

Milena Guerson

UFMG

Elementos da abordagem *ut pictura poesis* na narrativa balzaquiana *Le chef-d'œuvre inconnu* – sobre o uso dos termos “poesia” e “poeta”

Le chef-d'œuvre inconnu é uma narrativa escrita por Balzac a pedido da Revista *L'Artiste*¹, sendo que a primeira publicação ocorre em dois fascículos, em julho e agosto de 1831. O texto é um “romance de artista” (*künstlerroman*) que trata do tema da criação em arte sob o prisma de três pintores: Frenhofer, Poussin e Porbus. Considerando que a relação entre pintor e modelo é o eixo estruturador da narrativa, podemos dizer que Poussin e Frenhofer são pólos opostos de uma hierarquia de pintores, que se relacionam com figuras femininas também simétricas: Gillete, que irá atuar como modelo artística, e Catherine Lescault, uma fictícia cortesã que é o motivo temático da obra-prima que Frenhofer procura conceber e executar. Porbus, por sua vez, é um personagem mediador nas situações e diálogos do enredo.

Mestre Frenhofer, a personagem principal, acredita ser capaz de compor uma pintura perfeita. Em seu papel de “mestre”, se dedica a explicar sobre pintura para seus dois “discípulos”, François Porbus (um pintor mediano que, supostamente, trabalha para a corte) e Nicolas Poussin (pintor principiante, recém-chegado a Paris, no ano de 1612 – tempo e espaço do enredo). Frenhofer revela segredos de composição e exalta como emprega esses segredos em sua tela laboriosa, em relação à qual possui um vínculo de amor, contudo, após ter trabalhado em busca

¹ A Revista *L'Artiste* é um periódico fundado em 1831, composto por publicações sobre Literatura e Belas Artes, que cumpre importante papel como instrumento de divulgação do Romantismo. A partir do site da Biblioteca Nacional da França (Gallica) é possível ter acesso à reimpressão – realizada por Slatkine Reprints, em 1972 – dos dois volumes originais em que Balzac primeiramente publica *Le chef-d'œuvre inconnu*.

da perfeição artística por cerca de dez anos, sua obra-prima revelar-se-á incompreensível diante de seus companheiros.²

Nas suas lições sobre pintura, Frenhofer possui como argumento fundamental o intento de se adquirir maior expressividade em pintura; entendendo-se, aqui, o conceito de “pintura expressiva” como aquela que, para além da correção dos aspectos técnicos da composição, deixa transparecer a “alma” (ou a poesia) dos motivos nela retratados. Visto que a ideia de “expressividade” se traduzirá, muitas vezes, no aspecto retórico, literário ou, enfim, “poético”, que se faz presente na pintura, importa dizer que é principalmente na exposição destes modos expressivos de construção pictórica, preconizados pela personagem, que preceitos da abordagem crítica *ut pictura poesis* transparecem no texto de Balzac.

A máxima *ut pictura poesis* é proveniente do pensamento de Horácio (século I a.C.), no texto intitulado *Epístola aos Pisões* ou, conforme denomina Quintiliano, *Ars Poetica*³, mas Solange Oliveira (1993) aponta que, ultrapassando a acepção deste contexto originário, a máxima irá, através de processo gradual, configurar uma “abordagem crítica”. O emprego da expressão no texto de origem estabelece que uma composição poética, assim como um quadro de pintura, deve primar pela “unidade”, sem elementos discrepantes, passíveis de distorcer certo “decoro”. A autora esclarece que o intento de Horácio se concentra mais em estabelecer preceitos sobre a criação em poesia, especificamente para orientar “três aspirantes a poeta da família dos Pisanos”, do que em fundar um “tratado” geral sobre arte, razão por que ela atribui ao texto o valor de um exemplo comparativo “inocente”, no nível compositivo.⁴

² Honoré de Balzac, « Le chef d'œuvre inconnu », In: Marcel Bouteron e Henri Longnon (Org.), *La Comédie Humaine* (Paris: Gallimard, 1950, v. 9), pp. 01-34. As referências correspondentes às citações de *Le chef d'œuvre inconnu* serão apresentadas, no decorrer do artigo, de modo simplificado, sendo inseridas as traduções em nota de rodapé, a partir da seguinte edição: Honoré de Balzac, “A obra-prima ignorada”, In: Paulo Rónai (Org.), *A comédia humana: estudos filosóficos* (Porto Alegre: Globo, 1954, v. 15), pp. 385-412.

³ Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), p. 9.

⁴ Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura & Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea* (Ouro Preto: Editora UFOP, 1993), p. 13.

Benedito Nunes (1991) corrobora tal pensamento ao afirmar que considera a *Arte Poética* horaciana “mais um código de preceitos, que traduzem a experiência de um poeta, do que uma reflexão filosófica.”⁵ Segundo Nunes, o esboço de uma primeira reflexão filosófica sobre a arte se inicia em Sócrates, desdobra-se nos diálogos platônicos, culminando na *Poética* de Aristóteles, que seria “a primeira teoria explícita da arte que a Antiguidade nos legou.”⁶ Cabe ressaltar que o conceito de “poesia” utilizado no presente texto deriva, sobretudo, do modo como Aristóteles o desenvolve na *Poética*⁷, que é um dos escritos fundadores da tradição horaciana.

