase, o apogeu de um estilo, entre um antes e um depois; o clássico teria sido sempre justificado, produzido por uma apreciação racional.

Antoine Compagnon.

Por meio das investigações feitas no estudo da Literatura Comparada, analisamos uma temática tratada em *Le chef-d'oeuvre inconnu* (A obra-prima ignorada), mediante as premissas sobre as grandes obras-primas. Para tanto, recorremos ao texto “Literatura” de Jorge Wanderley, presente em *Palavras da Crítica* (1992), organizado por José Luiz Jobim; aos capítulos “Introdução” e “Literatura”, em *O*

Demônio da Teoria (2010), de Antoine Compagnon; a “O lugar crítico”, em *Texto, crítica e escritura* (1978), de Leyla Perrone-Moysés; e, ao texto “O que é literatura?”, de Terry Eagleton, em *Teoria da literatura: uma introdução*. Esses textos contribuíram para melhor compreendermos as investigações da Crítica Literária e suas buscas incessantes pelo conceito de literatura e dos elementos a ela relacionados, como autor, obra, contexto, leitor, dentre outros.

Após essas leituras, para discutir sobre a função da Literatura Comparada no que tange ao estudo das Literaturas Nacional, Universal ou Geral, nos valem de textos como *Literatura Comparada* (2006), de Tania Franco Carvalhal e *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura* (1998), de Daniel-Henri Pageaux e Álvaro Manuel Machado.

A fim de melhor refletir sobre o “dever” do crítico diante do texto literário, busca-se o comparatista como sendo de grande relevância e contribuição às indagações dos investigadores da Teoria Literária. Para tanto, é necessário que ele saiba delimitar seu campo de análise, construir um corpus de pesquisa e “buscar uma reflexão sobre as dimensões novas duma questão literária.” (PAGEAUX e MACHADO, 1998, p.167). Assim, desenvolve-se um estudo com base na disciplina e na delimitação das ideias, para uma investigação satisfatória de determinado tema.

Os estudiosos da literatura sempre estiveram em busca do seu conteúdo, ou do porquê um texto é considerado literário, mesmo que ele seja, por exemplo, jornalístico. O conceito de literatura sempre esteve atrelado ao poético e ao belo, mas, hoje, essas ideias não são mais cabíveis em uma teoria literária tão vasta, rica e complexa no que diz respeito às investigações de uma obra ou mesmo de uma teoria sobre o fazer literário e artístico de uma criação.

Durante o percurso dos estudos literários, se assim pudermos considerar nosso trajeto até a concretização deste trabalho, muitos elementos foram colocados em voga para bem compreender ou desvendar o texto literário, como o estudo do autor, do texto, do narrador, dos personagens, dentre outros. Não mais satisfazendo as exigências e indagações de uma crítica vigente e de um público seletivo, novas pesquisas foram elencadas, como a importância do leitor e da sua relação com o texto literário, nascendo, daí, a teoria sobre a Estética da Recepção. O receptor é de suma relevância para que a obra se consolide e, de certa forma, exista como tal.

Jorge Wanderley, no texto “Literatura”, explicita que o texto literário está relacionado a três categorias estéticas. A primeira seria a da produção, da consciência,

da técnica, da razão e do fazer literário; a segunda categoria seria a recepção, envolvendo o contexto no qual se insere a obra e a aceitação desta; e, por último, a comunicação que se estabelece pela relação entre o texto e o leitor. Assim, para esse teórico, o texto exerceria uma relação de prazer para com seu público, sendo que o reconhecimento do texto literário pelo receptor não ocorreria com a separação entre razão e emoção.

Hans Robert Jauss, em *A história da Literatura como Provocação à Teoria Literária* (1994) discute que:

[...] o papel do destinatário a quem, primordialmente, a obra literária visa. Considerando-se que, tanto em seu caráter artístico quanto em sua historicidade, a obra literária é condicionada primordialmente pela relação dialógica entre literatura e leitor. [...] a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções, a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade. (p.23).

A literatura se converte em um processo histórico concreto, por meio da experiência daqueles que recebem essas obras, seja de reconhecimento ou não. Uma obra literária, durante sua primeira publicação, pode ser bem aceita, compreendida, ou ignorada. Porém, com o passar dos anos, em uma outra época, ela pode fazer outro sentido à geração. Assim, para Jauss, o caráter histórico e o artístico estariam interligados pela recepção de um público em relação a outro, entre passado e presente.

É importante lembrar o quanto o estudo comparado contribuiu e contribui para que o crítico olhe o outro com respeito, como bem explicitou Álvaro Manuel Machado e Daniel-Henri Pageaux, em *Da Literatura Comparada à Teoria da Literatura*:

O conhecimento da Literatura Comparada ensinou-nos, entre outras coisas, a conceber o fenômeno literário como um fenômeno de cultura, a nunca esquecer que um texto literário é uma forma especial de comunicação e, conseqüentemente, de simbolização do mundo. Em suma: a nunca dissociar “literariedade” e contexto cultural, mesmo social, dado que o fenômeno literário é também um processus de socialização, pela própria existência do público leitor, das relações entre produção literária e realidades sociais. (1998, p.166).

Afinal, a literatura exerce um papel de representante e simbolizadora de uma dada realidade. Por meio da linguagem, constrói, ou tenta, à sua maneira, pelo menos desenrolar o emaranhado que é a realidade, mesmo que seu discurso ficcionalize parte

de um contexto que se realiza, através de uma linguagem própria, como já diziam os Formalistas Russos, com certa “Literariedade”.

O estudioso da teoria literária, com a ajuda do comparatista, passou a refletir que a literatura não é apenas um conjunto de textos incomunicáveis, uma simples abstração, ou letras a serem desvendadas, interpretadas e decodificadas, mas, sim, um discurso que apresenta problemas a serem revelados, ou um público vinculado a uma dada época. Dessa forma, o comparatista deve propor um campo de investigação, definir seu corpus de análise e articular um problema. Deve-se observar em que medida o tema proposto é crítico ou possibilita uma autocrítica do próprio objeto, qual a relação com a época da sua produção e seu público, bem como se faz mister uma busca pelas relações de intertextualidade da obra a ser trabalhada com outras literaturas, sejam internacionais ou nacionais, além do estudo das gerações:

Neste plano, há um conceito-chave já referido que é frequentemente utilizado em estudos comparativos: o conceito de gerações. Ele implica o estudo de todo um sistema de idéias e de valores. Consequentemente, situa-se na fronteira entre o fenômeno histórico-social, o fenômeno das mentalidades. (MACHADO; PAGEAUX, 1998, p. 172).

Contudo, o ato comparatista ficou relegado ao estudo exclusivo de literaturas estrangeiras: “[...] ao definir a literatura comparada como ‘história das relações literárias internacionais’, compreende-se como simples comércio internacional da cultura e propõe a investigação dessas relações apenas em seus aspectos mais superficiais.” (CARVALHAL, 2006, p.29). Afinal, o que seria do estudo das literaturas nacionais, que representam toda uma cultura, se os estudos comparados ficassem relegados exclusivamente ao estrangeiro? Na verdade, essa concepção já foi comumente utilizada, pois muitos estudiosos dedicavam-se, apenas, aos estudos comparados entre obras estrangeiras, o que não se verifica, visto que, é possível traçarmos paralelos de comparação entre obras nacionais, mediante elementos similares a ambas as obras. O comparatista, na verdade, trabalha com um estudo temático, com os elementos comuns a determinados textos, e, por isso, independe da nacionalidade, mas do que se propõe fazer.

A literatura é, ao mesmo tempo, nacional e universal. Ao falarmos em cultura geral, temos uma obra, por exemplo, a *Odisséia* de Homero, que foi capaz de perpassar várias gerações ao ponto de ser difundida em outros países, sendo incorporada à cultura destes. Assim, quando falamos na história literária, devemos lembrar que:

[...] a história literária não é apenas adoptar critérios que permitam estudar e classificar gerações, movimentos, gêneros, é também repensar a literatura como processus de criação em si, quase sempre individual, e ver o que a propósito dessa criação em si tem dito em histórias e manuais literários. Rapidamente se poderá concluir que, de período para período, instala-se de maneira mais ou menos implícita o hábito de estabelecer uma fronteira entre aquilo que se considera “grande” e “pequena” literatura. (MACHADO; PAGEAUX, 1998, p. 176).

Comparar é um estado de espírito; é o estudo das conexões e diferenças entre diversos modos de pensar e de representar o mundo, sendo a porta de entrada para a literatura mundial, significando o grande tesouro dos clássicos, como Homero, Dante, Cervantes, Genette, dentre outros, cuja reputação espalhou-se por todo mundo, tornando-se sinônimos de obras-primas. Porém, segundo Jauss (1994), muitos críticos literários se atêm ao cânone das obras-primas, como por uma questão de confiança e segurança, mas, com isso, acabam por relegar, de certa forma, as novas gerações literárias. Tais questões serão discutidas a seguir.

De certa forma, toda cultura impõe saberes, os quais são transmitidos através da concretização em forma de textos, ou seja, valem-se da linguagem, do discurso como forma de representação e mesmo como forma de suporte para a realidade complexa em que estamos inseridos. Para Roberto Reis, em *Palavras da crítica: tendências e conceitos no estudo da literatura* (1992, p.66):

Este intercâmbio de saberes - e saber é uma forma de domesticar, pelo conhecimento, a realidade – está mediado pela linguagem. Entre o sujeito humano e o que chamamos real se interpõe a linguagem, que me permite falar das coisas do mundo (realia): mediante os signos verbais me aproprio do objeto de que falo e, ao mesmo tempo, recrio este objeto numa outra dimensão, simbólica, humana, social, cultural.

O homem pode não ser bem adaptado à fuga, como um coelho ou um leopardo; à defesa própria, como os leões ou os tigres; mas é capaz de se adequar aos mais variados ambientes e, juntamente com eles, torná-los pensáveis e assimiláveis. Com a cultura, o homem criou um “ambiente próprio” de conhecimentos, conquistas e capacidades singulares. Aí, ele cria e desenvolve conhecimentos extraordinários, mas, está sempre em busca de suas angústias, a partir das quais propõe novas perguntas e questionamentos. As angústias humanas continuam as mesmas, mas a forma com que as olhamos é mutável e, como já refletiu Heráclito, nada acontece “duas vezes” em relação ao universo, de forma que tudo se encontra em constante construção, como o real. Essa

realidade está atrelada aos desejos dos homens e ao que ele faz dela através da linguagem. Nesse sentido,

[...] a linguagem também organiza o real, de tal forma que pensaremos como “real” aquilo que o horizonte da linguagem (e a cultura da qual ela faz parte) articula como tal. A realidade passa a ser conhecida e o mundo, uma vez inserido na ordem simbólica, assume um caráter humano e social. (REIS, 1992, p. 66).

O mundo passa a fazer sentido através das construções, das narrativas que construímos – das ficções. A realidade precisa do homem, como o homem necessita da realidade, em uma relação de reciprocidade, para que haja sentido no universo, pois não suportamos o nada, o vazio. Mas, se tal relação ocorre pela simbolização, faz-se mister entender que suportar o real é saber adaptá-lo, representá-lo e urdi-lo. Afinal, o “eu” não nasce pronto nessas realidades; ele vai se formando, construindo-se ao longo dos tempos, como em uma narrativa.

Ao pensarmos no papel da linguagem diante de uma determinada cultura, não podemos nos esquecer de que ela foi, e continua sendo, utilizada como fonte de poder, visto que:

[...] a linguagem também hierarquiza e engendra em seu bojo mecanismos de poder, na medida em que ela articula e está articulada pelas significações forjadas no seio de uma dada cultura, no interior da qual, como ficou dito, as ideologias estão operando para garantir a dominação social. (REIS, 1992, p. 67).

Ao pensar nos textos literários, é sabido que eles se valem da linguagem como forma de interpretação, ou representação de um povo. A literatura, entendida como conjunto de textos sobre os mais diversos assuntos superpõe à realidade, funciona como intermediária entre a ação recíproca e o real. Todo conhecimento é produzido em um determinado contexto histórico, econômico e político, que seria o ponto de partida desse saber. Ademais, toda posição crítica é realizada por uma dada classe ideológica, sendo muito difícil dissociá-la do poder.

As formas atribuídas para se interpelar um texto literário estão intimamente ligadas a um dado momento histórico e, a este, um grupo de intelectuais detentores de poder, ao ponto de consagrarem determinadas obras literárias: “[...] atribuíram o estatuto de literário àquele texto (e não a outros), canonizando-o” (REIS, 1992, p. 69).

Afinal, muitas vezes a cultura e a linguagem estão associadas à soberania de alguns diante do todo, sendo o discurso, um legalizador desse poder.

O crítico dotado de um repertório de leitura estético, cultural ou social, cultiva a sua geração com certos gostos, ou melhor, incentiva o público a ler autores que lhe são caros, sendo “o crítico quem passa a exercer a autoridade sobre o sentido, a estrutura, as relações internas do artefato literário e, através do exercício profissional, a disseminar interpretações que lhe convém para leitores e alunos.” (REIS, 1992, p. 75). Portanto, seu papel perante o público leitor é de fundamental relevância no que se refere à formação cultural deste.

Estudar uma obra clássica não é relegar as produções atuais, mas resgatar temas que já foram importantes e de interesse crítico, para serem analisados contemporaneamente e, assim, tornarem-se tão inovadores quanto antes, como a novela balzaquiana. Afinal, um clássico, para um leitor, é sempre um escritor novo, redescoberto a cada nova leitura.

Sobre os estudos literários comparados, Tania Franco Carvalhal (2006, p. 86) afirma:

[...] a investigação das hipóteses intertextuais, o exame dos modos de absorção ou transformação (como um texto ou sistema incorpora elementos alheios ou os rejeita), permite que se observem os processos de assimilação criativa dos elementos, favorecendo não só o conhecimento da peculiaridade de cada texto, mas também o entendimento dos processos de produção.

