

O pé de Frenhofer:
ichnografia e diagrama na
Belle Noiseuse de Balzac

Frenhofer's foot:
ichnography and diagram in
Balzac's Belle Noiseuse

Resumo

Pretende-se fazer uma breve análise da novela A obra-prima ignorada de Balzac, buscando abordar o “fracasso” ou o “sucesso” de Catherine Lescault – quadro do pintor Frenhofer, personagem central da obra –, à luz dos conceitos de ichnografia e de diagrama, tal como elaborados pelos filósofos Michel Serres e Gilles Deleuze, respectivamente.

Palavras-chave: *A obra-prima ignorada* de Balzac; estética; literatura; pintura; ichnografia; diagrama.

Abstract

It is intended to make a brief analysis of Balzac's novel The unknown masterpiece, seeking to approach the “failure” or the “success” of Catherine Lescault – Frenhofer's painting, central character of the novel –, in the light of the concepts of ichnography and diagram, as elaborated by philosophers Michel Serres and Gilles Deleuze, respectively.

Keywords: Balzac's *The unknown masterpiece*; aesthetics; literature; painting; ichnography; diagram.

* Universidade Federal de Lavras. Contato: luiz.r.takayama@gmail.com

Recebido em: 05/06/2021 - Aceito em: 26/06/2021

« Mais le pied, lui, ne s'abandonne pas. Debout, face au vent et à la mer, comme s'il surveillait, comme s'il résistait. Contre quoi, contre qui ? »
 Le Clézio, Histoire du pied.

O pintor fracassa, quase sempre. Muitas vezes, sempre. A própria história da pintura no Ocidente pelo menos desde o Renascimento, diz Lawrence, é a história de um fracasso generalizado, preço pago pelo horror à “vida sexual”, pela supressão da “consciência instintiva-intuitiva”, pela longa agonia do “corpo procriador” crucificado e sepultado pelo espírito. Perdemos entre nós o parentesco de carne e sangue, o “instinto de consanguinidade”, “a comunhão física” e com isso, ganhamos em contrapartida uma “consciência mental-espiritual” hipertrofiada, transformamo-nos uns aos outros em “sombras”, “fantasmas”, em “entidades ideais, sociais ou políticas”, ou seja, em seres “intuitivamente mortos”.¹

*Mas só pela intuição pode o homem ter uma consciência real do homem ou do mundo substancial e vivo. Só pela intuição pode o homem amar e conhecer a mulher e o mundo, e só pela intuição pode voltar a produzir imagens de mágica consciência a que chamamos arte.*²

Ora, mortos os instintos e as intuições em prol do mental e do espiritual, o retorno da arte, segundo Lawrence, jamais pôde ocorrer. Com uma exceção apenas, mas mesmo ela, sob os escombros de um imenso fracasso: uma maçã, tão-somente uma maçã, foi tudo o que Cézanne pôde conhecer, o saldo ínfimo e “imoral” de uma vida consagrada toda ela ao combate pela cor. Foi tudo o que se conseguiu em quase quinhentos anos de pintura. Não uma ressurreição plena do corpo e da carne, mas apenas o breve rolar da pedra na boca do túmulo, imediatamente recolocada e cimentada por seus seguidores. Obteve-se apenas o vislumbrar de uma possibilidade – minúscula e efêmera vitória conquistada, dentre tantos insucessos, numa batalha árdua e sempre renovada. É isso a pintura de Cézanne para Lawrence e a razão mesma de seu interesse: a manifestação de uma luta, rastros de poeira e de estilhaços levantados num verdadeiro campo de batalha.

1 Lawrence, D. H. Introduction to these paintings. In: _____. *Late Essays and Articles*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 182-217.

2 *Ibidem*, p. 190.

Ele quis ser um homem de carne, um homem de verdade; escapar da prisão azul celeste para o ar livre. Quis viver, viver realmente no corpo para conhecer o mundo através de seus instintos e de suas intuições, e ser ele mesmo em seu sangue procriador, não apenas na mente e no espírito. Ele quis isso, quis terrivelmente. Mas sempre que tentava, sua consciência mental, como um reles demônio, interferia. Se quisesse pintar uma mulher, sua consciência mental simplesmente o dominaria e não lhe permitiria pintar a mulher de carne, a primeira Eva que viveu antes desse absurdo da folha de figueira. Não podia fazê-lo. Se quisesse pintar pessoas intuitiva e instintivamente, ele não podia fazê-lo. Seus conceitos mentais tomavam a frente, e isso ele não iria pintar – meras representações do que a mente aceita, não o que as intuições colhem – e eles, seus conceitos mentais, não o deixavam pintar a partir da intuição; eles se intrometiam a todo o momento, desse modo ele pintou seu conflito e seu fracasso, e o resultado é pouco menos que ridículo.³

Não se trata, portanto, do fracasso de um gênio abortado, como Zola pretendia, tampouco do fracasso de Cézanne, de um pintor em particular com suas excentricidades e por causa delas; trata-se antes de um fracasso inerente à própria pintura, o perigo que ronda todo grande pintor e contra o qual ele deve se confrontar necessariamente. As imagens ou as representações mentais, os produtos da consciência mental-espiritual, em uma palavra, os clichês, eles já se encontram na tela antes mesmo de o pintor começar a pintar, como bem mostra Deleuze, seguindo de perto os rastros lawrencianos:

Estamos sitiados por fotos que são ilustrações, jornais que são narrações, imagens-cinema, imagens-televisão. Há clichês psíquicos assim como clichês físicos, percepções já prontas, lembranças, fantasmas. Há aqui uma experiência muito importante para o pintor: toda uma categoria de coisas que se pode chamar de ‘clichês’ já ocupa a tela, antes do começo.⁴

O pintor não se encontra, portanto, diante de uma tela branca, de modo que sua tarefa primeira não é preenchê-la, ela já se encontra por demais preenchida, mas sim, apagá-la, limpá-la, desobstruí-la, varrer de sua superfície os clichês preestabelecidos “para fazer passar uma corrente de ar saída do caos

3 Ibidem, p. 202.

4 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 57.

que nos traga a visão”⁵. “A história da arte nos ensina que o grande artista procede sempre por supressão”⁶, diz Maldiney, e essa supressão, como nos ensina o grande artista, se faz a duras penas, ao longo de toda uma vida e a cada obra, através de lutas e conflitos que não excluem o drama, como no caso de Cézanne, e quiçá nem mesmo o trágico.

Luta inglória da carne contra o espírito, posto que incessante, interminável. Não é suficiente mutilar, despedaçar, estilhaçar o clichê, menos ainda parodiá-lo; “cabeça de hidra”, ele renasce tão logo é vencido. Nem mal desperta a maçã sanguínea de Cézanne – pequeno triunfo, pequena centelha de vida a abrir uma fresta no nosso vasto túmulo repleto de fantasmas –, e de pronto ela é sufocada, enterrada, transformada ela própria em clichê, imagem mental, espectro, simulacro de si mesma.

O homem fixa alguma maravilhosa construção de sua propriedade entre si mesmo e o caos selvagem, e, gradualmente, empalidece e sufoca debaixo de seu para-sol. Então, vem o poeta, inimigo da convenção, e produz uma fenda no guarda-chuva; e, veja! a olhadela rápida do caos é uma visão, uma janela para o sol. Mas, após um instante, habituando-se à visão, e não gostando da genuína corrente de ar do caos, o homem comum pinta grosseiramente um simulacro da janela que se abre para o caos, e remenda o guarda-chuva com o remendo pintado do simulacro. Isto é, acostumou-se à visão; ela é parte da decoração de sua casa.⁷

Mas, tão ínfimo quanto efêmero, o êxito, a ligeira e insustentável visão do caos, o pequeno rasgo logo remendado não são menos importantes por causa disso. Trata-se de um nada, mas esse nada, como dirá um velho pintor, é tudo. Tal é o princípio mesmo que preside a *ichnografia* da *Belle Noiseuse*: tudo emerge do nada ou um nada emerge do caos. Por outro lado, o fracasso se pode medir não só pela exigência ou pelo limite imposto pela pintura. Há o risco “óptico” dos clichês como também o perigo “táctil” ou “manual” do *diagrama*. Perguntamos pela medida do fracasso do pintor Frenhofer na novela

5 Deleuze, G. e Guattari, F. *Qu'est-ce que la Philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991, p. 192.

6 Maldiney, H. *Regard Parole Espace*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 1994, p. 10.

7 Lawrence, D. H. Chaos in Poetry. In: _____. *Introductions and Reviews*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 109-110.

de Balzac com sua obra-prima desconhecida. Ou então, pelo significado de seu êxito, com sua obra-prima ignorada ou incognoscível. Pode ser que não sejam senão as duas faces de um único e mesmo problema.

