



Balzac entre realismos: uma leitura de *A obra-prima ignorada* (1831) à luz de Rancière

Maurício Chamarelli Gutierrez

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0003-3721-9949>

Lucas Bento Pugliesi

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-7928-9745>

RESUMO

O artigo visa propor alguns pontos de referência para compreender a singularidade do realismo como parte integrante da literatura moderna e desatrelado do dito imperativo de representação do real – tão criticado por vanguardas e teorias do século XX. Para tanto, partimos de uma contraposição entre, de um lado, a leitura auerbachiana de Stendhal e, de outro, do que a lógica antiga do decoro previa como os possíveis da representação literária – a observância de sedes argumentativas que, mesmo onde os gêneros se misturam, mantém intacta uma ordem do discurso que guarda forte analogia com uma partilha de lugares sociais. Contra esse fundo, o novo que emerge no discurso realista aparece como o que Rancière (2009a) denomina “revolução estética”: uma implosão da lógica hierárquica da representação em nome de um regime em que o real adentra o relato literário sem o apoio de sedes previstas. A desierarquização posta em jogo pelo regime estético é uma glória do qualquer, segundo a qual não só os homens mais infames (FOUCAULT, 1998) podem sentir e falar como os reis da tragédia, como também o detalhe mais anódino pode guardar em si a significação da obra. A partir disso, propomos uma análise da novela *A obra-prima ignorada* (1831), de Balzac, enquanto figuração privilegiada tanto dos riscos e excessos possíveis das vanguardas por vir, como da vida infame que visa representar o relato realista.

PALAVRAS-CHAVE: Realismo; Revolução estética; Balzac; Partilha do sensível; Literatura moderna.

Balzac between realisms: reading *The Unknown Masterpiece* (1831) according to Rancière

ABSTRACT

This paper understands Realism's uniqueness as part of modern literature and as detached from the alleged imperative to represent reality - criticized by avant-garde movements and artistic theories of the 20th century. Therefore, we begin by contrasting Auerbach's reading of Stendhal with the classical logic of *decorum* - as it prescribes the observance of certain *topoi* that retain stability even when discursive genres are mixed. Thus, the novelty that erupts in the realistic discourse consists in an “aesthetic revolution” (RANCIÈRE 2009a), in other words, the implosion of a hierarchic order of the representation, in which the “real” intermingles with the literary narrative without depending on any *topoi*. Such de-hierarchization made possible by the aesthetic regime is the glory of *anything* or *anyone*, through its discourse the infamous man (FOUCAULT, 1998) can speak and feel like the classical kings of the tragedy, and the most anodyne detail can convey the opus' meaning. So, we propose an analysis of Balzac's *novella* the *The Unknown Masterpiece* (1831) as an accentuated representative index of the avant-garde's risks and excesses, as well as of the infamous life that the realistic account seeks to represent.

KEYWORDS: Realism; Aesthetic Revolution; Balzac; Distribution of the sensible; Modern Literature.



O advento de um “efeito de real”, ou de uma “forma realista”, se entrelaça à própria possibilidade de (auto)nomeação da arte moderna. Este é talvez o argumento que subjaz ao projeto da *Mimesis* de Erich Auerbach, em sua genealogia do realismo dos modernos, conforme se pode ler na cena inaugural do célebre “Na Mansão de La Mole”, capítulo dedicado ao romance realista oitocentista. Ao analisar a hesitação de Julien Sorel, o talentoso jovem que trabalha como secretário do Marquês de La Mole, em participar de um jantar à mesa de seu patrão, Auerbach observa:

Os caracteres, as atitudes e as relações das personagens atuantes estão, portanto, estreitamente ligados às circunstâncias da história da época. As suas condições políticas e sociais da história contemporânea estão enredadas na ação de uma forma tão exata e real, como jamais ocorrera anteriormente em nenhum romance, aliás em nenhuma obra literária em geral [...] O fato de encaixar de forma tão fundamental e consequente a existência tragicamente concebida de um ser humano de tão baixa extração social, como aqui a de Julien Sorel, na mais concreta história da época, e de desenvolvê-la a partir dela, constitui um fenômeno totalmente novo e extremamente importante (AUERBACH, 2009, p. 408).

Na interpretação do filólogo alemão, o real da história irrompe na narrativa do romance que só se torna legível a partir dele. Em outras palavras, os caracteres e afetos representados não dizem respeito a um universal, mas ao mais particular dos particulares. A impotência de Sorel, sua melancolia revoltosa, é nomeada pela história, conforme registra o romance. Não se trata de uma imitação, mas de uma invasão do real. Outro ponto observado por Auerbach em sua arguta análise é a tragicidade do *ethos* de Sorel, homem das classes populares – aspecto impen-sável no horizonte da lógica representativa aristotélica. Duas consequências, portanto, podem ser extraídas da compreensão auerbachiana do realismo: a desregulamentação das hierarquias representativas e a emergência de elementos extratextuais (oriundos da contingência histórica, nesse caso), que participam de estruturação do relato a despeito de qualquer lógica interior de verossimilhança e necessidade.

