

A REPRESENTAÇÃO DA PINTURA NO CONTO “*LE CHEF-D’OEUVRE INCONNU*” DE HONORÉ DE BALZAC

Maria Imaculada CAVALCANTE*

- **RESUMO:** Este artigo se propõe a analisar a relação entre literatura e pintura, visando a compreender o processo de construção da narrativa e o espaço de representação da pintura no conto “*Le chef-d’oeuvre inconnu*” (“A obra prima ignorada”) do escritor francês Honoré de Balzac, pertencente à segunda parte da *Comédie humaine*, (Comédia humana) sob a influência do processo de ruptura e transgressão da estética clássica e dos movimentos de vanguarda que surgiram no século XIX.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Literatura. Pintura. Representação. Honoré de Balzac.

A modernidade mudou radicalmente os rumos da literatura e da pintura no ocidente. A partir do século XVI os fundamentos do Classicismo começaram a ser colocados em dúvida e pudemos assistir ao surgimento de modos particulares de expressão e representação, regidos por uma nova ordem: a transgressão, alcançada por meio da revolução em relação a novos campos temáticos, novas técnicas e uma nova modalidade de crítica.

O avanço da crítica na arte moderna iniciou-se no século XVI com o italiano Giorgio Vasari ao introduzir o biografismo nos estudos da história da arte. Este foi um século altamente produtivo na pintura, na escultura e na arquitetura, com a presença de grandes nomes. Na pintura podemos citar Leonardo da Vinci (1452-1519), Miguel Ângelo (1475-1564), Giorgione (1476/8-1510), Rafael (1483-1520), Ticiano (1487/88-1576), dentre outros. O método de Vasari foi tão eficaz que fez sucesso até o século XIX. Talvez a presença de tantos artistas importantes, nascidos no mesmo período, tenha influenciado o crítico a optar pelos estudos biográficos. O biografismo também influenciou os estudos de crítica literária.

Outro aspecto importante da pintura a ser mencionado, ainda no século XVI, foi a polêmica entre a concepção tradicional da elaboração do desenho e a postura inovadora da utilização da cor e da luz como resultado de uma nova visão da arte pictórica. Essas duas correntes seguiram paralelas até o início do século XIX. Uma corrente academicista preservava a tradição e era adepta ao desenho, à geometria

* UFG – Universidade Federal de Goiás. Curso de Letras. Catalão – GO – Brasil. 75704-020. imaculadacavalcante@bol.com.br.

e à organização do espaço da tela. A outra corrente, inovadora, optara pela cor, luz e sombra, renunciando à unidade do quadro, à sua estrutura geométrica, criando um plano de igualdade entre os elementos presentes na tela, dando ao desenho uma função secundária, aberto e inconcluso, podendo ser elaborado ao longo da execução da obra.

Contudo, a descoberta mais inovadora daquele período foi o uso da perspectiva. Só por meio da perspectiva o pintor poderia criar a ilusão de tridimensionalidade no espaço da tela. A perspectiva foi o elemento mais importante na elaboração da pintura desde o século XVI até o final do século XIX, quando os movimentos vanguardistas criaram novos caminhos para a representação. “A revolta contra a perspectiva tradicional que prevalecera na pintura européia desde a Renascença produziu as bem conhecidas interseções de tempo e espaço no cubismo.” (PRAZ, 1982, p.216). O rompimento com a perspectiva começou com o Impressionismo e culminou no Abstracionismo.

Esses aspectos são fundamentais para entendermos o desenvolvimento da pintura na modernidade. Como exemplo dessa nova concepção, podemos citar os pintores do Quinhentismo italiano que, para Gombrich (1985), foi o mais famoso período da pintura na Itália. Vale lembrar que ainda persistia o equilíbrio clássico, só que a unidade do quadro passou a ser alcançada não pelo desenho e pela geometria, mas pela composição harmoniosa entre luz e sombra, cor e perspectiva, dando ao espectador um sentimento de realidade e a sensação de tridimensionalidade na pintura, aproximando-a da escultura, pois, naquele momento, o modelo ideal de beleza era a clássica escultura grega.

No século XVII persistiu a ênfase sobre a luz e a cor, com a utilização de composições mais complicadas, em detrimento da simplicidade, como observamos na obra de Rubens (1577-1640) e Rembrandt (1606-1669). No século XVIII, sem excluir o biografismo de Vasari, o alemão Winckelmann acrescentou aos estudos críticos o conceito de ‘beleza ideal’, em que o cânone continuava sendo a estátuária grega clássica. Naquele momento dava-se uma atenção maior para os estudos do Classicismo que, segundo Hauser (2000, p.628), oscilava entre o “o racionalismo e o anti-racionalismo”, dominado por duas tendências opostas, “uma concepção pictórica estritamente classicista e uma concepção muito mais irrestrita”. Nessa primeira tendência, a pintura adotou “um conceito de Classicismo excessivamente limitado e circunscrito aos anseios artísticos das classes superiores, de mentalidade conservadora” (HAUSER, 2000, p.628). Por outro lado, houve a valorização da fantasia, da falta de disciplina e da negação ao racionalismo, o que culminou no advento do Romantismo no final do século XVIII e início do XIX. Para o crítico, o século XIX dependeu artisticamente do Romantismo que “[...] representou um dos mais decisivos pontos de mutação na história do espírito europeu e estava plenamente cômico de seu papel histórico.”

(HAUSER, 2000, p.664). Diante de todas as transformações, Conrad Fieldler deu início a uma teoria que veio evoluindo até os nossos dias – a teoria da “pura visibilidade” que

[...] nas suas várias interpretações, liberava a pintura da idéia de ‘função’, de ‘símbolo’ ou de ‘representação’ para exaltá-la como existência autônoma, forma específica de conhecimento, regida por leis próprias e não dependente de circunstâncias externas. Cria-se, assim, uma clara distinção entre o que na arte é o estilo, a expressão específica do artista, componente passível de análise e juízo estético, e o que é assunto ou tema representado, que não deve determinar o juízo crítico, mas que pode igualmente ser objeto de estudo por parte da iconologia. (MAGALHÃES, 1997, p.72, grifo do autor).