Tudo começa ao rés do chão, ou melhor, na rua. Não numa rua qualquer, mas numa rua que tem nome: *rue des Grands-Augustins*. Detalhe que não é insignificante para a história da arte. Justamente nessa rua, e não por acaso, Picasso quis ver nascer uma de suas obras mais famosas⁸. Misterioso flerte da arte moderna com essa novela... Mas é também nessa rua que um jovem pobre, *sem nome*, perambula. Ele está perdido, embora saiba muito bem onde está. Sua perdição não é geográfica, é de outra ordem. Maldiney: “Mas só caminha em plena paisagem o verdadeiro caminhante aberto à extensão que se abre a ele, e que perambula, onde estiver, no mundo inteiro”⁹. Ora, acrescenta, essa perdição na paisagem constitui precisamente o primeiro momento da arte. Momento pré-pictural – “a pintura, antes de pintar” como quer Deleuze¹⁰ –, e também “infra-pictural”, como o denomina Maldiney¹¹. Síntese temporal e topológica da pintura. Da longa indecisão/perambulação na rua/paisagem, o jovem finalmente atravessa a soleira e adentra o andar inferior da casa. Uma velha, a primeira mulher a aparecer na novela, varre o chão da “*salle basse*”. Penso numa daquelas mulheres com vassoura de Van Gogh no vão escuro do edifício da *Ruela* de Vermeer; como elas, a velha mulher é quase invisível, sem rosto, sem nome. A “*salle basse*” é a porta de entrada da pintura antes da pintura, o primeiro limiar a ser franqueado. É preciso varrer, como nos lembra o filósofo, esse lugar assombrado dos que não tem lugar, dos que não tem nome, ou então, apagar aqueles dos que, porventura, já os têm.

8 Trata-se simplesmente de *Guernica*. Sabe-se também que Picasso foi morar nessa rua no mesmo ano em que era publicada uma edição especial de *Le chef-d'oeuvre inconnu*, contendo uma série de xilogravuras e águas-fortes suas, encomendada por Ambroise Vollard. Como mostra Hubert em seu artigo, Picasso, com esse trabalho, fez bem mais, ou bem menos, do que “ilustrar” o texto de Balzac. (Cf. Hubert, R. “The Encounter of Balzac and Picasso”. *Dalhousie French Studies*, vol. 5, p. 38-54, october, 1983).

9 Maldiney, H. *op. cit.*, p. 149-150.

10 Deleuze, G. *op. cit.*, p. 57.

11 Maldiney, H. *op. cit.*, p. 184.

Por outro lado, e mais acima, a “salle haute”¹² da casa, em contraste, plena de nomes, abriga ninguém menos que “Mestre François Porbus”, “o pintor de *Henrique IV*”, “abandonado por Maria de Médicis em favor de Rubens”¹³. Já se fez reparar que a lenta e titubeante subida do moço pela escadaria podia ser vista como uma espécie de imagem prenunciadora da iniciação difícil do aprendiz no mundo sacralizado da pintura. Elementos não faltam para que seja possível, de resto, lembrar-se aqui da ascensão iniciática que caracteriza a *erótica* platônica¹⁴: o itinerário que conduz da escuridão à luz, da ignorância à verdade, da beleza de um corpo à beleza absoluta, a indispensável participação do amor, e mesmo o encontro providencial com um “mestre” – parecido, aliás, com o mestre de Platão –, sem o qual o “pobre neófito” não teria conseguido entrar no ateliê de Porbus. De todo modo, é lá no alto, na “salle haute” do pintor, que ele receberá, fascinado, suas primeiras e decisivas lições, é lá que será submetido a sua primeira prova, é lá também que conheceremos tanto o seu nome quanto sua ambição por um renome o qual, sabe o leitor, será futura e plenamente alcançado. Nicolas Poussin aparece então como uma jovem promessa, como um principiante ainda incerto de sua vocação, balançando entre ser amante ou ser artista – duas condições, aliás, cujo paralelo, formulado já desde o início, vai animar a obra inteira. “Dentre essas emoções frágeis, nada se assemelha ao amor como a jovem paixão de um artista”¹⁵.

Sua passagem pela “salle basse”, varrida pela velha sem nome, seguida de sua entrada na “salle haute”, em que trabalha o renomado pintor de *Henrique IV*, funciona como uma iniciação ao mundo da arte, na qual se vê operar uma série de *transfigurações*. Com efeito, o rito de passagem do jovem Poussin à

12 É Victor Stoichita quem chama atenção para a existência desses espaços opostos, “salle basse” e “salle haute”, na “cenografia de *A obra-prima ignorada*”. (Cf. Stoichita, V. “Le “chef d’oeuvre inconnu” et la présentation du pictural”. In: Passeron, R. (dir.). *Recherches Poétiques t. V: La Présentation*. Paris: Éditions du CNRS, 1985 p. 77-91).

13 Balzac, H. Le chef d’œuvre inconnu. In: Didi-Huberman, G. *La Peinture Incarnée suivi de Le chef d’œuvre inconnu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 135.

14 Michel Foucault identifica o “movimento do *éros*” ao que ele chama de “espiritualidade”, entendida como um conjunto de práticas que visam à conversão ou à transformação do sujeito, indispensável ao seu acesso à verdade. Trata-se, como ele define, “de um movimento que arranca o sujeito de seu *status* e de sua condição atual (movimento de ascensão do próprio sujeito; movimento pelo qual, ao contrário, a verdade vem até ele e o ilumina)” (Foucault, M. *Herméneutique du sujet: cours au Collège de France, 1981-1982*. Paris: Gallimard-Seuil, 2001, p. 17). Exemplo evidente desse movimento é o que ocorre na “iniciação” de Sócrates pela sacerdotisa Diotima nos mistérios de *Eros*, tal como narrada em *O Banquete* (210a - 212b).

15 Balzac, *op. cit.*, p. 135.

vida adulta da pintura se efetua a partir de seu encontro fortuito com um personagem enigmático que não só é descrito à maneira de uma pintura de retrato, como também se transfigura ele mesmo numa pintura, espécie de tela ambulante sem moldura:

Mas percebeu algo de diabólico nessa figura e sobretudo esse je ne sais quoi que atrai os artistas. Imagine uma fronte calva, abaulada, proeminente, terminando saliente sobre um pequeno nariz achatado, arrebicado como aquele de Rabelais ou de Sócrates; uma boca sorridente e enrugada, um queixo curto, orgulhosamente empinado, guarnecido com uma barba grisalha aparada na ponta, olhos de um verde marinho aparentemente esmaecidos pela idade mas que pelo contraste com o branco nacarado no qual flutuava a pupila deviam por vezes lançar olhares magnéticos no auge da cólera ou do entusiasmo. O rosto, aliás, estava singularmente emurchecido pelas fadigas da idade e, mais ainda, por esses pensamentos que sulcam igualmente a alma e o corpo. Os olhos não tinham mais cílios e mal se viam alguns traços de sobrancelhas acima de suas arcadas salientes. Coloque essa cabeça sobre um corpo franzino e débil, envolva-o num rendado resplandecente de brancura e trabalhado como uma colher de peixe, jogue sobre o gibão negro do ancião uma pesada corrente de ouro e terá uma imagem imperfeita desse personagem ao qual a luz fraca da escadaria emprestava uma cor fantástica. Dir-se-ia uma tela de Rembrandt caminhando silenciosamente e sem moldura na negra atmosfera da qual se apropriou esse grande pintor.¹⁶

Além disso, o próprio ateliê de Porbus se vê transformado em pintura pelas mãos de Balzac.¹⁷ Ao olhar encantado do jovem pleiteante a artista, o lugar transfigura-se numa tela admirável dominada pelo jogo de luzes e sombras.