Nesse sentido, torna-se lícito pensar como a atitude realista implica um modo de enquadrar que torna visível e pensável uma matéria sem lugar na história das representações. Retornemos a Aristóteles, por contraste. Os termos com os quais Auerbach recobre sua análise não são gratuitos. Por um lado, a contingência histórica parece implodir a unidade causal da necessidade dos prováveis, conforme produzidos textualmente. Por outro, o tratamento dado ao personagem de Julien Sorel parece desafiar a lógica da tripartição dos gêneros, conforme a dignidade da matéria. Sorel é um homem pobre que experimenta paixões historicizadas, a partir da cifra do trágico.

Seria o caso, então, de pensar o que irrompe no romance realista. A lógica da representação a partir da Antiguidade parece implicar não tanto meros arranjos formais específicos – conforme aqueles apresentados na *Poética* –, afinal, o próprio Aristóteles apresenta derrisões de sua teoria, ao observar como textos perdidos para nós, como a *Heracleida*, desafiam a unidade essencial do par epopeia/tragédia, preterindo-os por um arranjo do múltiplo. De fato, basta ler o prólogo das *Metamorfoses* de Ovídio para pensar como, ali, a poética em operação diz respeito não às maquinações de causa-efeito da retórica aristotélica, mas a um intrincado ato de “cerzir” diferentes partes de tecido mitológico em um único poema contínuo, não passível de qualquer redução a um prin-



cípio de unidade lógica. De modo que, talvez, mais importante do que a relação entre “matéria” e “elocução”, seja a ideia difusa entre os antigos do “decoro”. Os diferentes gêneros, independente de sua multiplicidade, dependem de certa ordem dos discursos que implica um conjunto paradigmático de dizeres e ditos, algo que Cícero nomearia como *topoi*, ou “sedes argumentativas”. No diálogo do *Orador*, Cícero põe nas palavras de Crasso a defesa de que o orador, como o poeta, deve possuir um conhecimento amplo, uma erudição a partir de autores e temas que lhe permita mobilizar esses conhecimentos e usá-los em acordo à conveniência discursiva (CÍCERO, 2009, p. 158).

Esses temas e autores estão indexados segundo essa lógica de decoro e, por mais que possam ser conscientemente combinados para produzir efeitos múltiplos e paródicos, a indexação permanece intacta. É o que observa Hansen acerca da *Retórica* de Aristóteles, ao entender que um encômio pode ser produzido de modo paradoxal (ou irônico), algo que deverá ser bem lido e decodificado pelo público ouvinte (HANSEN, 2006, p. 95). Da mesma forma, nas teorizações de Cícero, os usos dessas sedes argumentativas devem se adequar ao receptor do discurso: falar cultamente aos doutos, mas com simplicidade, e falar diretamente aos néscios. Essa lógica dos paradigmas argumentativos é defendida ainda por Horácio na *Arte Poética* que, conforme a célebre doutrina da *Ut pictura poesis*, observa:

À pintura a poesia se assemelha;
Em ambas gostarás mais de umas cousas,
Se estiveres de perto, outras de longe.
Esta quer pouca luz, aquelas às claras
Apetece ser vista, não receando
A perspicácia de olhos julgadores (HORÁCIO, 2014, p. 101).

O vocabulário jurídico não parece gratuito, como visto com Cícero; a comparação entre o orador (e sua esfera de preferência, a judicial) e o poeta fazia parte da língua comum dos letrados romanos. Há, portanto, uma poesia “aguda” que se destina aos olhares distintos daqueles capazes de entendê-la em sua legibilidade obscura, que reclama luz no momento da leitura. Infere-se, assim, o modo como a legibilidade do inventário de temas e figuras está diretamente ligada ao receptor. Desse modo, se a lei dos gêneros não é inviolável, sua aparente transgressão sob a cifra do misto não implica dissolução, na medida em que as “convenções”, as sedes argumentativas, o horizonte do possível daquilo que se pode dizer e pensar, permanece intacto. O que o poeta antigo faz é compor a partir de lugares já estabelecidos, produzindo variações engenhosas que persuadem, instruem e deleitem, de acordo com o leitor/ouvinte pressuposto no momento da composição.

A ordem do discurso da representação implica, portanto, um conjunto sempre já posto de universais adequados à situação particular da enunciação, uma partilha de lugares sociais e argumentativos (isto é, uma compreensão da ordem social). Nesse sentido, retomando Auerbach, imagina-se que o leitor francês de *O vermelho e o negro* (1830) compreenderia a verossimilhança histórica encenada pelo romance, isto é, reconheceria em Sorel o filho de uma revolução derrotada. Tem-se aí uma intromissão da matéria histórica, de uma contingência particular imediatamente reconhecível e que não depende da distribuição de lugares sociais, pressuposta e arquitetada por uma retórica da escrita. O romance realista como que dá vazão à possibilidade

de aparecimento de um “novo”, de algo de informe e invisível, não implicado nos “universais” que, desde Aristóteles, definem aquilo que há de particular à política dos poetas.

