

ca das relações entre as artes. Isso, evidentemente, não significa entendermos como menos importantes alguns fundamentos sem os quais de nada valeriam estas considerações. Dentre eles, vale destacar a *questão retórica*, um dos pontos para onde convergem as atenções das atuais perquirições teóricas que se voltam para outros sistemas dis-

cursivos e que nos parecem a base para que se possa buscar a aludida *homologia de estruturas* entre sistemas distintos. Entretanto, entendemos que tanto a questão retórica como outras de igual interesse se fazem ulteriores àquelas que dizem respeito à natureza da questão, objeto primeiro deste ensaio.

A pintura na literatura

Roberto Carvalho de Magalhães

Professor da Università Internazionale dell'Arte –
Florença, Itália

Resumo

Pode-se falar em uma verdadeira tradição no uso da pintura na literatura, que, iniciada com Goethe, em 1774, chega até nossos dias com Georges Perec e Thomas Bernhard. Este fenômeno, na França, foi favorecido pela grande controvérsia renovada a cada ano, no século XIX, pelo Salon Annuel de Peinture, envolvendo escritores como Théophile Gautier, Baudelaire e Zola. Sem ignorar outras literaturas, o texto retrata os percursos seguidos por esse fenômeno na literatura francesa dos séculos XIX e XX.

Palavras-chave

Literatura; pintura; séculos XIX e XX

Abstract

It can be said that there is a real tradition concerning the use of painting in literature. It began with Goethe, in 1774, and continued up to the present with Georges Perec and Thomas Bernhard. This phenomenon was favoured by the intense controversy renewed each year during the nineteenth century by the Salon Annuel de Peinture, involving many writers like Théophile Gautier, Baudelaire and Zola. Without neglecting other literatures, this article reconstructs this phenomenon in the French literature of the 19th and 20th centuries.

Keywords

Literature; painting; 19th and 20th centuries.

É, sem dúvida alguma, na prosa que a utilização literária da pintura deu os seus frutos mais interessantes. A poesia, apesar das composições do precursor do parnasianismo, Théophile Gautier,¹ dos versos “pictóricos” de Victor Hugo² e dos “Phares” de Charles Baudelaire,³ exemplos de transposição poética de quadros ou de formas específicas das artes visuais, não oferece as possibilidades analíticas que a narração, com os seus ingredientes principais – a descrição e a dissertação –, oferece. A declaração de Baudelaire segundo a qual “o melhor relatório sobre um quadro poderá ser um soneto ou uma elegia”⁴ não está destituída de fascinação, mas, na prática, transforma-se numa visão

1 Trata-se de *Émaux et camées*, bíblia dos poetas parnasianos, publicado em 1852. Os poemas em que a pintura tem papel de destaque são: “Le poème de la femme”, “Inès de las sierras”, “Bûchers et tombeaux”, “Le château du souvenir” e “La nue”.

2 Referimo-nos, entre outros, aos versos inspirados por Piranesi em *Les rayons et les ombres* (1840) e “Les mages”.

3 Poema de *Les fleurs du mal* (1857), em que Baudelaire exalta a pintura de Rubens, Leonardo da Vinci, Rembrandt, Michelangelo, Watteau, Goya e Delacroix.

4 Charles BAUDELAIRE, *Salon de 1846*, Paris, Michel Lévy Frères, 1846. Sobre a pintura na poesia de Baudelaire, ver Yann le PICHON e Claude PICHON, *Le musée retrouvé de Charles Baudelaire*, Paris, Éditions Stock, 1992.

subjetiva do objeto de admiração do escritor, numa síntese criativa que apresenta a pintura ocultando-a sob um sentimento poético individual, sacrificando a sua especificidade existencial. Em poucas palavras, o poeta se exalta diante da pintura, mas não a analisa, não a revela. Por outro lado, o próprio Baudelaire exercitou a crítica de arte em prosa e, por meio dela, deu à cultura artística francesa do século passado – poderíamos quase dizer retrasado! – uma contribuição fundamental.⁵ Portanto, é na prosa que concentraremos nossa atenção e, sobretudo, na prosa do século XIX, que deu os resultados mais importantes do cruzamento ainda pouco estudado da pintura com a literatura, sem esquecer, entretanto, o papel essencial representado pela pintura em *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, no surpreendente romance breve de Paul Bourget, *La dame qui a perdu son peintre* (1909), bem como nas experiências mais recentes de Georges Perec, com *Un cabinet d'amateur* (1979), e do escritor austríaco Thomas Bernhard, com *Alte Meister (Komödie)* (1985).

O dissídio entre a arte e a vida

Podemos estabelecer em 1774, ano de publicação do *Werther* de Goethe, a data que marca o início da assunção da pintura pela literatura. Não se trata, ainda, de um verdadeiro intercâmbio temático ou formal, em que a pintura entra na prosa com prepotência, inspirando-lhe, também, procedimentos estilísticos – além de dar-lhe o seu repertório específico de informações técnicas, his-

tóricas e críticas. *Werther* é um pintor, mas, por meio de suas cartas enviadas ao amigo Wilhelm, não aprendemos nada, ou quase nada, sobre a sua pintura, sobre o seu estilo. O romance epistolar de Goethe revela o ânimo do artista, mas não a sua produção; dá forma à conscientização de *Werther* sobre a incompatibilidade da sua vocação artística com as regras da vida burguesa. A incapacidade de unir o seu modo absoluto de sentir com as conveniências da vida prática leva o protagonista ao suicídio. *Werther* é um “romance de artista” – segundo a definição de Herbert Marcuse –,⁶ cujo tema central é a consciência que o artista toma da sua peculiaridade e do seu isolamento no mundo, seja ele um poeta, um pintor ou um ator. Com exceção de algumas descrições fortemente pictóricas e que, com certeza, inspiraram os pintores românticos ou pré-românticos alemães, como Caspar David Friedrich (1774-1840), no que diz respeito à pintura propriamente dita, em *Werther* ela é um dado marginal, externo. O protagonista é sensível aos fenômenos visuais da natureza sem que, por isso, nós o possamos ver como pintor. A atenção do narrador está voltada inteiramente para o dissídio entre a arte e a vida, entre um ideal artístico ligado à espontaneidade de uma natureza não corrompida, ingênua – sobre a qual paira o mito do bom selvagem de Rousseau –, e a organização normativa e funcional da sociedade burguesa; um dissídio que, porém, não se traduz em obras concretas.

O romance da juventude de Goethe inaugura, na literatura germânica, uma longa série de obras sobre a posição, ou exclusão, do artista – qualquer que seja a sua especialidade – na trama social. Entre os ro-

mances cujo protagonista é um pintor, podemos citar *Ardinghelo oder die glückseligen Inseln (Ardinghelo ou as ilhas felizes, 1785)*, de Wilhelm Heinse, *Franz Sternbalds Wanderungen (As peregrinações de Franz Sternbald, 1798)* de Tieck, *Künstlerehe (O matrimônio de um artista, 1831)*, de Leopold Schefer, *Der Maler Nolten (Nolten, o pintor, 1832)* de Eduard Mörike, *Im Paradiese (No paraíso, 1876)* de Paul Heyse, *Der grüne Heinrich (Henrique, o verde, 1855 e 1880)* de Gottfried Keller, *Hermann Iffinger (1892)*, de Adolf Wilbrandt, *Der Rangierbahnhof (Estação de triagem, 1896)* de Helene Böhlau, *Michel* de Herman Bang e, enfim, *Pippo Spano (1904)* de Heinrich Mann. São obras que focalizam, acima de tudo, o artista na sua interação social – como, por exemplo, a relação com o cônjuge que é incapaz de entender a atividade artística, que vê na pintura um rival e a transforma numa fonte de conflitos ou, ainda, que sobrepõe à arte os interesses econômicos (*Künstlerehe, Der Rangierbahnhof*) – ou então promovem, com um certo atraso, uma polêmica contra a assim chamada pintura “naturalista”, como em *Hermann Iffinger* e *Im Paradiese*. Uma utilização mais extensa da pintura ocorre em *Michel*, de Herman Bang. Mas na história do amor do pintor de temas religiosos e mitológicos Claude Zoret pelo seu modelo, o jovem Michel, prevalece uma concepção sensual, decadentista da pintura, segundo a qual a arte é entendida antes na sua aceção mais pobre de “representação” da beleza do que como “expressão” ou forma de conhecimento: a beleza não está no estilo, mas no objeto representado. É o que ocorre em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, que analisaremos mais adiante

e no qual se inspirou Herman Bang para a criação de *Michel*.

É na França que a exploração da pintura pela literatura deu os seus resultados mais importantes. Mas, antes de proceder à análise dessa complexa e criativa trama interdisciplinar, é preciso reconstruir, mesmo que sucintamente, os eventos culturais que marcaram o desenvolvimento de uma verdadeira teoria da arte (*Kunsttheorie*) na Europa e os fatores que, na França, propiciaram a entrada intensa e original da pintura na literatura.