Assim, para a autora, o estudo comparado de literatura não está reduzido ao estudo de pares de semelhanças. Visa, antes de tudo, um estudo de comparação entre elementos, a fim de interpretá-los, sem a preocupação de se analisarem as dualidades existentes entre uma obra e outra, ou entre um autor e outro. Além disso, as investigações são atribuídas a questões amplas, em que um mesmo problema pode ser analisado em diferentes contextos literários, o que estimula a visão crítica nacional.

A Literatura Comparada interage com outros saberes para bem interrogar o texto literário, formando-se relações interdisciplinares. Literatura e artes, literatura e psicologia, literatura e filosofia, dentre outras, se unem em prol das análises investigativas dos textos. Como se não bastasse, o comparatista considera de grande importância o papel do receptor em relação à obra literária, bem como os pontos de contato existentes entre um texto e outro, questões que não podem ser relegadas nas investigações.

O crítico literário, sendo detentor de poder e de grande influência sobre sua época, perpetua o gosto por determinadas obras (obras-primas). O comparatista, sendo um enciclopedista e conhecedor de diversas representações literárias, difunde obras e culturas, eternizando textos e consagrando-os como clássicos para as mais diversas gerações, contribuindo, assim, para a formação cultural de uma dada sociedade.

O que faz um texto ser considerado uma grande obra é o julgamento que se faz dele, assim como na pintura. Assim, tanto a literatura, quanto a pintura são sujeitas ao olhar do leitor, bem como a sua interpretação e identificação com o objeto artístico. Se uma criação se consagra mediante sua aceitação por uma elite intelectual, que, ao se identificar com a obra ou perceber que esta seguiu os padrões por ela impostos, rotula o texto, se assim pudermos considerar, como uma obra-prima, nada nos impede de criarmos, ao nosso olhar, uma obra magnífica e perfeita. Contudo, isso não depende unicamente de nós, mas de toda uma comunidade que irá, juntamente com o autor, averiguar a procedência de sua criação e avaliá-la de acordo com os requisitos que lhe são caros. Quando a obra não é julgada positivamente, entregamo-nos, normalmente, ao fracasso de um trabalho mal sucedido. Muitas vezes, esse fracasso é o principal responsável pelas frustrações e tristezas na carreira de um artista que não sabe lidar com as perdas da vida, o que será discutido no próximo capítulo.

3º CAPÍTULO - O DRAMA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Alguns de seus pontos, algumas estações suas podem-se ver com clareza, no entanto, e este é um deles: representa-se aqui, para o criador da obra de arte e para o leitor da novela, o drama da recepção da obra de arte. Recepção da obra de arte e criação da obra são os dois lados de uma mesma e quase perfeita translúcida folha de papel.

Teixeira Coelho.

3.1 *Catherine Lescault*: um desafio à criação artística e à vida

Ao trazermos a questão da recepção como destaque da nossa análise, buscamos teóricos como Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser, a fim de investigarmos os olhares dos personagens Nicolas Poussin e François Porbus diante da tela *Catherine Lescault*, do Mestre Frenhofer. Assim, discutiremos a leitura (a recepção) feita pelos teóricos em relação ao que seria, aos olhos de Frenhofer, sua sublime e magnífica obra-prima, a mais bela de suas expectativas, diante do esforço de promover e eternizar uma obra ímpar, produto estético e artístico de indiscutível unanimidade.

Sendo assim, o objetivo desta pesquisa é tentar compreender, através dos intelectuais da Escola de Constança³⁰, o comportamento do leitor diante das produções artísticas, ou melhor, do receptor da obra artística, aquele que concretiza um esforço de idealidade. Este trabalho busca entender, portanto, a relação estabelecida entre obra de arte e recepção, que, segundo os intelectuais citados acima, dependerá do gosto e da época de produção da obra, bem como da formação cultural do receptor.

A aceitação de um texto artístico pode se dar de geração para geração, havendo o cultivo de sua essência ao longo dos tempos. Isso permite que a obra se torne eterna, ou seja, ‘clássica’. É o que podemos observar nas palavras de Jauss (1994, p. 23):

[...] a relação entre literatura e leitor possui implicações tanto estéticas quanto históricas. A implicação estética reside no fato de a recepção primária de uma obra pelo leitor encerrar uma avaliação de seu valor estético, pela comparação com outras obras já lidas. A implicação histórica manifesta-se na possibilidade de, numa cadeia de recepções a compreensão dos primeiros leitores ter continuidade e enriquecer-se de geração em geração, decidindo, assim, o próprio significado histórico de uma obra e tornando visível sua qualidade estética.

³⁰ Os estudiosos da Escola de Constança tiveram como principal representante o teórico Hans Robert Jauss, que, no ano de 1967, em sua aula inaugural em Constança, trouxe à tona aspectos da recepção (leitor) que contrapunham as teorias literárias vigentes, como o estudo da obra, de suas estruturas, dentre outras. Vale ressaltar que Wolfgang Iser também foi um desses estudiosos da escola de Constança.

Em outras palavras, o leitor, ao manifestar seu gosto em relação a uma obra de arte, estabelece uma relação de prazer para com ela, mas um prazer no sentido de aprovação ou desaprovação do objeto. Portanto, o sujeito é aquele que atribui a qualidade de belo, situação em que o objeto é passivo diante desse qualificativo. Quando aprovamos uma criação artística, manifestamo-nos de forma individualizada, não universal, apesar de a vermos bela ou não com um tom universal. Nesse ponto, faz-se mister o papel dos grandes críticos literários e escritores, visto que, a partir do gosto deles por determinadas obras, bem como do estudo específico delas, difunde-se a cultura à qual pertencem e, por fim, viram obras consagradas e de respeito, que devem ser lidas por todos.

O ato de leitura interliga dois elementos fundamentais: o texto e o leitor. Diante dessa relação, Suely Flory (1997, p.34) discute:

De um lado temos o texto trazendo o mundo de valores e o horizonte de expectativas do autor, implícito nas estratégias textuais inserido no contexto sócio-cultural, enriquecido por intertextos, referências, ideologias que se organizam numa estrutura de comunicação. Do outro lado o leitor, indiscreto, questionador, procurando por respostas. No primeiro momento tendo para auxiliá-lo a sua intuição, mas logo a seguir, utilizando-se da investigação e da reflexão que lhe permite o adentramento da investigação a compreensão das tensões interiores, que interagem na complexa organização textual. De início, uma sensação de estranhamento, uma assimetria entre o texto e o leitor, que embora não seja determinado, vai lhe permitir múltiplas possibilidades de compreensão.

Ao construirmos um texto, criamos um embate entre ele e o receptor, visto que a experimentação das relações ocorre no trânsito entre o diálogo traçado pela obra e seu leitor. Esse diálogo é passível de adesão ou rejeição, o que ocorre com a obra-prima de Frenhofer aos olhos do “fator público”, ao ser rejeitada e desprezada pelo gosto de outros pintores. Assim, tentaremos analisar a recepção da tela intitulada *Catherine Lescault*, por uma fruição compreensiva: “só se pode gostar do que se entende e compreender o que se aprecia” (ZILBERMAN, 1989, p.53).

A aula inaugural de Hans Robert Jauss (1987) na Universidade de Constança foi o marco de renovação da história literária, que há muito vinha se preocupando ora com questões vinculadas ao autor (a produção), ora centradas no texto, procurando determinar as propriedades exclusivas do texto literário como resposta a essa necessidade de comprovar a autonomia estético-discursiva e a funcionalidade própria do texto literário, como os Formalistas Russos. Em outro momento, com os estruturalistas,

passou-se a analisar a estrutura do discurso. Preocupavam-se com o trabalho da língua mediante um estudo binário entre semelhança e dessemelhança e com a estrutura da língua, ou seja, com um estudo linguístico.

Jauss volta, portanto, as atenções da crítica em relação ao texto para o leitor, visto que, segundo ele, uma obra não se constrói sozinha, mas depende da recepção de um público que liberta o texto da sua estrutura e outorga-lhe uma existência real, através das diversas leituras que a ele associamos. Ao nos deter nessas questões, é possível inferir que uma obra, seja qual for, irá se construir ao longo dos tempos de acordo com as leituras e as interpretações a ela associadas. Na obra *Pour une esthétique de La réception* (1978, p.15), logo no prefácio, Jean Starobinski explicita:

Jauss affirme ainsi que la réception des oeuvres est une appropriation active, qui en modifie la valeur et le sens au cours des générations, jusqu' au moment présent où nous nous trouvons, face à ces oeuvres, dans notre horizon propre, en situation de lecteurs (ou d' historiens)³¹.

A obra ganha um lugar de destaque por aquele que a recebe, assim como a época a que pertence ‘ambientaliza’ toda a relação leitor *versus* texto. Wolfgang Iser, em “O jogo do texto”, expõe que:

[...] o texto é composto por um mundo que ainda há de ser identificado e que é esboçado de modo a incitar o leitor a imaginá-lo e, por fim, a interpretá-lo. Essa dupla operação de imaginar e interpretar faz com que o leitor se empenhe na tarefa de visualizar as muitas formas possíveis do mundo identificável, de modo, que inevitavelmente, o mundo repetido no texto começa a sofrer modificações. (ISER, 2002, p. 107).

O texto passaria, dessa forma, a existir de fato pela presença ativa do leitor, que, a cada nova leitura, realiza combinações e conexões diante das lacunas e dos vazios existentes na obra. Mas, vale ressaltar que o leitor, às vezes, não extrai do texto o que o autor gostaria, pois, quando escrito e destinado a um público, o texto é passível de diversas leituras. Para Jauss, o texto deveria ser considerado a partir de sua recepção, enquanto que, para Iser, o que deveria ser levado em conta seria o efeito que o texto é capaz de proporcionar no ato da leitura em relação a um leitor implícito à obra. Assim, em *O Leitor e o Labirinto*, Flory (1997, p. 35) esclarece que:

³¹ Jauss afirma, assim, que a recepção das obras é uma apropriação ativa, que altera o valor e o sentido durante as gerações, até o momento presente, em que nos encontramos diante dessas obras, no nosso próprio horizonte, em situação de leitores (ou de historiadores). (Tradução própria).

O texto é, portanto, pura virtualidade, uma vez que tanto a sua constituição como a sua presentificação só podem ocorrer em uma consciência, estabelecendo-se os pólos do emissor e do receptor, sempre presentes em qualquer ato de comunicação. O texto de ficção deve ser considerado uma comunicação e o ato de leitura uma relação dialógica, onde se configura uma dialética baseada na tensão e na argumentação. O fracasso na comunicação e no diálogo é uma possibilidade que não pode ser descartada, e, sendo assim, é preciso que texto e leitor atinjam a convergência, a fusão de horizontes, possibilitando a configuração de uma situação comum que facilite a constituição de sentido do texto.

O autor, quando produz um texto, mesmo um pintor, ou qualquer artista, não tem a obrigatoriedade de satisfazer a todos. A obra de arte, depois de concretizada, passa a ter vida própria, não sendo mais dependente daquele que a produziu. Mas, o que importa é a mensagem e a essência que ela carrega em si, o que irá interagir com o público. Esses leitores heterogêneos e ecléticos possuem experiências diversificadas, portanto, as leituras serão variadas. No entanto, há alguns autores que tentam dialogar com o leitor, a fim de conduzi-lo ou incitá-lo à leitura que desejam de sua obra. Assim, como bem discutiu o excerto acima, o artista tem que estar consciente de que sua obra pode fracassar e não ser aceita como deseja.

A partir disso, vivenciar a experiência alheia soa como algo impossível. Desse modo, pensando na novela de Balzac, como narra Teixeira Coelho (2003, p.81), ocorre:

Um problema de recepção: Poussin e Porbus olham aquela tela e nela nada mais vêem além de “cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura”. Aproximam-se, percebem num canto da tela um pé emergido do “caos” de cores, neblina informe: pé delicioso, pé vivo [...] Ficam de admiração diante do fragmento que escapou a “uma lenta e progressiva destruição”[...].

O excerto acima traz um dos momentos retratados no texto *Le chef-d'oeuvre inconnu* (A obra-prima ignorada). Essa passagem é marcada pela não identificação do caráter artístico, na visão dos pintores Nicolas Poussin e François Porbus, na grande obra *Catherine Lescault*. Ao ser analisada pela perspectiva da Teoria da Recepção, podemos inferir que uma obra está sujeita à não aceitação por parte daquele que a interpreta e traça uma relação de diálogo para com esse receptor. Cada indivíduo possui seu repertório de leitura, sua cultura (na qual se encontra arraigado ou não), suas vivências particulares, dentre outros fatores, que o faz captar leituras diversas. Por isso, ao entrar em contato com um quadro, um poema ou uma obra literária, sua recepção irá

variado, já que essa leitura depende do seu estado de alma. Em linhas gerais, procuramos esclarecer os ideais da nova crítica, que santificava o leitor, se assim pudermos considerar, não mais o relegando em relação ao texto literário ou mesmo ao autor da obra.

A novela balzaquiana mescla o real e o ficcional através de seus personagens, como Nicolas Poussin (1594-1665), um dos principais pintores clássicos franceses do Barroco. Atuou mais na Itália do que na França, trabalhando durante dois anos apenas na corte de Luís XIII. É discípulo de François Porbus na novela, embora não possuíssem nenhuma relação realmente comprovada na vida real, salvo a admiração que nutria pela tela *A última ceia* (1618), pintada por Porbus. Este seria Frans Pourbus II, o jovem (1569-1622), um retratista muito bem aceito pela dinastia francesa do século XVII, autor de uma série de quadros da realeza, como o de *Henrique IV*.

Em seguida, para uma melhor análise, veremos duas telas: uma para representar as técnicas pictóricas de Nicolas Poussin e outra para exemplificar as técnicas utilizadas por François Pourbus, o jovem. Se considerarmos que os personagens da narrativa são esses pintores, percebemos que, ao se depararem com a tão cobiçada pintura de Frenhofer, não são capazes de reconhecer nela o mesmo fascínio que acometia as emoções do seu criador. Ademais, são pintores do século XVII e não imaginariam que pudessem vislumbrar prelúdios de quase 200 anos à frente de seu tempo. Diante dessa questão, Jauss (1994, p. 19), no seu texto *A história da Literatura como provocação à teoria Literária*, descreve:

[...] a recepção da arte não pode mais consistir na fruição ingênua do belo, mas demanda que se lhe distinga a forma e se lhe conheça o procedimento. Assim, o processo de percepção da arte surge como um fim em si mesmo, tendo a perceptibilidade da forma como o princípio para uma teoria que, renunciando conscientemente ao conhecimento histórico, transformou a crítica de arte num método racional e, ao fazê-lo, produziu feitos de qualidade científica duradora.