A partir de então, os estudos críticos dedicaram-se à análise da estrutura da obra, observando aspectos como: composição, luz e sombra, perspectiva etc. Esses aspectos foram importantes no sentido de determinar o estilo do artista. A criação de uma identidade que particularizasse cada artista, conferindo-lhe um estilo individual, tornou-se determinante na avaliação da qualidade da obra. Essa nova concepção crítica negou o conceito clássico de modelo ideal de beleza, não mais existindo um padrão a seguir. Desde então, a obra de arte seria analisada por si mesma, conferindo à técnica e ao estilo os dois principais elementos de valoração. O século XIX preparou uma nova linguagem que foi responsável pelas mudanças na arte do século posterior. O conceito de ‘arte pela arte’ propiciou a independência do artista, dando-lhe mobilidade para criar livremente, sem ter que seguir qualquer regra pré-estabelecida.

O século XIX foi marcado pela ruptura, momento em que o artista se deparou com um campo ilimitado de opções. “Mas quanto mais ampla se tornava a gama de opções, menos provável era que o gosto do artista coincidissem com o do público.” (GOMBRICH, 1985, p.397). A ascensão de uma classe média burguesa interessada na arte do passado contradizia a posição transgressora do artista. “Entre os artistas, por outro lado, tornou-se um reconhecido passatempo ‘chocar o burguês’, obrigá-lo a sair de sua complacência e deixá-lo perplexo e bestificado” (GOMBRICH, 1985, p.397, grifo do autor). Exemplo clássico dessa postura pode ser visto na ação dos Impressionistas que chocaram tanto o público quanto a crítica ao produzirem obras altamente transgressoras para a época.

Os movimentos de ruptura nas artes plásticas, principalmente na pintura, foram sediados preponderantemente na França. “Paris torna-se a capital artística da Europa no século XIX, tal como Florença tinha sido no século XV e Roma no século XVII.” (GOMBRICH, 1985, p.399). Um dos grandes pintores revolucionários da primeira metade do século XIX foi Eugène Delacroix (1798-1863), que acreditava na expressão da luz e da cor em detrimento do desenho, apostando mais na imaginação

que no saber. A escola romântica, com suas características de individualismo, subjetivismo e liberdade de criação prevaleceu em toda a sua criação.

No intuito de romper com o individualismo e o excesso de subjetivismo do Romantismo, na segunda metade do século XIX, surgiram os movimentos Realista e Naturalista, preocupados com o momento presente, com o homem moderno e as questões advindas dessa modernidade. Desta feita, a revolução realista, na pintura e na literatura, foi construída em torno da temática, sem grandes preocupações com a forma. Como resultado, os artistas começaram a usar, em suas representações, os temas do cotidiano, pintando e criando personagens comuns: trabalhadores, homens urbanos e camponeses. Não havia mais a preocupação com poses graciosas, linhas fluentes, cores impressionantes e temas clássicos (mitológicos, religiosos, históricos, patrióticos e edificantes). O flagrante do dia-a-dia do homem passou a ser explorado pelos artistas e Gustave Coubert (1819-1877) foi um dos grandes representantes desse momento.

Na literatura, também, não foi diferente. No início do século XIX assistimos ao final do Romantismo e o surgimento do Naturalismo e do Realismo, numa discussão ambígua entre a postura romântica da ‘arte pela arte’ em contraposição à postura realista/naturalista de ‘arte social’. Esses dois pontos de vista, na verdade, caminharam paralelos, não se resolvendo por inteiro. Hauser (2000) afirma que o século XIX, nas artes em geral, iniciou em 1830, momento em que os artistas começaram a se desvincular do Romantismo, movimento do século XVIII. Para ele a geração de 1830 provocou as mudanças necessárias para o rompimento com a estética anterior. Os maiores representantes desse momento revolucionário foram Stendhal e Balzac.

Em 1831 Balzac publicou *A pele de onagro* e em seu prefácio fez uma crítica aos românticos. Essa obra foi uma das precursoras do romance naturalista, afirmando as novas características:

[...] o público, observa Balzac no prefácio para *A pele de onagro* (1831), está “farto de Espanha, do Oriente e da história da França à maneira de Walter Scott”, e, como lamenta Lamartine, a era da poesia, quer dizer, da poesia “romântica”, é passado. O romance naturalista, a criação mais original desse período e a mais importante forma artística do século XIX, confere expressão, apesar do romantismo de seus fundadores, apesar do rousseuismo de Stendhal e do estilo melodramático de Balzac, ao espírito não-romântico da nova geração. Tanto o racionalismo econômico quanto o pensamento político, em termos da luta de classes, remetem o romance para o estudo da realidade social e dos mecanismos sociopsicológicos. (HAUSER, 2000, p.730, grifo do autor).

Na concepção do crítico, o romance naturalista serviu bem à classe média, pois ele transformou-se em uma espécie de manual, ajudando-a a compreender a sociedade em que vivia:

O naturalismo não tem por alvo a realidade como um todo, não a “natureza” ou a “vida” em geral, mas a vida social em particular, ou seja, aquela província da realidade que se tornou especialmente importante para essa geração. Stendhal e Balzac assumiram a tarefa de retratar a nova sociedade em mudança; o objetivo de dar expressão a suas novidades e peculiaridades levou-os ao naturalismo e determinou-lhes as respectivas concepções de verdade artística. (HAUSER, 2000, p.750, grifo do autor).

Stendhal e Balzac tornaram-se críticos severos da sociedade da época, principalmente da classe média burguesa em franca ascensão. A postura crítica de cunho irônico de Balzac, com seu pessimismo frio e imperturbável, fez dele um artista progressista e polêmico, sua obra foi alvo das mais controversas críticas. No fim ele foi reconhecido como um dos maiores escritores do século XIX.

Todo esse preâmbulo histórico fez-se importante para entendermos “*Le chef-d’oeuvre inconnu*” (“A obra-prima ignorada”)¹, conto de Honoré de Balzac, com primeira publicação em 1831, depois inserida na segunda parte da *Comédie humaine* (*Comédia humana*). Em 1842, o conjunto da obra de Balzac foi editado com o título de *Comédia humana*, para distinguir-se da *Divina comédia* de Dante. A sua vasta produção divide-se em três partes: a primeira, de “Estudos de Costumes”, compreendendo seis grupos (cenas da vida privada, da vida de província, da vida parisiense, da vida política, da vida militar, da vida no campo), é a parte mais extensa da obra. Na segunda estão os “Estudos Filosóficos” e na terceira, a dos “Estudos Analíticos”. Rónai (1978, p.3) afirma que a “*Comédia humana* abriria uma nova fase na história literária francesa e introduziria Balzac entre os maiores romancistas de todos os tempos”.