Nascimento e desenvolvimento da teoria da arte na Europa

Até o início do século XIX, a história da arte tinha sido dominada pelo método biográfico instaurado por Giorgio Vasari no século XVI com a sua obra monumental – e ainda hoje fonte de preciosas informações sobre a vida artística dos séculos XIV, XV e XVI – *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*.⁷ Em 1764, sem contradizer a idéia vasariana da existência da beleza ideal – que no pintor e escritor toscano é representada pelo desenho de Michelangelo –, Winckelmann publica a sua *Geschichte der Kunst des Altertums (História da arte na Antigüidade)*, em que o cânon de beleza, e, portanto, parâmetro de juízo crítico, é a estatutária grega clássica.⁸ Ele dá, assim, um importante impulso ao desenvolvimento do neoclassicismo, tanto na pintura quanto na escultura e na arquitetura. Mas a conscientização crescente do valor do patrimônio his-

5 No que diz respeito à crítica de arte de Baudelaire, recomenda-se a edição estabelecida por Claude Pichois, Charles BAUDELAIRE, *Oeuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1976, vol. II (Bibliothèque de la Pléiade).

6 Herbert MARCUSE, *Der deutsche Künstlerroman*, Frankfurt am Mein, Suhrkamp Verlag, 1978.

7 Primeira edição de 1550. Entre as edições críticas mais recentes, recomenda-se Giorgio VASARI, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, aos cuidados de Licia e Carlo L. Ragghianti, Milano, Rizzoli Editore, 1971.

8 Cf. Roberto CARVALHO DE MAGALHÃES, “Johann Joachim Winckelmann - Storia dell'arte nell'antichità”, *Crítica d'Arte*, n. 9-10, 1992, p. 29-30.

tórico-artístico, a paralela e intensa atividade de antiquariado e a dispersão das obras de arte determinada pelas guerras e, sobretudo, pelas invasões napoleônicas levam, no século passado, à necessidade de se estudarem as obras e revistar os arquivos à procura de toda e qualquer informação que pudesse contribuir à sua atribuição, ou seja, à recuperação da identidade do seu autor. Um exemplo dessa frenética atividade de pesquisa foi a exposição, em Manchester, das coleções particulares inglesas de pintura (“Art Treasure Exhibition”, 1857), que se serviu de um grande número de estudiosos para o reconhecimento dos quadros, entre os quais, ainda que marginalmente, se encontrava o italiano Giovan Battista Cavalcaselle, autor de um novo método de análise que previa a experiência direta da obra, a avaliação detalhada dos elementos de estilo e dos desenhos preparatórios, com a conseqüente abolição dos documentos de arquivo e das reproduções em gravura como provas definitivas de autoria.⁹ Por outro lado, uma forte oposição ao classicismo winckelmanniano vem do escritor e estudioso inglês John Ruskin, que exalta os artistas dos períodos românico e gótico, nos quais encontra a religiosidade e a sinceridade expressiva que, para ele, o cientificismo renascentista havia perdido.¹⁰

Entretanto, é preciso esperar a publicação do ensaio *O juízo sobre as obras de arte plástica*, do kantiano Conrad Fiedler, em 1876, para desvencilhar-se a crítica de arte das sobreposições de outras disciplinas e pa-

ra dar-se início à constituição de uma verdadeira teoria da arte, em evolução contínua até os nossos dias.¹¹ A teoria da “pura visibilidade” de Fiedler, nas suas várias interpretações, liberava a pintura da idéia de “função”, de “símbolo” ou de “representação” para exaltá-la como existência autônoma, forma específica de conhecimento, regida por leis próprias e não dependente de circunstâncias externas. Cria-se, assim, uma clara distinção entre o que na arte é o estilo, a expressão específica do artista, componente passível de análise e juízo estético, e o que é assunto ou tema representado, que não deve determinar o juízo crítico, mas que pode igualmente ser objeto de estudo por parte da iconologia. Desta forma, como na teoria literária, desenvolve-se uma série de conceitos-instrumentos dedicados à análise estrutural das obras – composição, perspectiva, cor, luz, etc. –, bem como ao reconhecimento da individualidade artística como fator primordial, que, conseqüentemente, destrói a idéia de beleza ideal ou de qualquer hierarquia de temas a serem representados, que foi, durante séculos, um grande limite na compreensão das artes plásticas por parte dos críticos. Nasce obras como *Conceitos fundamentais da história da arte* (1915), do crítico suíço Heinrich Wölfflin, os estudos fundamentais de estilística da escola vienense, como *Stilfragen (Problemas de estilo, 1893)* e *Historische Grammatik der bildenden Kunst (Gramática histórica das artes figurativas, 1897-1899)* de Alois Riegl, o ensaio “puro-visibilista” de Roberto Longhi

sobre Piero della Francesca (1927), as gramáticas do estilo nas artes plásticas de Matteo Marangoni, *Come si guarda un quadro (Como se observa um quadro, 1927)* e *Saper vedere (Saber ver, 1933)*, o ensaio de Henri Focillon *La vie des formes* (1934) e assim por diante, até os escritos de C. L. Ragghianti – que reinterpretem, complementem e reconstruam o nascimento e o desenvolvimento da teoria da arte preconizada por Fiedler –, tais como *Arte, fare e vedere – dall’arte al museo* (1974) e *La critica della forma* (1986).¹²

O Salon parisiense e a crítica de arte francesa do século XIX

O processo que, na Alemanha, na Itália e na Inglaterra, levou à gradual eliminação das contaminações da crítica e da história da arte por outras disciplinas – e que até os primeiros decênios deste século estava voltado sobretudo para os fenômenos artísticos do passado –, ocorreu no âmbito dos estudos universitários e dos institutos especializados. Na França, a virulência com que, a cada ano, se renovava e se divulgava o debate sobre as obras expostas no Salon parisiense – a acirrada disputa, inicialmente, entre os adeptos do neoclassicismo e do romantismo; mais tarde, entre os mesmos e os pintores assim chamados “realistas”; e, finalmente, entre a crítica oficial, de um irredutível gosto neoclássico, e os “escandalosos” impressionistas – despertou um interesse quase popular pela exposição anual, envolvendo também, com um interesse analítico quase ilu-

minista, muitos escritores. Entre eles, podemos citar Théophile Gautier, Baudelaire, os irmãos Goncourt e Zola, autores de inúmeras resenhas e ensaios sobre pintura. A tradição, muito forte na cultura francesa do século passado, do *escritor crítico de arte militante* estende-se até Marcel Proust que, antes de se dedicar à escritura da maior obra literária em prosa do século XX, *À la recherche du temps perdu*, tinha como ambição trabalhar em um museu e exercitava a crítica de arte. E, na França, foram precisamente os escritores que deram a contribuição mais original e importante no campo da crítica de arte figurativa, liderados pela clarividência de Baudelaire e Zola.

O primeiro, desde a publicação do *Salon de 1845*, retomando a velha polêmica inaugurada por Vasari entre os defensores do desenho e os coloristas, toma o partido dos coloristas, coloca a pintura de Delacroix acima daquela neoclássica do seu antagonista Jean-Dominique Ingres, invertendo o juízo vasariano da supremacia do desenho em relação à cor. Porém, é no Salon do ano seguinte que ganha força a idéia de que, na arte, a beleza ideal não existe, que o belo está na expressão sincera do temperamento do artista. Baudelaire se opõe com veemência à crítica de origem winckelmanniana – predominante na época – que punha acima do temperamento individual um ideal de beleza enraizado na Antigüidade clássica, estranho ao indivíduo. O romantismo de Delacroix encarna perfeitamente a idéia de como o temperamento individual pode manifestar-se com toda a sua força, numa expressão coerente e original. Para Baudelaire, no plano formal, romantismo significava desenhar e compor com a cor,

9 Sobre Cavalcaselle recomenda-se o excelente ensaio de Donata LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino, Einaudi, 1988, em que a estudiosa também reconstrói os fatos ligados à “Manchester Art Treasures Exhibition”, p. 68-77.

10 De John RUSKIN, sugere-se a leitura de *Mornings in Florence, The stones of Venice e The Bibles of Amiens*. São numerosas as traduções em várias línguas das obras de Ruskin; em todo caso, a sua obra completa está reunida nos 39 volumes da Library Edition, *The works of John Ruskin*, London, G. Allen; New York, Longmans & Co.

11 A edição mais recente dos escritos de estética de Conrad FIEDLER, é *Schriften über Kunst*, München, Wilhelm Fink Verlag, 1991.