Podemos dizer que a máxima *ut pictura poesis* vem coroar uma contenda pré-existente em Platão e Aristóteles, os quais engendraram a ideia de imitação (*mimesis*). No segundo capítulo de seu livro *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista*, Mário Avelar retoma e confronta os pensamentos de Platão, Aristóteles e Horácio, buscando, em certa medida, sistematizar a gênese do paradigma *ut pictura poesis*, a partir da *mimesis*. O autor ressalta, de modo especial, o conceito

⁵ Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), p. 9.

⁶ Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), pp. 8-9.

⁷ Aristóteles, *Poética* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986). Aristóteles, na *Poética*, trata sobre a origem da poesia e a conceituação dos gêneros textuais. Arrola o ramo das artes manuais (utilitárias) sob o conceito de *tékne*, enquanto as artes imitativas, o que inclui pintura, escultura, poesia e música, estão voltadas à *póiesis*. A palavra *Ars*, do latim, equivale à *tékne* grega, designando a um só tempo “todo e qualquer meio apto à obtenção de determinado fim”; trata-se do meio de fazer, de se produzir bem alguma coisa. Já o termo *póiesis* trata-se de um “hábito de produzir de acordo com a reta razão.” A *póiesis* é a arte “enquanto processo produtivo, formador, que pressupõe aquilo que ordinariamente chamamos técnica, e enquanto atividade prática, que encontra na criação de uma obra o seu termo final.” (NUNES, 2007, p. 20). A *póiesis* implica a “transposição do real”, operação pela qual se oferta um caráter contemplativo às imagens referentes a coisas supostamente “penosas” em realidade. Essa transposição é condensada no conceito de “verosimilhança”, ou seja, não o que é de fato, mas o que é possível. *Póiesis* e *mimesis* são elementos definidores e unificadores do conjunto das artes, “é a imitação (mimese) da realidade natural e humana, a essência comum das artes.” Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), pp. 17-21.

de “verosimilhança”, que é trabalhado por Aristóteles na *Poética* e retomado por Horácio no início de sua Epístola.⁸

A tradição horaciana se constituirá em consonância com a concepção mimética e influenciará toda a pintura da tradição clássica, período compreendido “desde a filosofia e a grande arte dos gregos até o Classicismo do século XVIII.”⁹ Neste panorama, Lichtenstein esclarece que o paradigma pictórico no contexto do século XVII (tempo em que se insere a narrativa balzaquiana em pauta) “se constitui sob a dupla influência de Aristóteles e de Cícero ou, mais precisamente, pela leitura ciceroniana que se fez da *Poética*,”¹⁰ trata-se de uma forma de perpetuação do paradigma que, de fato, é engendrado a partir do contexto renascentista.

É no Renascimento que a abordagem horaciana ganha corpo, pois a partir desse momento, muitos teóricos irão se dedicar a discorrer sobre o valor da visualidade, para contrapor a prevalência de uma pintura subordinada ao poético.¹¹ Originalmente, *ut pictura poesis erit* designa que a poesia é como a pintura – a pintura é o termo de comparação e a poesia o termo de referência. Não obstante, no contexto renascentista, ocorrerá a inversão da expressão, “*ut poesis pictura*”: agora, a pintura é que deve ser como a poesia, uma pintura intelectual. É este sentido inverso ao postulado horaciano que será conservado pela tradição, até porque a inversão ocorre em acordo com o intuito renascentista de elevar o estatuto da pintura como atividade liberal, ao mesmo nível ocupado, até então, pelas artes da linguagem.¹²

⁸ Mário Avelar, *Ekphrasis – O poeta no atelier do artista* (Chamusca: Cosmos, 2006), pp. 60-66

⁹ Benedito Nunes, *Hermenêutica e poesia* (Belo Horizonte: UFMG, 2007), p. 23.

¹⁰ Jacqueline Lichtenstein, *A cor eloqüente* (São Paulo: Siciliano, 1994), p. 133.

¹¹ Jacqueline Lichtenstein, “O paralelo das artes”, In: Jacqueline Lichtenstein (Org.), *A Pintura: textos essenciais* (São Paulo: Ed 34, 2005, v. 7), pp. 13-14.

¹² Jacqueline Lichtenstein, “O paralelo das artes”, In: Jacqueline Lichtenstein (Org.), *A Pintura: textos essenciais* (São Paulo: Ed 34, 2005, v. 7), pp. 10-12. De acordo com Lichtenstein, a partir do Renascimento, passa a vigorar um tipo de “exercício literário” que se baseia na “comparação entre as artes.” As artes são agrupadas levando em conta os sentidos da visão e da audição como elementos de definição dos conjuntos, sendo que a visão tem a característica de impressionar mais o espírito do que a audição. A visão é própria à pintura, a audição, à poesia. Por exemplo,

Diante do panorama exposto, podemos elencar oito menções diretas ao paralelo entre pintura e poesia presentes em *Le chef-d'œuvre inconnu*, tratando-se dos contextos em que os termos “poesia” ou “poeta” aparecem explicitamente na narrativa. A primeira menção consta logo no início do texto, no momento em que o jovem e pobre artista Poussin vai ao encontro do mestre François Porbus. O narrador explicita: “A celui qui léger d'argent, qui adolescent de génie, n'a pas vivement palpité en se présentant devant un maître, il manquera toujours une corde dans le cœur, je ne sais quelle touche de pinceau, un sentiment dans l'œuvre, une certaine expression de poésie.”¹³ Neste trecho, a timidez e o pudor de Poussin são evidenciados como um componente natural em um artista de talento, premido por dificuldades materiais, cuja expectativa de se confrontar com um mestre atesta a sensibilidade de que ele é dotado.