Aqui, pode-se pensar no que Jacques Rancière interpreta como o “regime estético”: sorte de evento “político” que propõe uma redistribuição da “partilha” dos sensíveis (RANCIÈRE, 2009a). A singularidade desse evento é mais claramente observada contra o fundo daquilo a que Rancière se refere (às vezes de maneira um tanto sumária) como “regime poético ou representativo da arte”, que, associado até certo ponto à mímese aristotélica, define “condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas nos limites dessa arte” (2009a, p. 31). O que é revogado na chamada “revolução estética” que se lhe opõe é o “modelo oratório da palavra” (2009a, p. 50) que delineamos acima e, com ele, a necessidade da frequência dessas sedes argumentativas previamente distribuídas, por meio das quais o objeto mimético se torna reconhecível.

Particularmente significativo no aporte de Rancière é a possibilidade de reler a mímese para além do dito imperativo de semelhança com o “real” e de, portanto, ressituar obras identificadas ao realismo dentro de um paradigma em comum com os movimentos modernos que a antecederam e sucederam, incluindo as vanguardas. Essa leitura do realismo como conjunto de obras que integra um regime sensível muito diverso do regime em jogo na mímese aristotélica (e em suas versões clássicas) contrasta com duas teses com as quais Rancière polemiza obsessivamente: a) a leitura greenberguiana das vanguardas, pautada no modelo da abstração e do abandono da figuração em pintura; e b) a leitura barthesiana do detalhe insignificante como traço de um “efeito de real”.

No primeiro caso, segundo Clement Greenberg, os investimentos da vanguarda pictórica se caracterizariam por uma recusa em simular a tridimensionalidade, que não seria própria da pintura; a abstração e todas as formas de abdicar da simulação de uma tridimensionalidade inexistente seriam formas de se ater ao que confere à pintura sua diferença específica: seu *médium* bidimensional (GREENBERG, 1982). Essa atenção ao próprio *médium* caracterizaria a vanguarda como um todo, cada arte realizando, por sua vez, o mesmo gesto e reivindicação.

No segundo caso, o barômetro de *Um coração simples*, de Flaubert (1877), surge como o detalhe sem sentido dentro da economia textual que marca a ficção, no entender de Barthes; não participando da ação, não conferindo traços de caráter ou atmosfera particular, nem visando um embelezamento do discurso, o barômetro não significa nada (BARTHES, 2004, p. 181-190). Essa insignificância, porém, extrapola aquela unidade lógica do relato ficcional, a mesma que levara Aristóteles, no capítulo XXIII da *Poética*, a dizer que, enquanto a história se tecia com quaisquer eventos transcorridos em uma dada época, mesmo que não se relacionassem entre si, a poesia mimética deveria se ater somente aos eventos conectados por nexos causais, de necessidade e verossimilhança. Enquanto a ficção é econômica, atendo-se a detalhes e eventos significativos, o real (e a história) não possui qualquer unidade de ação, a ele é dado ser heterogêneo e descontínuo; ao abrir o texto à incoação de uma notação não regida por qualquer lógica unitária de significação, o detalhe anódino do barômetro serve como indício de que o relato “é o real”, e que o modelo discursivo da narrativa realista é, na verdade, a história (e não a literatura).

Por um lado, Greenberg lê na vanguarda pictórica o dismantelo da figuração; do lado de Barthes, lê-se, no romance realista, a história como modelo do discurso literário; em ambos os



casos, porém, há um ponto de apoio comum: certa compreensão da mimese como representação do real, permitindo situar a modernidade e a vanguarda como suas negações e avaliar equivocadamente o sentido da revolução estética. Porém, assim como a mimese não é o imperativo que submete a produção artística à figuração de um real que a antecede, o realismo não é a *hybris* de uma literatura que parece querer apagar ou esquecer sua materialidade textual. Ao contrário, o romance realista integra essa revolução que implode as formas por meio das quais a semelhança se fazia reconhecível (isto é, ao mesmo tempo recuperável e mantida à distância) em nome de uma “presença bruta” das coisas (RANCIÈRE, 2009a, p. 35). O que se abole é, portanto, um conjunto de hierarquias que codificam o dizível e visível nas obras literárias, aquela indexação que prevê quem fala/sente (bem como o quê e como o faz). A partir daí, a igualdade de todos os *sujets* (de todos os temas, mas também de todos os sujeitos) funciona no horizonte de uma dissolução das hierarquias de gêneros, caracteres e modos de tratamento, mas também como princípio de desarticulação da unidade lógica – “regulamento interno que subordina os detalhes à perfeição do conjunto” (RANCIÈRE, 2017, p. 10).