Para uma análise ou uma crítica pictórica, não basta o simples olhar direcionado única e exclusivamente para a composição, visto que a tela, como um todo, é composta pelo desenho, pelas cores, por determinadas técnicas, além de ser imbuída de traços culturais e épicos. O homem consegue, por meio da pintura, criar uma imagem de si através dos seus pensamentos e sentimentos. Afinal, como bem descreveu André Félibien, em “Diálogos sobre as vidas e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos”:

[...] assim como Deus fez o homem a sua imagem, parece que o homem, por sua vez, faz uma imagem de si mesmo ao exprimir sobre uma tela suas ações e seus pensamentos de maneira tão excelente que eles permanecem para sempre expostos ao olhar de todos, sem que a diversidade das nações impeça que, por esta linguagem muda, porém mais eloquente e agradável do que todas as línguas, se tornem inteligível e compreensíveis em um só instante a todos os que os vêem.(1666, p.66).

Como relata o excerto acima, a arte seria capaz de transpor as barreiras culturais mediante, principalmente, a pintura, como se esta possuísse uma linguagem universal e assimilável a todos os povos. Então, Félibien propõe que a linguagem artística possibilite um alcance bem amplo em relação ao seu público leitor, ou pelo menos tenta unificá-lo, através da sua linguagem peculiar e altamente imagética. Além disso, a arte é capaz de motivar o espírito daqueles que a contemplam como uma força revolucionária. Podemos dizer que ela permite um olhar avesso ao que nos é imposto socialmente. Leva-nos, portanto, seja através das palavras ou das imagens, a novas formas de ver o mundo.

Assim, seguimos para análise das telas já mencionadas, dos pintores Nicolas Poussin e Frans Pourbus:



Figura7 . *La Sainte Famille sur l'escalier.* Nicolas Poussin.
National Gallery of Art, Londres.



Figura 8 . *Saint Francis* Receiving the stigmata. François Pourbus. September 17, 1224 Canonization by Pope. Canvas, 227x162 cm INV. Louvre, Dpt. Peintures. Paris, France, 1705.

Por meio dessas telas, pretendemos demonstrar a quais perspectivas pictóricas pertenciam Poussin e Pourbus (pintores reais), pois, como já explicitamos, o gosto varia de leitor para leitor, além de estar atrelado a vários fatores, principalmente às leituras com as quais estamos acostumados. Então, ao analisarmos a Figura 7, podemos perceber que Poussin atinha-se às pinturas clássicas barrocas, que tendem a ser exuberantes, com contrastes mais fortes e imagens que tendem ao real.

Já na figura 8, podemos inferir outro tipo de pintura realizada por Pourbus, já que era conhecido por seus dotes de retratista. *São Francisco (Saint Francis)* parece ser uma de suas telas que fogem do convencional, diferente das pinturas formais com as quais estava acostumado a retratar. Mas, valeu-se também, do estilo da Escola de

Veneza³², com a valorização das cores, dos espaços e a utilização da luz, como é possível observarmos na figura, com São Francisco no centro da tela, sem estar simetricamente unido ao outro franciscano. Essa disposição deixa, ao redor do santo, espaços que são preenchidos por pequenos objetos, como um par de sandálias, que poderia remeter à própria vida, pelos percursos a que ela nos insere, e um crânio, que seria o emblema da morte. Além disso, ainda há o jogo entre claro e escuro.

Diante desses sucintos esclarecimentos, explorados anteriormente sobre Nicolas Poussin e François Pourbus, referentes às técnicas pictóricas de ambos, podemos discutir agora sobre o personagem central de nossa análise: Mestre Frenhofer. Trata-se de um pintor fictício, que se considerava discípulo imaginário de Mabuse³³, o qual possivelmente teria inspirado o protagonista em alguns aspectos, como o gosto por pintar as figuras humanas, mostrado no excerto: “Vois-tu jeune homme, disait le vieillard [...]. Mabuse n’a eu qu’un élève, qui est moi. Je n’en ai pas eu, et je suis vieux! Tu as assez d’intelligence pour deviner le reste, par ce que je te laisse entrevoir³⁴.”. (BALZAC, 2009, p.48). Frenhofer se imagina aluno de Mabuse e, portanto, sua técnica pictórica deveria ser à maneira de seu mestre imaginário. Porém, pelo já discutido, Frenhofer cultivou um estilo próprio para retratar as figuras humanas. Parece-nos confusa a consideração dessa habilidade do personagem Frenhofer, visto que já trabalhava com prenúncios do impressionismo.

Na figura a seguir, poderemos verificar a composição e as técnicas utilizadas por Jan Gossaert (Mabuse), com a tela *Adão e Eva (Adam and Eve)*, a saber:

³²A escola de Veneza foi um movimento ligado à cidade de Veneza entre os séculos XV e XVIII. Teve como principais representantes, Ticiano, Veronese e Tintoretto. Preocupavam-se, principalmente, com o efeito das cores, da luz, da sombra e com as figuras humanas.

³³ Jan Gossaert (1478-1532), conhecido como Mabuse, nasceu na cidade de Maubeuge, região flamenga de Hennegau. Era um excelente desenhista e gravador. Em seus últimos anos de vida, dedicou-se às pinturas da antiguidade clássica. Possivelmente, Frenhofer teria herdado a habilidade de pintar figuras humanas de seu “mestre” imaginário.

³⁴ Olhe, jovem homem, disse o velho [...]. Mabuse não teve outro aluno a não ser eu. Eu não tive nenhum aluno e já estou velho! Você é inteligente o suficiente para adivinhar o restante, de acordo com o que sugiro. (Tradução própria).



Figura 9. *Adam and Eva*. GOSSAERT, Jean (Mabuse).
168,9x111,4 cm, óleo sobre tela. Royal Collection, Windsor,
1520.

Detentor de tamanho fascínio pela sua tela *Catherine*, gastou anos de estudos para associar de forma exata a luz com os objetos e, mesmo assim, sua pintura fora terrivelmente incompreendida, rejeitada, um completo fracasso aos olhos dos expectadores. Frenhofer, na novela, demonstrou ser o pintor mais experiente – o Mestre – e entendia seu trabalho como algo sublime, que ninguém pudesse visualizar. Dessa

forma, via sua Catherine como: “Ma peinture n’est pas une peinture, c’est un sentiment, une passion! Née dans mon atelier, elle doit y rester vierge, et n’en peut sortir que vêtue³⁵.” (BALZAC, 2009, p.66). A criação artística é, nesse momento, personificada pelo artista, que considera a tela não como uma representação da maneira como imaginara sua amada Catherine, mas como a própria mulher colocada na pintura. Além disso, deixa evidente que não seria qualquer um capaz de vê-la realmente e de compreender a composição que criara.

Os olhares dirigidos a *Catherine Lescault*, entretanto, não suplantaram as expectativas cultivadas por Frenhofer durante dez anos, como pode ser observado no diálogo:

Le vieux lansquenet se joue de nous, dit Poussin en revenant Le prétendu tableau. Je ne vois là que des couleurs confusément amassées et contenues par une multitude de lignes bizarres qui forment une muraille de peinture³⁶.
(BALZAC, 2009, p.74).

A citação acima, analisada diante da Teoria da Estética, permite-nos inferir que a recepção dos pintores e a forma com que interpretaram *Catherine Lescault* depende, como já anunciado anteriormente, da recepção que damos à obra, que se faz de maneiras diferentes a cada novo olhar. Poussin e Porbus, acostumados ao estilo de pinturas clássicas ou simplesmente a imagens retratos (ato mimético) de reprodução, ou melhor, habituados à técnica da verossimilhança, pela qual se tentava reproduzir o real, ou, ao menos, imitá-lo, foram surpreendidos com o trabalho do mestre.

Quando se depararam com a tela, talvez estivessem presenciando um novo prenúncio da arte moderna. Como a narrativa se passa no século XVII, seria impossível que Poussin e Porbus tivessem tido contato com os pintores românticos. Esse movimento na pintura fora marcado pelas influências dos escritores literários, um dos movimentos mais significativos da metade do século XIX, e que foi

[...] apoiado numa visão emotiva e intuitiva que se opunha ao tratamento mesurado e racional que se chamava “clássico”. Embora as opiniões modernas costumem divergir a respeito do significado do vocábulo

³⁵ Minha pintura não é uma pintura; é um sentimento, uma paixão! Nascida em meu estúdio, deve permanecer aqui virgem e só sair daqui vestida. (Tradução própria).

³⁶ O velho mercenário está caçoando de nós, diz Poussin, voltando a olhar o possível quadro. Eu só vejo cores confusas e uma infinidade de linhas bizarras que formam uma muralha de tintas. (Tradução própria).

“romântico”, a história do uso do termo está clara. Deriva das narrações cavaleirescas - “o romaunt”, o romance – sendo utilizado desde o Renascimento para denotar o fantasioso ou improvável. A palavra foi empregada pela primeira vez a um tipo de arte, em 1798, na definição de “poesia romântica” dada pelo crítico de arte Alemão Friedrich Von Schlegel (1772-1829) em *Athenaeum*, a revista que ele e seu irmão August Wilhelm (1767-1845) editavam. Em pouco tempo, tornou-se de uso corrente na Alemanha para descrever o tipo de arte e literatura respaldados pelos irmãos Schlegel: uma literatura que se apoiava no subjetivo e no fantástico e tomava como sinais distintos a arte da Idade Média e uma obsessão pela natureza silvestre, não cultivada. (Coleção Folio, 2008, p. 24)³⁷.

O movimento romântico não foi tão demarcado na pintura. Porém, é possível encontrar nos seus representantes mais significativos, características como o gosto pelo individualismo, pela intuição e pela sátira fantástica, a qual aprecia caçar das convencionalidades, e que foi bem explorada pelos franceses, além da zombaria dos ditos heróis. Como exemplo, temos, a seguir, a tela de Ferdinand Victor Eugène Delacroix (1798-1863), em que é possível verificar o rompimento com a moralidade pictórica:



Figura 10. *Liberdade guiando povo*. Delacroix, óleo sobre tela; 2,6x3,25 m; Museu do Louvre, Paris;1830.

³⁷ Andromeda Oxford Ltd. *História da Arte: do neoclassicismo ao pós-modernismo*. Edições Folio, S. A. Barcelona, 2008.

Na tela *Liberdade guiando o povo*, é possível verificar o fundo político, visto que a imagem apresentada teve como inspiração a Revolução de Julho de 1830³⁸, um marco na história da França, que culminou para o fim do período conhecido pela Restauração Francesa, à abdicação do rei Carlos X e a instauração da alta burguesia no poder. Na imagem vemos que, como a Coleção Folio³⁹ apresenta, Delacroix se interessava pelo trabalho com as cores, a fim de melhor retratar uma determinada cena e, através dela, criar efeitos surpreendentes.

Balzac tinha vivenciado o período do Romantismo e, além disso, estudado-o veementemente, inteirando-se sobre os pintores românticos, para cumprir com a encomenda feita pela *L'Artiste*. A revista tinha encomendado um texto para ser publicado e queria que este atendesse o gosto dos leitores – leitores dos contos de Hoffmann. Como de costume, Balzac se dedicava às encomendas que lhe eram solicitadas, já que o ato de escrever servia para pagar as inúmeras dívidas que fazia. Dessa forma, Teixeira Coelho (2003, p. 83-84) explicita sobre a obra balzaquiana:

Essa muralha de pintura poderia bem ser a pintura matéria que se encontra em pintores abstracionistas-expressionistas dos anos 60 do século 20, em pintores neo-expressionistas dos 80 e 90. Nem é necessário ir tão longe, chegar tão perto de hoje. A descrição do que Poussin e Porbus vêem nessa passagem poderia dar a entender, melhor, que estão diante de um Turner, de uma tela de Turner na qual, como numa ou noutra delas, um navio emerge de um caos de cores [...]. O clássico Poussin e o arcaico Porbus não poderiam ter visto naquela tela do fictício Frenhofer uma tela de Turner porque a ação da novela escrita em 1831 se passa em 1612, duzentos anos antes de Turner [...].

Coelho acredita que Balzac provavelmente teria tido contato com os trabalhos de J. M. W. Turner (1775-1851) e, por isso, viera representando-o por intermédio do personagem Frenhofer. A provável incompreensão sofrida por Turner quanto a suas telas, pintadas à aquarela e desenhadas a lápis, teria motivado Balzac a inseri-las na vida de Frenhofer. Interessante é que Turner teve Nicola Poussin como uma de suas fontes inspiradoras. Assim, como seria possível que ocorresse a manifestação de dois pintores, simultaneamente, no contexto da narrativa balzaquiana, se são de séculos distintos? Nesse momento, Balzac deixa evidente que tem seus leitores nas mãos, ocorrendo uma

³⁸ As devidas informações constam no site Mundo da Educação, disponível em: <http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/a-revolucao-1830.htm>.

³⁹ Andromeda Oxford Ltd. . *História da Arte: do neoclassicismo ao pós-modernismo*. Barcelona: Edições Folio S. A., 2008.

cisão entre realidade e ficção. Em tal ponto, o leitor sabe que não se trata de realidade e que não existe um compromisso, ou mesmo uma lei de fidelidade para a ficção, sendo possível, então, o texto “ser” como em 1612.

Nesse sentido, selecionamos uma tela de Turner para que fosse possível compreendermos suas técnicas, bem como para imaginar aquele caos de cores, no qual, no fundo, é possível notar a emersão de um objeto, a que alguns, tomando a parte pelo todo, ater-se-iam de modo mais efetivo, como se pode vislumbrar na Figura 3:



Figura 11. *Anjo que está no sol*, de Joseph M. W. Turner; óleo sobre tela, 78,5x78,5; Tate Gallery (Londres), 1846.