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

Vous autres, vous croyez avoir tout fait lorsque vous avez dessiné correctement une figure et mis chaque chose à sa place d'après les lois de l'anatomie! Vous colorez ce lineament avec un ton de chair fait d'avance sur votre palette en ayant soin de tenir un côté plus sombre quel'autre, et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copié la nature, vous vous imaginez être des peintres et avoir dérobé Le secret de

Leonardo da Vinci, em seu *Tratado da pintura*, situa a pintura hierarquicamente acima da música e da escultura, devido a uma comparação referente aos respectivos sentidos que essas artes evocam com preponderância – visão, audição e tato.

¹³ Balzac, 1950, v. 9, p. 4. “Ao artista que, de poucos haveres, que, adolescente de gênio, não palpitou vivamente ao apresentar-se diante de um mestre, sempre faltará uma corda no coração, não sei que pincelada, que sentimento na obra, que indefinível expressão de poesia.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 390).

Dieu!... Prrr! Il ne suffit pas pour être un grand poète de savoir à fond la syntaxe et de ne pas faire de fautes de langue!¹⁴

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

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

O tema do *Deus pictor*, a ideia do mundo como *speculum Dei* – amplamente difundidos pelos teóricos do barroco, o recurso aos textos da patrística, de Orígenes, de Jâmblico, de Clemente de Alexandria, vão servir a um só tempo para legitimar e possibilitar uma atividade figurativa cujo valor vinha sendo há muito contestado pelos filósofos.¹⁵

¹⁴ Balzac, 1950, v. 9, p. 7. “Vocês pensam ter feito tudo, quando desenharam corretamente uma figura e puseram corretamente cada coisa em seu lugar segundo as leis da anatomia! Vocês colorem esse esboço com tonalidades de carne de antemão preparadas na paleta, tendo o cuidado de manter um dos lados mais sombrio do que o outro, e como olham de quando em quando uma mulher nua que se conserva de pé em cima de uma mesa, julgam ter copiado a natureza; imaginam que são pintores e que roubaram o segredo de Deus!... Prrr! Não basta para ser um grande poeta conhecer a fundo a sintaxe e não cometer erros de linguagem!” (Balzac, 1954, v. 15, p. 392).

¹⁵ Jacqueline Lichtenstein, *A cor eloqüente* (São Paulo: Siciliano, 1994), p.131.

Mas, mesmo em Platão já havia a ideia do artista como cocriador; conforme Nunes, no pensamento platônico a natureza ou “cosmos” possui origem mítica e divina, arrolada “pela ação de um espírito inteligente e superior, o Demiurgo, que imprimiu na matéria as formas dos modelos eternos e ideais das coisas, que podia contemplar na região celeste.”¹⁶ As artes fundam sua identidade ao remontar a esta origem, entretanto, situadas no domínio do “sensível” (domínio das criações humanas), um patamar hierárquico menos digno, se comparado ao “inteligível” (domínio metafísico, mundo ideal onde a ideia de “verdade” e a beleza universal têm lugar). Conforme afirma Nunes: “a ação do Demiurgo, que fez do universo a sua obra, e que o gerou como artefato, foi o ato poético fundamental que os artistas repetem ao impor à matéria, segundo a ideia que trazem na mente, uma forma determinada.”¹⁷

Outras conotações míticas sobre o ato criador aparecem na narrativa balzaquiana pelas frequentes alusões que o escritor faz a lendas e “mitos” propriamente ditos. Além das referências à lenda de Maria do Egito, à Vênus (deusa da beleza) e à Adão (mito de criação do homem), Balzac menciona outros quatro personagens mitológicos: Prometeu, Proteu, Pigmalião e Orfeu. Tais nomes estão presentes nas falas de Frenhofer, conferindo erudição ao discurso do pintor, que solicita a Porbus e Poussin que também sejam eruditos. Lembremos que, no âmbito da tradição horaciana, os “quadros de maior valor são os de ‘história’, seguidos dos retratos, das cenas de gênero, das paisagens e, por último, as naturezas mortas.” A “Pintura de história” é valorizada, pois além de requerer do pintor conhecimento erudito e literário para compor as

¹⁶ Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), p. 20.