12 Damos, aqui, como é inevitável, uma enumeração extremamente limitada das obras que constituem a história da “teoria da arte”. Para um aprofundamento sobre o tema e, sobretudo, sobre os percursos do “puro-visibilismo” fiedleriano, indicam-se as obras de RAGGHIANI: *La critica della forma*, Firenze, Baglioni & Berner, 1986, e os “Complementi” do *Profilo della critica d’arte in Italia*, Firenze, Università Internazionale dell’Arte, 1990.

não mais com a linha; significava verdade, espontaneidade do movimento e do gesto, substituição da natureza pelo indivíduo. No caso de Baudelaire, podemos falar de uma verdadeira “supremacia da cor” sobre o desenho. De grande atualidade são ainda os capítulos do *Salon de 1846* intitulados “Da cor”, “Eugène Delacroix”, “Do ideal e do modelo” e “Do retrato”. Eles contêm um verdadeiro esboço de método crítico que tende a analisar a pintura com os mesmos instrumentos usados pelos pintores no ato da criação. Mas a crítica de arte de Baudelaire está voltada para o futuro, ou seja, procura individuar no presente e no passado recente um caminho válido e original para o desenvolvimento da arte futura. Assim, contra a pintura de temas históricos e mitológicos, ele defende a utilização dos temas ligados à vida contemporânea, ao movimento das cidades, ao tipo parisiense e o seu vestuário; enfim, à poesia ainda inexplorada contida na vida moderna. Em 1863, ele publica nas páginas do *Figaro* “Le peintre de la vie moderne”, dedicado ao desenhista e ilustrador Constantin Guy, que hoje sabemos valer bem pouco em relação a outros fenômenos artísticos que vão-se delineando no mesmo período. O maior entre eles é, sem dúvida, a aparição de Manet, que, precisamente em 1863, havia exposto o seu famoso *Déjeuner sur l'herbe* no “Salon des refusés” e que, dois anos mais tarde, na mesma retrospectiva anual dedicada à exposição das obras recusadas pelo júri do “Salon” oficial, apresentou *Olympia*. Ambos, quadros destinados a suscitar polêmicas ferrosas. A sua pintura preenchia plenamente os requisitos indicados por Baudelaire e, além disso, era a porta-voz de uma revolução estilística sem precedentes. A pouca consideração pela pintura do jovem Manet

pode explicar-se com a interrupção precoce da atividade de Baudelaire como crítico de arte por causa das suas dificuldades econômicas, da sua mudança para a Bélgica – onde daria uma série de conferências – e da sua morte prematura, ocorrida em 1867.

Foi Zola quem, recolhendo a herança de Baudelaire, intuiu a novidade e a força das obras de Manet. O fulcro do pensamento de Zola é a idéia de que a obra de arte “é um aspecto da Criação visto através de um temperamento”. A arte é a afirmação do indivíduo contra a norma e os comportamentos convencionais. Não existem modelos absolutos a serem seguidos. Dessa forma, na sua aguerrida atividade de jornalista, Zola exorta o leitor a abandonar as idéias de perfeição e de beleza ideal, a descreditar o conceito segundo o qual “uma coisa é bela porque perfeita do ponto de vista de certas convenções físicas e metafísicas” – pensamento que, exposto já em 1866 na polêmica contra *Du principe de l'art et de sa destination sociale* de Proudhon, leva o escritor a procurar a especificidade da pintura e, conseqüentemente, a vê-la com os instrumentos do artista.¹³ Fundam-se, assim, na França, com a contribuição fundamental das idéias precursoras de Baudelaire, nas quais Zola busca inspiração, as bases para uma análise pragmática e imanentista da atividade artística que libera a apreciação crítica das contaminações idealistas, morais e sociais. Zola individua concretamente a originalidade da pintura de Manet e dá início à difícil compreensão e ao reconhecimento histórico do “escandaloso” autor de *Olympia*. “Brutalité douce”, “sécheresse élégante” e “transition violente” são as fórmulas cunhadas por Zola para sintetizar o estilo de Manet, artista com o dom de “ver através de manchas, através de

porções essenciais e enérgicas”,¹⁴ através de oposições vivas, da transição violenta de cores entre as figuras e os objetos. Ao seu estilo abreviado, que despreza as minúcias descritivas, o pintor associa a “luz branca e larga, que ilumina as coisas com delicadeza”.¹⁵ Manet não representa coisas ou personagens, não narra fatos, não faz moral e, ainda menos, pintura de escola. Imprime simplesmente a pulsação da vida e do seu temperamento na tela. Zola refuta com uma clareza sem precedentes a pintura de idéias, a pintura literária, para exercitar uma crítica de arte essencialmente formalista.

Diante de uma análise tão pontual, ainda que longe de ser exaustiva, surpreendem, na evolução dos escritos sobre arte de Zola, algumas “derrapadas” vertiginosas. Um exemplo é a afirmação que Manet havia abandonado completamente as referências aos mestres do passado como Tiziano, Goya e Velázquez – enquanto, na verdade, a relação do pintor francês com a tradição é visível na distribuição das figuras e dos objetos na tela;¹⁶ uma disposição que não tem nada de casual e que aspira, na maior parte das vezes, a atingir um equilíbrio compositivo de tipo clássico. Zola sustentava, contra o que para nós é, hoje, uma evidência, que a composição em Manet tinha desaparecido, que as cenas familiares, as personagens, a multidão eram colhidos na sua existência casual. Enfim, em 1879, o dissenso em relação ao Manet mais radical, impetuoso, negligente do “mínimo necessário” de verossimilhança, inspira a Zola as seguintes palavras: “O seu longo combate contra a incompreensão do público se explica com a dificuldade que [Manet] tem na execução... Se,

nele, o aspecto técnico igualasse a justeza das suas percepções, ele seria o grande pintor da segunda metade do século dezenove... Aliás, todos os pintores impressionistas pecam por insuficiência técnica”.¹⁷ Era a tentativa do romancista dos Rougon-Macquart de subordinar o assim chamado impressionismo à sua teoria naturalista. Nela, não estava prevista a superação do dado natural, em favor da expressão subjetiva (aceita, aliás, por Zola numa medida muito limitada). Talvez, esquecido já daquele que tinha sido o seu iluminado e iluminador ataque contra Proudhon, passa a postular limites para a criação artística.

A pintura na literatura francesa do século XIX: Balzac e Gautier

Feita esta sucinta análise da situação da crítica de arte européia no século passado e no atual, podemos voltar ao nosso tema central, isto é, a transposição da pintura na literatura. A familiaridade dos escritores com as artes figurativas favoreceu, na França, mais do que em qualquer outro país, tal transposição. Com a publicação do conto “Le chef-d'oeuvre inconnu” (A obra-prima desconhecida) de Balzac, em 1831, a pintura entra no reino da literatura pela porta principal. Além de traçar o perfil do pintor como uma figura demoníaca ou prometéica, que tende a substituir Deus no ato da criação e que, portanto, está destinado à falência ou à loucura, Balzac encarna nas suas personagens a polêmica entre os “desenhistas” e os “colo-

13 A polêmica contra Proudhon, bem como os escritos de Zola sobre Manet citados no texto, estão recolhidos no volume *Pour Manet*, edição apresentada e organizada por Jean-Pierre Leduc-Adine, Bruxelles, Éditions Complexe, 1989.

14 ZOLA, “M. Manet”, *Pour Manet*, op. cit., p. 76.

15 ZOLA, “Édouard Manet. Étude biographique et critique”, *ibidem*, p. 104.

16 Cf. Roberto CARVALHO DE MAGALHÃES, “‘Tradizione’ e ‘invenzione’. Due tele di Manet nel Museo d'Arte di San Paolo”, *Critica d'Arte*, n. 11-12, 1992.

17 ZOLA, “Les impressionnistes et Manet”, *Pour Manet*, op. cit., p. 171.

ristas”, entre o neoclassicismo de Ingres e o romantismo de Delacroix. Neste sentido, o conto constitui um verdadeiro antecedente das idéias de Baudelaire sobre a pintura. Deslocando no tempo a controvérsia e misturando dados reais – a chegada a Paris em 1612 de Poussin, pintor jovem e ainda inexperto, a sua visita ao pintor belga François Porbus (1570-1622) – e dados inventados – o encontro dos dois com Mestre Frenhofer, discípulo imaginário do pintor flamengo Mabuse (Jean Gossaert, 1470?-1532) – Balzac dá vida a um debate técnico-artístico fervoroso entre Porbus e Frenhofer. A cena que se desenrola no ateliê de Porbus é surpreendente pela quantidade e pela qualidade de idéias sobre a pintura. Não faltam, também, as passagens já acentuadamente picturais, transposições diretas da pintura no texto, como, por exemplo, na apresentação de Frenhofer – “uma tela de Rembrandt andando silenciosamente e sem moldura na negra atmosfera da qual se apropriou esse grande pintor” – ou, ainda, na descrição do ateliê de Porbus – “Concentrado sobre uma tela suspensa no cavalete, e que tinha sido tocada somente por três ou quatro traços brancos, o dia não atingia as escuras profundezas dos cantos do grande cômodo; mas alguns reflexos perdidos acendiam, na sombra vermelha, uma paleta prateada no ventre de uma couraça de soldado pendurada na muralha, radiando com um brusco feixe de luz a cornija esculpida e encerada de uma antiga prateleira cheia de louças estranhas, ou então salpicavam com pontos brilhantes a trama granulosa de algumas velhas cortinas de brocado de ouro, jogadas aqui e ali com as suas grandes dobras, a mó de modelo”. Em ambas as descrições, a referência ao “luminismo” e à natureza-morta dos

pintores holandeses é evidente. Mas é no diálogo entre Frenhofer e Porbus, assistido pelo jovem Poussin, que o universo da pintura entra intensamente na exigua, quase inexistente, trama do conto. Frenhofer não poupa críticas a uma “Maria Egipcíaca” de Porbus, acusando-o de ter imitado duas escolas inconciliáveis: a nórdica, que privilegia o desenho, a descrição minuciosa (Holbein, Dürer), e a vêneta, com o seu ardor pelas cores. Frenhofer fala de uma “malheureuse indécision” entre dois estilos que se contradizem, se anulam. Ele é um colorista inflexível, para quem “o corpo humano não é limitado por linhas”, ou “na natureza, onde tudo é pleno, não há linhas: é modelando que se desenha”; enquanto Porbus defende timidamente o desenho: “o desenho fornece um esqueleto, a cor é a vida, mas a vida sem esqueleto é mais incompleta do que o esqueleto sem vida”. No final do conto, Frenhofer fracassa na procura da forma ideal para a sua “Catherine Lescault”. Segundo Marc Eigeldinger, “a potência da concepção e a expansão excessiva do pensamento sufocaram as suas faculdades de execução”.¹⁸ Mas essa explicação, em sintonia com a poética literária balzaquiana, reflete somente uma das possibilidades interpretativas da conclusão da história; pois, no conto, a referência sistemática ao mito de Pigmeleão,¹⁹ da arte que se transforma na própria vida, não significaria que, na procura exasperada de recriar a vida na arte ou de substituir a vida pela arte – enquanto era necessário demarcar com clareza as fronteiras entre elas – Frenhofer acabou ficando sem as duas? E o expressionismo ao qual o pintor tinha chegado, incompreensível do ponto de vista de Porbus e de Poussin – este último, porta-voz

de um estilo clássico –, não quer provavelmente indicar que Balzac temia os resultados de uma radicalização do colorismo? De qualquer forma, a aderência do conto balzaquiano à realidade da pintura, com a sua especificidade técnica e expressiva, é incontestável.