A tela *Anjo que está no sol*, de Turner, pode, para alguns, ser apenas um amontoado de cores confusas. Mas, mais do que isso, ela retrata a arte abstracionista, técnica muito utilizada por esse pintor, que se preocupava com as cores e não com os objetos, afinal, segundo Delacroix, ele fora um dos artistas do Romantismo francês que trabalhou especialmente com as cores e os efeitos que elas causavam aos olhos. Temos, nesse momento, o prenúncio do movimento que, mais tarde, ficou conhecido como Impressionismo.

Esse movimento, iniciado no ano de 1872, com a tela de Claude Monet (1840 - 1926), *Impressão: sol nascente*, tinha características peculiares. As telas eram pintadas

ao ar livre e buscavam, ao máximo, a perfeita representação da luz (e suas variações ao longo do dia). Além disso, as imagens eram formadas mediante pinceladas livres e soltas, que, observadas ao longe, eram capazes de formar figuras nítidas, como demonstra a referida tela de Monet:

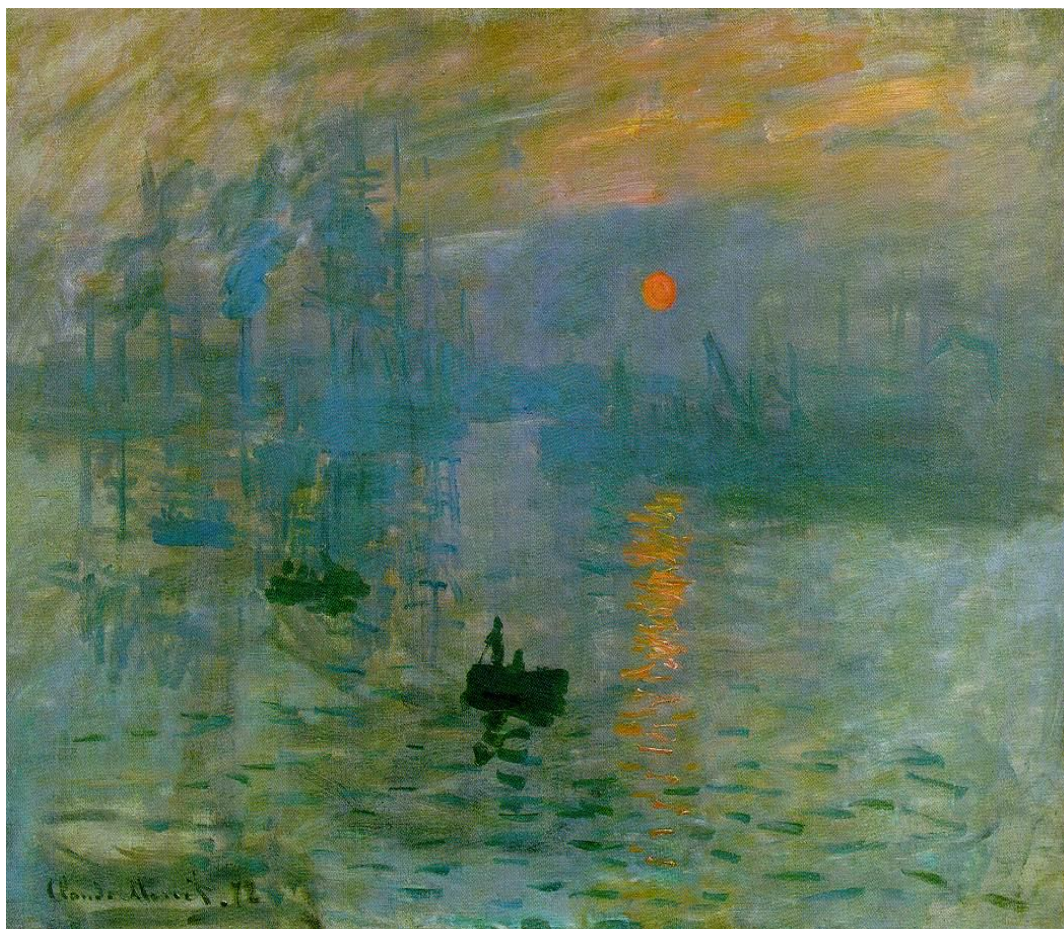


Figura 12. *Impressão: sol nascente.* MONET, Claude. Óleo sobre tela, 48x63 cm, Museu Marmottan, Paris, 1873.

A tela de Monet, exposta em 1874, em Paris, juntamente com um grupo de pintores (Camille Pissaro (1830-1903), Pierre Auguste Renoir (1841-1919), Alfred Sisley (1839-1899), Edgar Degas (1834-1917), Paul Cézanne (1839- 1906) e Berthe Morisot (1841-1895)⁴⁰), foi uma exposição de caráter independente, que visou uma fuga ao salão oficial. Depois de 1873, quando ocorreu o *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), após uma exposição oficial, com telas que já haviam sido recusadas pelo júri das belas-artes, esses pintores foram denominados de *Impressionistas*, não apenas

⁴⁰ Ver anexos com as telas dos artistas.

pela tela que Monet escolhera para exposição, mas, principalmente, como expõe John Rewald, em *História do Impressionismo* (1991, p. 245), por um consenso do grupo em relação à nova técnica pictórica. Assim:

O termo “impressionista”, cunhado com o objetivo de ridicularizar, logo seria adotado pelo grupo de amigos. Apesar da repugnância de Renoir por tudo que pudesse dar-lhes a aparência de constituírem uma nova “escola” de pintura; [...]. O termo “impressionismo”, carregado de ridículo e vago como era, parecia tão bom quanto qualquer outro para acentuar o elemento comum de seus esforços. Nenhuma palavra poderia pretender definir com precisão as tendências de um grupo de homens que colocavam suas próprias sensações acima de qualquer programa artístico. Contudo qualquer significado que a palavra pudesse ter tido na origem, seu verdadeiro sentido seria formulado não por críticos irônicos, mas pelos próprios pintores. Foi assim que, de seu próprio meio – e certamente com o consentimento deles –, surgiu a primeira definição do termo. Foi um dos amigos de Renoir que o sugeriu, escrevendo uma pequena carta: “Tratar um tema tendo em vista os tons, e não o tema em si mesmo, eis o que diferencia os impressionistas dos outros pintores.”.

Diante do esforço de tentar chegar às impressões mais precisas dos objetos, os impressionistas foram inovadores. Trabalhavam valendo-se da liberdade criativa e sensível, não se preocupando com a recriação do real, sendo que o artífice principal para suas criações era a luz, buscando o jogo com ela, para atingir a composição perfeita das imagens. As sombras pretas, muito utilizadas, foram substituídas pelas cores claras, que proporcionavam brilho às figuras, com pinceladas espaçadas e leves. Ao ar livre, onde se pintava a maioria das telas, era possível acompanhar as mais diversas tonalidades da luz que se refletia nos objetos, sendo que, para um mesmo objeto, era possível fazer pinturas de várias maneiras, de acordo com a incidência da luz no decorrer do dia. Esse movimento, então, poderia estar nos borrões vistos por Poussin e Porbus na tela *Catherine Lescault*.

Frenhofer, portanto, era um personagem que trazia consigo várias questões a serem analisadas, como: a obsessão por sua Catherine; o fato de ser um pintor fictício e discípulo imaginário de Mabuse; e, em outro momento, ter demonstrado a preocupação do próprio Balzac em agradar seu público. O que fez dele um personagem complexo, confuso e incompreendido foi, como se não bastasse, ter demonstrado ser tão frágil, quando descobriu que sua tela não era uma obra perfeita como imaginava. Aos olhos de outros dois pintores, foi totalmente rejeitada; não suportando tamanha decepção, preferiu a morte a lidar com o fracasso e, por isso, pôs fogo em seu ateliê e morreu juntamente com suas obras.

Le chef-d'oeuvre inconnu de Honoré de Balzac permite, em suma, traçar diálogos com as teorias contemporâneas, bem como com as formas de representação e recepção, seja pela tela do Mestre Frenhofer, seja pela preocupação de Balzac em relação à confecção de seu texto, encomendado pela revista *L'Artiste*. Afinal, era sabido que ele escreveria para certo público, portanto, teria que escrever ao gosto deles.

Quando Hans Robert Jauss fala sobre o texto literário ser aceito mediante a relação traçada entre texto *versus* leitor (recepção), apropriamo-nos dessa relação, considerando-a de uma forma mais ampla e mais abrangente, de modo a englobar as mais diversas artes, visto que o “fator público” é o principal elemento de concretização das artes, seja em uma poesia, uma letra de música, uma escultura, dentre outros. Ao traçarmos um diálogo com um elemento artístico, podemos nos identificar com ele ou não. Isso dependerá das expectativas que criamos, da nossa formação, bem como da época a qual estamos vinculados, pois cada momento histórico costuma criar modelos a serem seguidos e, se alguém se motivar a fugir das regras, tem a possibilidade de ser massacrado e rejeitado. Dessa forma, mesmo que uma obra seja destinada a determinado público e, mesmo que o autor a conheça, ela ainda está sujeita a diversas reações.

Assim, *Catherine Lescault* fora, aos olhos de Nicolas Poussin e François Porbus, uma verdadeira decepção, pois não foi capaz de atender suas expectativas, que eram arraigadas ao gosto de cada um deles, diante do que consideravam ser uma verdadeira obra de arte que, muitas vezes está sujeita à recusa ou à não compreensão. Lidar com o fracasso não é fácil, principalmente quando nutrimos sentimentos de amor e dispomos uma dedicação diária, a fim de bem confeccionar nossa obra. É uma rotina angustiante, sobretudo quando o olhar do outro não corresponde ao que desejamos escutar: que a nossa criação é perfeita e única. Assim, questões como a angústia do processo de criação artística e o embate diante do real e da ficção, visto que o fazer artístico lida com a representação, serão trabalhadas no próximo item.

3.2 A angústia do artista: transposições entre real e imaginário

[...] Eh bien! l'oeuvre que je tiens là-haut sous mes verrous est une exception dans notre art ; ce n'est pas une toile, c'est une femme ! une femme avec laquelle je pleure, je ris, je cause et pense. Veux-tu que tout à coup je quitte un bonheur de dix années comme on jette un manteau ? Que tout à coup je

cesse d'être père, amant et Dieu ? Cette femme n'est pas une créature, c'est une création. (BALZAC, 2009, p.66)⁴¹

O homem, como ser criativo, e não mais como fruto de uma criação secundária, “[...] que procura repetir ou imitar – tanto quanto possível a criação absoluta.”⁴², de repente é capaz de criar. Na verdade, o ser humano é indiscutivelmente um ser dotado de capacidades intelectuais e criativas. Contudo, até meados do Renascimento, fora subordinado à criação divina. Assim, Roland Barthes explicitou no texto “O efeito de real”, em *O rumor da língua* (2004, p.188): “Desde a antiguidade, o ‘real’ estava ao lado da História; mas era para melhor opor-se à verossimilhança, isto é, à própria ordem da narrativa (da imitação ou ‘poesia’).”. Segundo os legados aristotélicos, a *mimesis* requer verossimilhança. Sendo imitação ou cópia do real, tenta se transparecer como tal e visa à catarse ou à agonia do público. Mas, isso acontece a partir do momento em que o real deixa de contaminar, se assim pudermos considerar, a verossimilhança, até mesmo pelo fato de esta depender da opinião do público. Portanto, devemos observar as coisas de acordo com o arcabouço que possuímos e não como o criador olha determinado assunto e/ou argumenta sobre ele.

Balzac, ao trabalhar com o embate entre a realidade e a ficção mediante a literatura e a pintura, acaba por evidenciar que o artista não deve se preocupar em ser fiel ao que considera real. A construção da arte já se promove como realidade, seja na escrita, nos traços ou nas cores de uma pintura. Contudo, o conteúdo artístico é que se faz de ficção, sendo seu caráter fascinante e elucidativo. Dessa forma, poetas e pintores podem, para nós, cultivar o talento da invenção e, portanto, atreverem-se ao que desejarem.

No texto *A pintura: textos essenciais* (2005, p. 39), de Jaqueline Lichtenstein, os pintores seriam iguais aos poetas, “[...] mas sua poesia não consiste em inventar quimeras ou combinações engenhosas, mas em imaginar quais paixões e sentimentos se devem atribuir às personagens, segundo seu caráter e a situação em que presumimos que estejam, assim como em encontrar as expressões adequadas para evidenciar essas paixões e sugerir esses sentimentos.”. Assim, não haveria uma regra ou um molde fixo a

⁴¹ “[...] Pois bem! A obra que está lá em cima trancada é uma exceção em nossa arte; essa não é uma tela, é uma mulher! Uma mulher com a qual eu choro, rio, converso e reflito. Veja você, abandonar de repente uma felicidade de dez anos, da mesma forma como alguém tira um casaco? Que de repente deixe de ser pai, amante e Deus? Essa mulher não é uma criatura, ela é uma criação.”. (Tradução própria).

⁴² Gerd Bornheim, em “A invenção do novo”. In: *Tempo e História*. Org. de Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

ser seguido, visto que tudo varia de acordo com o tempo e com as experiências alheias; o importante é ter disposição para a criação artística.

Na hora de criar, é preciso estar consciente das limitações de sua criação. Balzac, ao descrever o drama do personagem Mestre Frenhofer, representa de forma majestosa o quão dificultoso é lidar com o fazer artístico, principalmente pelo seu efeito angustiante. A produção artística não se dá apenas pelo caráter das emoções, mas, sobretudo, por determinadas técnicas, tanto na pintura quanto na escrita. Para o pintor Frenhofer, a concepção de sua amada viria antes, como em uma hierarquia das partes; em seguida, o desenho; e, por último, o toque das cores. André Félibien, no texto “Diálogos sobre as vidas e as obras dos mais excelentes pintores antigos e modernos”⁴³, discute que:

Para explicar todas as coisas que aprendi com os mais sábios pintores, seria preciso escrever uma obra cujo corpo se dividisse em três partes principais. A primeira que traria a composição, compreenderia quase todas as teorias da arte, já que essa operação se faz na imaginação do pintor, que deve dispor a obra inteira em seu engenho e dominá-la integralmente antes de executá-la. As outras duas partes versariam sobre o *desenho* e o *colorido* e diriam respeito à prática, ao aprendizado junto aos artífices – o que as torna menos nobres do que a primeira, que é absolutamente livre, e que podemos conhecer sem sermos pintores. (1666, p.61).