¹⁷ De acordo com Nunes (1991), vigoram no pensamento platônico três patamares: o inteligível, a natureza e o sensível. O inteligível é de teor metafísico e envolve o pensamento filosófico-conceitual, enquanto a natureza é o próprio “mundo” físico em que se vive. A natureza é “cópia” do inteligível e esse pressupõe a “verdade” como característica; junto à ideia de “verdade” estão a natureza ideal e a beleza universal. O sensível é o domínio das artes, pois envolve as criações humanas. Ao pintar, o homem imita em segundo grau a natureza e em terceiro grau o inteligível.

fábulas e alegorias histórico-mitológicas, exige o conhecimento dos demais gêneros que incorpora em um só espaço de representação.¹⁸

Cabe frisar que dentre os mitos citados por Frenhofer a história de Pigmalião destaca-se em relação às demais, por ser uma referência influente na obra de Balzac, possuindo elementos em comum tanto com a estrutura geral de *Le chef-d'œuvre inconnu* quanto da narrativa *Sarrasine* (1830), cujo título é também o nome do protagonista escultor. Sarrasine, o escultor, se insere em uma trama semelhante à de Frenhofer, o pintor, por envolver a relação entre a arte, a “representação” mimética e o amor.

Conforme descreve Ménard, Pigmalião, um escultor que vivia na ilha de Chipre, local conhecido por possuir muitas cortesãs, sentia-se insatisfeito com as mulheres que ali viviam. Esculpiu então uma estátua de marfim de formas puras e castas, materializando a “formosura de caráter” que o artista procurava em uma mulher. Apaixonou-se por sua estátua, mas “faltava a vida àquela pudica beleza.” Pigmalião pede a Vênus que lhe permita se casar com a escultura que havia criado, e a deusa consente, concedendo-lhe o milagre de dar vida à sua criação. “Com efeito, quando o escultor voltou, foi abraçar a estátua, e viu-lhe as faces corar: o marfim amoleceu-se e a estátua animou-se.”¹⁹

São elementos do mito de Pigmalião encontrados em *Le chef-d'œuvre inconnu*, entre outros fatores²⁰, o contraponto entre a

¹⁸ Celina Mello, *A Literatura Francesa e a Pintura* (Rio de Janeiro: 7 Letras/Faculdade de Letras/UFRJ, 2004), pp. 36-38.

¹⁹ René Ménard, *Mitologia Greco-Romana* (São Paulo: Opus, 1991, v.2), pp. 264-265.

²⁰ Além destes fatores, o enfoque de Frenhofer na falta de vida que vigora na região do colo – região do coração – da “Maria Egípcíaca” de Porbus (p. 393), assim como o enfoque no detalhe do pé figurativo que resta, apesar do caos de cores em que se transforma a obra-prima (p. 410), são evidências referentes a discussões que se seguem à representação do mito de Pigmalião pelo pintor Girodet, conforme expõe Ménard: “a história de Pigmalião constitui o tema do último quadro pintado por Girodet, e que figurou no salão de 1819. Não se imagina a quantidade de brochuras aparecidas desde então para louvar ou criticar o pintor. O mais interessante foi que os médicos houberam por bem mesclar-se à discussão, e examinar, com ridícula seriedade, a questão de saber se o artista tivera razão em animar, primeiramente, a cabeça da estátua, cujas pernas continuam ainda de marfim, e se teria sido mais conveniente fazer começar a vida pelo peito, que encerra o coração e os pulmões.” René Ménard, *Mitologia Greco-Romana* (São Paulo: Opus, 1991, v.2), p. 265.

representação da figura de uma “cortesã” e o pudor da arte pura e as frequentes alusões de Frenhofer à sua obra como sua mulher ou esposa – em meio a uma dessas alusões, semelhante ao instante em que a estátua de Pigmalião fica corada ao ganhar vida, Frenhofer utiliza a expressão: “Elle rougirait si d’autres yeux que les miens s’arrêtaient sur elle.”²¹ Em síntese, Pigmalião frente à estátua de mulher à qual deseja dar vida é equivalente a Frenhofer em relação à sua pintura, pois o artista sugere, em diálogo com Porbus: “_ Voilà dix ans, jeune homme, que je travaille; mais que sont dix petites années quand il s’agit de lutter avec la nature? Nous ignorons le temps qu’employa le seigneur Pygmalion pour faire la seule statue qui ait marché!”²²

O Mito de Pigmalião ganha evidência, ainda, por ser frequentemente referenciado em abordagens que tratam do *ut pictura poesis*, por ser uma metáfora ilustrativa do conceito de “representação” na pintura ocidental, como aparece em *The Pygmalion Effect – From Ovid to Hitchcock*, de Victor Stoichita. Neste livro, o autor trata do tema da “representação”, confrontando o conceito de “simulacro” com a *mimesis*, amparado em autores como Gilles Deleuze e Jean Baudrillard. Stoichita argumenta que o “simulacro” implicaria em uma imagem que ganha independência em relação ao seu “modelo” inicial, adquirindo existência por si mesma, em detrimento do mimetismo. O autor defende que apesar do debate sobre o “simulacro” ser próprio à estética contemporânea (tendo múltiplas nuances no platonismo e grande difusão no contexto da modernidade), é através do mito de Pigmalião, um “mito fundador”, que o emblema persevera.²³

Para Stoichita, o que aproxima o mito de Pigmalião do conceito de “simulacro” é o fato da estátua não ter um referente real, sendo fruto da imaginação de seu autor, além de ganhar vida própria. E o mito de

²¹ Balzac, 1950, v. 9, pp. 25-26. “Ela coraria se outros olhos que não os meus a fixassem” (Balzac, 1954, v. 15, pp. 405-406).

