

# O ESPAÇO DE CRIAÇÃO DO PINTOR NA OBRAS DE BALZAC:

*UM PASSEIO PELOS ATELIÊS DE PORBUS, SERVIN E GRASSOU*

Izabela Baptista do LAGO<sup>1</sup>

**RESUMO:** A descrição detalhada do ateliê do pintor personagem é um elemento recorrente nas novelas de inspiração artística de Honoré de Balzac. Ao analisar e comparar essas descrições de ateliês em três novelas que se enquadram nessa temática – *A obra-prima ignorada*, *A Vendeta* e *Pierre Grassou* –, inclusive no que se refere ao efeito pictural produzido, é possível tecer um paralelo entre o espaço de criação, a construção do personagem pintor e o desenvolvimento da narrativa. Como conclusão, foi feita uma aproximação entre o personagem artista

---

<sup>1</sup> Aluna de Graduação do curso de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, bolsista do Programa de Iniciação Científica do CNPQ. E-mail: izabelabaptista@ufmg.br

e a figura do escritor, considerando-se a literatura que trata de pintura como uma forma de transposição, uma vez que pintor e escritor se dedicam ao trabalho da criação artística.

**PALAVRAS-CHAVE:** Balzac, pintura, ateliê, criação artística.

**RÉSUMÉ :** La description détaillée de l’atelier du personnage peintre est un élément récurrent dans les nouvelles d’inspiration artistique de Honoré de Balzac. L’analyse et la comparaison des descriptions de l’atelier dans trois nouvelles qui s’inscrivent dans cette tradition – *Le chef-d’œuvre inconnu*, *La Vendetta* et *Pierre Grassou* –, y compris leur l’effet pictural, permettent de relier l’espace de création à la construction du personnage peintre et au déroulement de la narration. D’autre part, le rapprochement du personnage peintre à la personne de l’écrivain devient possible dans la mesure où la littérature qui traite de peinture peut être envisagée comme une forme de transposition, étant donné que peintre et écrivain partagent le travail de la création artistique.

**MOTS-CLÉS :** Balzac, peinture, atelier, création artistique.

Honoré de Balzac é um escritor notoriamente conhecido por explorar com primor os recursos próprios à construção da ilusão realista devido à precisão de detalhes, que acrescenta em suas descrições, os quais, não raro, evocam imagens de pinturas na mente do leitor. Essa inferência pictural pode ser compreendida como o “surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob formas mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual” (LOUVEL, 2012: 47).

No presente artigo, a análise dessa qualidade visual característica da escrita de Balzac se concentra na descrição do espaço de criação de três pintores oriundos de sua obra: Porbus, de *A obra-prima ignorada*, Servin, de *A Vendeta*, e Grassou, da novela que leva o seu nome, *Pierre Grassou*.

Trata-se de três narrativas que colocam em primeiro plano o mundo da arte e que, apesar de seu tamanho reduzido, inscrevem-se na tradição do *Künstlerroman*, romance em que “uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora” (OLIVEIRA, 1993: 5).

*A Vendeta* e *Pierre Grassou* são ambientadas na primeira metade do século XIX, século de ouro das artes na França, enquanto que *A obra-prima ignorada* se inscreve no século XVII, período em que a profissão de pintor se desvinculou das corporações de ofício, trazendo maior prestígio à profissão de artista, que, ao abandonar seu caráter eminentemente artesanal, aproxima-se do trabalho intelectual.

Nessas três obras, o leitor pode reencontrar o que compunha a vida artística parisiense da época: as exposições nos salões, a efervescência dos ambientes artísticos, e, sobretudo, as visitas aos ateliês dos pintores, espaços que induziam às reflexões sobre a arte, e onde se revelavam os mistérios do trabalho da criação.

No caso das novelas analisadas, é nesse passeio pelo ateliê do pintor que se revelará a relação entre o espaço de criação e o personagem artista, algo de suma importância para a construção da narrativa.