Uma vidraça aberta na abóbada iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada sobre uma tela presa ao cavalete, e que não fora ainda tocada senão por três ou quatro traços brancos, o dia não alcançava as sombrias profundezas dos ângulos daquele vasto aposento; mas alguns reflexos perdidos acendiam naquela sombra ruça uma paleta prateada no ventre de uma couraça de cavaleiro suspensa na parede, raiavam com um brusco

16 Balzac, H. *Ibidem*, p. 136.

17 Cf. Stoichita, V. *op. cit.*, p. 77.

*sulco de luz a cornija esculpida e encerada de uma antiga cristaleira repleta de vasilhames curiosos, ou respingavam com pontos brilhantes a trama granulosa de algumas velhas cortinas de brocado dourado com grandes pregas desfeitas, jogadas lá como modelo. Manequins de gesso, fragmentos e torsos de deusas antigas, amorosamente polidos pelas carícias dos séculos, acumulavam-se nas mesinhas e consolos. Inumeráveis esboços, estudos a três lápis, com sanguínea ou pena, cobriam as paredes até o teto. Caixas de tintas, garrafas de óleo e de essências, escabelos revirados não deixavam senão um estreito caminho para chegar sob a auréola projetada pela alta claraboia, cujos raios caíam em cheio sobre o rosto pálido de Porbus e sobre o crânio de marfim do singular homem.*¹⁸

Há quem veja, nessa auréola projetada sobre os dois pintores, um simbolismo do caráter “sacralizado” dos artistas e da arte, algo que talvez se possa entender como uma outra espécie de transfiguração, dessa vez resvalando o sentido propriamente religioso. Seja como for, ele serve como um prenúncio ao tema de um quadro que, incorporado no interior do quadro maior do ateliê, acaba por atrair os olhares de Poussin. Trata-se de uma tela representando Maria do Egito, no momento em que a santa se dispõe a pagar com seu corpo a passagem do barco. Ora, cumpre notar que a escolha desse motivo está longe de ser acidental. Em primeiro lugar, evidencia-se com isso um aspecto do quadro – e por extensão, das obras de arte em geral – que é tudo menos irrelevante: “A obra-prima de Porbus é uma obra-prima-mercadoria”.¹⁹ Com efeito, ela pode ser vendida, tal como fez Maria do Egito com seu corpo e tal como teria feito Maria de Médicis “quando se viu na miséria”. Do mesmo modo, ela pode também ser comprada, tal como faria o velho Frenhofer, disposto a pagar por ela “dez escudos de ouro acima do preço que a rainha oferece”.²⁰ Vale lembrar que o quadro-mercadoria de Porbus é apresentado como uma obra-prima “reconhecida” enquanto tal. Sendo assim, nada impede de pensar que a alusão a uma obra-prima “ignorada” ou “desconhecida” indique, por sua vez, a possibilidade ou a impossibilidade da criação de uma obra diversa, à parte desse sistema. “Quando você faz um quadro para a corte, não coloca nele toda sua alma, você só vende manequins pintados aos cortesãos. Minha pintura

18 Balzac, H. *op. cit.*, p. 136-137.

19 Stoichita, V. *op. cit.*, p. 78.

20 Balzac, H. *op. cit.*, p. 137

não é uma pintura, é um sentimento, uma paixão!”²¹. Fala reveladora e nem um pouco desinteressada do velho mestre. A obra-prima-mercadoria vê-se, pois, inserida num sistema institucionalizado do qual participam certamente a fama, o dinheiro, como também um regime de clientela e de encomenda não sem consequências à própria concepção da obra de arte.

Mas, quem diz mercadoria, diz troca, diz circulação. “Mulher por mulher”: *A obra-prima ignorada* é primeiramente o relato de uma troca”; Gillette, a mulher de Poussin, em troca de Catherine Lescault, a mulher de Frenhofer; “duas mulheres cuja circulação – como falam os etnólogos – fornece a motivação da intriga”²². Todavia, não se pode esquecer que Maria do Egito, a mulher de Porbus, já aponta para essa ideia central, ao oferecer seu corpo em troca de seu transporte à cidade sagrada. Com isso, ela serve também para introduzir outra questão, de algum modo articulada ao tema da troca, envolvendo igualmente ambas as mulheres: a prostituição. Além do fato de Frenhofer referir-se à Maria do Egito como “linda pecadora” e à sua Catherine Lescault como “bela cortesã”, digno de nota é também o modo como exprime sua indignação frente ao pedido para mostrar sua *Belle Noiseuse* em troca de Gillette: “Como!, exclamou, por fim, dolorosamente, mostrar minha criatura, minha esposa? Rasgar o véu sob o qual tenho coberto castamente minha felicidade? Mas isso seria uma horrível prostituição!”²³ Simetricamente, embora de forma mitigada e não explícita, a mesma ideia se pode perceber na reação de Gillette diante do pedido de Poussin: “Se eu me mostrasse assim [nua] a um outro, você não me amaria mais. E eu mesmo me acharia indigna de você”.²⁴ Palavras que decerto se conjugam com as enunciadas justamente por esse “outro”: “A poesia e as mulheres só se entregam nuas a seus amantes”, adverte Frenhofer, premonitório.²⁵

A importância do quadro de Porbus não se restringe, é claro, às ressonâncias provocadas pelo seu tema. Com essa tela, sobre ela e *contra* ela,

21 Ibidem, p. 150.

22 Damisch, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984, p. 11. Cumpre notar, entretanto, que Damisch fala de troca e circulação não no sentido mercantil, mas no sentido “etnológico”, assim como fala da “invenção” de uma obra-prima no sentido “arqueológico”, ou seja, como ato de “descobrir”.

23 Balzac, H. *op. cit.*, p. 149.

24 Ibidem, p. 148.

25 Ibidem, p. 150.

Frenhofer principia suas considerações sobre o que significa pintar. Se é permitido falar-se aqui de um “catecismo estético”, como se pretendeu, cumpre, porém, acrescentar que o “fantástico” não foi esquecido e substituído por Balzac na versão final de 1837.²⁶ Há mesmo algo de “diabólico”, de “sobrenatural” em “mestre” Frenhofer e que se manifesta, à maneira de uma iniciação, tanto em suas “lições teóricas” quanto em sua “demonstração prática”. A síntese, ele a formula, de cara, no juízo seguinte a respeito da santa de Porbus: “Sua boa mulher (*bonne femme*) não está mal feita, mas ela não vive”.²⁷ Por um lado, como o velho mestre reconhece, trata-se de uma obra-prima aos olhos de todo mundo, pelo menos sob o ponto de vista de sua fatura: tudo está em boa perspectiva, o *degradé* das cores do céu está bem observado; a figura, diz ele, foi desenhada, colorida e sombreada corretamente, de acordo com as leis da anatomia e com os tons de carne preparados na paleta; além disso, ela reproduz adequadamente a maneira como uma mulher mantém sua cabeça, como usa sua saia, como a sombra dos cílios flutua na face. Trata-se, em suma, de uma “cópia” bem feita e é ademais o próprio Porbus quem confessa ter estudado com afinco uma modelo nua para a confecção de sua obra.

Ao que Frenhofer emenda logo a seguir: “Para ser um grande poeta, não basta saber a fundo a sintaxe e não cometer erros na língua! (...) A missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la! Você não é um vil copista mas um poeta!”.²⁸ Se fosse essa a finalidade da arte, complementa, então para bem executar o seu trabalho, bastaria a um escultor tirar o molde de uma mulher; ora, o que se obtém dessa maneira é tão-somente um cadáver. E, voltando-se à Maria do Egito, conclui: “É assim e não é assim. O que falta? Um nada, mas esse nada é tudo”.²⁹ Ou, então, reciprocamente, falta tudo, mas esse tudo é um nada, um *detalhe*, isto é, a vida. À santa de Porbus falta tão-somente viver. Não obstante, há duas condições para que a pintura viva de acordo com o velho mestre: circulação de sangue e circulação de ar, vida orgânica e vida inorgânica. Frenhofer:

26 Através de uma análise comparativa das três versões de *Le chef d'œuvre inconnu*, Laubriet sustenta que a novela sofreu uma importante transformação, de “conto fantástico” inicial em um “catecismo estético” em sua versão final (Laubriet, P. *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d'œuvre inconnu de Balzac*. Paris: Didier, 1961). Sobre o “fantástico” de Balzac e sua distância em relação a Hofmann, cf. Diaz, J.-L. “Ce que Balzac fait au fantastique”. *L'Année balzacienne*, n. 13, p. 61-83, 2012.

27 Balzac, H. *op. cit.*, p. 137.

28 Balzac, H. *op. cit.*, p. 137-139.

29 *Ibidem*, p. 140.