Dessa forma, independentemente de sabermos sobre as técnicas de confecção de uma determinada arte, cabe-nos, como exposto acima sobre a pintura, traçar para com o objeto artístico uma relação de diálogo ou mesmo de interpretação. Como em um quadro a imagem designa particularidade, o pintor deve organizar o tema e ordenar as figuras de acordo com a natureza da ação, a qual se propôs construir. Já que um quadro é uma invenção do pintor, ou de uma história ou fábula já escritas, seja por um poeta ou historiador, deveria ser explicado pelo pintor, o modo como ele dispõe esse conteúdo nas formas dos corpos e no espírito. Referimo-nos aqui às paixões da alma, que estão diretamente ligadas aos anseios do artista diante daquilo que realmente sentem e, naturalmente, não podem ser cópias exatas do natural, mas como algo que traduz o reflexo da percepção do olhar daquele que a criou.

⁴³ A *pintura*: textos essenciais. v.3. A idéia e as partes da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004. O excerto que nos referimos, contudo, não corresponde ao ano de publicação dessa obra, sendo escrito no século XVII, mais, especificamente, em 1666.

Ao lidar com o processo da criação artística em *Le chef-d'oeuvre inconnu*⁴⁴, não apenas nas aulas de pintura que perpassam toda a narrativa entre Frenhofer, Poussin e Pourbus, Balzac propõe, a nosso ver, o que Antoine Compagnon, em *O demônio da Teoria*, discute sobre o mundo da ficção: em um texto, “[...] a palavra parece ter uma referência; ela cria uma ilusão de referência; ela imita as propriedades referenciais da linguagem comum.” (2010, p.131). Nesse momento, vemos como a ficção é sedutora e ardilosa, mas não de forma depreciativa e, sim, no sentido de fascinante e sublime, pois tanto o criador quanto o público são levados por esse jogo entre o que parece ser real e/ou ficcional.

Na novela, mestre Frenhofer é o grande criador da obra-prima *Catherine Lescault*. Essa tela não teve o feito de corresponder às expectativas de Poussin e Porbus, já que ambos acreditavam ver uma obra do século XVII e não prelúdios do Impressionismo. O tempo, então, como o grande vilão da tela *Catherine*, foi capaz de instaurar, no coração de Frenhofer, a angústia. Mas, não foi simplesmente uma sensação de vazio diante do mundo e de si próprio. A angústia se instaurou pelo fracasso, ou melhor, pela sensação dele. Para uma melhor discussão sobre esse sentimento, valemos-nos do texto *O conceito de Angústia* (2007), de Soren Kierkegaard, que faz uma análise do surgimento da angústia a partir de uma base cristã. Ela acredita que a angústia se instaurou na humanidade com Adão, já que:

[...] nenhum indivíduo é indiferente à história da humanidade, assim como a esta não é indiferente à história de um indivíduo. Enquanto se processa a história da humanidade, o indivíduo principia sempre *da capo*, por ele mesmo e o gênero humano e, por essa mesma razão, também a história do gênero humano. Adão é o principal homem, e isto significa que é simultaneamente ele mesmo o gênero humano. (p.37).

Sendo Adão⁴⁵ a personificação da própria humanidade, a angústia instaura-se no momento em que ele peca, ao ser seduzido por Eva a comer o fruto proibido. Nesse instante, instauram-se o pecado, a sexualidade e um sentimento inato à humanidade: o ato de pecar. Os homens, agora, são falíveis a quedas morais. Com isso, a humanidade se isenta da perfeição e da vida duradoura, sucumbindo-se à morte. Logo, o homem possui, inato à sua existência, o sentimento de angústia, que se manifestaria diante do erro ou, pelo menos, do que se acreditaria ser um erro. Pensar no personagem-mestre, Frenhofer, por essa perspectiva de Soren é saber que os seres humanos e,

⁴⁴ Tradução: (A obra-prima ignorada).

⁴⁵ Ver Gênesis, capítulos: 1 a 3.

principalmente, aqueles que buscam um sentido pela vida, ou mesmo uma resposta para as suas inquietações, acabam encontrando um caminho de tormentos infindáveis. Dessa forma:

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge em um abismo, existe uma vertigem que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia, vertigem da liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelece a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar. (KIERKEGAARD, 2007, p.74).

A liberdade diante da vida e, em relação ao outro, nos causa certo mal estar, como descrito acima. Apesar de a liberdade ser dada a cada um de nós, mas terminar no ponto em que ameaçamos a tranquilidade alheia é necessário saber aonde se quer chegar e o que se deseja conquistar sozinho, pois, é nesse momento que se instaura a angústia, um sentimento que, quando não trabalhado por um profissional, como o psicólogo, pode conduzir o indivíduo até mesmo a cometer suicídio, como aconteceu com Frenhofer, “[...] Porbus inquiet revint voir Frenhofer, et apprit qu’il était mort dans La nuit, après avoir brûlé ses toiles⁴⁶.” (BALZAC, 2009, p. 77). Tentar fugir dos momentos ruins que nos acometem na vida é não amar a si próprio, tampouco aqueles que nos amam. Frenhofer, cego em relação à sua arte, desistira de lutar contra todos e contra a época em que vivera, preferindo anular-se junto a sua tela.

Se concebermos a arte como sendo sinônimo de vida, é notório o fato de aquela, como Frenhofer fizera, substituir esta. Ao tomarmos consciência de que o fazer artístico e a vida, às vezes confundem-se, como ocorreu com Frenhofer que “[...] absorbé ne les écoutait pas, et souriait à cette femme imaginaire. “Mais, tôt ou tard, Il s’aperceva qu’il n’y a rien sur as toile”, s’écrit Poussin⁴⁷.” (BALZAC, 2009, p. 76). Conseguimos, então, compreender o que vivenciou o personagem. Se, como vimos, a angústia seria algo inato ao homem, já que vivemos em uma sociedade cristã, Frenhofer, como todos nós, está sujeito a vivenciá-la em algum instante, ou em vários momentos da vida. Contudo, os artistas, em especial os escritores e pintores, tentam mediante a arte proporcionar fruição a seu público e, com isso, resgatar, que seja por um único e fabuloso momento, seus sonhos, a fim de anular as inquietudes de nossa existência.

⁴⁶ “Porbus, preocupado, foi ver Frenhofer e soube que ele havia morrido durante a noite após queimar suas telas.”. (Tradução própria).

⁴⁷ “O velho, absorto, não lhes ouvia, sorrindo para a mulher imaginária. “Mais cedo ou mais tarde vai perceber que nessa tela não existe nada.” Disse Poussin.” (Tradução própria).

Na novela balzaquiana, como já explicitado, a angústia se daria de forma inata ao homem e à sociedade cristã. Contudo, para o personagem Frenhofer, o processo de abafamento, ou ferida na alma, já o acompanhava desde o momento em que passou a contemplar a tela *Catherine Lescault*, como uma divindade perfeita e sublime. Esse sentimento pode normalmente preceder algo, sendo que o fracasso vivenciado por ele fora apenas o estopim para sua (des)realização como artista, pelo não reconhecimento da sua grande obra, o que contribuiu para instauração definitiva da angústia. Para Frenhofer, Catherine, não poderia ser vista por qualquer um, como no excerto:

Voilà dix ans que je vis avec cette femme. Elle est à moi, à moi seul. Elle m'aime. Ne m'a-t-elle pas souri à chaque coup de pinceau que je lui ai donné ? Elle a une âme, l'âme dont je l'ai douée. Elle rougirait si d'autres yeux que les miens s'arrêtaient sur elle. La faire voir ! mais quel est le mari, l'amant assez vil pour conduire sa femme au déshonneur ? Quand tu fais un tableau pour la cour, tu n'y mets pas toute ton âme, tu ne vends aux courtisans que des mannequins coloriés⁴⁸. (BALZAC, 2009, p.66).

Não ocorre, para Frenhofer, a separação entre vida e arte. Ao invés disso, existe o entrelaçamento entre uma e outra, em uma inter-relação constante e dinâmica. Esse ponto faz da novela balzaquiana uma obra de extrema riqueza literária e artística, visto que, o poeta trabalha com representações do que seria o real, ou melhor, como discorreu Antoine Compagnon, em o *Demônio da teoria* (2010, p. 131-132), a arte seria uma:

[...] imitação de uma ordem, um ato de linguagem fictício que se inscreve num ato de linguagem real, que é escrever um poema. Assim, na ficção se realizam os mesmos atos de linguagem que no mundo real: perguntas e promessas são feitas, ordens são dadas. Mas são atos fictícios, concebidos e combinados pelo autor para compor um único ato de linguagem real: o poema. A literatura explora as propriedades referenciais da linguagem, seus atos de linguagem são fictícios, mas, uma vez que entramos na literatura, que nos instalamos nela, o funcionamento dos atos de linguagem fictícios é exatamente o mesmo que o dos atos de linguagem reais, fora da literatura.

O poeta, então, não tendo compromisso com a verdade, porém partindo de uma cultura e um dado contexto sócio-político, não deixa de construir uma história e/ou uma história: no sentido real para esta, e ficcional, para aquela. Contudo, o que importa é se

⁴⁸ Olha, faz dez anos que vivo com essa mulher. Ela é minha, só minha. Ela me ama. Então, ela não sorriu a cada pincelada que a dei? Ela tem uma alma, uma alma com a qual eu a dotei. Ela ficaria corada se outros olhos, que não os meus, contemplassem-na. Mostrá-la? Mas que marido, que amante seria vil o suficiente para conduzir sua mulher à desonra?

os elementos que compõe a narrativa são pertinentes a ela. O texto literário se concretiza como real mediante a escrita e, a pintura, mediante a imagem, portanto, para Jean-Baptiste Du Bos, no texto “Sobre as ações e as personagens alegóricas no âmbito da pintura”, discorre:

Os pintores são poetas, mas sua poesia não consiste em inventar quimeras ou combinações engenhosas, mas em imaginar quais paixões e sentimentos se devem atribuir às personagens, segundo seu caráter e a situação em que presumimos que estejam, assim como em encontrar as expressões adequadas para evidenciar essas paixões e sugerir esses sentimentos. (1719, p.39).

Nesse sentido, para se construir o retrato de um dado momento, na verdade o recorte de uma situação, aquela de maior relevância para o artista, não basta retratar seres fantásticos em contextos históricos, onde eles não cabem mais. Representar acontecimentos históricos em uma tela, como a Revolução Francesa, e, dentro desse contexto, aparecer uma Nereida em meio às imagens, denotaria completa confusão e dificuldade de compreensão. No entanto, tal questão não se aplica durante o paganismo, momento em que os poetas e pintores inseriam esses seres mitológicos as suas criações, o que levava os leitores a acreditarem nas composições deles, bem como nesses seres. Para Jean-Baptiste Du Bos, em “Sobre as ações e as personagens alegóricas no âmbito da pintura.”, as alegorias, muitas vezes, acabam confundindo os espectadores. Por isso, ele acredita que:

Em vez de falarem a linguagem das paixões, que é comum a todos os homens, utilizam uma linguagem que eles próprios inventaram, e cujas expressões, proporcionais à vivacidade de sua imaginação, não estão ao alcance do restante dos homens. Assim, frequentemente todas as personagens de uma pintura alegórica são mudas para os espectadores cuja imaginação não se encontre no mesmo nível que a do pintor. Este sentido misterioso é tão elevado que ninguém seria capaz de alcançá-lo. Torno a dizê-lo: os quadros não devem ser enigmas, e a finalidade da pintura não é estimular nossa imaginação oferecendo-lhe temas complicados para decifrar. Sua finalidade é nós comover e, por isto, os temas dessas obras deveriam ser de fácil entendimento. (2004, p. 47).

Quando Du Bos relata que o papel da arte não é o de estimular o imaginário, com temas de extrema complexidade, como um exercício de lógica, remete as artes ao caráter de fruição, em que o leitor é capaz de desenvolver um sentimento para com a criação artística. Diante da tela de Frenhofer, Poussin e Porbus, talvez não tenham alcançado o grau de comoção esperado, visto que apenas estabeleceram para com Catherine uma relação de estranhamento. Dessa forma, temos a arte sendo capaz de

intrigar, interrogar e levar à reflexão, contrariando o que acreditava Du Bos. A arte, seja na fantasia ou na realidade, tenta criar um diálogo com o público, que nem sempre corresponde às expectativas daquele que a faz. Na verdade, é necessário se ater ao fato de que cada época solicita determinadas explicações, não mais arraigadas à Mitologia Grega. O homem, como ser questionador, sempre buscara respostas e/ou uma melhor compreensão da realidade em que vive; a arte, então, surgiria para esclarecer e instigar as mudanças sociais, sendo capaz, além disso, de fazer parte definitivamente daquele que ela fascina.

Para Poussin, o velho Frenhofer seria mais do que um pintor: seria um verdadeiro poeta, por ser capaz de criar e/ou imaginar uma descrição tão perfeita e sublime de uma mulher, onde não se via absolutamente nada. Ele era capaz de tanger a mais perfeita composição. Diante disso, Frenhofer desabafa: “‘Rien, rien! Et avoir travaillé dix ans.’ Il s’assit et pleura. ‘Je suis donc un imbécile, un fou! je n’ai donc ni talent, ni capacité, je ne suis plus qu’un homme riche qui, en marchand ! Je n’aurai donc rien produit ! Il contempla sa toile à travers ses larmes [...]’”⁴⁹ (BALZAC, 2009, p.76). Frenhofer almejou criar uma tela, na verdade, mais do que isso; quis criar uma tela penetrante, um verdadeiro desafio à vida, momento em que se instaura a dialética entre vida *versus* arte, ou vice e versa, quando uma é capaz de substituir a outra.

Frenhofer nos faz rememorar o Mito de Pigmalião, no que tange à paixão que nutria pela mulher que pintara. Além disso, durante uma conversa com Porbus, ele próprio se compara à Pigmaleão, como no trecho: “Le vieillard fit une pause, puis il reprit : ‘Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s’agit de lutter avec la nature.’”⁵⁰ (BALZAC, 2009, p. 56).