A contribuição das artes visuais à obra de Balzac não se limita à “Obra-prima desconhecida”, mas se estende também à *Comédie humaine*, cujas personagens pintores (Sommervieux, em *La maison du Chat-qui-pelote*, e Joseph Bridau, em *La rabouilleuse*) foram parcialmente inspiradas por Delacroix. Ao mesmo pintor foi dedicada a famosa e inquietante novela *La fille aux yeux d'or* (1834-1836). Não se trata, aqui, de um romance “sobre a pintura”, mas cujas descrições de ambientes onde se alastram o vermelho e o ouro, cuja protagonista é apresentada como uma odalisca voluptuosa, podem ser consideradas, como observa Rose Fortassier,²⁰ uma homenagem ao Delacroix colorista e orientalista – pensamos, sobretudo, em seus quadros *Mort de Sardanapale* e *Femmes d'Alger dans leur appartement*.

Coube a um escritor da segunda geração do romantismo, Théophile Gautier, a tarefa de dar continuidade cronológica à transposição da pintura na literatura com três dos seus *Récits fantastiques*: “La cafetière” (O bule, 1831), “La toison d'or” (O velo de ouro, 1839) e “Arria Marcella” (1852). O primeiro não se constitui como um portavoze de conceitos sobre a pintura ou sobre a arte em geral. Os retratos, as tapeçarias e os outros objetos que se encontram no quarto de uma pousada da Normandia, onde o narrador passa a noite, são apenas um instrumento que contribui para criar um clima fantástico e suscitar, no desfecho do conto, o sentimento de perda e de infelicidade –

de impossibilidade de realizar-se na vida a união feliz que se tinha verificado na alucinação que o narrador tivera durante a noite: a mulher com quem havia dançado não era nada mais nada menos do que um bule que, ao acordar, ele encontrou em pedaços. A relação com a técnica narrativa de Hoffmann é evidente, sobretudo na utilização de objetos que se animam e das personagens de retratos que “descem” dos quadros. Mas em Gautier cria-se uma oposição trágica entre a felicidade gerada pela evasão e o brutal e insatisfatório retorno à realidade. E é precisamente no conto “O velo de ouro” que a pintura entra como protagonista e objeto propiciador da evasão. Ele narra as peripécias de Tiburce, um rapaz ocioso, cuja índole preguiçosa levava a viver através dos outros: “amava com o amor do poeta, olhava com olhos de pintor e conhecia mais retratos do que rostos”. Na sua repugnância pela realidade, ele elige como modelo de beleza as figuras femininas rechonchudas, com a pele rosada e os cabelos dourados, de Rubens, e acaba partindo para a Bélgica à procura desse tipo de mulher. Os lugares da sua peregrinação, os interiores – especialmente a casa de Gretchen – tomam forma através de descrições baseadas nas telas dos pintores flamengos e holandeses do século XVII. A própria Gretchen atrai Tiburce porque se parece com a Madalena da “Deposição da cruz” de Rubens, abrigada na catedral de Antuérpia. Desta forma, o conto – baseado no problemático binômio arte-vida – que preanuncia o decadentismo de Huysmans, Wilde e D’Annunzio, se configura quase como um pequeno “roteiro” da pintura flamenga e holandesa do Seiscentos. No conto de Gautier, a arte usurpa o papel da experiência vivida e do amor. O narrador segue, nas descrições de lugares e personagens, as indicações daquela pintura. Mas a

18 Marc EIGELDINGER, “Introduction au ‘Chef-d’oeuvre inconnu’ et à ‘Gambara’”, in Honoré de BALZAC, *Le chef-d’oeuvre inconnu, Gambara, Massimila Doni*, Paris, Garnier-Flammarion, 1981, p. 23.

19 OVÍDIO, *Metamorfoses*, livro LX, versos 243, 253, 270.

20 Prefácio a BALZAC, *La Duchesse de Langeais e La fille aux yeux d'or*, Paris, Gallimard, 1976, p. 38-40.

transcrição da linguagem pictural para a linguagem verbal em “O velo de ouro” é freqüentemente redundante e didática, especialmente nas passagens destinadas a explicar os “riscos” de se procurar a arte na natureza e a natureza na arte.

Dos contos de Gautier em que a pintura tem um papel preponderante, “Arria Marcella” é, sem dúvida, o mais interessante e bem construído. Como nos contos anteriores, o protagonista conhece o amor somente pela arte ou pela evocação histórica. O tema do conto, na verdade, é arqueológico; mas, nele, a refinada linguagem de Gautier se faz decididamente pictórica, seja porque descreve Pompéia, as paisagens, o Vesúvio, com uma inusitada sensibilidade cromática, que gera uma sensação atmosférica que envolve sensorialmente o leitor, seja porque a parte fantástica da narração é realizada exclusivamente a partir de penetrantes evocações visuais. As visões de Octavien durante o passeio noturno em Pompéia, nas quais a cidade morta “recupera” o seu aspecto arquitetônico, pictural e escultórico “original”, são muito vivas e convincentes. Théophile Gautier usa, aqui, todo o seu repertório de conhecimentos arqueológicos, tanto em arquitetura quanto em pintura, o que torna plausível a sua reconstrução de Pompéia. Em “Arria Marcella”, a visão, no sentido sensorial da palavra, predomina em relação à análise; as sensações geradas pelo fenômeno visual reinam sobre a dissertação de caráter psicológico, sociológico ou filosófico; a descrição pictural e emotiva prevalece sobre a dissertação.

Paralelamente aos contos de Gautier, a utilização da pintura na literatura como elemento inquietante, de desestabilização, comparece em 1835 fora do âmbito cultural francês, com “O retrato”, de Nicolai Gogol, e em 1845, com Edgar Allan Poe, cujo breve conto “The oval portrait” – sua fonte de inspiração pode ter sido o próprio

Gogol – estava destinado a produzir um efeito que, passando por Stevenson e Henry James, perduraria, na literatura de língua inglesa, até *O retrato de Dorian Gray*, de Wilde. O artista é mostrado como um homem que, tendo a arte como “principal esposa”, é contra a natureza. Estamos longe da consciência técnica e crítica de Balzac e do uso poético e descritivo dos contos de Gautier; mas a descrição que Poe faz do pintor no ato de retratar a própria mulher, ambos enclausurados numa torre do castelo – sepulcral ateliê –, com a luz fria, espectral, que penetra do alto, como na pintura tenebrista ou em um quadro de Rembrandt, é um verdadeiro exemplo de técnica pictórica transposta para a linguagem verbal. E, mesmo que utilizada, num momento sucessivo, como um símbolo da contraposição entre a arte e a vida, pois a luz espectral que torna o retrato maravilhoso é a causa principal da morte da jovem, a pintura é, com pleno direito, a protagonista do conto. Fica sem solução, porém, o problema da relação – conflituosa ou conciliante? – entre a arte e a natureza. A arte é imitação do belo natural ou sua superação, é representação ou forma de conhecimento? Dúvida que os escritores franceses demonstram ter resolvido precocemente sem hesitações e sem indulgência em favor da “superação”. Mas a brevidade de “The oval portrait” não consente um aprofundamento da questão e prevalece, assim, o uso da pintura como elemento perturbador, que favorece um clima de terror, seja pelo lugar onde se encontra o retrato, seja pela história que ele encerra.