Honoré de Balzac nasceu em Tours, França, em 1799 e morreu em Paris em 1850. Formou-se em Direito, mas não gostou da profissão e resolveu tornar-se escritor. A sua primeira obra foi a tragédia *Cromwell* (1819), um fracasso total, por isso ele resolveu mudar de gênero e escrever romances. Por um período, escreveu romances sentimentais para ganhar a vida. Como não queria “estragar” sua reputação, usava um pseudônimo para assinar seus dramalhões. Em 1829 publicou *Os Chouans*, romance sobre a insurreição monarquista na Bretanha. A obra levou a sua assinatura, sendo bem recebida pela crítica e pelos leitores. A partir de então, Balzac começou a ficar conhecido entre os leitores e críticos, que não se definiam a respeito da qualidade de sua produção literária. Ele escrevia intensamente e deixou uma vasta produção. Contudo, sua obra foi irregular e controversa, causando as mais variadas posturas críticas, sendo louvado por uns e depreciado por outros.

¹ Alguns tradutores preferem o título “A obra prima desconhecida”, mas Vidal de Oliveira (BALZAC, 1952), tradução por nós utilizada, nomina o conto como “A obra-prima ignorada” por isso adotamos este título ao referirmo-nos ao conto.

Um dos seus mais fortes opositores foi Sainte-Beuve, mas sua crítica não foi nada, comparada à de Chaudes-Aigues. Em 1839, na *Revue de Paris*, ele acusou Balzac de “haver plagiado Molière, Maturin, Hoffmann e Sainte-Beuve; censura-o por revolver voluptuosamente a lama, por ter a fecundidade doentia da Srta. De Scudéry e por rivalizar com o Marquês de Sade. Prediz para esse falso talento o esquecimento e o desprezo.” (CURTIUS, 1952, p.xv). Na verdade, a sua postura transgressora, irônica e polêmica causaram as mais acirradas críticas entre os contemporâneos de Balzac.

A leitura de sua obra não é fácil e nem sempre agradável. Ela apresenta uma ironia ferina, marcada pela decadência do homem, pela imoralidade e pelo pessimismo. Estes aspectos contribuíram para a depreciação da crítica no início de sua carreira, tornando-o mais admirado fora do que em seu próprio país. Na acepção de Curtius, (1952, p.xviii)

[...] assim, enquanto em vida de Balzac, um Browning, um Dostoiévski tem consciência da grandeza do personagem, no seu próprio país e na mesma época, os corifeus da crítica acusam-no de imoralidade, de pessimismo, de cepticismo, de mau gosto e de incapacidade”.

Diferente de seus contemporâneos, para a crítica atual, a sua obra constitui-se da mais maravilhosamente realista história da sociedade francesa. Segundo Curtius (1952), o próprio Sainte-Beuve, seu mais acirrado opositor, em 1850, reconheceu esse fato.

Quando a edição completa da *Comédia humana* foi publicada, em 1842, a princípio, a crítica não se mostrou favorável, só a partir de 1846 ela começou a ser apreciada devidamente e ele passou a ser chamado de “gênio moderno”. Para Hauser (2000, p.771) a obra mantém a sua unidade pela presença constante de aspectos sociais, tratando-se “de um único e grande romance, a saber, a história da sociedade francesa moderna”. Na acepção de Curtius (1952, p.xviii), Balzac era lido avidamente, mas não era bem visto nos meios literários, “ninguém se detinha nos aspectos profundos de sua obra”. Ele passou a ser reconhecido só depois de sua morte. A partir de então, a crítica elogiosa se fez ouvir. Victor Hugo, ao proferir um discurso sobre seu túmulo, elogiou-o como um dos “primeiros entre os maiores, um dos mais altos entre os melhores.” (CURTIUS, 1952, p.xviii). O teórico afirma que “Balzac não foi inteiramente compreendido senão por aqueles que se deixaram arrastar pela sua magia. Por isso é que só os poetas, um Browning, um Baudelaire, um Hugo, um Wilde, um Hofmannsthal o penetraram partindo do âmago do seu ser.” (CURTIUS, 1952, p. xxxviii).

O nosso interesse, nesse estudo em particular, centra-se no conto “A obra prima ignorada”, com o objetivo de investigar o papel da pintura na literatura. Pretendemos analisar a visão de Balzac sobre a produção pictórica no seu momento

histórico e observar como se dá a transposição da pintura para o texto literário, pois o conto narra a história do pintor ficcional Frenhofer, que dedicou os dez últimos anos de sua vida em um esforço inútil para criar a sua grande obra – pintar um perfeito retrato de mulher que expressasse todo o encanto do corpo feminino. Na verdade, o pintor almejava um modelo ideal de beleza, pretendendo criar a sua obra-prima e atingir a perfeição da estatuária grega; inclusive, dando a impressão de que a imagem pintada na tela possuía a tridimensionalidade da escultura. No esforço de atingir seu ideal artístico o pintor destruiu a imagem, restando na tela apenas borrões de tinta sem qualquer representação figurativa. Quando a obra foi vista pelos colegas pintores, Porbus e Poussin enxergaram tão somente borrões de tinta e “um pé delicioso, um pé com vida!” (BALZAC, 1952, p.410), fragmento do que seria a imagem de uma mulher por baixo de toda aquela profusão de tinta. Ao mostrar sua grande criação, e decepcionado com a reação dos dois amigos pintores, Frenhofer se matou e levou com ele toda a sua obra, pois a queimou antes de morrer.

O conto inicia com uma marcação temporal: a história passa-se no século XVII, mais precisamente em 1612, momento em que o jovem aprendiz de pintura, Poussin, chegou a Paris à procura do mestre de pintura Porbus. Ao chegar à casa deste, Poussin ficou indeciso e com receio de bater à porta, quando surgiu Frenhofer o rapaz aproveitou a oportunidade para entrar na casa do mestre juntamente com o velho pintor. O interessante neste conto foi o fato de Balzac ter misturado personagens trazidos da realidade com personagens puramente ficcionais, pois Porbus e Poussin existiram e foram pintores, já Frenhofer não, sua existência é pura e simplesmente ficcional, enquanto seu mestre Mabuse também existiu.