Assim como se desmonta a distinção entre temas nobres e vulgares, também tende a se dissolver a separação entre episódios descritivos insignificantes e eventos narrativos importantes: “Não existe episódio, descrição ou frase que não carregue em si a potência da obra. Porque não há coisa alguma que não carregue em si a potência da linguagem. Tudo está em pé de igualdade, tudo é igualmente importante, igualmente significativo” (RANCIÈRE, 2009b, p. 37). Integrando (talvez de modo excessivamente panorâmico) o “tudo fala” de Novalis bem como a “maneira absoluta de ver as coisas”, do estilo de Flaubert, o que o regime estético propõe é a “glória do qualquer um” (RANCIÈRE, 2009a, p. 48): é esse “qualquer” que reconhecemos na criada simplória que se devota a um mero papagaio como a seu suposto sobrinho, nesse “coração simples” que sente tão apaixonadamente quanto reis e rainhas da tragédia clássica (FLAUBERT, 2019, p. 15-54). É ainda a glória dessa “qualqueridade” que reconhecemos em descrições como as do interior do antiquário em *A pele de onagro* (1831), de Balzac: o protagonista começara por se perder em “um quadro confuso, no qual todas as obras humanas e divinas misturavam-se. Crocodilos, serpentes, macacos sorriam para vitrais de igreja, pareciam querer morder os bustos, correr atrás dos objetos de laca, trepar nos lustres” (2008, p. 26). Mas logo esse caos de elementos incoesos e insignificantes começa a se compor como um imenso poema, signo de mundos inteiros, “espécie de monturo filosófico” para o qual

[...] todos os países do mundo pareciam ter trazido algum pedaço de suas ciências, uma amostra de suas artes. [...] Esse oceano de móveis, de invenções, de modas, de obras e ruínas compunha um poema sem fim. Formas, cores, pensamentos, tudo revivia ali; mas nada de completo oferecia-se à alma. O poeta devia acabar os croquis do grande pintor que fizera esse imenso quadro onde os inúmeros acidentes da vida humana eram lançados em profusão, com desdém. [...] Ali o gênio humano aparecia em toda a pompa de sua miséria, em toda a glória de suas gigantescas insignificâncias (BALZAC, 2008, p. 26-29).

No sentido da revolução estética, o trecho é duplamente significativo: primeiramente, a pompa da miséria e a gigantesca insignificância se inscrevem inteiramente no horizonte de uma

igualdade de todos os temas/sujeitos. Mas essa inscrição só é possível porque o regime estético abandonou a distinção clara entre o que tem a unidade do poema e o que tem consistência do monturo, e se pôs a procurar poesia onde nada de completo se oferece à alma: onde os inúmeros acidentes da vida humana são lançados em uma profusão que extrapola toda economia – “coluna vertebral que faz [da ficção] um corpo que se mantém de pé por si mesmo” (RANCIÈRE, 2017, p. 10). Glória do qualquer, a revolução estética abole a hierarquia alto/baixo, insignificante/significativo e coloca a literatura na esteira do ínfimo e do menor.

Quanto à materialidade desse “novo” que implode a longa duração da ordem dos ditos, é Michel Foucault quem nos entrega uma preciosa pista, na introdução a uma coletânea de relatos de infortúnios trágicos de indivíduos comuns a partir do século XVII, nomeada “A vida dos homens infames” (1998). Nesse breve texto, Foucault parece complementar a genealogia do “falar verdadeiro” que constitui o projeto maior de sua obra. Isto é, pensar historicamente como se constitui uma determinada forma de falar a verdade reconhecível enquanto tal, em suas diversas conformações históricas. Como se sabe, na esteira dessas investigações, Foucault (2018) se voltou, em seus últimos anos, à modalidade da “confissão” cristã, enquanto evento privilegiado para se pensar um falar de si que se pretende veraz.

Pois bem, a confissão do cristianismo primitivo, em seu caráter oral-auditivo, perfaz, talvez, o único espaço dentro da lógica representativa que reserva sentido ao radicalmente “insignificativo”: a experiência pessoal e sua relação com o pecado. E é esta herança da confissão oral que, como lê Foucault, parece se transformar em uma novíssima modalidade discursiva com o nascimento da burocracia do Estado moderno no século XVII. Com o aparecimento das cartas régias, relatórios de polícia e, em parte, com os tribunais do Santo Ofício, o que antes era reservado ao ouvido do confessor torna-se digno da materialidade escrita, segundo a particular lógica do poder absoluto:

O sistema *lettre de chachet* com ordens de prisão-internamento não foi senão um episódio bastante breve: [...] Ele não assegura a irrupção espontânea do arbítrio real no elemento mais cotidiano da vida. Ele assegura, antes, sua distribuição segundo circuitos complexos e em um jogo de demandas e respostas. Abuso do absolutismo? Talvez; não, todavia, no sentido de que o monarca abusaria pura e simplesmente de seu próprio poder, mas no sentido de que cada um pode usar para si, para seus próprios fins e contra os outros, a enormidade do poder absoluto: uma espécie de pôr à disposição mecanismos de soberania, uma possibilidade dada, a quem fosse bastante hábil para captá-los, desviando em seu benefício os efeitos (FOUCAULT, 1998, p. 214-215).