O mito, segundo o dicionário de Mitologia Greco-Romana (1973)⁵¹, relata que Pigmalião era um exemplar escultor de Chipre, e, devido ao comportamento leviano das mulheres, decide viver isolado, dedicando-se apenas ao trabalho. Porém, não sendo indiferente ao sexo oposto, decide esculpir uma mulher para lhe fazer companhia, uma mulher esculpida no marfim. Por ser uma mulher de tamanha beleza e vivacidade, Pigmalião acaba apaixonando-se por ela, o que o leva a comprar roupas, joias e, até mesmo, dar carinhos à sua amada criação.

⁴⁹ “Nada, nada! E tinha trabalhado dez anos.” Ele sentou e chorou. “Então sou um imbecil, um louco! Não tenho nem talento, nem capacidades, sou apenas um homem rico, que caminhava sem caminhar! Nada produzi, então! Contemplou sua tela aos prantos.” (Tradução própria).

⁵⁰ “O velho fez uma pausa e disse: - Isso, dez anos meu jovem, que trabalho, mas o que são dez anos quando se trata de lutar contra a natureza.” (Tradução própria).

⁵¹ Dicionário de Mitologia Greco-Romana. São Paulo: Abril S A Cultural e Industrial, 1973.

Pigmaleão a batizou de Galateia. Desesperado pelos sentimentos que nutria pela estátua, durante uma festa de Vênus⁵², pediu à deusa para que lhe desse uma mulher semelhante à sua criação. Mas, ao contrário do que lhe pediu, Vênus concedeu vida à própria Galateia. Assim, eles se casaram e tiveram um filho chamado Pafo.

Como forma de representar esse casal, tão magnífico e representativo para a novela balzaquiana, selecionamos uma tela do pintor Jean-Léon Gérôme (1824-1904)⁵³, de esplêndida beleza e com expressões bem adequadas à descrição do mito, dessa forma, passamos da descrição à matéria e a forma, que podem ser observadas logo abaixo:



Figura 13. *Galatéia e Pigmaleão*; óleo sobre tela⁵⁴.

⁵² Afrodite, na mitologia grega, seria a deusa do amor, do sexo e da beleza. Na mitologia romana, era chamada de Vênus, além de ser considerada como protetora das prostitutas. Na verdade, acabou personificando-se como símbolo do amor nos mais variados aspectos.

⁵³ Gérôme nasceu em Vesoul (França); fora um pintor e escultor academicista. Seus trabalhos artísticos versavam sobre o neoclassicismo, representações mitológicas e a arte retratista.

⁵⁴ Tela disponível no site, *Graecia Antiqua*: <http://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0655>.

Seja na poesia ou na pintura, é inegável que o artista seja capaz de, como descreveu Ernst Fischer, no texto “A função da arte”⁵⁵:

[...] dominar, controlar e transformar a experiência em memória, a memória em expressão, a matéria em forma. A emoção para um artista não é tudo; ele precisa também saber tratá-la, transmiti-la, precisa conhecer todas as regras, técnicas, recursos, formas e convenções com que a natureza – esta provocadora – pode ser dominada e sujeitada á concentração da arte. A paixão que *consome* o dileitante *serve* ao verdadeiro artista; o artista não é possuído pela besta-fera, mas doma-a. (1966, p. 15).

A arte, ao contrário da realidade, é capaz de nos seduzir e nos conduzir à fruição. Contudo, para ser criada, deve partir de algo objetivado, raciocinado, ou seja, de algo concreto e composto de certos valores simbólicos, os quais são fruto da cultura em que o artista se encontra. Por isso, para tentar ao menos compreender determinada obra, é necessário que a criação seja compatível à época, bem como aos anseios do público. Dessa forma, essas expectativas não serão surpreendidas, como aconteceu no caso do mestre Frenhofer, que profetizou os prelúdios de um movimento de mais de 200 anos à frente de seu tempo.

Talvez Balzac quisera realmente provocar seu leitor ao associar pintores reais a pintores fictícios. Afinal, ele próprio era alvo dessa dicotomia, entre parecer ser, mas não ser; será verdade ou apenas imaginação? Trabalhar com as artes é transpor a realidade e apropriar-se dela, mas de forma a reconstruí-la e/ou remodelá-la, para que aqueles que se afeiçoarem, possam dar um sentido novo à vida, ou mesmo substituí-la, como fizera Frenhofer. Muitas vezes, os artistas se resguardam em seus ateliês, ou mesmo, em suas casas, para dedicarem-se totalmente a seu ofício. Para, além disso, eles se enclausuram diante da paixão nutrida pela sua arte, da busca pela perfeição, ou diante daquela palavra que dará o fecho magistral à obra, ou do tom que melhor retratará os acontecimentos a serem compostos. Seja na poesia ou na pintura, a arte se constrói mediante os anseios do homem, ser inquietante e questionador. Assim, a arte se fará sempre um bem e um resultado necessário e operante em todas as épocas.

⁵⁵ In: *Sociologia das Artes: textos básicos de ciências sociais*. Rio de Janeiro, 1966.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos, com esta pesquisa, investigar sobre a Literatura Francesa, mais especificamente, através da novela *Le chef-d'oeuvre inconnu* (A obra-prima ignorada) de Honoré de Balzac (1799-1850). Mediante um estudo estético comparado e interartes, analisamos as possíveis relações entre a literatura e a pintura apresentadas na narrativa, bem como os elementos que as permeiam, sejam eles relacionados aos personagens, ou aos acontecimentos socioculturais. Portanto, a hipótese que fundamentou a pesquisa foi a possibilidade de comparar elementos, ou temáticas semelhantes, entre a Literatura e outra arte, no caso, a pintura.

Para uma melhor interpretação, buscamos ordenar as possíveis temáticas trabalhadas por Balzac na novela, como a relação entre mestre e aprendiz, a questão das obras-primas e, por último, o drama do processo de criação artística. O primeiro discute uma relação, que surge na Idade Média, entre o mestre, dono de uma oficina, geralmente em uma relação entre pai e filho, e o aprendiz, menor de idade, quase uma criança, que aprendia o ofício a que estava disposto, assim como colaborava nas atividades da oficina. Depois de alguns anos, esse aprendiz deveria fabricar uma “obra-prima” de acordo com o ofício que aprendeu e apresentar às Corporações de Ofício, que eram responsáveis em administrar os trabalhos dos artesãos, para que, assim, pudesse exercer a profissão.

Porém, muitos artistas insatisfeitos com o gerenciamento das corporações e desejando sua liberdade, buscaram na Academia de Letras da França, os moldes para a fundação de uma instituição que atendesse seus anseios: A Academia Real, em um primeiro momento, por ter o apoio do rei Luís XIV, e depois de algum tempo, Academia de Belas Artes, termo inspirado na Academia Francesa de Letras, fazendo referência a *belle-lettres* (belas-letras). Com ela, a pintura passa a ser uma disciplina, não estando mais condicionada às oficinas e às Corporações. Porém, mesmo com a Academia, o desejo dos artistas em adquirir a liberdade criadora não se concretizou, e eles continuaram submissos a uma lei, agora renovada por homens intelectualizados. As produções artísticas seriam submetidas a um júri, formado pelas Academias, e, aquelas que não seguissem as normas de representação, seriam rejeitadas. Nesse julgamento, dava-se maior valor às pinturas históricas e mitológicas.

Assim, diante da relação entre mestre e aprendiz, dos breves esclarecimentos sobre o momento e de como se dava tal ligação, pudemos discutir como ela decorria na novela balzaquiana, visto que tal relação é bem demarcada desde o início, quando o jovem Nicolas Poussin vai à casa de seu mestre François Porbus, que, por sua vez, era discípulo de Frenhofer, o pintor mais experiente. No decorrer da narrativa, os diálogos tratam predominantemente das lições sobre as melhores técnicas para execução de uma verdadeira obra de arte, sendo que, de acordo com os princípios de Frenhofer, o verdadeiro papel de um artista não é o de copiar a natureza, mas expressá-la, como faz o poeta. Esse seria o fazer artístico, mediante a composição daquilo que o pintor sente ou imagina sobre um determinado objeto.

Mestre Frenhofer, o protagonista da história, trabalhara durante dez anos em uma tela que se encontrava inacabada e que nunca tinha sido vista por outros olhos que não os seus. Poussin e Porbus, muito curiosos para ver a grande obra do mestre, cultivam, ao longo do texto, certa expectativa diante do que iriam contemplar. Porém, quando Frenhofer decide mostrar sua criação mais estimada, descobre que durante todos aqueles anos, todas as pinceladas e cores que utilizou, não valeram de nada, salvo para si mesmo, que amava verdadeiramente aquela vida, ou representação do que imaginava que fosse a vida para ele: sua Catherine. O que Poussin e Porbus viram foi apenas um emaranhado de cores sobrepostas, em que se podia ver apenas um pé, ressurgindo da confusão de cores. Nesse momento, Balzac deixa evidente que todos os homens estão sujeitos ao fracasso, uma situação comum à maioria dos artistas. Porém, esse tema não foi tratado como uma situação comum na narrativa, visto que Frenhofer põe fogo em seu ateliê e morre ali, junto às suas criações.

Com isso, Balzac, mediante uma linguagem incomum à sua época (romance realista), articulada as mazelas morais, da França do século XIX, evidencia que a arte e a vida se tornam uma única realidade para o artista. Em determinado momento, não é possível identificar o que seria uma ou outra. A arte, para ser considerada como tal, precisa ser trabalhada de forma apurada e sofisticada, e precisa comunicar alguma coisa, instigar o pensar no outro. Portanto, o que chamamos de arte tem um significado cultural, modificável com o tempo. Frenhofer estava à frente do século XVII, por isso, não foi bem recebido culturalmente. Uma tela com composição romântica, ou mesmo que já trazia prenúncios do impressionismo, não poderia ter sido bem recepcionada naquela época. O tempo foi o grande vilão da tela *Catherine Lescault*, que, por meio da cultura, é capaz de constituir determinado objeto como obra de arte, ou melhor, a

comunidade interpretativa autoriza essa constituição, bem como nos obriga a ler um objeto com sendo arte.

O não reconhecimento de uma produção artística para o criador é algo doloroso e, de certa forma, traumático. Fracassar e ver sua obra rejeitada pelo olhar do outro é desconsiderar que a criação artística é um produto flexível e que permite várias interpretações. É preciso levar em conta que o “fator público”, nas palavras de Jauss (1979), não irá assimilar uniformemente o efeito advindo do objeto, pois o receptor é heterogêneo e possui seus gostos. O artista só descobre o valor da sua criação quando ela é submetida a terceiros. Nesse momento, o criador tem a oportunidade de investigar a si próprio e saber se aquele objeto que produziu realmente existe, pois, sem o julgamento de valor, fica praticamente impossível o autor descobrir isso. Foi o que aconteceu com Frenhofer, que guardou sua tela durante dez anos sem deixar que público interagisse com ela e, assim, pudesse descobrir o efeito que era capaz de promover.

Não apenas o público é responsável pela consagração de uma obra, como os famosos júris da arte. Compostos por intelectuais e professores das instituições acadêmicas, onde se estudam técnicas de como se deve produzir, seja um texto literário, como uma pintura, os júris eram responsáveis por avaliar as produções artísticas, como ocorreu com os impressionistas, veementemente rechaçados pelo júri da época. As técnicas apresentadas pelos impressionistas eram diferentes das técnicas comumente utilizadas pelos pintores, bem como das técnicas utilizadas no colégio de belas-artes. Os impressionistas cultivaram um trabalho intenso diante da luz e dos efeitos que esta era capaz de proporcionar às figuras. Utilizavam pinceladas mais soltas, que, se vistas de longe, formavam imagens nítidas de determinado objeto.

Todos esses elementos que discutimos, sejam da relação entre mestre e aprendiz, como da recusa da obra-prima e da tela do Frenhofer pelo tempo ou pelo júri, culminaram para um único destino dramático, ao qual se entrega Frenhofer: o suicídio. Diante da instabilidade emocional advinda do fracasso como artista, esse personagem passa a não se reconhecer mais, visto que sua *Catherine Lescault* era a própria metáfora da vida. Ele transcreveu nela o que seria a vida para ele. Mas, angustiado, acaba destruindo sua arte e sucumbe à morte juntamente com ela. Foi uma morte da vida que ele mesmo criara, com a imagem daquela mulher, a qual seria sua própria vida. Para Soren Kierkegaard (1813-1855), a angústia é um sentimento inato no homem, tendo suas origens no cristianismo, com fontes advindas do pecado cometido por Adão, ao ser seduzido por Eva a comer o fruto proibido. Nesse momento, então, se instaura o pecado,

e os homens, já que Adão seria a personificação da própria humanidade, se tornam seres falíveis às quedas e à morte. Ao se arreponderem do erro, permitem que a angústia se instaure. Com essa visão cristã, vemos que o homem é, por natureza, um ser que vive em busca do desvendar de suas inquietações diante da vida.

Frenhofer, a nosso ver, nada mais é que um pintor visionário e romântico, que quis fazer de sua amada, a verdadeira e única concepção de mulher. Contudo, a aceitação da obra depende do público, como discutimos, e, certamente, cada indivíduo tem seu conceito imagético da mulher perfeita, ou do que seria a própria metáfora de vida perfeita. Por não considerar que podem existir diversas interpretações de um mesmo objeto, Frenhofer fracassou diante da impossibilidade de sua quimera. Nesse ponto, a novela se faz fascinante, por trabalhar com a dialética existente entre vida e arte, sendo que ora uma substitui a outra, ou mesmo é confundida, como se a vida fosse a própria arte, ora a arte toma o lugar da vida.