O romance dos Goncourt sobre a pintura

É preciso voltar à França para se ver uma utilização minuciosa da pintura na literatura, com a publicação, em 1867, do surpreen-

dente romance *Manette Salomon*, dos irmãos Goncourt. Nele, a fusão da história e da crítica de arte com a ficção é feita numa medida e com uma originalidade sem precedentes na história da literatura. Desde as primeiras páginas do livro, os autores introduzem o leitor no contexto histórico-artístico em que agirão as personagens. A trama tem início em 1840 e “toda a pintura jovem, naquela época, estava voltada para os dois homens cujos dois nomes eram os dois gritos de batalha da arte: Ingres e Delacroix”. É evidente o tributo à crítica de arte de Baudelaire. Porém, logo em seguida, os Goncourt introduzem outro tema que será, de certa forma, o fio condutor das idéias sobre as artes expostas no romance, ou seja: o reconhecimento simultâneo da importância do romantismo e do seu declínio determinado pela contaminação literária. Idéia extremamente moderna e coincidente com o conceito fiedleriano das artes visuais como “existência autônoma”, formulado alguns anos mais tarde. E, neste sentido, o pensamento sobre a arte dos Goncourt pode ser considerado mais avançado do que as idéias do próprio Baudelaire, que conservam, até os últimos escritos, alguns resíduos de uma visão literária da pintura. Mas a analogia com e a superação do poeta das *Flores do mal* não terminam aqui. Os Goncourt se lamentam da insensibilidade dos pintores da época em relação ao “grande aspecto desprezado pela arte: a contemporaneidade” – que era a bandeira crítica de Baudelaire – e apontam a “paisagem” como única via possível de renovoamento para a pintura – cujos representantes principais, reunidos sob o nome École de Barbizon, tinham sido “maltratados” no *Salon de 1859* por Baudelaire, que os acusava de mentir “exatamente porque tinham deixado de mentir”. A conde-

nação, aliás não total e intransigente, do poeta faz parte de uma reação mais abrangente contra os pintores assim chamados “realistas”, como Courbet, que, segundo ele, tinham “promovido uma guerra contra a imaginação”, em favor da natureza não-pensante e desprovida de sentimento. E seria o caso de dizer que, quando não baseada na oposição entre colorismo e desenho, movimento e estatismo, enfim, na antítese romantismo x neoclassicismo, a crítica de arte de Baudelaire se enfraquece e oscila constantemente entre observações preciosas e incompreensões. O romantismo lhe dava as sugestões literárias e as alegorias que, apesar da modernidade da sua crítica de arte, ele ainda procurava na pintura; Ingres e a sua escola lhe davam o irresistível pretexto para combater os dogmas acadêmicos. A identificação com a natureza – e não a sua reprodução desprovida de sentimento, como afirmava – lhe era estranha. Os Goncourt, com o inusitado amor que revelam pelos animais e pela natureza, fazem da “paisagem” uma bandeira.

Um dos temas principais do romance é o aniquilamento do talento de Coriolis pela vida conjugal com Manette Salomon, que combate a pintura original, porém pouco rentável, do marido em favor de um estilo conformista, mas que obtenha sucesso econômico e social. A misoginia e o anti-semitismo de que o romance foi acusado o relegou a um injusto e cego esquecimento;²¹ pois, por um lado, a misoginia é desmentida pelo papel representado por Mme. Crescent, indiscutivelmente “positivo”, e, por outro lado, podemos dizer que a análise que os Goncourt fazem de Manette e da sua família reflete, mais do que anti-semitismo, uma reação ao atavismo e ao integralismo do seu comportamento religioso. E, diante

21 A única edição atualmente disponível de *Manette Salomon* é a fac-similar da edição Charpentier et Fasquelle de 1896, Paris, L'Harmattan, 1993 (Série Les Introuvables).

da riqueza da forma literária e das idéias sobre a pintura contidas no livro, a questão da misoginia e do anti-semitismo passam para um plano secundário.

Os Goncourt acompanham de forma detalhada a criação do *Bain turc* de Coriolis – inicialmente, pintor colorista e romântico de temas orientais –, exposto no Salon de 1853. A obra de grandes dimensões para a qual Manette tinha servido de modelo baseia-se no *Bain turc* de Ingres (Louvre), que, na realidade, tinha sido executado em 1863, um ano antes que os Goncourt começassem a elaborar o romance. A descrição do nu feminino do quadro de Coriolis não deixa dúvidas sobre a matriz ingresiana, ainda que a pintura fictícia tenda ao colorismo e vejam-se nela o vapor do banho e os raios luminosos que atravessam o espaço, detalhes que no quadro de Ingres não existem. Mas, apesar de oscilar entre os dois, Coriolis não é nem Ingres – “inventor, no século dezenove, da fotografia colorida para a reprodução dos Perugino e dos Rafael” – nem Delacroix – “a literatura na pintura”. Ele é um pintor de talento que ainda não encontrou o próprio caminho. O seu *Banho turco* obtém sucesso no Salon. Porém, é durante a sua estadia com Manette e o amigo Anatole, em Barbizon, que ele toma consciência da sua verdadeira personalidade artística. O contato com a pintura de Crescent, “um dos grandes representantes da paisagem moderna”, o levará a abandonar a pintura orientalista para dedicar-se aos temas da vida contemporânea parisiense e francesa.

Os capítulos da estadia em Barbizon estão entre os mais belos do romance, seja porque reconstróem minuciosamente, sob o aspecto da transposição literária, o singular momento de efervescência criativa e cultural da École de Barbizon, seja porque, neles, a linguagem se faz intensamente pictórica. Crescent, o pintor responsável pelo amadurecimento da linguagem de Coriolis, cor-

responde em tudo a duas personalidades artísticas centrais do movimento de Barbizon: Théodore Rousseau e Jean-François Millet. Na descrição feita dos seus quadros (capítulo LXXXIII), reencontramos os temas e as cores dos pintores do campo e da floresta de Fontainebleau: “toda uma série admirável dos seus quadros desvendava a tarde, os seus incêndios, o seu desenrolar de nuvens de rubi no horizonte dourado, os lentos desmaios, os empalideceres do dia, a caída da melancolia serena da escuridão no campo adormecido, quase apagado” (Rousseau); “Neles, com frequência, Crescent enfiava uma cena, alguma cena campestre, a sementeira, a ceifa, a colheita... fazendo da camponesa, da mulher de lavoura curvada sobre a gleba, desse corpo em que o lavor do campo matou a mulher, a silhueta achatada, rígida e vestida com as manchas dos dois elementos onde ela vive: com o marrom da terra, com o azul do céu” (Millet). Os próprios dados biográficos de Crescent nos remetem aos dois grandes expoentes da École de Barbizon que se instalaram às margens da floresta – Rousseau em 1846 e Millet em 1849 –, precisamente em Barbizon, como Crescent, e aí morreram respectivamente em 1867 e 1875.

As cenas ambientadas em Barbizon também são, como já foi dito, aquelas em que a componente pictórica da linguagem dos Goncourt se manifesta com maior evidência. Um exemplo é o capítulo LXXIV, onde são narrados os longos passeios de Coriolis no coração da floresta. As descrições das trilhas, das clareiras, das repentinas aberturas de horizonte, além de oscilar entre expressionismo e impressionismo – nos sentidos picturais dos dois termos –, aludem frequentemente a outro pintor da floresta de Fontainebleau, Camille Corot: “Dos dois lados do caminho, ele tinha sub-bosques, fundos desse verde doce e brando como a sombra das florestas na transparência pene-

trante do meio-dia, rasgado aqui e ali por um zigzague de sol, um raio correção vibrando na ponta dos galhos, que, voando sobre as folhas, parece acender uma ribalta com chamas de esmeralda”. É a poesia do fenômeno natural que abre o caminho, na pintura e na literatura, para a eclosão do impressionismo. Pois não foi por volta de 1860 que Sisley, fascinado pelo lugar e pela pintura que aí se fazia, arrastou consigo a Barbizon Renoir, Bazille e Monet?

Coriolis é, na ficção, um elo entre a École de Barbizon e os pintores assim chamados impressionistas. Voltando a Paris, sob o influxo da pintura em nada literária e em tudo pictórica de Crescent, ele não só se dedica a explorar os novos temas da vida contemporânea, mas viaja para Trouville, onde “retrata” o movimento e as cores da vida balneária na costa da Normandia. Na descrição de seu quadro com veranistas na praia, pode-se notar a “mão” do pintor normando Eugène Boudin, primeiro mestre de Claude Monet. A tela inovadora não obtém sucesso e o talento de Coriolis está destinado a sucumbir sob o domínio do caráter repressivo e venal de Manette. Mas o vaticínio dos Goncourt já tinha sido lançado. Bastaria esperar alguns anos para ver-se a afirmação e o predomínio da pintura de paisagem, da simbiose entre o artista e a natureza, em relação ao colorismo literário dos românticos e às leis inflexíveis e despersonalizantes das academias.

A pintura em *A obra* de Zola

O romance *L'Oeuvre* (A obra), de Émile Zola, publicado em 1886, é a continuação ideal de *Manette Salomon*. De novo, entramos nos ateliês de pintura parisienses, acompanhamos as incandescentes polêmicas sobre as obras aceitas e recusadas pelo júri

do Salon anual e vemos delinear-se, na transposição literária, o panorama artístico de um determinado momento histórico. *Manette Salomon* abrange os dois decênios imediatamente anteriores à data da sua elaboração (1864-1866); *L'Oeuvre* concentra-se nos anos seguintes. Contrariamente ao romance dos Goncourt, ao qual a obra de Zola, ainda que menos inovadora na forma, deve a estrutura geral, *L'Oeuvre* obteve um grande sucesso de crítica e distingue-se de *Manette Salomon* por uma visão quase oposta à dos Goncourt no que diz respeito ao papel da mulher na vida do artista. De fato, Christine, inicialmente modelo e, em seguida, mulher do pintor Claude Lantier, ao invés de criar obstáculos para a já espinhosa carreira de pintor inovador e incompreendido de seu marido, mesmo reconhecendo a pintura como uma “rival”, faz de tudo para ajudá-lo, submetendo-se a uma vida de privações e até mesmo de penúria.