Metamorfoseado em letra, esse teor insignificante da vida cotidiana pôde então ser usado por todos que ousaram dispor do poder absoluto, entendendo sua lógica impessoal como um convite à apropriação. Foucault é elíptico nesse texto, mas sua compreensão do poder absoluto diz respeito ao exercício de um poder radicalmente identificado com uma racionalidade e que extrai dela seu potencial de constranger. O rei não é absoluto por ser o rei, mas por se conformar a uma racionalidade impessoal de corte, que o século XVII nomeou Razão de Estado. Assim, qualquer um capaz de mobilizar essa racionalidade impessoal na forma de discurso (petições, cartas régias, autos e processos) poderia usufruir desse poder para fins privados, guiados pela lógica do interesse. Nesse sentido, ao serem cooptados pela conformação do Direito, eventos



absolutamente banais poderiam servir como indícios, evidências utilizáveis contra o outro (adversário político, inimigo público, vizinho...). O insignificante da vida privada passa a valer no tribunal, e, portanto, deve ser registrado. Esse saber impessoal (acerca dos processos jurídicos) pôde ser revertido para interesses próprios (da lógica de concorrência), fazendo nascer daí um inédito interesse público pelo saber do cotidiano (FOUCAULT, 1998, p. 216). Por intermédio da forma retórica da súplica, ao interpelar o rei (representante da instância impessoal do processo jurídico), era preciso revestir essas coisas insignificantes da dignidade da grande retórica. Dissimular o nada da banalidade cotidiana como sendo alguma coisa (1998, p. 217).

Assim, o discurso legal do século XVII entremeia vida cotidiana privada e intriga política pública, dando estatuto e dignidade escrita ao absolutamente contingente. E é o próprio Foucault que conecta essa efêmera prática, fruto da lógica absolutista de dispor o poder, à literatura:

A partir do século XVII, o Ocidente viu nascer toda uma “fábula” da vida obscura da qual o fabuloso se viu proscrito. O impossível ou o irrisório cessaram de ser a condição sob a qual se poderia contar o comum. Nasce uma arte da linguagem cuja tarefa não é mais cantar o improvável, mas fazer aparecer o que não aparece – não pode ou não deve aparecer: dizer os últimos graus, e os mais sutis, do real (FOUCAULT, 1998, p. 220).

Pensando provavelmente nos primeiros registros em prosa do Ocidente (como o *Satíricon*, de Petrónio, ou *O asno de ouro*, de Apuleio), Foucault observa como, no século XVII, para a vida cotidiana vir à luz, ela não precisa mais ser retrabalhada a partir do discurso, do decoro e das sedes argumentativas daquilo que se entende como irrisório ou notável. Não é preciso mais retrabalhar “fabularmente”, produzindo, portanto, enredo e verossimilhança, a matéria real da vida cotidiana, que então, ao menos nos gêneros burocráticos judiciários do Antigo Regime, aparece por si, em seu próprio sentido. É essa escuta dos tribunais do poder absoluto que abre caminho para o aparecimento de uma escrita do real, do registro daquilo que até então permanecera invisível ou confinado nos horizontes da confissão oral.

É essa escuta que a literatura moderna, em seu surgimento, vai perseguir, dando visibilidade à “parte” dos “sem parte” (RANCIÈRE, 2018). Para Foucault, ainda, a literatura acaba por também constituir e ser constituída por esse “grande sistema de coação através do qual o Ocidente obrigou o cotidiano a se pôr em discurso” (FOUCAULT, 1998, p. 221), mas seus usos parecem levar o discurso ao limite da subversão, da transgressão e da reinvenção de si. Em certo sentido, nesse texto Foucault traz ecos de outros momentos em que pensou a literatura, enquanto fonte de invenção de “possíveis” – não os prováveis do horizonte paradigmático aristotélico –, ou seja, como aquilo que dá forma ao informe, ao invisível, ao entredito. Nesses termos, as concepções de Foucault parecem se afinar à proposta rancièreana de um “regime estético”. Para elucidar essa relação, seria o caso de propor a leitura de uma novela célebre de Balzac, *A obra-prima ignorada*, texto que parece, à sua maneira, pensar a possibilidade de enquadrar essa parte que falta, esse mergulho no invisível do cotidiano que, de outro modo, passaria despercebido pela ordem dos discursos.

Passada em 1612, a história envolve quatro personagens, dos quais dois são versões ficcionais livres de pintores históricos: Nicolas Poussin e François Porbus. O primeiro é um aspirante a artista que chega ao ateliê do segundo, desejoso de tê-lo como mestre. Ao entrar, se depara com

um homem extraordinário e algo diabólico que se revelará como uma espécie de pintor supremo, encarnação de um artista do impossível, profundo conhecedor dos mais obscuros segredos da arte. É Frenhofer, figura terrível (e romântica) de gênio atormentado, que (num discurso que toma quatro páginas da novela) desqualifica completamente uma pintura de Porbus, divina aos olhos de Poussin – e isso de tal forma que ganha a imediata admiração do jovem. A partir daí, seu grande anseio (como já era o de Porbus) passa a ser poder admirar *Catherine Lescaut*, obra suprema e, até então, inacabada de Frenhofer, à qual dedicou, nos últimos dez anos de sua vida, todos os esforços de sua arte e de seu conhecimento.