*Não, meu amigo, o sangue não corre sob essa pele de marfim, a existência não enche com seu rosado púrpura as veias e fibrilas que se entrelaçam em rede sob a transparência âmbar das têmporas e do peito. (...) Vocês fazem para suas mulheres belas vestes de carne, belos drapeados de cabelos, mas onde está o sangue que engendra a calma ou a paixão e que causa efeitos particulares?*³⁰

Didi-Huberman mostra como o jorro, a infusão, a circulação de sangue é justamente o que diferencia as “vestes de carne”, a “cor-maquagem”, *couleur* que apenas se deposita sobre o objeto e o recobre, do “encarnado”, *colorito* do sangue que constitui o aparecimento do próprio objeto, sua vida.³¹ O incarnado é a injunção de sangue, a “mais louca exigência da pintura” que se impõe como um ideal ou um limite que a ultrapassa, causa final sempre postergada e impossível de ser “acabada” posto que, em si, é inacabamento. O incarnado não é somente algo que está entre a profundidade reticular das “veias e fibrilas”, e a superfície transparente “das têmporas e do peito”; ele é o próprio “entre”, a própria passagem colorida do sangue, “trança da superfície e da profundidade corporais”. Como assinala Didi-Huberman, escorando-se em Diderot, trata-se além disso de uma “trança temporalizada” cuja essencial variação responde pelo caos, pelo desespero, pela loucura e pelo fracasso do pintor:

*Não estamos longe aqui de Frenhofer. Pois Diderot não sabe concluir seu texto senão nesses termos: a oscilação temporal do incarnado do rosto terá indicado como um limite da pintura; esse limite terá ‘provocado o desespero do colorista’, e o desespero tornando-se rapidamente uma loucura, terá como consequência o indefinido processo do retoque; o retoque se exaspera enfim na desfiguração, no fracasso, no caos.*³²

O incarnado é, portanto, passagem espaço-temporal do sangue; o colorido-limite, limite visado e quase nunca realizado; ele é o sintoma de vida de uma

30 Ibidem, p. 138-140.

31 À “cor-maquagem”, entendida como o atributo retórico-sofístico (ornamento, adorno) sobre o qual incide a crítica platônica, Didi-Huberman aproxima a *couleur* em oposição ao *colorito*, de acordo com a distinção proposta por Dolce (Cf. Didi-Huberman, G. *La Peinture Incarnée suivie de Le chef d’œuvre inconnu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 21).

32 Ibidem, p. 25-26.

tela-corpo que deve, como Proteu, modificar-se sem cessar “segundo a multidão infinita das alternâncias desse sopro ligeiro e móvel chamado alma”.³³

*Que um quadro durma, desperte, sofra, reaja, recuse, se transforme ou se ruborize como o rosto de uma amante quando sabe que está sendo olhada pelo amado, – é tudo com o que se pode sonhar quanto à eficácia de uma imagem, e Frenhofer não sonhava senão com isso.*³⁴

Admissível conjecturar ter sido precisamente esse sonho, essa injunção extrema de sangue, essa exigência de vida, essa vicissitude da carne, que conduziu o velho pintor, enlouquecido, a retocar por anos sua obra-prima até estragá-la, versão possível de seu suposto fracasso. “A causa final do quadro de Frenhofer, o encarnado, a carne de um corpo singular, terá produzido no final das contas tão-somente a desfiguração de todo corpo”.³⁵ Resta decerto verificar em que medida essa “desfiguração” corresponderia efetivamente a um malogro, se ela não poderia constituir-se por outro lado numa derradeira e decisiva transfiguração. Entretanto, há ainda o ar, a circulação do ar como exigência complementar a ser cumprida, segundo Frenhofer:

*Veja a tua santa Porbus! À primeira vista, ela parece admirável; mas num segundo olhar apercebe-se que ela está colada no fundo da tela e que não seria possível dar a volta em torno de seu corpo. É uma silhueta que tem apenas uma única face, é uma aparência recortada, uma imagem que não saberia se virar nem mudar de posição. Não sinto ar entre esse braço e o campo do quadro; faltam o espaço e a profundidade (...).*³⁶

– *Veja, rapaz, dizia o ancião sem se desviar, veja como por meio de três ou quatro pinceladas e de uma pequena camada azulada é possível fazer o ar circular em torno da cabeça dessa pobre santa que devia estar sufocando e se sentindo presa nessa atmosfera espessa. Olhe como esse drapeado balança agora e como se percebe que a brisa o levanta!*³⁷

33 Diderot, D. *Essais sur la peinture*. Paris: Buisson, 1795, p. 26

34 Didi-Huberman, G. *op. cit.*, p. 26.

35 *Ibidem*, p. 121.

36 Balzac, H. *op. ct.*, p. 138.

37 *Ibidem*, p. 141.

– Há vida aí, disse, meu pobre mestre se superou; mas falta ainda um pouco de verdade no fundo da tela. O homem está vivo, por certo, ele se levanta e vem até nós. Mas o ar, o céu, o vento que nós respiramos, vemos e sentimos, não estão aí.³⁸

*De perto, esse trabalho [Catherine Lescault] parece enevoado e sem precisão, mas a dois passos de distância tudo se reforça, se detém e se destaca; o corpo gira, as formas tornam-se salientes, sente-se o ar circulando ao redor.*³⁹

*Há tanta profundidade nessa tela [Catherine Lescault], o ar é aí tão verdadeiro que vocês não podem distingui-lo do ar que nos envolve.*⁴⁰

Talvez seja necessário retomar aqui uma velha questão estética, mais velha aliás que a própria estética. O velho Frenhofer é ele mesmo quem a convoca ao contrapor de modo fervoroso, como já se notou, as noções de *cópia* e *expressão*. Elas parecem se impor em certa medida uma vez que se pôde ver, nessas passagens sobre o *ar* no quadro, uma alusão aos efeitos de *trompe l'oeil*, de alguma maneira imbricados em ambos os conceitos. Com efeito, não é difícil perceber que a ideia de profundidade se afigura aliada à circulação do ar nessas falas de Frenhofer. A santa de Porbus parece-lhe colada no fundo do quadro como uma silhueta, como uma aparência recortada, de modo que ela é incapaz de se virar, impossível dar uma volta em torno dela, não se sente o ar, faltam espaço e profundidade. Em sua obra-prima, pelo contrário, o corpo de Catherine Lescault é capaz de girar, as formas ganham saliência, há profundidade, nela circula um ar tão verdadeiro que mal se distingue do ar circundante. Por aí se justificaria acreditar ser essa solidariedade entre a profundidade e a circulação do ar reclamados por Frenhofer, cúmplice de algo como uma ilusão que seria responsável pela “verdade” do quadro. Diderot – apontado por muita gente como fonte primária das principais reflexões estéticas de Balzac – testemunharia também nesse caso:

Conheço um retrato pintado por Le Sueur; você juraria que a mão direita está fora da tela e repousa sobre a moldura. Louva-se singularmente essa

38 Ibidem, p. 143.

39 Ibidem, p. 144.

40 Ibidem, p. 153.

*maravilha na perna e no pé de São João Batista de Rafael que se encontra no Palais-Royal. Essas proezas da arte têm sido frequentes em todas as épocas e em todos os povos. Vi um arlequim, ou um scaramouche de Gillot, cuja lanterna estava a meio-pé do corpo. Qual é a cabeça de Latour em torno da qual o olho não rodeia? Onde está a porção de Chardin, ou mesmo de Roland de Laporte, onde o ar não circula entre as vidrarias, os frutos e as garrafas?*⁴¹

Trata-se, pois, de uma ilusão atrelada à profundidade e à circulação do ar, que resulta não só na sensação de volume da figura, mas na sua extrusão para fora dos limites do quadro e, concomitantemente, em sua inserção no interior do espaço de quem a olha. Mas, na descrição desse procedimento técnico, mimético, Diderot não esconde sua admiração pelo efeito “maravilhoso” assim alcançado. A busca pela abolição da moldura corresponde ao anseio de ver suprimida a fronteira entre o real e sua representação. Estranho desejo esse, observa Jacqueline Lichtenstein, o de poder ser enganado; curioso prazer esse que se experimenta ao percebermos ter sido ludibriados, acreditando ser a própria coisa, o que era tão-somente sua imitação.⁴² É bem provável que o empenho de um filósofo como Platão em condenar a ilusão tenha sido alimentado pelo reconhecimento desse poder de sedução das imagens, mas lá onde ele detecta o perigo, diz ainda Lichtenstein, não se encontra somente a capacidade dos simulacros de nos fazer “tomar uma imagem pela realidade”, mas antes, muito mais grave, a de nos levar a “considerar o real como se fosse uma imagem”, o mundo como uma ilusão e o próprio sujeito da percepção como um ser fictício.⁴³ Pela força dos simulacros, é o próprio mundo bem fundado da representação que se vê assim ameaçado, domínio das verdadeiras proporções no qual se opera a distinção entre a essência e a aparência, entre a Ideia-modelo e as cópias-ícones. “O simulacro não é uma cópia degradada, ele encerra uma potência positiva que nega tanto o *original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução*”.⁴⁴ Não é demais insistir aqui. A cópia (*eikon*), tal como Platão a define na célebre passagem do *Sofista* (235d), é menos uma

41 Diderot, *op. cit.*, p. 33-34.

42 Lichtenstein, J. *La couleur eloquent: rhétorique et peinture à l'Âge Classique*. Paris: Flammarion, 1989. p. 183.

43 *Ibidem*, p. 195.