Balzac voltou ao passado histórico para dar um tom de veracidade à narrativa. Portanto, as referências sobre os pintores são verdadeiras. O pintor holandês Jan Gossaert, apelidado Mabuse (147?-1532), além de possuir o domínio e o conhecimento da perspectiva, utilizava-se da luz e da sombra para dar às figuras uma sensação de realidade, como se estivessem vivas. Frans Porbus (1569-1622), pintor belga, radicado em Paris, pertenceu ao grupo de pintores da segunda escola de *Fontainebleau*, no início do século XVII, na França. Seu estilo era maneirista. Nicolas Poussin (1594-1665) pertenceu ao grupo que renovou a pintura francesa, desenvolvendo sua carreira na Itália, tornando-se, positivamente, um pintor além de sua época. A influência da pintura italiana em sua obra é clara, com tendência ao Classicismo e ao racionalismo

[...] rejeita o naturalismo de Caravaggio (o qual qualificou ‘malfeitor chegado para estragar a pintura’), esquece cedo os seus devaneios ‘barrocos’ e aprofunda cada vez mais na via do classicismo. Um classicismo puro, fortemente intelectualizado e que deverá cada vez menos aos seus contemporâneos para se apoiar em três sólidos pilares: Rafael, a escultura antiga e o estudo da natureza. (LOPERA; ANDRADE, 1996, p.106, grifo do autor).

Não há gratuidade na presença de Poussin como personagem do conto já que a sua postura como pintor diferia inteiramente da de Frenhofer, visto que este era adepto da luz e da cor, buscando alcançar o efeito tridimensional da imagem. O outro posicionou-se a favor do desenho e da simplicidade do traço, à maneira clássica da pintura italiana. Essa oposição fez com que a obra de Frenhofer se tornasse ainda mais polêmica e transgressora aos olhos de Poussin e aos olhos do leitor, quando este rememora a pintura de Poussin e imagina a pintura de Frenhofer. Balzac mostrou, nesse conto, que conhecia bem toda a celeuma do processo de desenvolvimento da pintura, abordando o tema com propriedade.

Logo no início do conto, Frenhofer criticou o quadro de Porbus, dizendo que a sua santa – pois era uma representação de Santa Maria Egípcíaca – não possuía vida. Afirmou que o defeito estava na indecisão do pintor entre o desenho e a cor. “À primeira vista ela parece admirável, mas a um segundo exame vê-se que está colada no fundo da tela e que não seria possível dar uma volta em torno do seu corpo. É uma silhueta que só tem uma face, é uma aparência recortada, uma imagem incapaz de se virar, de mudar de posição” (BALZAC, 1952, p.392). Para Frenhofer a pintura deveria ser concebida segundo a técnica inventada por Leonardo da Vinci, chamada de *sfumato* pelos italianos. Esse recurso só pôde ser alcançado com o uso da luz e da sombra, obtido pelo jogo gradativo de cores e tons entre o claro e o escuro, resultando em contornos de objetos e figuras pouco definidos, no intuito de transmitir leveza e movimento, um lineamento esbatido e cores adoçadas que permitem uma forma fundir-se com outras. Por essa razão, Frenhofer afirmou que a criação de Porbus não possuía vida e encontrava-se incompleta, tendo ele que decidir entre “os dois sistemas, entre o desenho e a cor, entre a fleuma minuciosa, a rigidez precisa dos velhos mestres alemães e o ardor deslumbrante, a feliz abundância dos pintores italianos” (BALZAC, 1952, p.393).

Como mencionamos anteriormente, essa foi uma polêmica que iniciou no século XVI e transcorreu por todo o século XVII, daí o fato de ser abordada com tamanha intensidade no conto. Frenhofer criticou a Santa de Porbus afirmando: “não alcançaste nem a sedução severa da *secura*, nem as decepçionantes magias do claro-escuro [...]. Tua figura não está nem perfeitamente desenhada, nem perfeitamente pintada, e mostra em toda a parte os vestígios dessa infeliz indecisão.” (BALZAC, 1952, p.393). Quando Porbus se defendeu dizendo que não se deve imitar a natureza ele, então, respondeu que a missão da arte não se resume em copiá-la, mas exprimi-la. Porbus expressou uma leve defesa em favor do desenho, mas foi repreendido pelo velho pintor:

[...] temos de apreender o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres. Os efeitos! os efeitos! mas se eles são os acidentes da vida e não a vida! Uma mão, já que recorri a esse exemplo, uma mão não está unicamente presa

ao corpo, ela exprime e continua um pensamento que é preciso apreender e reproduzir. (BALZAC, 1952, p.394).

Todo o discurso de Frenhofer resulta em uma longa reflexão sobre a pintura clássica, o processo de criação e a sua opção pela nova concepção de arte aos moldes da pintura florentina (uso da perspectiva e da composição) e veneziana (uso da cor e do claro e escuro). A junção dessas duas correntes resultou em uma pintura revolucionária e harmoniosa, alcançada graças ao perfeito desenho e o equilíbrio do arranjo, somado a uma sensibilidade, uma leveza, uma suavidade das cores e uma sensação de tridimensionalidade. Imbuído desse conceito, o velho pintor termina dizendo: “Pelo menos você tem aí cor, sentimento e desenho, as três partes essenciais da arte.” (BALZAC, 1952, p.395). Esses aspectos são fundamentais para entendermos o desenvolvimento da pintura. Vale lembrar que no século XVI ainda persistia o equilíbrio clássico, mas a unidade do quadro, desde então, passou a ser alcançada não apenas pelo desenho e pela geometria, mas também, pela composição harmoniosa entre a luz e a sombra, o claro e o escuro e, fundamentalmente, pela perspectiva, dando ao espectador um sentimento de realidade na pintura, aproximando-a da escultura, pois, naquele momento, o modelo ideal de beleza era a clássica escultura grega.

Toda a discussão entre Frenhofer e Porbus deixou o jovem Poussin nervoso. Ele, que ouvia calado e esquecido em um canto do ateliê, impulsivamente, contra-argumentou dizendo que o quadro era perfeito e irrepreensível “– Mas essa santa é sublime, velhote! – exclamou o rapaz com voz forte, ao sair de demorado devaneio. – Essas duas figuras, a da santa e a do barqueiro, têm uma finura de intenção que os pintores italianos ignoravam; não conheço um único que tivesse inventado a indecisão do barqueiro.” (BALZAC, 1952, p.395). Só então ele foi notado e se apresentou como pintor. Ao ser colocado à prova, rapidamente copiou o quadro em discussão e os dois pintores aprovaram seu desenho. A partir daí ele se tornou a personagem principal do conto, uma espécie de aluno que deveria ser doutrinado por Frenhofer.