### **TRÊS PINTORES, TRÊS PERFIS DE ARTISTA**

O primeiro desses artistas tratados por Balzac foi Servin, professor de pintura em *A Vendeta*, publicada em 1830, e posteriormente incluída nas *Cenas da Vida Privada* da monumental *Comédia Humana*.

Antes de adentrar no ateliê propriamente dito, Balzac nos descreve o caráter de Servin, um distinto artista reconhecido pelos seus pares, por seus costumes irrepreensíveis. Ressalta, porém, que:

Não obstante as relações que ele tinha com as melhores casas de Paris, era independente, patriota e conservava com todos esse tom leve, espirituoso, por vezes irônico, essa liberdade de conceitos que caracterizam os pintores.  
(BALZAC, 1947: 268-269)

Assim, apesar de seu renome e da probidade do ateliê-escola que dirige, voltado às moças da alta sociedade, Servin preserva a sua independência como artista, não se dobrando às exigências de uma classe tradicionalmente conservadora. Essa observação é fundamental para justificar o consentimento do pintor em abrigar em seu ateliê um soldado napoleônico após a derrota dos *Cem Dias*, episódio que dará início à ação na narrativa.

Mestre Porbus, de *A obra-prima ignorada*, publicada em 1831<sup>2</sup>, e incluída nos *Estudos Filosóficos*, é um dos três personagens pintores que compõem a novela. Juntamente com Poussin, o noviço do trio, é inspirado por um pintor real, ligado ao corte real francesa do século XVII. No entanto, a hierarquia entre o trio de pintores é regida pelo mítico Frenhofer, fruto da imaginação de Balzac, personagem que influenciou várias gerações de artistas, de Cézanne a Picasso.

*Pierre Grassou*, por sua vez, publicada em 1939 e inserida nas *Cenas da vida parisiense*, tem como personagem principal um aspirante a pintor, espírito medi-

---

<sup>2</sup> Observe-se que a primeira versão, *A obra-prima ignorada*, foi publicada em 1831. No entanto, uma nova publicação, em 1837, trouxe diversas alterações ao texto original, principalmente quanto a descrição do ateliê de Porbus. No presente artigo, referimo-nos à descrição da versão de 1837, que passou para a posteridade. Bernard Vouilloux em seu livro faz uma comparação dessas duas versões (VOUILLLOUX, Bernard. *Tableaux d'auteurs : après l'Ut pictura poesis*. Presses Universitaires de Vincennes, 2004. p. 6-8).

ocre, metódico e econômico como um burguês. Grassou encarna a versão irônica do pintor sem talento, desprezado pelos demais artistas, que lamentam o fato de ele possuir o “vício” da pintura e desperdiçar tantas telas.

Apesar de ter sido aluno de Servin - um recurso muito utilizado por Balzac que consiste em retomar em novas obras ecos de personagens já explorados em outras -, Grassou não possui a aptidão e o caráter que distinguem o artista. Assim, ao descrevê-lo, o autor esclarece que ele “não parecia atormentado nem pela abundância de sangue, nem pela violência de pensamentos, nem por essa veia cômica pela qual se reconhecem os grandes artistas.” (BALZAC, 1952: 598).

Em *A Vendeta* nada é dito sobre o tipo ou estilo de pintura de Servin, mas, como apenas os artistas reconhecidos estavam aptos a abrir um ateliê-escola privado, passagem obrigatória para o sucesso de um pintor iniciante, como salienta Gausson (2006), e, uma vez que o preparavam para entrar na Escola Nacional de Belas Artes e para o Concurso de Roma, o talento de Servin não é questionado na novela.

Já no ateliê de Porbus, podemos encontrar um exemplo de sua pintura, de cunho religioso, no caso, a representação de uma santa, a Maria do Egito<sup>3</sup>, muito brevemente descrita.

Quanto a Grassou, este não produz nada além de pastiches, releituras adaptadas de cenas do gênero dos pintores holandeses, interiores domésticos, lições de anatomia, paisagens.