44 Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 302. (em itálico no original).

imagem (*eidolon*) que “reproduz” um modelo (*paradeigmatos*) considerado como “coisa”, do que uma imagem “produzida” a partir dele considerado como Ideia da coisa.⁴⁵ A cópia é uma imagem dotada de semelhança, mas se trata de uma semelhança “interna”, “noética”, obtida em função de relações e proporções (*symmetrias*) constitutivas da essência. “Interior e espiritual, a semelhança é a medida de uma pretensão: a cópia não se assemelha verdadeiramente a alguma coisa senão na medida em que ela se assemelha à Ideia da coisa”.⁴⁶ Imagem totalmente distinta, produzida por outra forma de imitação, é o simulacro (*phantasma*). Apartado da verdade e da Ideia, não segue as reais proporções do modelo, mas tão-somente as proporções que parecerão ser belas, variando segundo o ponto de vista do observador. O simulacro tem a aparência de uma cópia, sem, contudo, ser semelhante; em outras palavras, ele é uma ilusão, na medida em que reproduz somente as aparências das coisas. Há, portanto, não uma diferença de grau, mas uma diferença de natureza entre a cópia e o simulacro, imagens resultantes de formas distintas de imitação. Por conseguinte, imitar a natureza, em chave platônica, se diz em dois sentidos diferentes, copiar ou iludir. Entretanto, tal distinção, longe de ser apenas um exercício desinteressado de classificação das imagens, traduz, de acordo com Deleuze, a própria “motivação” do platonismo:

*Trata-se de selecionar os pretendentes, distinguindo as boas e más cópias ou antes as cópias sempre bem fundadas e os simulacros sempre mergulhados na dessemelhança. Trata-se de assegurar o triunfo das cópias sobre os simulacros, de recalcar os simulacros, de mantê-los acorrentados no fundo, de impedi-los de subir à superfície e de se ‘insinuar’ por toda parte.*⁴⁷

Trata-se, pois, de preservar o mundo ordenado da representação, domínio das Ideias, das verdadeiras proporções e das boas cópias, contra a força devastadora dos simulacros, ilusões que nos fazem tomar o real pela imitação, a imitação pelo real, o falso pelo verdadeiro, o verdadeiro pelo falso. Ora, foi

45 Como se pode depreender de uma outra passagem célebre, dessa vez extraída do livro X de *A República* (596a-598d), é também o esquema da *mimesis* que comanda a produção do *demiourgos*. Para fabricar uma cama, ele volta seus olhos para a Ideia de cama, criando desse modo não o que a cama é, mas algo que se assemelha ao que ela é. Ou seja, na perspectiva platônica, a arte produtiva também é mimética, no sentido preciso de que toda produção é cópia, e toda cópia, produção.

46 Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 296.

47 *Ibidem*, p. 296.

em função desse poder subversivo e sedutor da ilusão que pensadores como Diderot puderam, na contramão de Platão, denunciar a falsidade das cópias e celebrar a verdade dos simulacros.⁴⁸ “A figura será sublime, não quando notar nela a exatidão das proporções; mas quando verei, ao contrário, um sistema de deformidades bem ligadas e necessárias”.⁴⁹ Talvez nem mais caiba falar-se em verdade ou em falsidade, nem mesmo em ilusão, pois é justamente essa fronteira entre o original e a reprodução, entre o modelo e a cópia, que se vê abolida no mundo dos simulacros: “um universo onde a imagem cessa de ser segunda em relação ao modelo, onde a impostura pretende à verdade, onde enfim não há mais original, mas uma eterna cintilação onde se dispersa, no clarão do desvio e do retorno, a ausência de origem”.⁵⁰ Catherine Lescault, assim quer Frenhofer, não é cópia de um modelo ou de uma modelo como a obra de Porbus; ela não é uma pintura, é uma mulher, uma “mulher com quem choro, rio, converso e medito”⁵¹; mas, ao mesmo tempo, ela não é uma mulher, é uma pintura, “sim, sim, é mesmo uma tela (...) Vejam, eis o chassis, o cavalete, enfim eis minhas tintas, meus pinceis”.⁵² A obra de Frenhofer se encontra “entre a vida e a arte”, ou melhor, ela é aquilo mesmo que rompe o limite entre uma e outra, confundindo-se com o próprio movimento da obra de Balzac, “a arte no lugar da vida, a vida no lugar da arte, arte gerando vida, vida como fonte da arte”.⁵³ Catherine Lescault é um simulacro, um *phantasma*, cuja cor e forma carecem de sangue e ar para viver.

Todavia, como já se observou, quando Frenhofer recusa conceber a arte como cópia da natureza, ele a afirma como devendo ser, ao invés disso, sua expressão. Difícil identificar aqui um liame entre a expressão e a circulação

48 Como nos mostra ainda uma vez Jacqueline Lichtenstein, um crítico de arte como Roger de Piles, influenciado pelas concepções de coloristas italianos do Renascimento como Dolce, “deslocará a mimesis em direção à ilusão e ao fingimento para justificar a necessidade dos simulacros do colorido, únicos capazes de dar à representação a aparência da vida. (...) O elogio dos artificios do colorido será fundado sobre as necessidades de uma imitação bem compreendida, isto é, justificada em nome de uma exigência de verdade, verdade que toma necessariamente, na arte, a forma de uma ilusão, a aparência de um engano.” (Lichtenstein, J. *op. cit.*, p. 186).

49 Diderot, *op. cit.*, p. 108.

50 Blanchot *apud* Deleuze, G. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969, p. 303, nota.

51 Balzac, H. *op. cit.*, p. 150.

52 *Ibidem*, p. 153.

53 Coelho, T. “Entre a vida e a arte”. In: Balzac, H. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniqué, 2003, p. 71.

de ar como exigência de vida do quadro. Sobre o conceito de expressão, conhece-se seu alcance e complexidade no âmbito da arte pictórica. Para citar somente alguns marcos, nas *Memoráveis* (III, 10, 4-9), Xenofonte já expunha a ideia de uma pintura capaz de imitar sentimentos, e mesmo Platão, em que pesem o predomínio e a intensidade de suas críticas à pintura, ainda assim concede-lhe um lugar entre as artes capazes de imitar e moldar o caráter da alma (*A República*, III, 401a - 402d). Leon Battista Alberti, ao tratar da “história”, um de seus principais conceitos no *Da pintura*, fará uma análise bastante abrangente dos movimentos do corpo, na medida em que são a expressão ou a manifestação dos sentimentos ou movimentos da alma⁵⁴. Diderot em seus *Essais* dedica um capítulo inteiro ao “que todo mundo sabe sobre a expressão, e alguma coisa que todo o mundo não sabe”, definindo-a, de forma geral, como “a imagem de um sentimento”.⁵⁵ E, tanto Alberti quanto Diderot, ao abordar a questão da expressão na pintura, o fazem articulando-a com a expressão poética, resgatando assim, cada um a sua maneira, o tópos da *ut pictura poesis*. Frenhofer, ao que tudo indica, segue nessa mesma esteira; contrapõe o poeta ao “vil copista”, proclamando como missão da pintura “aprender o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres”.⁵⁶ A partir da noção de expressão assim entendida, não é fácil entrever uma articulação com a profundidade e a circulação de ar que compõem o simulacro, a vida do quadro. Não obstante, talvez se possa pensar numa aproximação, tal como parece sugerir Patrick Née, ao entender a expressão “no sentido próprio de uma saída fora de si (*sortie hors de soi*)”, promovida pelo “ar’ que deve oxigenar a tela, e projetar a figura no espaço mesmo de seu espectador”.⁵⁷ A expressão seria então compreendida como o movimento de extrusão da figura em função da circulação de ar e da profundidade, projeção constitutiva do simulacro. Quiçá haja ainda numa outra via para se pensar essa relação entre o ar e a vida da pintura. É, aliás, o próprio Frenhofer que acena com tal possibilidade, ao se dispor a procurar em outro lugar – na Grécia, na Turquia ou mesmo na Ásia – uma proposta diversa acerca da natureza.⁵⁸