Frenhofer contou-lhe que foi o único aluno de Mabuse e que aprimorou seus ensinamentos. Explicou ao jovem pintor o porquê de suas observações e deu-lhe uma preciosa aula de pintura. Pegou da palheta e, com algumas rápidas pinceladas, proporcionou luz e movimento à tela. Ele trabalhava como um louco, dando pinceladas aparentemente aleatórias, mas o efeito final da sua intervenção na pintura resultou em algo maravilhoso e estonteante. Enquanto pintava, ia explicando sua técnica:

Estás notando como o brilho acetinado que acabo de depor no peito reproduz bem a fofa flexibilidade de uma pele de moça, e como o tom misturado de pardo avermelhado e de ocre calcinado aquece a grisea frieza desta grande

sombra na qual o sangue se coagulava ao invés de circular? Rapaz, rapaz, o que aqui te estou mostrando, nenhum mestre poderia ensinar-te. Somente Mabuse possuía o segredo de dar vida à figura. Mabuse teve somente um discípulo, e esse sou eu. Eu não tive nenhum, e estou velho! Tens suficiente inteligência para adivinhar o resto, por isto que te estou deixando entrever. (BALZAC, 1952, p.396-397).

Era justamente o efeito da luz e sombra, tão bem utilizado por Mabuse, que o velho pintor ferrenhamente defendia, pois só essa técnica, para ele, seria capaz de dar vida à imagem retida na tela, proporcionando profundidade e movimento. A tridimensionalidade da escultura passou a ser perseguida na bidimensionalidade da pintura. Um exemplo da obra de Mabuse que expressa essa técnica é a tela “São Lucas pintando a Virgem” (1515). Segundo Gombrich (1985) o modo como Mabuse pintou seguiu o estilo holandês acrescido do estilo italiano: perspectiva científica, familiaridade com a escultura clássica, jogo de luz e sombra. Ao olharmos a tela, parece-nos que o ar transita entre as personagens e entre as colunas de um amplo pátio de um palacete e a sensação é a de que há vida e movimento, como se o ar transitasse por entre as personagens e os objetos representados.

O fato é que o verdadeiro Poussin se interessou pela pintura italiana, tornando-se um de seus fiéis seguidores. Talvez, por isso mesmo, Balzac tenha colocado-o diante de um velho mestre de pintura, apaixonado pelo estilo do quinhentismo italiano. A personagem Poussin, diante de tão habilidoso pintor, ficou maravilhada, mas Frenhofer disse que a verdadeira obra-prima era a sua “*Belle Noiseuse*”, o quadro de uma mulher em que estava trabalhando fazia dez anos, no intuito de atingir a perfeição. Contudo, ele não ousaria mostrá-lo a ninguém enquanto não estivesse irretocável. A obsessão pela perfeição deixou o velho artista meio louco, perdendo o senso de realidade. “Faz dez anos, meu rapaz, que trabalho; mas o que são dez minguados anos, quando se trata de lutar com a natureza? Ignoramos o tempo que o senhor Pigmalião empregou para fazer a única estátua que caminhou.” (BALZAC, 1952, p.400). Frenhofer, ao citar a personagem lendária, deixou claro que perseguia o mesmo sonho. Segundo a lenda, Pigmalião foi um famoso estatuário da ilha de Chipre que “apaixonou-se, porém, por uma estátua de marfim, obra de seu cinzel, e por intermédio de Vênus, a quem dirigia as suas preces, conseguiu animá-la, em seguida desposou-a, tendo dela um filho chamado Pafos.” (COMMELIN, 1987, p.302). Assim como Pigmalião, ele queria dar vida à mulher da pintura por quem se apaixonara. Magalhães (1997, p.75), analisando o conto, afirma que Balzac traça “o perfil do pintor como uma figura demoníaca ou prometéica, que tende a substituir Deus no ato da criação e que, portanto, está destinado à falência ou à loucura.”. Frenhofer queria ser Deus, criar sua própria Eva e, a sua vaidade e orgulho – achar-se um pintor capaz de superar os limites da tela e dar vida à criatura – levaram-no

à loucura, vendo apenas o que queria enxergar. Não admitindo a possibilidade de falhar, destruiu a sua obra e a si mesmo.

Cheios de curiosidade pela “*Belle Noiseuse*”, Porbus e Poussin desejaram ver o quadro. Como o velho artista ansiava por um modelo compatível com sua amada, para conferir alguns detalhes, Poussin ofereceu-lhe a sua bela amante, mesmo a contragosto dela. Poussin entregaria a sua Gillette em troca de conhecimento artístico, enfrentando, inclusive, a possibilidade de perdê-la. Ele propôs uma troca: mostrar a namorada, cujo corpo e beleza eram perfeitos, pelo direito de ver o quadro. No início Frenhofer estava resistente, negando-se a mostrá-la

– Como! – exclamou ele, por fim, dolorosamente – mostrar minha criatura, minha esposa? Rasgar o véu sob o qual castamente encobri minha felicidade? Mas isso seria uma horrível prostituição! Faz dez anos que vivo com essa mulher, ela é minha, só minha, ela me ama. Não me sorri a cada pincelada que lhe dei? Ela tem uma alma, a alma com que a dotei. Ela coraria se outros olhos que não os meus a fixassem. (BALZAC, 1952, p.405).

Porbus, usando de persuasão para convencer o pintor, disse: “Mas não é uma mulher por outra mulher? Não entrega Poussin sua amante aos olhos do senhor?” (BALZAC, 1952, p.406). A indecisão de Frenhofer se dissipou ao ver a jovem. “Frenhofer estremeceu. Gillette ali estava, na atitude ingênua e simples de uma jovem georgiana inocente e medrosa, raptada por bandidos e apresentada a algum mercador de escravos.” (BALZAC, 1952, p.407). A imaginação fértil do pintor comparava a jovem a uma personagem saída de um quadro de Giorgione (147? -1510). Segundo Lopera e Andrade (1996, p.28) Giorgione empreendeu uma revolução tanto na temática quanto na técnica, ele “realizava as suas pinturas diretamente, sem desenho prévio nem esboço. As duas fases que, durante o *Quattrocento*, se tinha dividido o trabalho artístico – idéia e execução – ficam assim resumidas num só ato criador”. Frenhofer possuía as mesmas idéias revolucionárias de Giorgione.