Assim, por meio de três distintos perfis de artista, Balzac também apresenta ao leitor três tipos diferentes de ateliê, adaptados a cada um deles, reforçando a evidência da vinculação entre o ambiente de criação, o caráter do personagem artista e o papel que este desempenha na obra literária.

## **A DESCRIÇÃO DO ATELIÊ NO ROMANCE DE ARTISTA**

Juntamente com a éfrase e as referências aos mitos da criação, a descrição do ateliê do pintor constitui um dos *topoi* desse subgênero, ou seja, tem fundamental importância na construção da narrativa.

De acordo com Maurisson (2006), ela é uma espécie de *passage obligée* para a construção da ilusão realista, pois o ateliê do pintor é o local onde circulam os personagens típicos do mundo da arte, onde se cruzam críticos, *marchands* e modelos, um lugar propício para a descoberta da obra do artista em seu ambiente particular.

Ainda, segundo Vouilloux (2004), a descrição do local de criação do artista exclui qualquer arbitrariedade ou gratuidade: todo objeto que compõe o ateliê é carregado de simbolismo, tanto os móveis que o guarnecem quanto os objetos que ali estão dispostos, cada um possui uma função simbólica específica.

---

<sup>3</sup> Não há registro, contudo, de que Porbus realmente tenha pintado uma Maria do Egito, como adverte Adrien Goetz no prefácio (In: BALZAC, Honoré de. *Le chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles*. Paris: Gallimard, 1994, p. 336.)

A descrição do ateliê, enfim, tem como objetivo, além de criar no leitor um efeito de real, apresentar-se como um convite para penetrar os mistérios da criação artística e desvendar os segredos que se revelam no universo privado do artista.

Observa-se, também, que essa descrição possui elementos típicos, como a presença dos materiais necessários ao trabalho do pintor - pigmentos, telas, esboços, moldes -, a recorrente menção aos efeitos de luz, imprescindível ao trabalho do artista, e até referências às obras de arte que decoram o ambiente de criação, que podem atuar como elementos norteadores da narrativa na medida em que fornecem dados sobre como o pintor se relaciona com o mundo real que o cerca.

De fato, por constituir-se como um espaço consagrado à arte, uma espécie de refúgio onde o pintor, além de produzir suas obras, irá meditar e refletir sobre seu trabalho de criação, é certo que os quadros e outras obras que adornam seu ateliê evocam temas que o inspiram, demonstram seu caráter, sua condição social e até mesmo seu próprio trabalho, na medida em que refletem suas escolhas estéticas.

Enfim, devido à importância do ateliê no exercício da criação, tem-se que a descrição do ambiente de trabalho do pintor não constitui um simples ornamento do texto literário, mas sim um habilidoso recurso do escritor para revelar a arte como tema central da obra.

### **O ATELIÊ COMO REFLEXO DO PINTOR-PERSONAGEM**

Como já foi visto, a caracterização do ateliê do pintor no romance de artista não tem função meramente descritiva, pois atua como um elemento norteador do enredo, essencial para a construção do personagem artista e do papel que este desempenha na obra. É por meio do ambiente, enfim, que se constrói a figura do artista.

Na obra de Balzac, sobretudo, em que o autor se dedica a descrever com uma impressionante riqueza de detalhes cada componente da cena, acrescentando profundidade ao ambiente por meio de efeitos de luz e de sombra, citando, um a um todos os objetos presentes no aposento, é possível apreender com mais clareza o valor significativo de cada elemento da descrição.

Como bem observa Vouilloux (2001), a descrição do ateliê do pintor em *A Vendeta* é, provavelmente, uma das primeiras do tipo na literatura romanesca de ficção. Trata-se, como já foi visto, de um ateliê-escola<sup>4</sup> dedicado à educação artística de moças refinadas, que, criadas na ignorância da realidade, transformavam o ateliê em um palco de grandes revelações, em que, pela primeira vez, tomavam contato com o mundo. Nesse sentido, encontra-se a “missão” do venerável professor: por meio da arte, revelar às jovens inexperientes as vicissitudes do mundo real.