O protagonista de *L'Oeuvre*, Claude Lantier, foi inspirado por duas grandes figuras, talvez as maiores, da pintura francesa da segunda metade do século XIX: Manet e Cézanne. Se, por um lado, os dados biográficos de Lantier nos remetem aos de Cézanne – a origem provençal, a amizade desde a adolescência com o escritor Sandoz (na realidade, Zola) –, por outro lado, é inequívoca a relação da sua pintura com a de Manet. O seu quadro intitulado “Plein air”, exposto no “Salon des refusés” de 1863, é a transposição literária, evidentemente com variações, do *Déjeuner sur l'herbe* de Manet, exposto de fato na mesma data e na mesma sede. A descrição do “Plein air” não deixa dúvidas: “Lá, sobre a relva, em meio à vegetação de junho, uma mulher nua estava deitada, com um braço sob a cabeça, dilatando os seios; e ela sorria, sem olhar, com as pupilas fechadas, na chuva de ouro que a banhava... E como no primeiro plano o pintor necessitava de uma oposição escura, ele se satisfaz simplesmente colocando aí um

homem sentado, vestido com um simples paletó de veludo. Este homem estava de costas, via-se somente a sua mão esquerda, com a qual ele se apoiava na relva”. A posição da mulher lembra sobretudo as Vênus de Giorgione e de Tiziano, mas o elemento realmente importante e que aproxima a obra de Lantier ao *Déjeuner sur l'herbe* de Manet é o contraste entre o luminoso nu feminino e a escura figura masculina vestida, representados sem a habitual transposição da nudez para um período histórico distante ou para um tema mitológico. O nu contemporâneo em ambos os quadros, o de Manet e o de Lantier, geram escândalo no público e na crítica. Mas não se trata somente de uma escandalosa revolução temática. Trata-se de um novo estilo pictórico, o de Lantier-Manet, que o narrador sintetiza nestes termos: “Era como uma janela aberta bruscamente na velha cozinha do betume, no caldo recozido da tradição, e o sol entrava, e as paredes riam com essa manhã de primavera! O tom claro do quadro, a matiz azulada da qual caçoavam, brilhava no meio dos outros. Não era, pois, a aurora, um dia novo que nascia para a arte?” Claude Lantier é indicado como o profeta de uma nova geração de pintores que se reuniam no Café Baudequin, no bairro parisiense de Batignolles. Também nesse papel não podemos ver senão a figura inspiradora de Manet, que, nos encontros do famoso Café Guerbois, precisamente em Batignolles, era o centro das atenções de muitos jovens pintores, entre os quais se encontravam Degas, Renoir, Cézanne, Monet e Pissarro.²²

Na reconstrução histórico-fictícia do período que vê o aparecimento da arte inovadora de Manet e a sucessiva eclosão do impressionismo, reencontramos as idéias já

desenvolvidas na crítica de arte de Zola, que vão de uma adesão incondicional inicial à nova pintura de Manet às severas restrições a ela e aos impressionistas dos últimos escritos. No romance, tais restrições emergem seja nas observações de Sandoz, seja na análise feita pelo próprio narrador: “...a sua originalidade de notação, tão clara, tão vibrante de sol, tornava-se um desafio, uma perturbação de todos os hábitos do olho, carnalções violáceas sob céus tricolores. A loucura atingia o último grau”. É provável que este exemplo se refira sobretudo a Cézanne, ao seu novo método cromático, que substituiu os tons locais por uma modulação que vai do vermelho ao amarelo, deste ao verde e assim por diante, até o violeta, conforme o espectro cromático do prisma. Era uma forma de harmonia “paralela à natureza”, que não podia adequar-se ao naturalismo de Zola. Como, na sua crítica à obra de Manet, o narrador diz a propósito do pintor Claude Lantier: “impotência em ser o gênio da fórmula que trazia consigo”; ou, ainda, que não tinha tido a força de “erigir a obra-prima que dataria este final de século”. Como não ver em tal afirmação um eco da já citada observação sobre Manet que “se, nele, o aspecto técnico igualasse a justeza das percepções, ele seria o grande pintor da segunda metade do século dezenove”?

Manette Salomon dos Goncourt termina com um melancólico e pungente pessimismo, com um quase grito de alarme contra a deterioração das relações mais sinceras e espontâneas de amizade, provocada pelas contingências existenciais, pelos interesses, pelo ciúme e pelas ambições. O final de *L'Oeuvre* se faz trágico: incapaz de superar os limites impostos pelo caráter hereditário, que o impediam de realizar sua obra-prima, Claude Lantier se suicida.

Huysmans e a pintura

Entre as duas experiências fundamentais de transposição da pintura na literatura oferecidas pelos Goncourt e por Zola, que abrangem a pintura, seja como tema da narrativa, seja como fonte de inspiração formal, a publicação, em 1884, de *À rebours*, ao mesmo tempo em que marca o afastamento do seu autor, J. K. Huysmans, dos limites estreitos do naturalismo e anuncia o nascimento do decadentismo, vê um retorno da pintura como objeto propiciador da evasão, como ponte entre o passado e o presente, exatamente como nos contos de Gautier. A sentença de Des Esseintes “a natureza não tem mais nada a dizer”, além de simbolizar a desincompatibilização de Huysmans com o naturalismo, quer significar que a arte, o artifício e a existência levada através deles tomam o lugar da realidade. Des Esseintes isola-se e circunda-se de obras de arte, de livros raros ricamente encadernados e de plantas exóticas que parecem “irreais”, que dão à sua vida um caráter de exclusividade e consentem-lhe a fuga da realidade, considerada “vulgar” e “sem interesse”.

Logicamente, a pintura dos impressionistas, com suas paisagens ou seus temas extraídos da vida contemporânea, não podiam interessar a Des Esseintes, que se dirige à pintura visionária de Gustave Moreau e Odilon Redon. Do primeiro, possui uma “Salomé” e uma aquarela com a “Aparição do Batista”; do segundo, uma série de desenhos em que o componente alucinatório e de fantástico delírio predomina. Mas é preciso fazer uma distinção entre como o narrador vê essas obras e o uso que faz delas o protagonista. A visão lúcida do narrador nos dá uma interpretação histórico-crítica de Moreau: trata-se de um artista sem ascendentes nem descendentes possíveis, um visionário, que, em Paris, consegue condensar em suas telas todas as épocas históricas —

por exemplo, na fusão dos estilos arquitetônicos — e todas as áreas geográficas. Como num estudo monográfico, Huysmans define o pintor como um “pagão místico”, individualiza suas matrizes literárias e observa, ainda, como a técnica da aquarela, antes de Moreau, nunca tinha atingido tamanha força expressiva e riqueza cromática, o que é a pura verdade. Para Des Esseintes, porém, a pintura de Moreau tem, acima de tudo, um poder de evocação mística ou mitológica, fazendo com que ele reviva cruentos eventos religiosos, como a decapitação de São João Batista e o terror causado por sua aparição diante de Salomé, Heródoto e Herodiade.

No que diz respeito à linguagem, Huysmans vai muito além da descrição inspirada por quadros existentes. Em pelo menos dois momentos de grande força expressiva, ele “pinta” quadros inéditos e quase premonitórios de fenômenos artísticos vindouros. O primeiro é constituído pela descrição dos cômodos da casa de Des Esseintes, páginas em que o narrador desenvolve uma verdadeira teoria das cores digna de *Do espiritual na arte e Ponto e linha no plano*, de Kandinsky, ou da teoria do “aquecimento” e do “esfriamento” das cores, de Paul Klee: “O lambri imobilizou o seu azul, reforçado, por assim dizer, esquentado pela cor-de-laranja: que, por sua vez, manteve-se viva, estimulada e, de certa forma, atijada porque encaçada pelo azul”. O segundo “quadro” é constituído pelo capítulo VIII, extraordinário pela capacidade de evocação visual das extravagantes e mórbidas plantas exóticas que Des Esseintes encomenda para o vestíbulo da casa: a descrição inquietante, espantosa, ameaçadora, encontraria um correspondente na pintura somente muitas décadas depois, com as obras de Sutherland e de Francis Bacon.

22 Sobre a história do impressionismo em geral e sobre o Café Guerbois em particular, veja John REWALD, *The history of Impressionism*, New York, Museum of Modern Art, 1946.