Quando, por um momento, Poussin se arrependeu e resolveu desistir e levar a amante dali, o velho pintor assim se expressou: “Oh! Deixe-me por um momento – disse o velho pintor – e poderá compará-la com a minha *Catarina*... Sim, consinto” (BALZAC, 1952, p.408). Ao comparar a jovem com sua pintura, o velho se exultou com a perfeição artística de sua obra, capaz de superar a mulher real, apesar de sua beleza e formas perfeitas

[...] não esperavam tanta perfeição! Estão diante de uma mulher e procuram um quadro. Há tanta profundidade nessa tela, o ar é nela tão real, que não podem mais distingui-lo do ar que nos cerca. Onde está a arte? Perdida, desaparecida! Eis a forma verdadeira de uma rapariga. (BALZAC, 1952, p.409).

Contudo, nem Poussin e nem Porbus conseguiam ver alguma coisa, pois não havia nada para ser visto. Manguel (2009, p.54), ao referir-se à obra, afirma que o velho “vinha trabalhando havia anos em uma pintura que considerava o ápice de sua arte, toldando e escurecendo uma figura feminina com pinceladas por cima de pinceladas a fim de apreender o que não pode ser apreendido, o conluio entre impressão, realidade física e realização emocional”. Literalmente, a imagem havia se perdido, desaparecido em meio a borrões de tinta. Só o velho não conseguia ver a realidade de seu quadro. A busca desesperada pela perfeição fez com que ele visse apenas o que queria enxergar. No entanto Poussin disse: “[...] não vejo ali senão cores confusamente amontoadas e contidas por uma porção de linhas esquisitas que formam uma muralha de pintura [...]” (BALZAC, 1952, p.410). Essa observação serviu bem ao estilo da arte abstrata do início do século XX. Podemos concluir que Balzac, diante da celeuma que se instalara na sua época, entre a pintura clássica e a contemporânea, prenunciou o nascimento de um estilo inteiramente novo, por ser totalmente destituído de imagem, sem qualquer representação da realidade.

A única certeza dos dois pintores era de que ali havia, por baixo de toda aquela tinta, uma imagem de mulher que foi sendo coberta por sucessivas pinceladas de tinta. O que dava essa certeza era a presença de um pé entre o emaranhado de cores, um pé bem desenhado, um pé mais parecido a uma escultura, colado no meio de toda aquela profusão de cores. Como a visão da tela contrariava todo o conceito da arte pictórica da época, Poussin afirmou: “Ele é ainda mais poeta que pintor”. Porbus conclui: “aquí acaba a nossa arte sobre a terra” (BALZAC, 1952, p.411). Para os dois pintores a tela de Frenhofer era algo inesperado e impensado. Como enxergar arte em algo tão estranho e surpreendente? Afinal, o abstracionismo precisou de todo um processo de desconstrução da imagem, que iniciou no século XVIII, atravessou o século XIX e só aconteceu no século XX.

A pintura, a partir da segunda metade do século XIX, passou por intensas transformações até culminar no Abstracionismo ou Expressionismo Abstrato, em que o figurativo desapareceu dando lugar ao simples uso da cor. Esse fenômeno da desconstrução da imagem foi denominado de “desrealização” por Rosenfeld (2006) ao afirmar que, no campo das artes, surgiu o “fenômeno da desrealização”, uma recusa à arte mimética, não mais produzindo a realidade empírica e sensível. Esse aspecto foi preponderante na pintura abstrata, no entanto, começou a aparecer na pintura figurativa das vanguardas do final do século XIX e início do XX, visto que “[...] mesmo essas correntes deixam de visar à reprodução mais ou menos fiel da realidade empírica [...]” (ROSENFELD, 2006, p. 76), podendo deformar a aparência, criar contexto insólito, redução de suas configurações, havendo, na verdade, “[...] uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando uma tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos.” (ROSENFELD,

2006, p.76). Esse aspecto da desrealização pode ser visto nas vanguardas literárias, com pintores como Van Gogh no Impressionismo, Matisse no Fovismo, Picasso no Cubismo, Salvador Dali no Surrealismo, para chegarmos ao abstracionismo de Kandinsky, Mondrian, Pollock e muitos outros.

Balzac conseguiu ser bastante inovador ao “desrealizar” o quadro que se projetou no futuro da pintura, em direção ao esfacelamento da imagem. Tomando de empréstimo as palavras de Hauser (2000), podemos afirmar que Balzac antecipou os avanços da pintura no século XIX, realizando, na literatura, o que mais tarde seria determinado pela arte vanguardista do final daquele século. Lemos, no conto, o fim da dependência da arte com o figurativo e com a perspectiva. Frenhofer não tinha consciência disto, posto que ele teimasse em enxergar uma bela mulher desenhada em seu quadro.

Aproximando-se, perceberam num canto da tela a ponta de um pé nu que saía daquele caos de cores, de tons, de matizes indecisos, espécie de bruma sem forma; mas um pé delicioso, um pé com vida! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento escapo a uma incrível, a uma lenta e progressiva destruição. Aquele pé aparecia ali como um torso de alguma Vênus de mármore de Paros que surgisse de entre os escombros de uma cidade incendiada. (BALZAC, 1952, p.410).

Os dois pintores sentiram um total estranhamento diante do que viram. Eles não encararam o quadro como arte, mas como destruição total de tudo o que eles concebiam como arte. No entanto, o leitor do século XXI postula com o escritor o processo de ruptura da pintura. Por meio dos dois pintores, Balzac criticou os rumos tomados pela pintura naquele momento e se projetou no futuro, pois, ao criar Frenhofer e sua obra, remeteu-nos às transformações da pintura acontecidas no final do século XIX, um século depois da publicação do conto.

A postura de Balzac em relação à arte foi avançada para a época, visto que ele inaugurou, embora na ficção, a pintura abstrata. Repudiando a tradição, instaurou o onírico e a fantasia, ambos captados pela cor. A idéia era tão inovadora que o artista do conto foi tomado por louco. A abstração da figura da mulher foi uma tentativa louca para atingir a perfeição, misturando realidade com fantasia, sanidade com demência.