²² Balzac, 1950, v. 9, p. 18. “– Faz dez anos, meu rapaz, que trabalho; mas o que são dez minguados anos quando se trata de lutar com a natureza? Ignoramos o tempo que o senhor Pigmalião empregou para fazer a única estátua que caminhou!” (Balzac, 1954, v. 15, p. 400).

²³ Victor Stoichita, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008).

Pigmalião encontra eco na tradição horaciana quando, por exemplo, em contraponto ao mito de Narciso, Stoichita propõe que a imagem-espelho de Narciso é “impalpável” como a imagem em uma pintura, enquanto a estátua de Pigmalião possui “presença”, devido à tridimensionalidade que caracteriza a escultura. Nesse caso, o mito de Pigmalião possui diferencial – em relação ao mito de Narciso – por envolver a questão da “personificação”²⁴; questão que é igualmente abordada pelo Frenhofer, de Balzac, nas divagações que a personagem forma sobre sua pintura.

Prosseguindo com a análise do emprego dos termos “poesia” e “poeta” por Balzac, Frenhofer dirige a Porbus uma asserção enfática, corroborando a ideia de que, ao pintor, não basta copiar meramente a natureza com precisão técnica. No momento em que Porbus procura se justificar quanto à má execução da tela “Maria Egípcíaca”, afirma que se debruçou sobre o estudo do modelo e que há efeitos reais na natureza que não são possíveis de serem replicados na tela. Esta justificativa provoca a ira de Frenhofer, que retruca de modo veemente: “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 poète! s’écria vivement le vieillard en interrompant Porbus par un geste despotique.”²⁵ A aproximação entre pintura e poesia se reforça no prosseguimento da fala, quando o ancião volta a associar os meios artísticos, incluindo também a escultura: “Ni le peintre, ni le poète, ni le sculpteur ne doivent séparer l’effet de la cause qui sont invinciblement l’un dans l’autre!”²⁶ Desvela-se o procedimento ideal, captar a natureza em pintura, através da poesia, expressivamente – Porbus deve aliar seu procedimento técnico ao fator poético, eliminando tensões dicotômicas entre técnica e expressão: causa/efeito, forma/conteúdo, desenho/cor e figura/fundo devem estar integrados.

Teixeira Coelho aponta que a assertiva em clímax de Frenhofer – a da necessidade de uma arte “expressiva” (poética) – pode ser entendida

²⁴ Victor Stoichita, *The Pygmalion Effect: From Ovid to Hitchcock* (Chicago: The University of Chicago Press, 2008).

²⁵ Balzac, 1950, v. 9, p. 9. “– A missão da arte não é copiar a natureza e sim exprimi-la! Não és um vil copista, e sim um poeta! – exclamou vivamente o ancião, interrompendo Porbus com um gesto despótico.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 394).

²⁶ Balzac, 1950, v. 9, p. 9. “Nem o pintor, nem o poeta, nem o escultor devem separar o efeito da causa, que invencivelmente estão um no outro.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 394).

tanto como um preceito da pintura do Romantismo, quanto da anterior pintura de tendência clássica e, inclusive, da posterior pintura de índole modernista. O autor ressalta que a fala sintetiza o processo “da história da arte ocidental marcada pelo gradual, embora inconstante, declínio da presença sensível das coisas reconhecíveis.” Tal processo teria ocorrido a partir da separação entre o “pensamento abstrato reflexivo” e o “objeto real” – na medida em que o pensamento se distancia do objeto, passa a considerar de modo crescente a própria mediação com o real, chegando a se depurar.²⁷

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

[...] aquele que, sem o delírio das musas, tiver chegado às portas da poesia, com a convicção de que decididamente um conhecimento técnico deve bastar para fazer dele um poeta, é, pessoalmente, um poeta imperfeito, do mesmo modo que a poesia dos homens inspirados por um delírio suplanta a poesia daqueles que estão em pleno juízo.²⁸

De acordo com Platão, os poetas ideais são inspirados por um delírio entusiástico, de origem divina; o entusiasmo que se apodera da alma faz com que os poetas inspirados superem aqueles em “pleno juízo”. O criador não imbuído de um estado de divindade, detentor somente do domínio técnico, não efetiva a verdadeira criação. Conforme comenta Nunes, a inspiração poética é um poder “estranho”, de ordem superior, que arrebatava o poeta, permitindo-lhe vislumbrar a beleza, enquanto a mera técnica, que se vincula ao juízo, à razão, não fornece subsídios para se fazerem bons poemas. Estes, seja no gênero épico ou lírico, são concebidos e escritos sob ação direta da divindade.²⁹ Segundo Nunes, Platão eleva o poeta inspirado e rebaixa o poeta imitador.

²⁷ Teixeira Coelho, “Entre a vida e a arte”, In: Teixeira Coelho (Ed.), *Balzac: A obra-prima ignorada* (São Paulo: Comuniqué, 2003), pp. 100-101.

²⁸ Platão *apud* Benedito Nunes, *Hermenêutica e poesia* (Belo Horizonte: UFMG, 2007), p. 23.

²⁹ Benedito Nunes, *Hermenêutica e poesia* (Belo Horizonte: UFMG, 2007), pp. 24-25.

Balzac, através de Frenhofer, eleva o pintor “inspirado”, associando-o ao poeta platônico, e rebaixa o pintor “copista”, que simplesmente imita a natureza.