Balzac, com a novela, consegue tocar nos pontos fundamentais das discussões que permeiam as artes como um todo, principalmente no que diz respeito ao fracasso artístico, advindo do olhar do outro. Ademais, ele faz uma crítica aos acadêmicos, que comumente rejeitavam as obras destoantes com relação aos parâmetros do que seria uma obra de arte para eles. Balzac é um exemplo de artista ignorado pela academia, pois fora um dos principais representantes do Romantismo na França (naquele tempo em que vivera: século XIX), um estilo de composição mal visto, considerado como literatura menor pelos intelectuais, e que serviria apenas para a fruição e nada mais. As obras românticas, então, eram lidas apenas por serviçais. Contudo, com o tempo, Balzac conseguiu agradar o público da época, que lotava as bibliotecas públicas para lê-lo. Essas questões podem ser identificadas nos círculos acadêmicos ainda nos dias de hoje.

Portanto, com este trabalho, intitulado “*Le chef-d’oeuvre inconnu* de Honoré de Balzac e a Representação Artística: Literatura e pintura”, tentamos esclarecer os objetivos a que nos propusemos discutir desde o plano de trabalho submetido com o intuito de ingressar no Curso de Mestrado em Letras. Tentamos elucidar esses objetivos mediante um estudo teórico e, ao mesmo tempo, relacionar uma arte com a outra, o que nos possibilitou elencar as semelhanças existentes entre a literatura e a pintura, de acordo com os questionamentos tratados na novela. Além disso, buscamos propor um estudo estético comparado, a partir da obra de Balzac, observando as diferentes linguagens, com o intuito de permitir o esclarecimento de questões pertinentes à autoria, ao conteúdo e à correspondência entre as artes.

As possibilidades de leitura da novela não se encerram nessas análises por nós enumeradas. Por isso, deixamos aqui várias leituras possíveis em relação a *Le chef-d'oeuvre inconnu*, que não foram trabalhadas por nós, mas que, no momento, não nos foi pertinente estender. Então, discutimos o que o tempo nos disponibilizou, ou melhor, o Curso de Mestrado, para que desenvolvêssemos nossa proposta. Reiteramos que não estão encerrados os haveres passíveis de discussão nesse texto fascinante e questionador, que foi capaz de nos seduzir e, por fim, nos conduziu à audácia de traçar alguns questionamentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

I CORPUS:

BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniqué, 2003. 57p.

_____. *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Paris, Le livre de poche, 2009. Préface de Maurice Bruézière.

CÉZANNE, Paul. *A Modern Olympia*. Oil on canvas, 46 x 55.5 cm. Musée d'Orsay, Paris; 1873-1874. Disponível em:
<http://www.artchive.com/ftp_site.htm>. Acesso em: 01 Mai. 2012.

DEGAS, Eduard. *École de danse*. Oil on canvas, 48.3 x 62.5 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington; 1873. Disponível em:
<http://www.artchive.com/ftp_site.htm>. Acesso em : 01 Mai. 2012.

DELACROIX, Ferdinand Victor È. *Liberdade guinando o povo*. 1 pintura. Óleo sobre tela; 2,6x3,25 m. Museu do Louvre, Paris, 1830. Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/delacroix.htm>. Acesso em: 02 Abr. 2012.

GRAECIA ANTIQUA. *Galatéia e Pigmalião*. 1 pintura, óleo sobre tela. Disponível em:
< <http://greciantiga.org/arquivo.asp?num=0655>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

GOSSAERT, Jean. *Adam and Eve*. 1 pintura, óleo sobre tela, 168,9x111,4 cm. Royal Collection, Windsor, 1520. Disponível em:
<<http://www.lib-art.com/artgallery/11107-adam-and-eve-jan-mabuse-gossaert.html>>. Acesso em: 01 abr. 2012.

MONET, Claude. *Impressão: sol nascente*. 1 pintura, óleo sobre tela, 48x63cm, Museu Marmottan, Paris; 1873. Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/monet_galeria.htm>. Acesso em: 01 abr. 2012.

_____. *Saint-lazare Station*. Eduard Monet. Oil on canvas; 54,3x73,6 cm. National Gallery, London. Disponível em:
<<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/monet/paris/monet.st-lazare.jpg>>. Acesso em: 03 Abr. 2012.

MORISOT, Berthe. *The Cradle*. Oil on canvas, 56 x 46 cm. Musée d'Orsay, Paris; 1872. Disponível em: <http://www.artchive.com/ftp_site.htm>. Acesso em: 01 Mai. 2012.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. 1937. 1 pintura, óleo sobre tela, 3,5mx7,76m. Disponível em: < <http://historiaporimagem.blogspot.com/2011/07/guernica-materializacao-de-uma-obra.html>>. Acesso em: 7 out. 2011.

PISSARRO, Camille. *Le verger (The Orchard)*. Oil on linen, 45,1x54,9 cm. National Gallery of Art, Washington, 1872. Disponível em:
<<http://www.artchive.com/artchive/P/pissarro.html>>. Acesso em: 01 mai. 2012.

POURBUS, Frans. *Saint Francis Receiving the stigmata*. 1224. Canvas, 227x162 cm. Louvre, Dpt. Peintures, Paris, France. Disponível em:
<<http://www.lessing-photo.com/dispimg.asp?i=40020135+&cr=15&cl=1>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

_____. Henri IV. 1610. Musée du Louvre, Paris. Disponível em:
<http://www.paradoxplace.com/Photo%20Pages/France/France_History/French_Saints_&_Kings.htm>. Acesso em: 5 out. 2011.

POUSSIN, Nicola. *La Sainte Famille sur l'escalier*. National Gallery of Art, Londres. Disponível em: <<http://lewebpedagogique.com/cailleaux/2009/09/17/art-baroqueart-classique/>>. Acesso em: 6 jan. 2011.

_____. *The Judgment of Solomon*. 1649. Oil on canvas, 39 3/4 x 59 1/16. Musée du Louvre, Paris. Disponível em:
<http://amadeudeprado.wordpress.com/tag/neoclassicismo-frances-e-afins/>. Acesso em: 6 out. 2011.

RENOIR, Pierre A. *Monet painting in his garden at Argenteuil*. Oil on Canvas, 46x60 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, 1873. Disponível em:
<http://www.artchive.com/ftp_site.htm>. Acesso em: 01 Mai. 2012.

RIJIN, Rembrandt H. van. *Judit en el banquete de Holofernes*. Óleo sobre lienzo, 143 x 154,7 x 2,5 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, 1634. Disponível em:
<<http://www.museodelprado.es/coleccion/a-fondo/artemisa-rembrandt/>>. Acesso em: 02 Abr. 2012.

_____. *Os síndicos da guilda dos alfaiates*. 1 figura. Óleo sobre tela, 191, 5x279 cm. Rijksmuseum, Amsterdã, 1662. Disponível em:
<http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/rembrandt_galeria.htm>. Acesso em: 02 Abr. 2012.

SISLEY, Alfred. *Autumn: Banks of the Seine near Bougival*. Oil on canvas, 46 x 62 cm. Museum of Fine Arts, Montreal; 1873. Disponível em:
<http://www.artchive.com/ftp_site.htm>. Acesso em: 01 Mai. 2012.

TAILLANDIER, François. *Balzac*. Tradução de Ilana Heineberg. Porto Alegre, RS: L&P Pocket, 2009.

TURNER, Joseph M. W. *Anjo que está no sol*. 1846. 1 pintura, óleo sobre tela, 78,5 x 78,5. Tate Gallery (Londres). Disponível em:
<<http://www.artehistoria.jcyl.es/genios/pintores/gal3492-1.htm>>. Acesso em: 5 jan. 2011.

WILLMS, Johannes. *Balzac: uma biografia*. Tradução de Cláudia Abeling. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2009.

II OBRAS CITADAS:

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel. M. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1983.

ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.6, 1998-1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

ANDROMEDA Oxford Ltd. *História da Arte: do neoclassicismo ao pós-modernismo*. Barcelona: Edições Folio, 2008.

ARISTÓTELES. *Poética*. In: Aristóteles (Os pensadores). São Paulo: Nova Cultura, 1999, p.37-75.

BARTHES, Roland. O efeito de real; Da ciência à literatura; Escrever, verbo intransitivo. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BRUNEL, Pierre. CHEVREL, Yves. (org.). *Compêndio de literatura comparada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

BRUNEL, Pierre. PICHOIS, Claude. ROUSSEAU, A-Michel. *Qu'est-ce que c'est La littérature comparée ?* Paris, Armand Colin, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura comparada*. São Paulo: Ática, 2001.

COMPAGNON, Antoine. O Valor. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. In: _____. *O demônio da Teoria*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

DELEUZE, Gilles. O pensamento e a vida. Tradução de Ruth Dias e Fernandes Dias. In: _____. *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976.

EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997, IX a 22.

FISCHER, Ernst. A função da Arte. In: _____. *Sociologia das Artes: textos básicos de ciências sociais*. Rio de Janeiro, 1966.

FLORY, Suely Fadul Villibor. A importância do leitor, co-autor do texto (estética da recepção). In: *O leitor e o Labirinto*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997, 144 p.

FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1982.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979 (Literatura e teoria literária). V. 36

_____. *A história da literatura como provocação à Teoria Literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994. Original alemão.

_____. *Pour une Esthétique de La Réception*. Traduction de Claude Maillard. Paris: 1978. 305 p. Traduit de l'allemand

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura : A ideia e as partes da pintura*. v.3. São Paulo: Ed. 34, 2004, 136 p.

_____. In: *A pintura: Descrição e interpretação*. v. 8. São Paulo: Ed. 34, 2005, 160 p.

_____. In: *A pintura: O paralelo das artes*. v. 7. São Paulo: Ed. 34, 2005, 136 p.

LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o Leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. 203 p.

_____. *Mímesis e Modernidade: formas das sombras*. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

MELLO, Celina M. Moreira de. *A literatura francesa e a pintura: ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7Letras Faculdade de Letras (UFRJ), 2004.

NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

PAREYSON, Luigi. *Estética: teoria da formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

PERNOUD, Régine. *Lumière Du Moyen Âge*. Paris : Bernard Grasset, 1944.

POE, Edgar Allan. O retrato oval (Edgard Allan Poe). Tradução de Marcelo Bueno de Paula. Disponível em: <<http://www.arquivors.com/eapoe1.htm>>. Acesso em: 20 Mar. 2012.

PROSE, Francine. *A Vida das Musas: nove mulheres e os artistas que elas inspiraram*. Tradução Cláudia Roquette-Pinto e Carlos Tadeu Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

REIS, Sandra Loureiro de Freitas. *A linguagem oculta da arte impressionista: tradução intersemiótica e percepção criadora na literatura, música e pintura*. Belo Horizonte: Mãos Unidas Edições Pedagógicas LTDA, 2001.

REWALD, J. *História do Impressionismo*. Trad. Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

RIBEIRO Jr., Wilson A. *Graecia Antiqua*. Disponível em: <http://greeciantiga.org/arquivo.asp?num=0655>. Acesso em: 03 Abril. de 2012.

RUGIU, Antonio Santoni. *Nostalgia do Mestre Artesão*. Campinas, SP.: Autores Associados, 1998, 168p.

SOUSA, Ranier G. A revolução de 1830. In: __ Mundo Educação. Disponível em: <<http://www.mundoeducacao.com.br/historiageral/a-revolucao-1830.htm>>. Acesso em: 01 de agosto 2012.

WANDERLEY, Jorge. “Literatura”. In JOBIM, José Luis (org.). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1992, p.253/267.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Cia. das Letras, 1990

WERNER, João. Rembrandt. In: Aula de Arte. Disponível em: <http://www.auladearte.com.br/historia_da_arte/rembrandt.htm>. Acesso em: 03 Abr. 2012.

ZILBERMANN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

III OBRAS CONSULTADAS:

ADORNO, Theodor W. O artista como representante. In _____. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2003, p. 151-164.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectivas, 1971.

BARTHES, R. et al. *Poétique du récit*. Paris, Éditions du Seuil, 1977.

_____. Aula do dia 17 de fevereiro de 1979. In: *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BELLER, Manfred. “Tematologia”. In: SCHMELING, Manfred. *Teoria y practica de La literatura comparada*. Barcelona: Editora Alfa, 1984.

BERTELLI, Antônio R.; PALMEIRA, Moacir G. S.; VELHO, Otávio G. C. A.; *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Trad. Arthur Nestrovsky. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

BRUNN, Alain. *L’Auteur*. Paris: GF Flammarion, 2001.

CALVINO, ITALO. *Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Portugal: DIFEL, 2002.

COSTELLA, Antonio F. *Para apreciar a arte: roteiro didático*. São Paulo: Ed. Senac, 2002.

COUTINHO, Eduardo F. e CARVALHAL, Tania Franco. *Literatura Comparada: textos Fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.

EIKHENBAUM et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1978, p. 39-56.

FOUCAULT, Michel. Las Meninas. In: *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Isto não é um cachimbo. In: MOTTA, Manoel Barros da (org.). *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

GINZBURG, Carlo. *O fio e os rastros: verdadeiro, falso. Fictício*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar e Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Revolução Permanente. A História da Arte*. 16 ed. Rio de Janeiro: Ed. LTC, 2000.

GRÜNEVALD, Maria-Moog. “Investigación de las influencias y de La recepción”. In: SCHMELING, Manfred. (org.). In: *Teoria y practica de La literatura comparada*. Barcelona: Editorial Alfa, 1984.

JOUBERT, Clarice (org.). *Enjeux du comparatisme en littérature*. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2006.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. A pintura na literatura. In: *Literatura e sociedade*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. No. 2, FFLCH, USP, 1997.

_____. In: *O grande Livro das Artes: edição de bolso*. Tradução de Gilson B. Soares. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

MENDILOW, Adam Abraham. *O Tempo e o Romance*. Tradução de Flávio Wolf. Supervisão, pref., nota final de Dionísio de oliveira Toledo. Porto Alegre: Globo, 1972.

MOISÉS, Leyla-Perrone. História literária e julgamento de valor. In:_____. *Revista Colóquio/Letras*. nº. 77. Lisboa: Fundação Calouste G. Jan., 1984.

MORETTI, Franco. Os Romances de Balzac e a Personalidade Urbana. In:_____. *Signos e Estilos da Modernidade: ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução de Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MÜHLENFELS, Frans S. “La literatura y las otras artes”. In : SCHMELING, Manfred (org). *Teoria y practica dela literatura comparada*, Barcelona : Editorial Alfa, 1984, p. 169/193.