O conto, o tempo todo, consegue tecer uma discussão sobre pintura e sobre a figura do artista louco e/ou gênio, perdido em sua criação, fechado para a realidade, criando um mundo onde não se separa a fantasia da realidade. Nessa medida, podemos resgatar a teoria de Rousseau em que ele professa que esse sentimento interior chama-se “natureza”, que deve ser compreendida a partir da interioridade do ser. Bornheim (1985, p.80) afirma que o ponto de partida da doutrina de Rousseau é a interioridade, “um voltar-se para si mesmo. Na base, não só da filosofia de

Rousseau, mas de todo o pensamento moderno, encontramos uma atitude subjetiva. Rousseau conseguiu fazer com que fantasia e realidade se tornassem indistintas”. E é exatamente o que aconteceu com Frenhofer diante de sua criação. O seu louco sonho de Pigmalião fez com que ele fugisse do real, não conseguindo enxergar a verdade da tela vista pelos outros, vendo apenas aquilo que a sua imaginação ditava.

Segundo Rousseau (apud BORNHEIM, 1985) só a fantasia proporciona felicidade e, a criatividade nasce, sempre, da fantasia. Ao fantasiar uma mulher perfeita e alcançar, mesmo que involuntariamente, um estilo inovador de pintura, Frenhofer conseguiu avançar um século de história da arte ocidental, pois os movimentos de vanguarda do final do século XIX foram, em uma definição geral, uma opção pela cor em detrimento da forma e do desenho. Nesses movimentos, a imagem passou a ser alcançada pelo jogo de luz e pela superposição de cores, resultando mais em sugestão que em desenho propriamente dito. Contudo, Frenhofer foi além, ao abolir por completo a imagem na tela. A sua loucura impediu a realização da obra-prima aos moldes clássicos, mas perfeita para a posteridade. A deformação da imagem foi o resultado da subjetividade do pintor, pois a pintura representou a sua interioridade, aliando cor a sentimento. Na verdade, a única forma de se conseguir a essência da cor é abolindo o desenho.

Outro teórico que também concedeu à fantasia uma posição de independência foi Diderot, de forma diferente de Rousseau sem, contudo, apresentar oposição radical a sua teoria, relaciona a fantasia com a genialidade. Para Diderot (apud FRIEDRICH, 1991, p.26) a fantasia é a força que guia o gênio, pois é

um movimento autônomo de forças espirituais, cuja qualidade se mede segundo a dimensão das imagens produzidas, segundo a eficácia das idéias, segundo uma dinâmica pura não mais ligada ao conteúdo, a qual deixou atrás de si as distinções entre o bem e o mal, a verdade e o equívoco.

Diderot (apud FRIEDRICH, 1991) diz que a imoralidade coincide com genialidade, a falta de adaptação social, com a grandeza espiritual. O gênio artístico é como um ser autônomo, podendo romper com as regras sem qualquer preocupação de ordem moral, religiosa ou ética. A fantasia é a força que conduz, distinguindo-o do homem comum, distanciando-o da mediocridade.

As novas idéias difundidas por Rousseau e Diderot consolidaram-se no Romantismo europeu e influenciaram as vanguardas artísticas posteriores. Benedito Nunes (1985), seguindo a linha de pensamento de Diderot, afirma que o individualismo egocêntrico formulou uma nova idéia de gênio. O gênio é um transgressor que se revolta contra os padrões da estética clássica, as normas sociais de comportamento e a ordem racional, colocando em xeque a razão e favorecendo a fantasia. O gênio artístico orienta-se pela intuição, estando mais próximo de um

mágico do que de um ser racional, transformando-se no poder intuitivo, ao mesmo tempo, criador e expressivo. A genialidade é um dom natural e “[...] o poeta é o gênio por excelência, mediador entre o eu e a natureza interior.” (NUNES, 1985, p.62). Essa visão do artista genial pode ser constatada em “A obra prima ignorada”, além do que, Poussin afirmou ser Frenhofer mais um poeta que um pintor. Essa afirmação pode ser lida como: cheio de imaginação, impenetrável, complexo, evasivo... Enfim, um gênio.

Após a explosão de liberdade na criação, Frenhofer passou por um momento de absurdez. Oscilando entre fantasia e realidade, optou pela fantasia, pois a realidade seria um pesadelo, a vida se tornaria insuportável

[...] o que Frenhofer oferece a seus espectadores é algo que eles simplesmente não conseguem apreender, uma criação que nem sequer conseguem ver, porque não possui nenhum equivalente e nenhuma outra linguagem, um borrão de cores que parece pura loucura e nenhum método. ‘Nesse estado, não se pode ver nada que se possa chamar de visão, e tampouco se pode percebê-lo com a imaginação’, disse santa Teresa em meados do século XVI, ao tentar explicar sua visão do encontro da alma com Cristo. A exemplo de santa Teresa, Frenhofer viu o insondável no cotidiano, ele percebeu aquilo que não pode ser percebido, salvo como forma de experiência mística, e tentou reproduzir essa experiência não por meio formas e cores simbólicas, não em um vocabulário de referências de alusões, mas na sua própria presença ofuscante. (MANGUEL, 2009, p. 54).

O êxtase criativo de Frenhofer leva-o ao extremo, tanto na arte (ao criar um quadro abstrato) quanto na vida (ao optar pela morte). Por não conseguir realizar seu grande sonho de pintura, decidiu destruir sua obra e morrer. Amor e morte, no conto, são eventos inteiramente surpreendentes, pois, obcecado pela plenitude e pelo poder da criação, só viu o que desejou. E, envaidecido, por um momento exultou: “Eu vejo-a! – gritou, – ela é maravilhosamente bela...” (BALZAC, 1952, p.411). Seduzido pela idéia de movimento, desconstruiu a imagem da mulher, antecipando, ou melhor, renunciando a arte abstrata. O pintor colocou em crise o signo da arte, compactuando com as ideias inovadoras da época ao elaborar uma linguagem autônoma e nova para expressar sua musa. O quadro perfeito e harmonioso deu lugar a uma construção plástica rudimentar e aparentemente inacabada. Ao subverter a forma, apresentou uma realidade ligada mais ao instinto do que à razão. Sua obra tornou-se a expressão da sua fúria e desespero pela perfeição. Distanciou-se da arte mimética e apresentou o esfacelamento do homem moderno, rompendo com o padrão de beleza clássica.