Embora a ideia de uma arte “expressiva” (poética ou dotada de sentimento) possa ser atribuída ao Romantismo ou ao Modernismo, importa considerar que o pensamento de Frenhofer, em princípio, se refere à pintura renascentista. É preciso que na narrativa sejam estabelecidas concepções estritamente clássicas para que estas gerem o impacto da revelação final da “obra-prima”, e não há pintura que tradicionalmente se assemelhe mais ao conceito de “obra-prima” do que uma pintura renascentista. Além deste fator, Balzac faz alusão, através da fala de Frenhofer, a Rafael, exaltando em suas pinturas o “sentido íntimo” – expressivo – capaz de gerar o extravasamento da forma. “La Forme est, dans ses figures, ce qu’elle est chez nous, un truchement pour se communiquer des idées, des sensations, une vaste poésie.”³⁰

Nesse momento, a pintura “expressiva” de Frenhofer é um reflexo da inversão renascentista da prescrição horaciana (*ut poesis pictura*), a “poesia” se identifica ao conceito renascentista de harmonia. O mais relevante, porém, é a evidência apontada por Frenhofer de que o intento da forma é comunicar ideias e sensações, ou seja, a imagem possui um objetivo literário. A pintura é um procedimento onde há a primazia da imagem, mas a imagem deve conter um intento conceitual – a forma é o meio, a poesia é o fim; forma e sentimento devem estar harmonicamente conectados na configuração de uma pintura retórica. O intento literário da pintura (equivalente, nesse caso, ao conceito de “expressão”), pode ser melhor explicitado se observarmos as proposições de Lessing, no *Laocoön*, pois o teórico procura diferenciar os fundamentos próprios à pintura e à poesia, não deixando, porém, de observar onde tais formas de arte possuem seu ponto de encontro; este, demarcado pelo procedimento “seletivo” que ampara a criação do poeta e/ou pintor.

Lessing pontua algumas distinções básicas, afirmando que ambas, pintura e poesia, se fundamentam em signos, mas enquanto a primeira

³⁰ Balzac, 1950, v. 9, p. 10. “A forma, nas suas figuras, é o mesmo que entre nós, um intérprete para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 394).

envolve “figuras e cores no espaço”, a segunda envolve “sons articulados no tempo”. Quanto à relação desses signos com seus significados, temos na pintura signos “um ao lado do outro”, designando objetos nesta mesma condição (concomitantes), enquanto na poesia temos signos que sucedem “um ao outro”, designando objetos sucessores (sequenciais). Enfim, componentes que coexistem são “corpos” e as “qualidades visíveis” dos corpos são características específicas da pintura. A poesia, por sua vez, tem como elementos as “ações”, pois são compostas de partes que se sucedem e, logo, a característica específica da poesia é a temporalidade.³¹

Todavia, Lessing problematiza que corpos existem no espaço e também no tempo, pois podem ter diversas durações sucessivas encadeadas, podendo os corpos ser “centro de uma ação”. Como consequência, “a pintura também pode imitar ações, mas apenas alusivamente através de corpos.” A poesia, por sua vez, depende de “certos seres” para desencadear suas ações; seres são corpos, então “a poesia também expõe corpos, mas apenas alusivamente através das ações.” Conclui-se que pintura e poesia devem ser ambas seletivas. Seletiva será a pintura, pelo enquadramento de um só momento da ação, pois não pode fazer alusão a todos os momentos; deve-se optar pelo que se julga mais significante (ou expressivo), “a partir do qual se torna mais compreensível o que já se passou e o que se seguirá.” Sob esse aspecto, pintura é narração, conta uma ação, tal como deve contar a poesia. Seletiva será a poesia, pois somente poderá considerar “uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva”, elegendo a qualidade que seja mais “sensível”, em acordo com o propósito da exposição da ação que visa a sugerir. Esta seria a suma de uma “regra da unidade dos adjetivos pictóricos e da economia nas exposições de objetos corpóreos.”³²

Segundo Lessing, conforme esses princípios, podemos entender tanto a “grande maneira dos gregos” quanto o modo dos “poetas modernos”, sendo que estes últimos “querem competir com o pintor”,

³¹ Lessing, *Laocoonte* (São Paulo: Iluminuras, 1998), pp. 193-194.

³² *Ibid.*, p. 193.

referente a um aspecto no qual serão “necessariamente” vencidos.³³ O pintor vence os poetas modernos, pois, enquanto a pintura permite materializar imagens, a poesia somente permite evocar ausências; a poesia evoca, a pintura encarna e, por isso, o discurso de Lessing privilegia o pictórico em detrimento do poético.