A quarta personagem é Gillete, a nobre e generosa amante de Poussin. Descrita em tons de musa romântica, é uma figura fictícia e em certo sentido “menor”: mulher e minoritária em relação a dois homens célebres e ao gênio terrível de Frenhofer, que parece destinado a entrar para a história. Na sequência da narrativa, seu amante irá lhe propor que pose como modelo de Frenhofer, permitindo-lhe terminar a obra de sua vida; a princípio recusando (e vendo também Poussin hesitar bastante, incomodado com seu próprio pedido), ela acaba cedendo. Em troca de uma modelo de tal beleza, Frenhofer admite afinal mostrar aos outros dois a tela que ocultou de todos, como um amante ciumento. Após o trabalho, que é descrito com ares de violência sexual (Poussin aguarda atrás da porta com um punhal, pronto para assassinar Frenhofer ao menor grito de Gillette), a pintura é finalizada; o resultado é, porém, profundamente decepcionante. Porbus e Poussin não veem nenhuma obra-prima, não veem nada, a não ser um caos confuso de cores e linhas entre as quais surge um pedaço de pé:

“O velho tratante está zombando de nós”, disse Poussin, voltando o olhar para o suposto quadro. “Só estou vendo cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha de pintura.”

“Acho que não estamos entendendo”, continuou Porbus.

Aproximando-se, perceberam num canto da tela um pedaço de pé que se projetava para fora daquele caos de cores, tons e matizes indecisos, uma espécie de neblina sem forma. Mas aquele era um pé delicioso, um pé vivo! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento que escapara de uma incrível, lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como o torso de alguma Vênus de Paros em mármore surgindo entre escombros de um palácio incendiado.

“Há uma mulher aí embaixo!” exclamou Porbus... (BALZAC, 2012, p. 42).

A novela parece propensa a produzir anacronismos: nos anos 1830, um escritor projeta, no início do século XVII, um protótipo de pintor romântico que leva a tal excesso sua arte que prefigura certas experimentações da vanguarda do século XX. Essa prefiguração se torna sensível se notarmos ainda que essa novela era o livro de cabeceira de Cézanne e de Picasso, tendo este último chegado a se instalar no endereço real do sótão que serve de cenário inicial da história, para se dedicar à sua *Guernica*¹.

¹ Tais anacronismos e muitos outros (como a datação fictícia do texto e a ainda mais fictícia datação de sua dedicatória) são explorados no estudo de Teixeira Coelho que integra nossa edição da novela. Esse estudo se mostra de particular interesse, uma vez que tenta defender o sucesso da empreitada de Frenhofer – o que, se tem o mérito da ousadia, tem também o de ter que pesar todos os indícios que a novela oferece do fracasso da obra (COELHO, 2012).

Certamente, a nossos olhos trezentos anos mais jovens, a “muralha de pintura” parece invocar o abandono da figuração e da representação do espaço tridimensional e poderia, em um exercício ficcional absurdo, ser arrolada como um ponto extremo da narrativa modernista presente, por exemplo, no ensaio “Abstrato e representacional”, de Greengerg:

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor era estabelecer a ilusão do espaço tridimensional. Essa ilusão era pensada mais ou menos como um palco animado por um incidente visual, e a superfície da imagem como uma janela pela qual se olharia o palco. Porém, Manet começou a aproximar o pano de fundo, assim como aqueles que vieram depois dele... continuaram o aproximando, até que o colaram à janela, bloqueando a visão e escondendo o palco. Agora, de certa forma tudo o que restou ao pintor foi um pano de fundo mais ou menos opaco (GREENBERG, apud DANTO, 2020, p. 164).

Muralha de cores e linhas ou pano de fundo opaco, a tela de Frenhofer tende a apagar a tridimensionalidade ilusória e deixa a referência a um incidente visual a cargo do solitário “pedaço de pé”. Olhando o trecho mais de perto, porém, parece válido recorrer a outro transporte, agora espacial: há toda uma ressonância alemã que atravessa a novela de Balzac – que, como se sabe, foi escrita sob uma encomenda que especificava um conto à moda dos contos “fantásticos” de Hoffmann, como o *Aula de violino* em que Balzac teria se baseado (COELHO, 2012, p. 85). Tal ressonância, porém, passa menos pela encomenda e pelo nome de Frenhofer do que por sua figura fáustica de gênio, saída talvez de um *Sturm und Drang*, mas na qual também se pode reconhecer traços da descrição que (em outra projeção anacrônica) Herder havia feito de alguns personagens de Shakespeare. Há, além disso, a referência ao pé como um “fragmento”, comparado por sua vez a um “torso” de Vênus. Ora, talvez não fosse exagero remeter esses termos a poderosos usos que deles foram feitos e que os colocam todos na origem da aceção moderna de arte – pensamos não somente nos fragmentos do primeiro romantismo alemão, como também no torso do Belvedere, sobre o qual Winckelmann pôde, em 1764, falar de forma que ainda seria admirada por Nietzsche cem anos depois, e que Rancière pôde ler no início de sua arqueologia da vanguarda (2011, p. 19-39). Trata-se menos de questionar se Balzac conhecia ou não tais referências (o que não seria infrutífero), do que de perceber que estamos aqui já de alguma forma nas crises de pensamento que virão a culminar nas vanguardas.