54 Alberti, L. B. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999, p. 122-127.

55 Diderot, *op. cit.*, p. 41.

56 Balzac, H. *op. cit.*, p. 139.

57 Née, P. “Le chef d’œuvre trop connu (Frenhofer et nous)”. *Le Seuil*, n. 47, jan., 2008, p. 61.

58 Balzac, H. *op. cit.*, p. 149.

No comentário já citado a respeito de *Adão*, quadro de seu mestre Mabu-se, Frenhofer faz uma ressalva em seu elogio: “o homem está vivo”, “ele se levanta e vem até nós”, mas “não há verdade no fundo da tela”, “o ar, o céu, o vento que nós respiramos, vemos e sentimos, não estão aí”. Há vida, há também, pelo visto, a criação de um simulacro, pois a figura se levanta e caminha em direção aos que a olham. Contudo, Frenhofer não encontra verdade no fundo da tela, nem o ar que respiramos, nem o céu que vemos e nem o vento que sentimos. Ora, aqui, o ar e a profundidade parecem não se encontrar somente a serviço da vida da figura ou do simulacro. Pede-se mais agora: o ar que circula na tela não deve se distinguir daquele que nos envolve, daquele que respiramos; nem o céu nem o vento, daquele que vemos e sentimos. Não mais vida orgânica, mas vida cósmica, vida inorgânica. Os chineses chamam de *sopro vital* (*Ch'i*) essa circulação de ar que anima o mundo e que igualmente dá vida à pintura. “É graças ao sopro”, escreve o pintor T'ang Tai, “que o universo, em seu perpétuo movimento de abertura e de fechamento, sustenta e forma todas as coisas. Ocorre o mesmo com a pintura. (...) Não se trata tanto de imitar a natureza, mas de tomar parte do processo mesmo da Criação.”⁵⁹ Trata-se menos de imitar as coisas criadas pela natureza, do que participar com ela em seu processo de criação das coisas. “Segundo essa concepção, a pintura não se apresenta como uma simples descrição do espetáculo da Criação; ela é, ela mesma, Criação, microcosmo cuja essência e funcionamento são idênticos aos do macrocosmo.”⁶⁰ Não se trata, portanto, de metáfora, de simbolismo, nem mesmo de reprodução; a pintura cria como a natureza cria, a estética pictórica chinesa se confunde com a cosmologia, atravessadas ambas por esses fluxos de ar que, na “abertura e no fechamento”⁶¹, regulam os processos de criação. Como salienta François Cheng, a ideia de sopro vital ocupa lugar central na cosmologia chinesa: do *Vazio ou Caos Original* (*Tao*) surge a unidade inicial, o *Um*, que é o *Sopro Primordial*; essa unidade engendra o *Dois*, que representa os dois *sopros vitais*, o *Yin* e o *Yang*; da ação e da alternância desses dois sopros no vazio nascem os *Dez mil seres*, ou seja,

59 Cheng, F. *Souffle-Esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris: Éditions du Seuil, 1989, p. 50.

60 Cheng, F. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 85.

61 Ou “sístole e diástole”, de acordo com a estética dos ritmos de Maldiney: “Mas o sopro vital une todas as coisas, do interior mesmo de sua respiração, na conspiração do sopro único e universal que, se for ao extremo de sua diástole, desaparece no vazio do *Tao*” (Maldiney, *op. cit.*, p. 168).

tudo o que existe.⁶² Num dos mais importantes tratados chineses de pintura, escrito pelo pintor Shitao, essas noções cosmológicas se acharão funcionando da mesma maneira, agora transpostas ao domínio pictural. Assim, a união do pincel e da tinta, antes de se começar efetivamente a pintar, corresponde ao *Caos Original*, à fusão indistinta do *Céu (Yin)* e da *Terra (Yun)*; do caos, surge o *Único Traço de Pincel*, correspondendo à unidade inicial ou *Sopro Primordial*; a partir dele, o múltiplo se divide, os sopros vitais circulam e interagem, as virtualidades se efetuam, a criação se realiza na pintura como na natureza. “Sobre a superfície da pintura se opera uma completa metamorfose; no meio do caos se instala e jorra a luz!”, escreve Shitao.⁶³ Do Oriente ao Ocidente, essa ideia continua a reverberar no universo da pintura sem perder sua força. Paul Klee fala igualmente de um traço, ou melhor, de um ponto, de um “ponto cinza no caos”, “centro original de onde a ordem do universo vai jorrar e se irradiar em todas as dimensões” – “cosmogênese” que aqui também se confunde com a criação da pintura.⁶⁴ O filósofo Michel Serres, num ensaio poético, vai encontrar um outro nome, que não saberia ser mais sugestivo, para esse caos a partir do qual emerge a forma: *La Belle Noiseuse*.

Bela “rumorosa”, ao invés de “intrigante” ou “encrenqueira”. *Noise* entendida menos como disputa, como querela, do que como “rumor de fundo”, murmúrio do mar, marulho metafísico, originário, como o fundo do ser.

*O rumor não pode ser um fenômeno, todo fenômeno se destaca dele, figura sobre fundo, como um fogo sobre a bruma, como toda mensagem, todo grito, todo chamado, todo sinal, devem se destacar do barulho ocupando o silêncio para serem, para serem percebidos, para serem conhecidos, para serem trocados. Desde que um fenômeno se manifesta, ele abandona o rumor, desde que uma aparência surge e aponta, ela se revela velando o rumor.*⁶⁵

A *Belle Noiseuse* é rumor metafísico, o *Ur-Eine* que se objetiva, o fundo dos possíveis do qual emerge todo fenômeno e que, ao mesmo tempo, é velado

62 Cheng, F. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1979, p. 94

63 Shitao. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Traduction et commentaire de Pierre Ryckmans. Paris: Hermann, 1996, p. 61.

64 Klee, P. *Théorie de l'art moderne*. Paris: Denoël, 1985, p. 56.

65 Serres, M. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982, p. 32-33.

por ele⁶⁶. Passagem do caos originário à forma, ela é Proteu “quando ele não é mais água, mas não é ainda pantera, javali”, “rumor do mar em vias de se fazer”.⁶⁷ A *Belle Noiseuse* é uma obra-prima (*chef-d’œuvre*) e não uma obra. Ela não está na obra, mas nos “interstícios”, “entre as manifestações da obra”. Ela não é feita de formas nem de tempo, mas é “fonte do tempo”, a “matriz”, o “lençol contínuo” de onde as formas podem surgir.

*A obra-prima não cessa de murmurar e de chamar. Há tudo nessa matriz, não há nada na matriz, pode-se dizer que ela é lisa, pode-se dizer que ela é caótica, queda d’água laminar ou nuvem atravessada de tempestades, multidão desordenada. Somente são conhecidos e cognoscíveis o que se nomeiam fenômenos, avatares de um proteu isolado no segredo, eles emergem do mar rumoroso (noiseuse).*⁶⁸

A forma ou fenômeno, a obra cognoscível e conhecida nasce do caos, do rumor de fundo, da obra-prima desconhecida, incognoscível. A *Belle Noiseuse* não é uma obra, não é um quadro, não é uma representação. Ela é “ichtnografia”, a “caixa preta que compreende, implica, envolve, isto é enterra todos os perfis, todas as aparências, todas as representações, a obra enfim”.⁶⁹ Não surpreende, portanto, que não se possa vê-la, que Poussin e Porbus sejam incapazes de vê-la. Procuram uma obra, recebem uma obra-prima, procuram a beleza, recebem o rumor da beleza, procuram o cosmos, recebem o caos: “Não vejo aí senão cores confusamente amontoadas e contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura”, exclama Poussin⁷⁰. Fracasso de Frenhofer? A tão esperada e desejada *Catherine Lescault* como o resultado desastroso da loucura obstinada do velho pintor? Um “monte de tinta espalhada demencialmente excrementalmente por um artista

66 Tal é mesmo o caráter “alegórico” ou “simbólico” do trágico segundo Nietzsche: é num mesmo movimento que o fundo obscuro dionisiaco se objetiva nas aparências apolíneas e que estas por sua vez o ocultam sob seus “espelhamentos luminescentes” na superfície, como “manchas luminosas para curar a vista ferida pela noite medonha”. (Nietzsche, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 63).

67 Serres, M. *op. cit.*, p. 34-45.

68 *Ibidem*, p. 39-40.

69 *Ibidem*, p. 41.

70 Balzac, H. *op. cit.*, p. 153-154.

senil”, ou a obra de um “pré-Turner”, a “primeira tela pré-impressionista para não dizer primeira tela pré-informal”, como sugere Teixeira Coelho?⁷¹

Ora, se, sob essa perspectiva, a obra-prima de Frenhofer se aproxima, por exemplo, de *Luz e Cor* de Turner, ou de *Number 1* de Pollock, há, no entanto, algo que os diferencia:

– Nós nos enganamos, veja!... continuou Porbus.