A pintura na literatura francesa do século XX: Bourget, Proust, Péric

A tradição do romance sobre a pintura – porque, a estas alturas, podemos dizer que se trata realmente de uma tradição – continua com Paul Bourget e seu livro *La dame qui a perdu son peintre*, de 1909. Trata-se de uma sátira elegante e uma crítica severa ao método de Giovanni Morelli²³ e de sua escola, representada, na época de publicação do romance, por Bernard Berenson; uma crítica à excessiva desenvoltura com que os quadros eram desclassificados em favor de pintores inexistentes – como o famoso Amico di Sandro, criado por Berenson em 1899 – por razões não sempre claras, mas que, muitas vezes, estavam ligadas ao comércio das obras de arte: a desclassificação ou o seu contrário (a atribuição de um quadro a um pintor importante) faziam com que os preços crescessem ou diminuíssem em benefício do comprador ou do mercante, dependendo de quem o crítico – o crítico sem escrúpulos, logicamente – pretendia favorecer. Courmanson, o jovem e promissor crítico francês do romance de Bourget, criador de um hipotético “Amico di Solario” (a referência ao “Amico di Sandro” de Berenson é evidente), é sincero. A sua honestidade não está em jogo, mas, sim, o seu método crítico, a sua fé cega e intransigente, positivista, num sistema crítico que ele considerava infalível e que, na verdade, apresenta muitos defeitos. Bourget opõe ao método, à crítica cognitiva – e seria legítimo nutrir a suspeita que ele conhecesse somente ou quase só o método morelliano – uma apreciação subjetiva da pintura com o auxílio da própria imaginação. Isto o distancia da crítica

de arte moderna, ou seja, aquela derivada da “pura visibilidade” fiedleriana ou, ainda, da crítica respeitosa da obra de arte “em si” de Baudelaire e dos escritos melhores de Zola; enfim, da crítica que ia muito além do positivismo contido nas “leis” morellianas e que, contribuindo para a elaboração de uma teoria da arte, dava resultados importantes precisamente no período de publicação do romance. Mas, apesar dessa que podemos definir como uma “carência” crítica de Bourget, *La dame qui a perdu son peintre* representa uma novidade no uso da pintura pela literatura: a exploração do estilo dos críticos de arte na narrativa, novidade que não passará despercebida pelo malabarista da língua e dos significados Georges Péric, autor, à distância de setenta anos, de *Un cabinet d'amateur (Histoire d'un tableau)*.

Poucos anos depois da aparição de *La dame qui a perdu son peintre*, o cruzamento entre a pintura e a literatura é reproposto por Marcel Proust, com a publicação, em 1913, do primeiro volume de *À la recherche du temps perdu*, intitulado *Du côté de chez Swann*, e, em 1919, do segundo tomo, *À l'ombre des jeunes filles en fleur*. Trata-se de uma utilização da pintura destinada a perdurar em toda a obra de Proust; mas nos limitaremos a comentar uma parte de cada um desses dois tomos, ou seja, *Un amour de Swann* e *Combray*, pertencentes ao primeiro, e *Noms de pays: le pays*, do segundo, pois são exemplares do rico e múltiplo emprego que Proust faz da pintura na narrativa: comparações entre ambientes reais e quadros, personagens inspiradas em retratos de pintores antigos ou contemporâneos, empréstimos de estruturas compositivas da pintura adaptadas à linguagem verbal, aná-

lises de quadros, a pintura como símbolo de um mundo virtual – que favorece a “rêverie” – destinado a ser desmentido pela realidade. Verifica-se um retorno de “l'art pour l'art” de Gautier e uma continuidade da forma “decadentista” de Huysmans, porém enriquecidos por uma tão vasta e inaudita investigação psicológica que não sem dificuldades podemos reconhecer estas e outras possíveis matrizes da estética proustiana.

Em *Un amour de Swann*, a pintura é verdadeira protagonista “clandestina” da trama; pois, apesar de não ser o tema principal do romance, que é o atormentado e ambíguo amor de Swann por Odette de Crécy, ela está na origem desse amor e o condiciona. Charles Swann, *dândi* parisiense e estudioso dileta de pintura, que pretende escrever uma monografia sobre Vermeer, nunca concluída, apaixonou-se por Odette, sobretudo porque ela lhe lembra uma das filhas de Jethro do afresco de Botticelli da Capela Sistina que representa as Provações de Moisés. O aspecto físico de Odette é elaborado a partir da figura botticelliana. Mas, além dessa origem pictural da protagonista “oficial” do livro, e que engendra em Swann a confusão entre arte e vida típica das personagens de Gautier, a pintura aparece nas formas mais inesperadas como, por exemplo, quando o narrador explica a melodia de Vinteuil, estabelecendo um paralelo formal entre a pintura e a música: “Ela começava com os ténues trêmulos dos violinos, que durante alguns compassos tocam sozinhos, ocupando todo o primeiro plano; depois, de repente, eles pareciam afastar-se e, como nos quadros de Pieter de Hooch, que a moldura estreita de uma porta entreaberta ao longe aprofunda, de outra cor, no aveludado de uma luz interposta, a pequena frase aparecia, dançante, pastoral, intercalada, episódica, pertencente a um outro mundo”. Proust explica, assim, a essência dos quadros do pintor holandês Pieter de Hooch ao mesmo

tempo em que sugere o desenvolvimento da sonata de Vinteuil!

Em *Combray*, encontramos outros dois exemplos magistrais de simbiose entre a pintura e a narrativa. O primeiro, aparentemente simples comparação entre uma figura de Giotto e uma personagem, além de dar uma descrição acentuadamente pitoresca da ajudante de Françoise, individua uma das características fundamentais do estilo de Giotto: a plasticidade e a volumetria. Trata-se da mania de Swann de estabelecer relações entre as pessoas e os quadros. Vendo a ajudante de Françoise com as formas modificadas pela gravidez, Swann a compara com a Caridade de Giotto, figura dos afrescos da Capela degli Scrovegni de Pádua: “quando nos perguntava sobre a ajudante de cozinha, ele nos dizia: ‘Como vai a Caridade de Giotto?’ Aliás, ela própria, a coitada, engordada pela sua gravidez até o rosto, até as faces que caíam retas e quadradas, parecia de fato com essas virgens, fortes e masculinas, verdadeiras matronas, com as quais as virtudes estão identificadas na Arena”. Na descrição da “fille de cuisine”, está contida a interpretação estilística das figuras de Giotto. Ela também revela o interesse de Proust pelos escritos de Ruskin, como *Mornings in Florence*, em que Giotto ocupa posição central; e dos quais deriva, ainda, a paixão de Proust pela arquitetura e pela escultura góticas. Portanto, não é por acaso se o segundo exemplo nos repropõe o nome de Giotto. O pai do narrador anuncia que a família passará a Páscoa em Veneza e Florença. Imediatamente, a imaginação do adolescente se transfere para Florença e “como determinados quadros de Giotto, que mostram em dois momentos distintos de uma ação a mesma personagem, aqui deitada na cama, ali preparando-se para montar a cavalo, o nome de Florença estava dividido em dois compartimentos. Em um, sob uma abóbada, eu contemplava um afresco ao qual se sobrepunha parcialmente uma

23 Giovanni Morelli (1816–1891): crítico de arte italiano que propunha, como método de reconhecimento dos autores, a comparação das partes acessórias ou secundárias das obras – definidas como “inexpressivas” – tais como a forma das orelhas, das mãos, dos pés, e assim por diante. Morelli afirmava que tais detalhes eram executados de forma “automática”, repetitiva e constante, sem controle, pelos pintores.

cortina de sol matinal, empoeirada, oblíqua e progressiva; no outro... eu atravessava rapidamente... a Ponte Vecchio repleta de junquinhos, de narcisos e de anêmonas”. Nesta belíssima passagem, Proust adota a estrutura da *predella*, forma típica da pintura religiosa do século XIV, que consiste em narrar simultaneamente vários episódios da vida da personagem representada no painel central de um retábulo em pequenos quadros reunidos e alinhados na base do próprio retábulo.

Em *Noms de pays: le pays*, o narrador conhece o pintor Elstir durante sua estadia em Balbec. Não por isso o uso da pintura é mais importante do que nas obras anteriores. Mas nota-se um aprofundamento, uma intensificação da metáfora do conflito entre a arte e a vida já presente nos livros anteriores. O pintor é visto como alguém que desvenda a realidade, a natureza, acrescentando a ela o seu modo de sentir. Portanto, a realidade tem interesse somente como fenômeno subjetivo. É assim que se comporta o narrador: a realidade lhe interessa somente através do filtro subjetivo da arte. E, como Swann, cujo amor por Odette era determinado por sua semelhança com uma figura de Botticelli, ou como Elstir, que reduzia os modelos dos seus retratos a um denominador comum, ou seja, o seu modo de ver os modelos, o seu *estilo*, o narrador vive o conflito de seu ideal de mulher que se choca inevitavelmente contra as mulheres “reais”. A beleza que ele procura, não só física, mas também espiritual, é inatingível, existindo apenas na visão fugaz das meninas pela estrada ou nas estações de trem, de longe, cujos contornos não bem definidos “estilizam” suas verdadeiras feições. A aproximação revela brutalmente a realidade e dissolve a projeção das aspirações do narrador no

objeto do seu desejo; que, por serem projeção, pertencem somente a ele próprio, e não ao objeto cobiçado. Ora, o pintor projeta o seu ideal no retrato; mas o narrador não pode fazê-lo na realidade senão sujeitando-se continuamente a decepções e amarguras. Assim, no final do romance, Albertine e as outras meninas da *petite bande* não são mais “as mesmas virgens impiedosas e sensuais que eu tinha visto, como num afresco, desfilar diante do mar”.