A novela nos instala, assim, em uma temporalidade que excede a cronologia da narrativa que Rancière critica em Greenberg e que faz o modernismo começar em meados do século XIX. Os discursos que Frenhofer faz sobre a pintura e sobre sua obra-prima aumentam o embaraçamento; se ele parece prefigurar o abstracionismo da vanguarda, nunca recai em um discurso formalista, que se interessaria pela pintura em seu *médium* próprio, desatrelada do real. Teixeira Coelho nota que o personagem de Balzac se contradiz: ora propõe uma abolição da linha em nome da cor e defende uma arte da expressão sem cópia (“A missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la! Você não é um vil copista, você é um poeta! ... A rigor, o desenho não existe! ... na natureza, onde tudo é plenitude, não existem linhas” [BALZAC, 2012, p. 18-26]), ora demanda um modelo e reitera todos os termos de que parecia querer se desvencilhar (“O que está aí são as formas mesmas de uma mulher! Não captei bem a cor correta, a força da linha que parece completar o corpo?”, 2012, p. 41). Mas a contradição talvez só faça sentido dentro

da lógica que simplifica a mimese como representação do real e associa o ganho maior da vanguarda com a liberação desse suposto imperativo. Frenhofer parece se expressar em termos que deslocam essa lógica; se fala em abolição das linhas é sempre em uma analogia mais imediata com a natureza, não visando reproduzir de modo verossímil seus efeitos. Não é nosso intuito reconstruir a racionalidade desse discurso, no mínimo confuso; mas, vale notar que ele se volta contra a clara defesa da verossimilhança clássica feita por Porbus: “para a nossa desgraça, há efeitos verdadeiros na natureza que não se mostram verossímeis na tela”, diz Porbus; ao que Frenhofer retruca “os efeitos são os acidentes da vida, não a vida ela mesma! ... Não é assim que se penetra nos arcanos da natureza. Sua mão reproduz, sem que você perceba, o modelo que você copiou na aula de seu professor” (2012, p. 18-20). É sempre em nome de um real que Frenhofer fala, de um real selvagem talvez, e não mais identificável com os *topoi* previstos de um discurso verossímil. Real para o qual se perdeu toda medida e do qual o discurso se aproxima sem o apoio de normas reconhecidas.

A questão que interessa colocar aqui é em que medida já não seria esse o real do realismo. Trata-se menos de ver em Frenhofer uma prefiguração da vanguarda, do que de perguntar se já não estão postas aqui as condições que possibilitam os desdobramentos modernos por vir, com seus excessos e riscos possíveis. Cumpre ainda pensar em que medida esses excessos e riscos não estão próximos do que, já no século XIX, aparecia como os excessos e riscos do realismo: a pintura de Frenhofer reúne um caos incoeso de linhas, abolindo a figuração de um incidente visual como a narrativa realista abole a espinha dorsal da ficção, a unidade lógica que dava à narrativa seu tema, e da qual dependia o sentido dos detalhes. Esses detalhes talvez apareçam figurados no cômico “pedaço de pé”, fragmento de corpo que lembra os pedaços de ciência e arte que compunham o poema sem fim e inacabado do mostruário de antiquário, no trecho de *A pele de onagro*. Como lá os inúmeros acidentes da vida humana, lançam-se aqui essas linhas e cores – em profusão e com o desdém do que demanda ser completado por um olhar de poeta.

Em certo sentido, esse minúsculo pé, único aspecto indiciável como “visível” pelos dois pintores, parece retomar metonimicamente a “obra-prima ignorada” pelo olhar fetichizante dos homens da novela. Gillette, que nomeia uma das seções do texto de Balzac, é a figura em carne osso que parece se colocar no limite entre visível e não visível. Por um lado, ela surge inicialmente como a musa inspiradora do jovem aspirante, ocultada em uma pensão qualquer, protegida dos olhos desejosos de outros homens. Por outro, é seu corpo real que deverá servir de modelo para que Frenhofer possa completar sua obra sempre adiada.

Assim, é esse corpo muito material que deve ser “imitado” para que o olhar estetizante de Frenhofer possa “criar”, em mais uma de suas contradições. Levando em conta a referida ambiência alemã e a ambiguidade da teoria do pintor (em defesa de uma arte mimética, mas não mimética; em favor da cor e do movimento, mas que desce ao nível da linha e da forma), é possível que a novela perfaça uma espécie de paródia das discussões artísticas que notabilizaram Hoffmann. De fato, enquanto o olhar dos pintores se ocupa exclusivamente com o que pode ser visto na tela, algo lhes escapa: o retrato de Gillette. Quase como se Balzac, em um jogo de sobreposições, pintasse um quadro sobre a impossibilidade da representação – *Catherine Lescaut* – emoldurado no quadro maior da própria novela, no qual se representa o que não é enquadrado por essa



pintura. O processo de autonomização das diversas artes, segundo o qual, desde o romantismo alemão e de Lessing enfatiza o afunilamento das artes a seus próprios *médiuns* é figurado e vetorizado no gesto de Frenhofer; por outro lado, em seu próprio gesto representativo, Balzac lança um olhar para a “parte que falta” a essa discussão. O desejo de Gillette é sistematicamente silenciado, assim como seu amor singelo por Poussin, que a leva a submeter-se ao desejo de outro. Balzac desdobra diversas cenas que acontecem “fora” do quadro: as preocupações financeiras e amorosas de Poussin, a hesitação entre a pintura e a vida que faz estremecer o amor de Gillette². Nenhum desses elementos contribui para a discussão erudita e teórica acerca da pintura, mas produzem uma espécie de excesso insignificante. A “vida infame” de Gillette é o que o próprio Balzac parece desejar pintar.