Para Oliveira, a relevância de Lessing está no fato de que ressalta a “diferença de meios empregados pelas diversas artes”, em detrimento da comum busca por “semelhanças temáticas”, até então empregada no campo da teoria artística. Nos séculos XVII e XVIII vigora a “semelhança do assunto ou motivo”, enquanto a teoria moderna passará a valorizar a “semelhança estilística”. Lessing é, então, precursor da moderna teoria artística, ao ressaltar que o “critério de avaliação” deve ser diverso, uma vez que diverso é o tipo (código) de arte, além de diferenciar os conceitos de “concepção e expressão”, questionando a vigorante separação entre “forma” e “conteúdo.”³⁴

Na citação seguinte, a ideia de uma pintura expressiva (pintura que diz algo além de si, que, em seu conteúdo, diz algo além da forma compositiva) ganha novas conotações a partir do pensamento de Porbus – é aos olhos do pintor mediano que o pensamento de Frenhofer sobre a pintura se modifica ou oscila no decorrer da narrativa. Porbus, pintor flamengo, aconselha Poussin, pintor neoclássico, sugerindo-lhe que se oponha ao procedimento criativo de Frenhofer, ou seja, à sua maneira de refletir constantemente sobre a prática pictórica:

[...] le dessin donne un squelette, la couleur est la vie, mais la vie sans le squelette est une chose plus incomplète que le squelette sans la vie. Enfin, il y a quelque chose de plus vrai que tout ceci, c'est que la pratique et l'observation sont tout chez un peintre, et que si le raisonnement et la poésie se querellent avec les brosses, on arrive au doute comme le bonhomme, qui est aussi fou que peintre. Peintre sublime, il a eu le malheur de naître riche, ce qui lui a permis de divaguer,

³³ *Ibid.*, p. 194.

³⁴ Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura & Artes Plásticas* (Ouro Preto: Editora UFOP, 1993), p. 23.

Guerson: Elementos da abordagem ut pictura poesis na narrativa balzaquiana
Le chef-d'œuvre inconnu – sobre o uso dos termos “poesia” e “poeta”

ne l'imitiez pas! Travaillez! les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main.³⁵

Porbus defende o desenho afirmando ser ele a estrutura, e cor é vida; o desenho sem cor/vida é aceitável, mas a vida/cor sem desenho é incompleta – e a obra-prima de Frenhofer alcançará, no desfecho da narrativa, justamente uma sobreposição extrema da cor, em detrimento do desenho, ou seja, segundo Porbus, a obra de Frenhofer será extremamente incompleta. Enquanto Frenhofer persegue poeticamente a vida na arte (a expressão), simultaneamente ao pensamento científico sobre arte, Porbus mantém-se arraigado ao procedimento técnico, estrutural, chegando a afirmar claramente que “o raciocínio e a poesia se malquistam com os pincéis”, como citado acima. Mas é preciso considerar que a poesia se indis põe também com o próprio raciocínio, embora ambos se assemelhem por estarem fundamentados no conceitual. No pensamento platônico, conforme comentado por Benedito Nunes: “a poesia é veículo de conhecimentos extraordinários, inacessíveis à maioria dos homens; os poetas se assemelham aos áugures e adivinhos, que, possuídos pelas divindades, instrumentos de seus desígnios, falam sem saber o que dizem.”³⁶

Frenhofer apresenta, dessa maneira, tanto o teor da investigação filosófica sobre pintura, fundamentado no racional, quanto o teor poético, fundamentado no emocional; facetas conflituosas para uma só personalidade. Porbus faz alusão ao fato de que Frenhofer divaga sobre a arte porque nasceu rico; subentende-se que o ancião dispõe de todo o seu tempo, o que cria condições para que se dedique ao pensamento filosófico. Ainda devido à posição social privilegiada de Frenhofer, a pintura para ele não é trabalho, é um procedimento de paixão e amor.

³⁵ Balzac, 1950, v. 9, p. 21. “[...] o desenho dá o esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem o esqueleto é uma coisa mais incompleta do que o esqueleto sem a vida. Enfim, há alguma coisa mais verdadeira do que tudo isto, e é que a prática e a observação são tudo num pintor, e que, se o raciocínio e a poesia se malquistam com os pincéis, chega-se à dúvida como o velhote, que é tão louco quanto pintor. Pintor sublime, ele teve a desgraça de nascer rico, o que lhe permitiu divagar; não o imite! Trabalhe! Os pintores só devem meditar com o pincel na mão.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 402).

³⁶ Benedito Nunes, *Introdução à Filosofia da Arte* (São Paulo: Ática, 1991), p. 13.

Citamos abaixo uma passagem que expressa essa relação intimista do ancião com sua obra-prima, são construções textuais carregadas de metáforas sobre a feminilidade:

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 vêtue. La poésie et les femmes ne se livrent nues qu'à leurs amants! Possédons-nous le modèle de Raphaël, l'Angélique de l'Arioste, la Béatrix du Dante? Non! Nous n'en voyons que les Formes.³⁷

Frenhofer cita um pintor e dois literatos, exemplificando que somente diante do artista, seja poeta ou pintor, é que o segredo – a nudez – da composição de uma obra se revela. Ao observador é facultada uma obra vestida, velada. Supostamente, revelar uma obra inacabada é despi-la (não se revelam os meios utilizados para se chegar aos fins), mas o que Frenhofer procura ensinar aos seus discípulos é uma maneira de conferir vida à pintura, ou seja, ele busca revelar meios para a criação pictórica. Há, portanto, contradição no intento de Frenhofer: afirma não ser possível a entrega “desnuda” da pintura poética – a compreensão do segredo pictórico – a não ser ao criador amante, mas quer ensinar aos que se fazem, então, seus rivais no amor, o caminho que lhes possibilite “despir” a pintura: ele quer que compreendam o segredo que reconhece ser impossível propagar. Nesse contexto, afirma George Steiner: “os Mestres são os guardiões e transmissores da Memória, que é a Mãe de Todas as Musas. [...] A ideia de um Mestre autista, incapaz ou pouco inclinado a compartilhar seu saber é logicamente possível, mas constitui quase uma contradição.”³⁸