NUNES, Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura & artes plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.

PAGEAUX, Daniel-Henri. MACHADO, Alvaro Manuel. Do Método ao modelo. In: _____. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. Lisboa: Edições 70. 1998.

PAREYSON, Luig. *Os Problemas da Estética*. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAULI, Evaldo. *Enciclopédia Simpozio*. Disponível em: http://www.cfh.ufsc.br/~simpozio/megaestetica/e-cores/3911y035.html#Top_of_page. Acesso em: 02 Set. de 2011.

PERRONE-MÓISES, Leyla. *Altas literaturas; escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 15 a 34.

_____. “O lugar crítico”. In: *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Ática, 1978, p. 15/34.

PRAZ, Mário. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

SOUILLER, Didier ; TROUBETZKOY, Wladimir. (org.). “Une approche comparatiste d l’histoire des genres”. In : *Littérature comparée*. Paris : Presses Universitaires de France, 1997.

SOURIAU, Etienne. *A correspondência das artes (elementos de estética comparada)*. São Paulo, Cultrix: Edusp, 1983.

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. Trad. Eduardo de Castro. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura em suas fontes*. Vol. I. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p.7-25.

WELLEK, René e WARREN, Austin. *Literatura e outras artes*. In: *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971, p. 157-170.

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia da arte*. Tradução de Assef Nagib Kfourri. São Paulo: Ed. Senac. São Paulo: 2006.

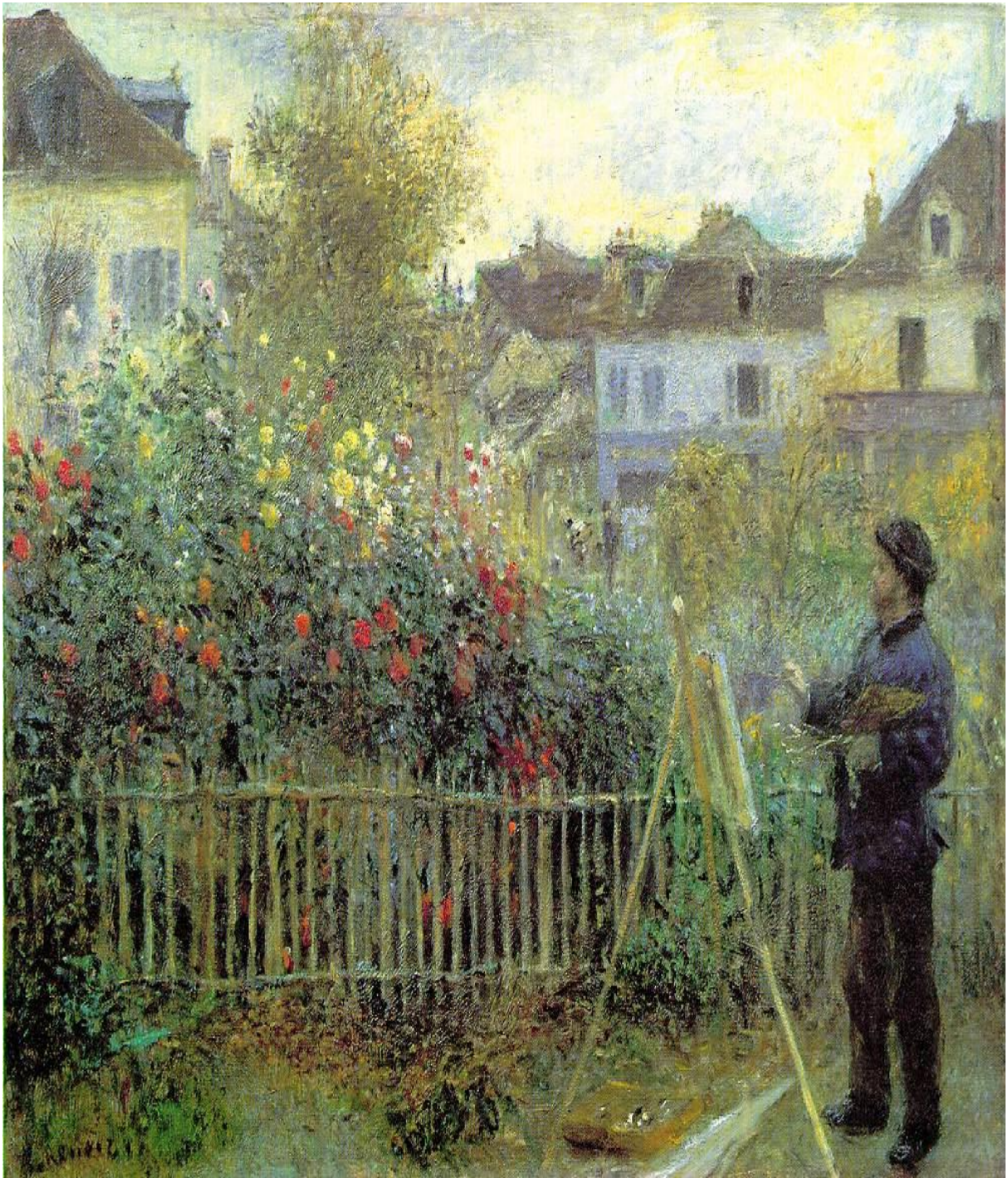
ANEXOS - TELAS DOS PINTORES IMPRESSIONISTAS

ANEXO A - Camille Pissarro



Le verger (The Orchard). Oil on linen, 45,1x54,9 cm. National Gallery of Art, Washington, 1872.

ANEXO B – Pierre Auguste Renoir



Monet painting in his garden at Argenteuil. Pierre Auguste Renoir. Oil on Canvas, 46x60 cm. Wadsworth Atheneum, Hartford, 1873.

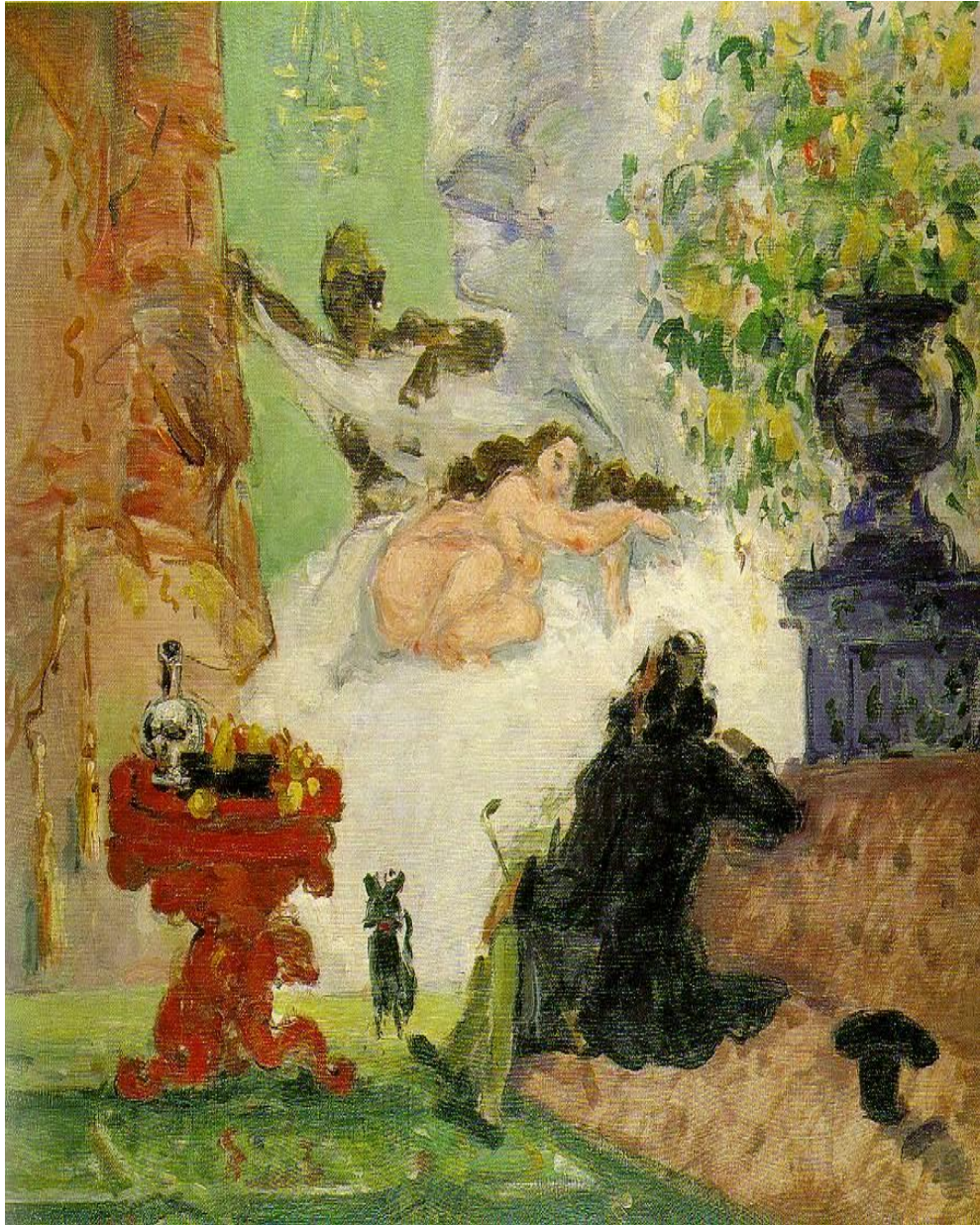
ANEXO C – Alfred Sisley

Autumn: Banks of the Seine near Bougival. Sisley, Alfred. Oil on canvas, 46 x 62 cm.
Museum of Fine Arts, Montreal; 1873.

ANEXO D – Edgard Degas

École de danse. Degas, Edgar. Oil on canvas, 48.3 x 62.5 cm. Corcoran Gallery of Art, Washington; 1873.

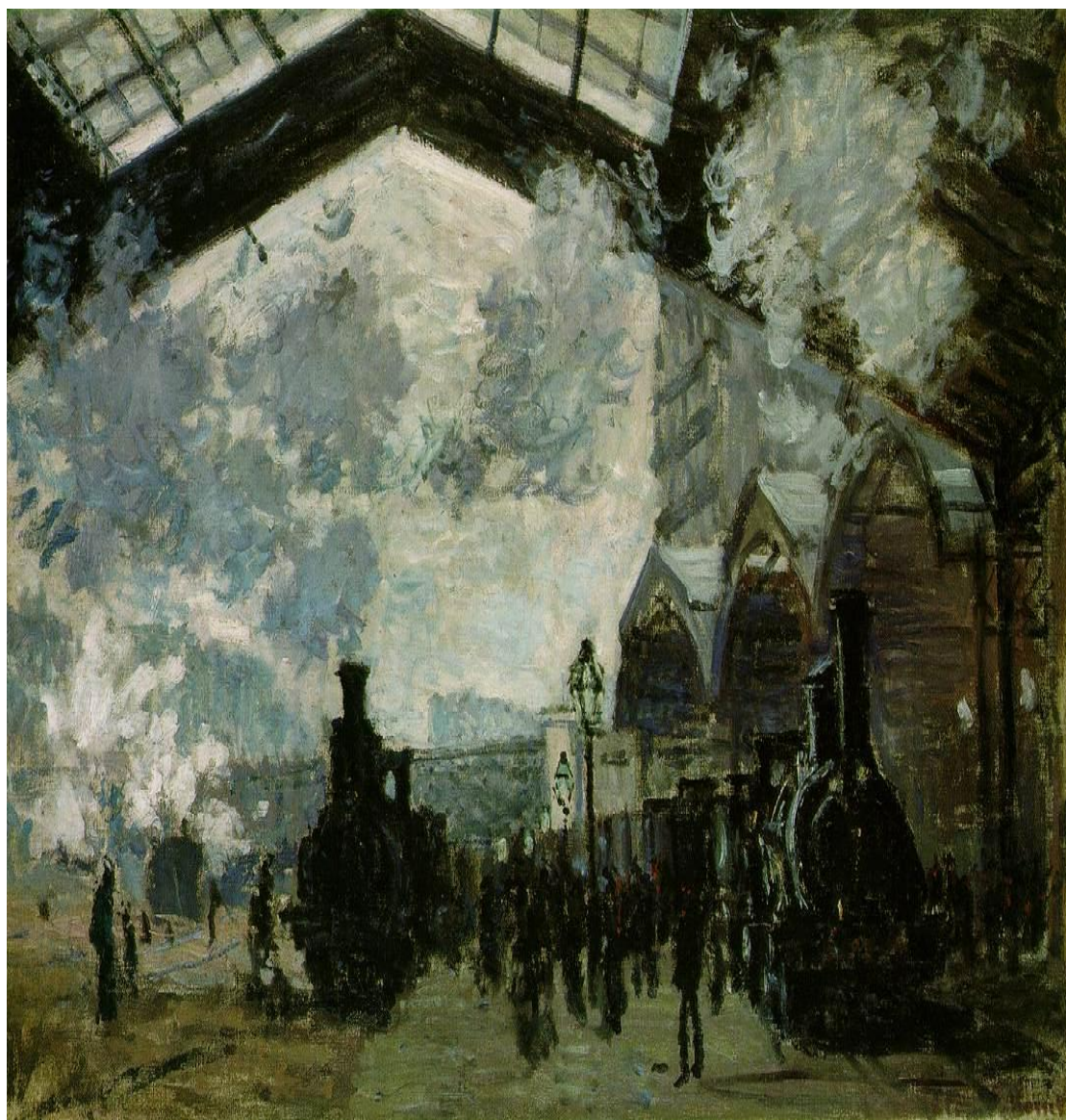
ANEXO E – Paul Cézanne



A Modern Olympia. Cezanne, Paul. Oil on canvas, 46 x 55.5 cm.
Musée d'Orsay, Paris; 1873-1874.

ANEXO F - Berthe Morisot

The Cradle. Morisot, Berthe. Oil on canvas, 56 x 46 cm .Musée d'Orsay, Paris; 1872.

ANEXO G – Claude Monet

Saint-lazare Station. Claude Monet. Oil on canvas; 54,3x73,6 cm.
National Gallery, London.