Poderíamos enumerar, ainda, uma infinidade de exemplos de como Proust utiliza a sua vastíssima cultura histórico-artística a tal ponto que as complexas interações entre as personagens, as infinitas nuances da análise psicológica, a atmosfera poética e melancólica de seus livros, sem a contribuição da pintura, não teriam a riqueza e a originalidade que as caracterizam.²⁴ Giotto, Mantegna, Veronese, Michelangelo, El Greco, Rembrandt, Chardin, Manet, Monet, Whistler são só algumas das suas fontes inspiradoras. Mas, talvez, a originalidade maior do múltiplo uso que Proust faz da pintura está na sua capacidade de explicar uma personagem ou um ambiente com o auxílio de um quadro que ao mesmo tempo explica a pintura com o auxílio de uma personagem ou de um ambiente. É assim que uma descrição de Albertine ajuda-nos a compreender a dinâmica das figuras de Michelangelo: “O rosto redondo de Albertine, iluminado por um fogo interior como um quebra-luz, adquiria para mim tamanho relevo que, imitando a rotação de uma esfera ardente, parecia girar como as figuras de Michelangelo que um imóvel e vertiginoso turbilhão envolve”.

Com *Un cabinet d'amateur (Histoire d'un tableau)*, de Georges Perec, publicado em

1979, a linguagem técnica do crítico de arte – com os seus temas específicos ligados à atribuição e à datação das obras, à sua análise formal, ao contexto histórico-cultural em que foram criadas e, enfim, à história das coleções e dos leilões de arte – reaparece na literatura sob a forma de paródia. A correspondência da linguagem adotada por Perec com o estilo dos manuais de crítica e de história da arte, com a linguagem das monografias artísticas e dos catálogos especializados de exposições e retrospectivas de pintura é tamanha que com dificuldade conseguimos distinguir os dados reais sobre pintores e quadros verdadeiros dos dados de pura invenção. A figura do pintor Heinrich Kürz, autor do quadro “Un cabinet d'amateur” e cuja história se conta, é tão plausível e eficaz do ponto de vista da argumentação crítica que não é sem surpresa que o leitor aprende, no final do livro, que Heinrich Kürz nunca existira e que todos os quadros representados no seu “Cabinet d'amateur”, pertencentes à coleção do industrial da cerveja americano de origem alemã, Raffke, eram falsos. Como em *La dame qui a perdu son peintre*, de Paul Bourget, ao qual o livro de Perec, divertido exemplo de virtuosismo literário, é, sem dúvida, uma homenagem original, mais do que a pintura propriamente dita, está em jogo o método e a linguagem dos críticos de arte.

Outras literaturas. O retrato

A riqueza de soluções e de idéias com que os autores franceses transpõem a pintura na literatura é tamanha que resta bem pouco a dizer sobre o mesmo fenômeno em outras literaturas. Entretanto, podemos, ao mesmo tempo em que nos encaminhamos para a conclusão desta panorâmica sobre o assunto – a qual, se não tem a pretensão de ser com-

pleta ou exaustiva, se propõe como base para uma nova série de estudos –, individualizar uma tendência de ser o “retrato” tema central da narrativa. Tal “corrente” vai dos já citados “O retrato”, de Gogol, e “O retrato oval”, de Poe, a “Olalla” (1885), de Stevenson, ao romance *O retrato de Dorian Gray* (1891), de Wilde, aos contos de Henry James, como “The Sweetheart of M. Briseux” (1873) e o magistral “The Beldonald Holbein” (1901), até o romance mais recente *Alte Meister* (1985), do escritor austríaco Thomas Bernhard. Todavia, na maior parte desses escritos, o tratamento da pintura é genérico, não deixa transparecer, como na literatura francesa, um verdadeiro método analítico ou um interesse pela pintura “em si”. Neles, ela é sempre um símbolo de algo fora do seu próprio âmbito, aparece em função de conteúdos que lhe são estranhos. Por exemplo, em *Dorian Gray*, apesar do aforismo de Basil, segundo o qual “cada retrato feito com paixão é o retrato do artista, e não do modelo. O modelo é somente o pretexto, a ocasião. Não é ele quem o pintor revela, mas é, sobretudo, o pintor que, sobre a tela, revela si próprio”, o tipo de beleza ao qual se inspira Wilde é de matriz winckelmanniana, ou seja, o ideal de beleza grego. A famosa máxima não é desenvolvida, é vaga: o “retrato de si próprio”, no caso do pintor Hallward, autor do retrato de Gray, é um símbolo de sua submissão em relação ao seu modelo de feições gregas, à beleza que existe fora dele e não à beleza que ele cria com seu modo de ver. No bellissimo conto “The Beldonald Holbein”, James desenvolve a contraposição entre o belo natural e o belo artístico: apesar de feia e provincial, Mrs. Brash, parente da linda Mrs. Beldonald, desperta mais interesse nos pintores do que esta última, pelo seu aspecto pictural, pela sua semelhança com as figuras dos retratos de Holbein. Mas a pintura, no conto, não tem uma vida autônoma, é uma metáfora do valor que Mrs.

24 Para um aprofundamento das relações de Proust com a pintura, remetemos ao excelente catálogo da exposição “Proust et les peintres”, realizada em 1991 no Museu de Chartres, edição do próprio museu; e, em particular, ao ensaio de Marie-Lucie IMHOFF, “Proust et la peinture ou le temps dépassé”, p. 103-57.

Brash descobre ter, que lhe tinha sido negado durante toda a sua vida, e da crise existencial que a descoberta provoca: “experimentar o fruto da árvore, como eu gostava de dizer, tinha-lhe sido fatal. Não consegui sobreviver nem um dia privada do que tinha ignorado, talvez até sem sofrer, por meio século”. Em *Mestres antigos*, do excêntrico e pessimista Bernhard, os quadros do Kunsthistorisches Museum de Viena circundam as personagens; mas a condenação dos mestres antigos exprimida pelo musicólogo Reger deriva essencialmente de uma leitura iconológica da arte. O estilo, que é a alma de toda e qualquer criação artística e a marca da liberdade criativa dos “mestres antigos”, não é levado em consideração. É assim que as obras-primas do museu de Viena parecem a Reger até mesmo ridículas, além de inúteis para a simples sobrevivência. Os lugares-comuns sobre a “perfeição” formal, sobre os “erros evidentes” de

execução e sobre a presumida “escravidão” dos artistas em relação à clientela, que encontramos no vorticoso e provocativo monólogo de Reger, contradizem claramente uma cultura crítica de primeiro plano, distante dos maniqueísmos, como aquela florescida precisamente em Viena por volta do final do século passado e nas primeiras décadas do atual. Referimo-nos a estudiosos refinados como Alois Riegl, Franz Wickhoff e Julius von Schlosser. A única obra da pinacoteca que, depois de trinta e seis anos de visitas quase diárias ao museu, Reger ainda consegue olhar sem se aborrecer é o “Homem de barba branca”, de Tintoretto. Talvez porque, sendo o retratado um desconhecido e não tendo o quadro uma finalidade litúrgica, o protagonista pode admirá-lo por aquilo que é: uma obra de arte.

Florença, maio de 1995.

“O sentimento dum ocidental”: uma leitura intersemiótica

Danilo Lôbo

Professor da Universidade de Brasília

Resumo

O objetivo do texto é estabelecer um elo entre o poema mais representativo da obra de Cesário Verde e o impressionismo, em particular o impressionismo na pintura. Embora o poeta português não tenha tido conhecimento direto da obra dos pintores impressionistas franceses, ele, de algum modo, conseguiu captar o que se fazia em matéria de arte em Paris, entre 1874 e 1886, tornando-se assim ele próprio um impressionista *avant la lettre*.

Palavras-chave

Cesário Verde; leitura intersemiótica; pintura; impressionismo.

Abstract

The aim of this paper is to establish a connection between Cesário Verde's most representative poem and Impressionism, in particular Impressionism in painting. Although the Portuguese poet did not have a direct knowledge of the works of the French Impressionist painters, he somehow managed to capture the essence of what was being done in terms of art in Paris, between 1874 and 1886, and became himself an Impressionist *avant la lettre*.

Keywords

Cesário Verde; intersemiotic reading; painting; Impressionism.

Pinto quadros por letras, por sinais,
Tão luminosos quanto os do Levante,
Nas horas em que a calma é mais queimante,
Na quadra em que o Verão aperta mais.

Cesário Verde

Em junho de 1880, em *Portugal a Camões* – um número especial do *Jornal de Viagens*, do Porto, organizado para comemorar o tricentenário da morte do grande rapsodo –, José Joaquim Cesário Verde (1855-1886) publicou o texto que a posteridade viria a consagrar como a sua obra-prima: “O sentimento dum ocidental”.

Escrito seis anos antes do falecimento do poeta, “O sentimento dum ocidental” é, segundo o que tudo indica, o seu último poema urbano, uma vez que as quatro composições que se lhe seguiram (“De tarde”, “De verão”, “Nós” e “Provincianas”) são todas campestres. Desse ponto de vista, o poema pode ser visto como um canto de cisne, de dolorosa despedida da vida urbana, em que Cesário extravasa toda a angústia que lhe advém do seu conflituoso relacionamento com a urbe.

O objetivo do presente trabalho é esboçar uma leitura intersemiótica do texto mais representativo da obra do vate lisboeta, aproximando-o não só do impressionismo literário, mas sobretudo do impressionismo pictórico. Embora a fase heróica dessa escola de pintura, que vai de 1874 a 1886, coincida exatamente com os últimos doze anos de vida do poeta, em verdade ele não chegou a conhecer a obra dos impressionistas parisienses. Não obstante, como diria Ezra Pound, Cesário, poeta vidente, conseguiu, de alguma forma, direcionar as suas antenas para Paris e captar o que lá então se fazia em matéria de pintura. Misteriosamente, muitos