Para o pintor havia uma mulher bela e perfeita, mas para os outros dois artistas não havia nada além de borrões, “– Mas cedo ou tarde ele se aperceberá de que não há nada na sua tela! – exclamou Poussin” (BALZAC, 1952, p.411). Eles não

conseguiram enxergar arte na tela e, em consequência, não conseguiram verbalizar o que viram. A tarefa do leitor torna-se uma tarefa infinita, pois “a representação da pintura depende muito do olhar mental daquele que lê ou a escreve” (GONÇALVES, 1997, p.67). Temos estabelecido um novo estilo pictórico apresentado pelo narrador e pela visão dos dois outros personagens pintores.

A pintura foi determinada pela narrativa, pela visão particular de um escritor, talvez por isso a ousadia na criação ficcional de uma tela tão inusitada para a época. O interessante, na narrativa, que deu uma maior ênfase à tela criada por Frenhofer, foi o suspense sobre o seu conteúdo. Ao longo da narrativa, Balzac citou artistas e obras consagradas e, na maioria, artistas de tendência clássica, ligados aos padrões da pintura quincentista italiana. Isso corroborou para aumentar o estranhamento da tela criada por Frenhofer. O leitor esperava a descrição de uma linda mulher, aos moldes de Da Vinci, Rafael, Giorgione, Poussin... E, no entanto, viu-se diante de algo inusitado, impensado e altamente inovador para os padrões da época.

É interessante como o conto está carregado de descrições com valor pictural. As descrições físicas e psicológicas do pintor Frenhofer, do atelier de Porbus, da amante de Poussin são tão bem elaboradas que um pintor poderia reproduzi-las em tela. Balzac fez com maestria a representação verbal de uma representação visual, embora a representação visual seja a descrição de quadros, ambientes, personagens fictícios. Temos, no caso, o caráter mediador da palavra ao se transformar em imagem e isso é próprio da literatura, afinal a pintura apresentada no conto nada mais é que a invenção do escritor, materializada em palavras.

Para encerrar, tomamos de empréstimo as palavras de Walty, Fonseca e Cury (2001, p.48)

[...] no processo de leitura vislumbram-se imagens construídas pelas palavras. Sem necessidade de gravuras ou quaisquer ilustrações, imagens se formam na mente do leitor por força de recursos utilizados, de ordem fônica, gráfica, morfossintática, atravessados sempre pela rede de significações. Tudo são imagens, linguagem que se faz figura a desafiar o investimento do leitor no texto.

Na relação entre pintura e literatura, estabeleceu-se a ambiguidade do processo de ver, pois, diante de um quadro, o espectador viu a imagem construída pelo pintor – concreta e presente. No caso da literatura o leitor visualizou a imagem construída pelo narrador – abstrata e intuitiva. Cabe ao leitor criar um quadro mental a partir das referências, das pistas colhidas ao longo da leitura.

Hoje, diante de todo o processo de transformação da pintura, um quadro abstrato já não causa mais estranhamento, pode não agradar, mas é aceito e percebido enquanto arte. Para os contemporâneos de Balzac, mesmo diante das primeiras transformações da pintura, o desaparecimento do figurativo ainda era uma realidade

distante, por isso Porbus afirmou que a obra de Frenhofer “acaba a nossa arte sobre a terra.” (BALZAC, 1952, p.411). Mas nós sabemos que não, a pintura foi capaz de dar saltos audaciosos em direção ao não-figurativo, rejeitando a forma, o desenho, a perspectiva, a teoria da luz e sombra, restando apenas a cor, cores intensas e nem sempre harmoniosas. Quadros compostos com o puro manuseio da tinta e do pincel sobre a tela, sem qualquer tema, ou qualquer intenção, a não ser a expressão da cor e o surgimento aleatório de formas, que vão sendo descobertas pelo espectador, como se fosse um quebra-cabeça, ou um jogo de adivinhação. Telas fabricadas rapidamente, sem qualquer elaboração antecipada, deixando a mão trabalhar ao sabor do momento, compulsiva e impulsivamente. O que vale, no final, é o poder de criação e... Só nos resta imaginar, ler, ver e... Até podermos enxergar com olhos de artista, sempre abertos ao inédito e ao insólito, pois não podemos determinar onde termina a capacidade de criar do ser humano.

CAVALCANTE, M. I. The representation of painting in the tale “Le Chef-D’oeuvre Inconnu” by Honoré de Balzac. **Itinerários**, Araraquara, n.31, p.77-94, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *This article is an attempt to analyze the relationship between literature and painting, seeking to understand the process of construction of the narrative and the space of representation of painting in the tale “Le chef-d’oeuvre inconnu” (The masterpiece unknown) by the French writer Honoré de Balzac. The work is included in the second part of *Comédie humaine* and was written under the influence of the process of rupture and transgression of the classical esthetics, and the avant-garde movements that emerged in the nineteenth century.*

■ **KEYWORDS:** *Literature. Painting. Representation. Honoré de Balzac.*

Referências

BALZAC, H. A obra-prima ignorada. In: _____. **A comédia humana**. Tradução de Gomes da Silva e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1952. v.15, p.387-412.

BORNHEIM, G. Filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.75-111.

COMMELIN, P. **Mitologia grega e romana**. Tradução de Thomaz Lopes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1987.

CURTIUS, E. R. A influência de Balzac. In: BALZAC, H. **A comédia humana**. Tradução de Gomes da Silva e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1952. v.15, p.XII-XXXVIII.

FRIEDRICH, H. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonância e anormalidade. In: _____. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. Tradução de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p.15-34.

GOMBRINCH, E. H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

GONÇALVES, A. J. Relações homológicas entre literatura e artes plásticas: algumas considerações. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n 2, p.56-68, 1997.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LOPERA, J. A.; ANDRADE, J. M. P. **História geral da arte**: pintura II. Madri: Carroggio, 1996.

MAGALHÃES, R. C. A pintura na literatura. **Literatura e sociedade**, São Paulo, n 2, p.69-88, 1997.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. Tradução de Rubens Figueiredo et al. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.51-74.

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

RÓNAI, P. Notas introdutórias. In: BALZAC, H. **As ilusões perdidas**. Tradução de Ernesto Pelanda e Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1978. p.3-12.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.75-97.

WALTY, I. L. C.; FONSECA, M. N. S.; CURY, M. Z. F. **Palavra e imagem**: leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

Recebido em 05/01/2010

Aceito em 25/06/2010