*Aproximando-se, perceberam num canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores, de tons, de nuances indecisas, uma espécie de neblina sem forma; mas um pé delicioso, um pé vivo! Permaneceram petrificados de admiração diante daquele fragmento que havia escapado de uma incrível, lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como o torso de alguma Vênus de Paros em mármore que surgia entre os escombros de uma cidade incendiada.*⁷²

Um pé... Tão logo revelado e de pronto esquecido: “Há uma mulher aí embaixo, exclamou Porbus”.⁷³ Não, não há, seria preciso retrucar de imediato. Há um pé, e ele não é o pé de uma mulher ou o pé de Catherine Lescault. Há a *Belle Noiseuse* e ela não é uma mulher, menos ainda a representação de uma mulher. Ela é ichnografia, o rumor de fundo, o caos do qual emerge toda forma, toda Figura: um pé – “o termo grego *ichnos* significa a marca do pé, o traço do passo. (...) A forma perfeita, ótima, viva, existente, quase divina, é um pé”.⁷⁴ O pé de Afrodite – ou será de Apolo? – traça o seu passo por sobre as águas de um mar rumoroso, clarão na superfície emergindo de um fundo sombrio, dionisiaco. *Catherine Lescault* é a tragédia de Frenhofer e não o seu fracasso. Aqui seria preciso mesmo corrigir o próprio Balzac. Esse “fragmento” não é aquilo que escapou da destruição, mas o seu feliz resultado; esse “torso de Vênus” não surge “entre” os escombros, mas “a partir deles”. O mar rumoroso é também um mar tempestuoso, mar dos naufrágios; o fundo sombrio é também um abismo de destruição, “cidade incendiada”, muralha de fogo. A *Belle Noiseuse* é a matriz que comporta necessariamente a *catástrofe* para produzir

71 Coelho, T. *op. cit.*, p. 91. Além daquela de Turner, Teixeira Coelho aponta ainda para outras “muralhas” como a de De Kooning e a audiovisual de Godard.

72 Balzac, H. *op. cit.*, p. 154.

73 Idem.

74 Serres, M. *op. cit.*, p. 44-46.

a forma. Ora, o que deve ser submetido ao desmoronamento, ao abismo, à catástrofe para que a Figura seja possível é justamente aquilo que, como nos ensina Deleuze, preenche a tela antes mesmo de o pintor começar a pintar: os “dados figurativos”, os “clichês”.⁷⁵ Destruir a figuração para que a Figura possa emergir, destruir o clichê para que a forma possa nascer e viver. Não é outro o significado da “lição prática” dada pelo velho mestre Frenhofer ao jovem Poussin: destruir o quadro-clichê de Porbus para dar vida à Maria do Egito.

Enquanto falava, o estranho ancião tocava em todas as partes do quadro: aqui, duas pinceladas, lá apenas uma, mas sempre tão a propósito que se diria uma nova pintura, uma pintura embebida em luz. Trabalhava com um ardor tão apaixonado que o suor se formava como pérolas em sua fronte despojada; avançava tão rapidamente, com pequenos movimentos tão impacientes, tão abruptos que, para o jovem Poussin, parecia que havia no corpo daquele bizarro personagem um demônio que agia por meio de suas mãos, tomando-as fantásticamente contra a vontade do homem. O brilho sobrenatural dos olhos, as convulsões que pareciam o efeito de uma resistência davam a essa ideia uma aparência de verdade que devia agir sobre uma jovem imaginação. O velho continuava, dizendo:— Paf, paf, paf! Eis como se passa manteiga, rapaz! Venham, minhas pequenas pinceladas, façam-me chamoscar esse tom glacial! Vamos! Pon! Pon! Pon! — dizia ele, reaquietando as partes onde havia percebido um defeito de vida, fazendo desaparecer com algumas placas de cor as diferenças de temperatura e restabelecendo a unidade de tom exigida por uma ardente égipcia.⁷⁶

As pequenas e convulsivas pinceladas não são retoques ou correções calculadas e deliberadas, mas antes verdadeiros golpes demoníacos desferidos como que às cegas contra a santa de Porbus. No ato de pintar, como ensina o velho mestre, não se trata de reproduzir uma figuração previamente dada, mas antes de desfazê-la, de atacá-la com marcas e traços irracionais atirados sobre ela – “Paf, paf, paf!”, “Pon, pon, pon!” –; e assim, nesse mesmo movimento, fazer nascer uma “nova pintura”, “uma pintura banhada em luz”. “Ninguém agradecerá pelo que está debaixo. Saiba bem disso!” diz Frenhofer.⁷⁷

75 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 57.

76 Balzac, H. *op. cit.*, p. 141-142

77 *Ibidem*, p. 142.

Em pintura, é preciso produzir semelhança com meios não semelhantes, dirá Deleuze em referência a Francis Bacon⁷⁸; o pintor “não pinta para reproduzir sobre a tela um objeto funcionando como modelo; ele pinta sobre imagens que já estão lá, para produzir uma tela cujo funcionamento vai subverter as relações do modelo e da cópia”.⁷⁹ Se, com tais palavras, o filósofo tem em mente os casos exemplares de pintores como Francis Bacon e Cézanne, é impossível não se lembrar aqui da confissão muda e eloquente do velho louco de Aix-en-Provence⁸⁰. Pela ação da força destruidora e ao mesmo tempo criadora da *Belle Noiseuse*, a ardente egípcia de Frenhofer surge sobre os escombros incendiados da *Maria do Egito* de Porbus. É preciso dizer o mesmo a respeito do quadro do velho louco de Balzac: a obra-prima ignorada surge sobre as ruínas de *Catherine Lescault*. Ninguém agradecerá pelo que está de baixo... A *Belle Noiseuse* não é uma cópia nem um modelo, não é uma mulher nem o retrato de uma mulher, ela é a muralha de fogo, caos-germe – *diagrama*.

Discípulo de Frenhofer como Cézanne, Francis Bacon assim descreve seu modo de pintar:

*Por exemplo, atiro um monte de tinta sobre as coisas e não sei o que vai acontecer com ela. (...) Eu simplesmente espremo a tinta com a mão e depois jogo. (...) Uso qualquer coisa. Uso pincéis grossos, pincéis finos, escovas, todas aquelas coisas que eu acho que os pintores têm usado. (...) O que posso fazer é somente esperar que a tinta jogada sobre a imagem já feita, ou feita pela metade, vá re-formar a imagem, ou então que serei capaz de manipular essa tinta – pelo menos para mim – numa maior intensidade.*⁸¹

78 Ou nas palavras do pintor: “Bom, agora, o que eu pessoalmente gostaria de fazer seriam, por exemplo, retratos que fossem retratos, só que saindo de coisas que realmente não tivessem nada a ver com aquilo que se chama de fatos ilustrativos da imagem; eles seriam feitos de uma maneira diferente, mas ainda assim eles dariam a aparência” (Sylvester, D. *The Brutality of Fact: interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson, 1987, p. 105). Ou ainda: “É essa é a obsessão: como posso fazer essa coisa semelhante, da maneira a mais irracional?” (Ibidem, p. 26)

79 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 57.

80 Emile Bernard conta como se deu essa revelação de Cézanne: “Uma noite em que eu lhe falava sobre *A obra-prima ignorada* e sobre Frenhofer, o herói do drama de Balzac, ele se levanta da mesa, ergue-se diante de mim e, tocando o próprio peito com o dedo indicador, ele se acusa, sem uma palavra, mas por esse gesto multiplicado, [de ser] o personagem mesmo do romance. Ele estava tão emocionado que as lágrimas enchiam-lhe os olhos”. (Doran, M. *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978, p. 65). Sobre as relações da pintura de Cézanne com *A obra-prima ignorada* de Balzac, cf. Kear, J. “Frenhofer, c’est moi”: Cézanne’s Nudes and Balzac’s “Le Chef-d’œuvre inconnu”. *The Cambridge Quarterly*, vol. 35, n. 4, p. 345-360, 2006.

81 Sylvester, D. *op. cit.*, p. 90.

*Veja, você não sabe o quanto o desespero no trabalho de alguém fará com que ele pegue a tinta e faça quase qualquer coisa para sair da fórmula que produz uma imagem ilustrativa – Quero dizer, eu apenas esfrego tudo com um pedaço de pano ou uso um pincel, ou apago com qualquer coisa, ou jogo terebintina, tinta e tudo mais sobre a coisa para tentar quebrar a articulação intencional da imagem, de modo que ela cresça, por assim dizer, espontaneamente e segundo sua própria estrutura e não a minha. Depois disso, seu senso do que você quer entra em jogo, e assim você começa a trabalhar sobre o acaso que foi deixado para você sobre a tela. E disso tudo, possivelmente, surgirá uma imagem mais orgânica do que se fosse uma imagem intencional.*⁸²

Diagrama, é como chamará Deleuze, apropriando-se de um termo empregado por Bacon (*graphic*), essas ações sobre dados figurativos “mais ou menos virtuais, mais ou menos atuais” que estão já sobre a tela.⁸³ Varrer, limpar, esfregar, atirar tinta, fazer marcas e manchas irracionais, acidentais, involuntárias sobre a figuração preexistente. “É como se a mão ganhasse uma independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não mais dependem de nossa vontade e nem de nossa visão”.⁸⁴ Como aquela força demoníaca que, cegando os olhos de um Frenhofer possuído, agia por meio de suas mãos contra sua própria vontade. A organização óptica voluntária se vê assim desfeita pela intervenção manual involuntária. Trata-se, portanto, de submeter os dados figurativos da visão a uma espécie de catástrofe provocada pela mão. Mas, é precisamente essa catástrofe, essa “lenta e progressiva destruição” que torna possível a cosmogênese, o nascimento da cor, o surgimento da Figura.