Se pensarmos em modelos de composição poética, há talvez duas vertentes concorrentes. A arte dobrada sobre si mesma de Frenhofer, e a arte disposta a dinamitar a hierarquia de paixões e saberes, em favor de figurar o “resto”, aquele resto que tornou a própria narrativa de Balzac célebre. Escrever hoffmannianamente, para Balzac, é também mostrar o ponto de derrisão dessa tendência contemporânea. Contra uma tese – certamente válida e divertida – acerca da refiguração de uma arte modernista, Balzac parece preferir reduzir a poética concorrente (preocupada com o *médium*) a uma espécie de caricatura absurda (a essa altura histórica, a figura fáustica de Frenhofer já implicava uma certa estilização ou pastiche), em vias de chamar atenção ao elusivo ponto que norteia seu próprio fazer enquanto romancista. Orientando o desenvolvimento da narrativa, Poussin marca esse ponto de passagem, do olhar que ora recai sobre o quadro de Frenhofer, ora sobre os amores de Gillette³, alternando-se, portanto, entre duas poéticas, duas condições de risco e de possibilidade para a arte moderna. De um lado, a implosão da figuração, e a primazia do *médium*. De outro, a vida infame da tragédia minoritária. Ao reconhecer ambos os vetores, Balzac promove uma cartografia dos modos pelos quais a política da ficção redistribui os lugares da partilha. Ao figurar a impossibilidade da representação, o quadro que se anula, Balzac pinta, ao mesmo tempo, o excesso, o retrato que falta: Gillette.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. **Mimesis**. Tradução por George Bernard Sperber. 5. ed. 1ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Organização, tradução e estudo por Teixeira Coelho. Iluminuras: São Paulo, 2012.

BALZAC, Honoré de. **A pele de onagro** (A comédia humana: Estudos de costumes. Cenas da vida privada.). Tradução por Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2008.

² “É preciso amar muito – exclamou ela, pronta a sacrificar seus escrúpulos de amor a fim de recompensar seu amante por todos os sacrifícios que lhes fazia. – Mas – acrescentou – isso seria perder-me. Ah! Perder-me por ti... Sim, seria uma coisa belíssima! Mas tu me esquecerás. Oh! Que mau pensamento esse tiveste!” (BALZAC, 2012, p. 30).

³ “Naquele momento Poussin ouviu o pranto de Gillette, esquecida, num canto. – Que tens, meu anjo? – perguntou-lhe o pintor, voltando a ser um apaixonado” (BALZAC, 2012, p. 42).

- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Tradução por Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CÍCERO. Do Orador. In: SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero**: um estudo à luz de *Ad Familiares*, I, 9, 23. Tese (Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas) – USP, São Paulo, 2009. p. 147-308.
- COELHO, Teixeira. Entre a vida e a arte. In: BALZAC, Honoré de. **A obra-prima ignorada**. Organização, tradução e estudo por Teixeira Coelho. Iluminuras: São Paulo, 2012. p. 49-109.
- DANTO, Arthur. **O que é a arte**. Tradução e apresentação por Rachel Cecília de Oliveira e Débora Pazeto. Belo Horizonte: Relicário edições, 2020. (Coleção Estéticas)
- FLAUBERT, Gustave. **Três contos**. Tradução por Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Editora 34, 2019.
- FOUCAULT, Michel. A vida dos homens infames. In: **Ditos e escritos**: Estratégia, poder-saber. V. IV. Tradução por Vera Lucia Avellar Ribeiro. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **Do Governo dos Vivos**: Curso no Collège de France, 1979-1980. Tradução por Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2018.
- GREENBERG, Clement. Modernist paintings. In: **Modern Art and Modernism**: A Critical Anthology. ed. Francis Francina and Charles Harrison, 1982.
- HANSEN, João Adolfo. Categorias epidíticas da *ekphrasis*. **Revista USP**, n. 71, p. 85-105, set./nov. 2006.
- HORÁCIO. Arte poética. In: ACÍZELO, Roberto (Org.). **Do Mito das Musas à Razão das Letras**. Chapecó: Argos, 2014. p. 77-108.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução por Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009a.
- RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução por Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009b.
- RANCIÈRE, Jacques. **Aisthesis**: scènes du régime esthétique de l'art. Paris: Éditions Galilée, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. **O fio perdido**: ensaios sobre a ficção moderna. Tradução por Marcelo Mori. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento**: política e filosofia. Tradução por Ângela Leite Lopes. São Paulo: Editora 34, 2018.