---

<sup>4</sup> Os ateliês-escola tornaram-se bastante populares no século XIX, quando aumentou grandemente o interesse pela arte, que passou a ser parte importante até mesmo da instrução das moças das famílias mais tradicionais. No entanto, os ateliês-escola para moças se diferenciavam no fato de que, a fim de preservar os bons costumes, era lhes negada a prática do desenho a partir de modelos nus (GAUSSEN, 2006: 55-60).

Ao principiar a descrição do ateliê, o autor, primeiramente, destaca o tamanho do aposento e a direção da luz que penetra pelas janelas laterais, reforçando a importância da iluminação para o trabalho do artista:

Para chegar àquele refúgio, tão sagrado quanto um harém, era preciso subir por uma escada construída no interior de seus aposentos. O ateliê que ocupava a totalidade dos altos da casa, oferecia essas enormes proporções, que sempre surpreendem os curiosos, quando, ao chegar a sessenta pés do solo, esperam ver os artistas alojados num desvão. Essa espécie de galeria era profusamente iluminada por imensas vidraças guarnecidas com essas telas verdes, com auxílio das quais os pintores distribuem a luz. (BALZAC, 1947: 269)

Percebe-se ainda, no ateliê do consciencioso professor, o destaque ao elemento feminino, que se traduz, desde o início, na sugestão da figura do “harém”, mas também nos objetos que decoram o ambiente:

Ao longo das paredes havia uma tábua que amparava modelos de gesso, os quais se achavam desordenadamente colocados e, na maioria, recobertos por uma poeira dourada. Abaixo dessa prateleira, aqui e acolá, uma cabeça de Níobe, pendurada num prego, ostentava sua dolorosa expressão, uma Vênus sorria uma mão apresentava-se de súbito aos olhos como a de um mendigo pedindo esmola. (BALZAC, 1947: 269)

Naturalmente, a presença das figuras em evidência na decoração do ateliê não é aleatória: as representações de Níobe e de Vênus, simbolizam, respectivamente, a desmesura da vaidade feminina e sua sensualidade.

O autor continua a descrição citando os demais objetos esparsos:

Depois, alguns esfolados, amarelecidos pela fumaça, pareciam ter sido arrancados na véspera de um ataúde; finalmente quadros, desenhos, manequins, armações sem tela e telas sem armações, davam àquela peça irregular a fisionomia de um ateliê, que se caracteriza por uma singular mistura de ornamentos e de nudez, de miséria e de riqueza, de cuidado e de incúria. (...) o gênio e a morte ali estão; veem-se a Diana ou o Apolo junto a um crânio ou a um esqueleto, o belo e a desordem, a poesia e a realidade, cores vivas na sombra e, muitas vezes, todo um drama imóvel e silencioso. Que símbolo de uma cabeça de artista! (BALZAC, 1947: 269)

Vê-se que Balzac associa as características do aposento a uma longa lista de paradoxos e antíteses, equiparando-os, ao final do parágrafo, aos dilemas da vida do artista, dividido entre sua vida pessoal e profissional, sua existência material e o que deve a seu trabalho de criação, conflitos tão explorados nos romances de artista. Trata-se, nesse caso, de uma associação expressa entre o ambiente de trabalho e o próprio artista

Por fim, o autor conclui a descrição com as seguintes linhas:

Uma dúzia de cavaletes erguiam suas flechas agudas, semelhantes a mastros de navios ancorados num porto. Várias moças davam animação a essa cena pela variedade de suas fisionomias, de suas atitudes e pela diferença de suas toilettes. As sombras carregadas proporcionadas pelas telas verdes, colocadas segundo as necessidades de cada cavalete, produziam uma infinidade de contrastes, de curiosos efeitos de claro-escuro. Esse grupo formava o mais belo de todos os quadros do ateliê. (BALZAC, 1947: 270).