É nessa dupla direção que se pode pensar, com Deleuze, em duas maneiras distintas da pintura fracassar.⁸⁵ Uma primeira, opticamente, quando o diagrama, a despeito da luta do pintor, não consegue soterrar a figuração visual até o fundo do abismo: os clichês triunfam, malgrado os maus-tratos, e se permanece enredado nas malhas da representação. É todo o drama de Cézanne, razão de sua amargura e de seu fracasso, segundo Lawrence: “Até onde

82 Ibidem, p. 160.

83 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 63.

84 Ibidem, p. 66.

85 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 66.

a *vida* o levou, ele nunca conseguiu quebrar e transpor a horrível tela de vidro dos conceitos mentais para *tocar* realmente na vida. (...) O clichê o vencia, e ele se tornou amargo, misantropo”.⁸⁶ A pintura como luta perene contra os clichês e a favor da *vida*, eis a sofrida lição de Cézanne (Frenhofer sou eu...).

Entretanto, há ainda uma outra possibilidade de fracasso, dessa vez manualmente e não por falta, mas antes por excesso. Sobrecarrega-se o diagrama, o caos corrói o quadro inteiro, não se efetiva a cosmogênese, o ovo não vinga, a cor e a Figura não nascem. É o risco que deve correr todo grande pintor. Quanto mais se luta contra os clichês, quanto mais o diagrama rompe com a figuração, tanto maior a possibilidade de ele nos entregar o fato pictural, mas também, na mesma medida, de torná-lo inviável. Daí, como observa Deleuze, a severidade que têm amiúde os pintores com a sua própria obra.⁸⁷ A quantidade de quadros que se perdem, que se destroem, suplanta e muito a dos raros que se salvam e muitas vezes apenas parcialmente. Para Cézanne, sobram talvez uma maçã e um par de vasos, ou mesmo nem isso, dentre inúmeras telas que são jogadas fora ou então incineradas, para desespero de Vollard.⁸⁸ Para Bacon, umas poucas cabeças e alguns trípticos, dentre tantos quadros destruídos em meio a outros tantos quadros “idiotas” como seus *Papas*, para a perplexidade de Sylvester e também para a nossa própria.⁸⁹ E não será menor a estupefação de Poussin e de Porbus ao ouvirem o velho pintor chamar de “borrões” e de “equivocos” sem valor, as encantadoras composições que contemplavam admirados nas paredes de seu ateliê. O velho Frenhofer vem certamente engrossar o coro desses ilustres descontentes. No entanto, como

86 Lawrence, D. H. Introduction to these paintings. In: _____. *Late Essays and Articles*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 214.

87 Deleuze, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984, p. 58-59.

88 “Não tenho que me felicitar por ter pedido a Cézanne que pendurasse na parede algumas de suas obras. Ele coloca uma dezena de aquarelas; mas certo dia, não conseguindo pôr termo a uma natureza-morta, depois de ter reclamado muito e mandado ao diabo a si mesmo e à Divindade, eis que abre seu aquecedor e, arrancando da parede as aquarelas, atira-as ao fogo! Vi uma chama se erguer: o pintor, apaziguado, retomou sua paleta” (Vollard, A. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris: Bernard Grasset, 1938, p. 57).

89 Bacon confidencia: “Acho que tendo a destruir as melhores pinturas ou aquelas que foram as melhores em certa medida. Eu tento levá-las mais longe e então elas perdem todas as suas qualidades, elas perdem tudo. Acho que poderia dizer que tendo a destruir todas as minhas melhores pinturas” (Sylvester, *op. cit.*, p. 17). E, a respeito do *Papa Inocência X* de Velázquez: “Sempre achei que esse era um dos maiores quadros do mundo, e eu o usei por obsessão. Tentei muito, sem sucesso, fazer certos registros dele – registros distorcidos. Eu me arrependo porque acho que eles são muito idiotas” (Ibidem, p. 37).

eles, logrou alcançar também seu ínfimo sucesso, escondido num canto da tela e logo esquecido como a viva e bela Gillette: um pé, “tão-somente” um pé... E se o velho mestre morre durante a fatídica noite após queimar todas as suas telas, essa última catástrofe não terá sido em vão. Seu jovem discípulo não ignorou suas lições e nem tampouco sua obra-prima. De acordo com Francis Bacon, é Nicolas Poussin quem conseguiu pintar um grito.⁹⁰

Referências

- ALBERTI, L. *Da pintura*. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora Unicamp, 1999.
- BALZAC, H. Le chef d'œuvre inconnu. In: DIDI-HUBERMAN, G. *La Peinture Incarnée suivi de Le chef d'œuvre inconnu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 133-156.
- BALZAC, H. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniquê, 2003.
- CHENG, F. *Vide et plein: le langage pictural chinois*. Paris: Éditions du Seuil, 1979.
- CHENG, F. *Souffle-Esprit: textes théoriques chinois sur l'art pictural*. Paris: Éditions du Seuil, 1989.
- COELHO, T. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, H. *A obra-prima ignorada*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Comuniquê, 2003, p. 65-141.
- DAMISCH, H. *Fenêtre jaune cadmium ou les dessous de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1984.
- DELEUZE, G. *Logique du sens*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1969.
- DELEUZE, G. *Francis Bacon: Logique de la Sensation*. Paris: Éditions de la Différence, 1984.
- DELEUZE, G e GUATTARI, F. *Qu'est-ce que la Philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.
- DIAZ, J.-L. Ce que Balzac fait au fantastique. *L'Année balzacienne*, n. 13, p. 61-83, 2012.
- DIDEROT, D. *Essais sur la peinture*. Paris: Buisson, 1795. (Source gallica.bnf.fr / BnF).
- DIDI-HUBERMAN, G. *La Peinture Incarnée suivi de Le chef d'œuvre inconnu*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985.

90 “... eu tinha esperança de fazer, um dia, o melhor quadro de grito humano. Não fui capaz de fazê-lo, mas ele foi feito muito melhor por Eisenstein, e é isso. Acho que provavelmente o melhor grito humano na pintura foi feito por Poussin” (Ibidem, p. 34).

- DORAN, M. (org.) *Conversations avec Cézanne*. Paris: Macula, 1978.
- FOUCAULT, M. *Herméneutique du sujet: cours au Collège de France, 1981-1982*. Paris: Gallimard-Seuil, 2001.
- HUBERT, R. The Encounter of Balzac and Picasso. *Dalhousie French Studies*, vol. 5, p. 38-54, october, 1983.
- KEAR, J. “Frenhofer, c’est moi”: Cézanne’s Nudes and Balzac’s “Le Chef-d’œuvre inconnu”. *The Cambridge Quarterly*, vol. 35, n. 4, p. 345-360, 2006.
- KLEE, P. *Théorie de l’art modern*. Paris: Denoël, 1985.
- LAUBRIET, P. *Un catéchisme esthétique. Le Chef-d’œuvre inconnu de Balzac*. Paris: Didier, 1961.
- LAWRENCE, D. H. Introduction to these paintings. In: _____. *Late Essays and Articles*. New York: Cambridge University Press, 2004, p. 182-217.
- LAWRENCE, D. H. Chaos in Poetry. In: _____. *Introductions and Reviews*. New York: Cambridge University Press, 2005, p. 109-116.
- LICHTENSTEIN, J. *La couleur eloquent: rhétorique et peinture à l’Âge Classique*. Paris: Flammarion, 1989.
- MALDINEY, H. *Regard Parole Espace*. Lausanne: Éditions l’Age d’Homme, 1994.
- NÉE, P. “Le chef d’œuvre trop connu (Frenhofer et nous)”. *Le Seuil*, n. 47, p. 57-76, jan., 2008.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Tradução, notas e posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASSERON, R. (dir.). *Recherches Poétiques t. V: La Présentation*. Paris: Éditions du CNRS, 1985.
- SERRES, M. *Genèse*. Paris: Grasset, 1982.
- SHITAO. *Les propos sur la peinture du moine Citrouille-amère*. Traduction et commentaire de Pierre Ryckmans. Paris: Hermann, 1996.
- STOICHITA, V. I. Le “chef d’oeuvre inconnu” et la présentation du pictural. In: PASSERON, R. (dir.), p. 77-91, 1985.
- SYLVESTER, D. *The Brutality of Fact: interviews with Francis Bacon*. New York: Thames and Hudson, 1987.
- VOLLARD, A. *En écoutant Cézanne, Degas, Renoir*. Paris: Bernard Grasset, 1938. Source: gallica.bnf.fr / BnF