George Steiner, em sua obra *Lições dos Mestres*, observa a relação “Mestre-discípulo” sob uma ótica plural, mas argumenta que tal relação pode ocorrer, sobretudo, por três caminhos: há mestres que destroem

³⁷ Balzac, 1950, v. 9, p. 26. “Minha pintura não é uma pintura, é um sentimento, uma paixão! Nascida na minha oficina, ela aí deve permanecer virgem e não pode sair senão vestida. A poesia e as mulheres só se entregam nuas aos seus amantes! Possuímos nós o modelo de Rafael, a Angélica de Ariosto, a Beatriz do Dante? Não! não lhes vemos senão as formas.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 406).

³⁸ George Steiner, *Lições dos Mestres* (Rio de Janeiro: Record, 2010), p.183.

seus discípulos, em contrapartida, há os discípulos que traem e destroem seus mestres e, por fim, há uma relação baseada na “troca”, quando um aprende com o outro, havendo diversas nuances nesse “equilíbrio”. O autor questiona também sobre o sentido da “transmissão” do conhecimento; ensina-se pelo exemplo e/ou pela palavra, mas existem mestres que não encontram “receptores à altura de sua mensagem.” Por outro lado, a *doxa* (“a doutrina e o material a serem ensinados”) pode ser “considerada perigosa demais para ser passada adiante. É então enterrada em algum lugar secreto para não ser descoberta por muito tempo ou, mais drasticamente, condenada a morrer com o Mestre.”³⁹

Na narrativa em discussão, existe uma tônica de “segredo” no conhecimento que Frenhofer visa oferecer, mas quando esse segredo é revelado, seus discípulos não se mostram receptivos, e haverá a destruição do mestre e de seu legado. “Impulsos de fidelidade amorosa, de confiança, de sedução e de traição integram o processo de ensino e aprendizagem”⁴⁰, sendo que vemos estes impulsos em ação na narrativa balzaquiana, sobre que Steiner complementa: “os Mestres repudiam os discípulos quando os julgam não merecedores ou desleais”⁴¹, um fato que fica claro em *Le chef-d'œuvre inconnu*.

Frenhofer prenuncia seu próprio fim, na contradição de seu intento como mestre. O conhecimento que atingiu é tão íntimo que não o pode ensinar, pois é algo que implica ultrapassar a linguagem e as formas, intento similar ao da poesia frente aos demais gêneros da escrita. Quem vem coroar a última referência direta entre pictórico e poético presente na narrativa balzaquiana é Poussin, justamente no momento em que, junto a Porbus, tenta apreender a obra-prima, concluindo sobre

³⁹ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 162.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17. Steiner também menciona em seu livro o *Bildungsroman* (romance de formação), definindo o gênero, comum na literatura alemã, como “uma narrativa do amadurecimento interior pelas vias da educação e da experiência.” (p.146). Trata-se do “gênero” que permite a caracterização do *künstlerroman* (romance de artista) como “subgênero”, sendo que Steiner também menciona Balzac como um dos escritores que já problematizaram o ensino em oficinas/academias de Artes Plásticas (p.78).

Frenhofer: “_Il est encore plus poète que peintre, répondit gravement Poussin.”⁴²

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

Para finalizar esta reflexão sobre o sentido da presença de referências concretas à pauta *ut pictura poesis* na narrativa balzaquiana, partiremos de uma síntese quantitativa referente à utilização dos termos “poesia” ou “poeta”. Compondo a totalidade das oito referências, destaca-se uma primeira correspondente ao termo “poesia”, feita pelo narrador, inserida na reflexão preditiva do enredo; em seguida, quatro indicações feitas por Frenhofer – três alusões ao termo “poeta” e uma ao termo “poesia”. Seguem-se outras duas indicações ao termo “poesia”, uma feita por Porbus e outra novamente por Frenhofer. Por fim, há uma alusão concisa por parte de Poussin ao termo “poeta”. Conclui-se que os referidos vocábulos estão presentes na argumentação do trio de personagens cujos diálogos sustentam a narrativa, sendo Frenhofer, a personagem principal, quem se refere mais vezes à pintura como poesia.

Além disso, vimos que os sentidos dos termos variam sensivelmente conforme os diferentes propósitos das personagens nas situações que se desdobram no decorrer do enredo, sendo notável o fato do primeiro uso dos vocábulos vigorar como fecho da síntese preditiva da trama a ser desenvolvida. Podemos considerar que, através da voz do narrador, Balzac propõe a tese geral: deverá haver expressão poética

⁴² Balzac, 1950, v. 9, p. 32. “– Ele é ainda mais poeta do que pintor.” (Balzac, 1954, v. 15, p. 411).

Guerson: Elementos da abordagem ut pictura poesis na narrativa balzaquiana
Le chef-d'œuvre inconnu – sobre o uso dos termos “poesia” e “poeta”

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