Ao encerrar a descrição do ateliê com uma graciosa composição de suas alunas reunidas em grupo, cena à qual Balzac acrescenta cores, efeitos de luz e de sombra, a sugestão pictural é tão evidente que o autor a aproxima de uma verdadeira obra de arte. Como observa Vouilloux<sup>5</sup>:

(...) ao lado dos quadros verdadeiros que se alinham sobre os cavaletes e os muros do ateliê, há os quadros vivos compostos pelos “grupos” das moças e ainda esse outro “quadro”, no qual eles estão inseridos, ao qual a descrição pictural do ateliê dá consistência, com suas notas sobre os contrastes de luz e os efeitos de claro-escuro<sup>6</sup>. (VOUILLoux, 2011: 140).

De fato, o efeito pictural da sequência dedicada ao ateliê de Servin é tão evidente que é possível classificá-la, de acordo com a proposta de Louvel em *Nuanças do Pictural*, como uma *descrição pictural*, devido à especificidade do léxico empregado e a referência direta à pintura, constituindo, assim, “o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria éfrase, descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL, 2012: 58-59).

<sup>5</sup> Nesse estudo, as traduções para o português de textos em francês são da autora do ensaio, salvo quando mencionadas as referências da traduzida.

<sup>6</sup> (...) à côté des vrais tableaux qui s’alignent sur les chevalets et les murs de l’atelier, il y a ces tableaux vivants composés par les “groupes” de jeunes filles et encore cet autre “tableau”, qu’ils justifient, auquel donne consistance la description picturalisante de l’atelier, avec ses notations sur les contrastes lumineux et les effets de clair-obscur.

Uma vez já demonstrado o aspecto pictural da descrição do ateliê de Servin, importa passar à significação desse espaço na narrativa: dominado pelo elemento feminino, o ateliê-escola transforma-se em local de revelações para as jovens que o frequentavam. Esta função é evidenciada por Balzac ao ambientar ali o encontro entre sua aluna Ginevra di Piombo e o soldado refugiado, Luigi Porta, personagens que tomarão o centro de ação da novela, traduzindo o esforço do romancista em aliar o espaço físico ao espaço significativo do ateliê.

O ateliê de Porbus, por sua vez, surge como um refúgio da arte, banhado por uma atmosfera mística e fantástica, o que justifica a reverência com que o jovem Poussin penetra no sagrado recinto:

Porbus inclinou-se respeitosamente, deixou entrar o jovem que ele pensou estar com o velho e ocupou-se ainda menos dele na medida em que o neófito mostrava-se sob o encanto que devem experimentar os pintores natos ao verem o primeiro ateliê onde se revelam algumas das operações materiais da arte. (BALZAC, 2012: 15)

Porbus trabalha em um ambiente vivo, animado, atravancado de objetos, testemunhas da intensa atividade que ali se desenvolve. Mas na descrição feita por Balzac, é a luz que detém o papel principal no ateliê, devido à especial atenção que ele dedica aos contrastes de luminosidade no ambiente:

Uma claraboia no teto iluminava o ateliê de mestre Porbus. Concentrada numa tela presa a um cavalete, e que mostrava apenas umas três ou quatro pinceladas brancas, a luz do dia não alcançava as sombrias profundezas dos recantos daquele vasto aposento; mas alguns reflexos perdidos acendiam por entre aquela sombra ruça uma paleta prateada no ventre de uma couraça suspensa na parede, riscavam num brusco sulco de luz a cornija esculpida e encerada de uma antiga cristaleira cheia de vasilhames curiosos ou respigavam com pontos brilhantes a trama granulosa de algumas velhas cortinas com brocado dourado, de grandes pregas quebradas, espalhadas por ali como modelos. (BALZAC, 2012: 15-16)

Como visto, a sequência da descrição se inicia com uma luz vinda do alto do aposento, e que, após tocar aleatoriamente os objetos dispostos no ateliê, com especial destaque para aqueles ligados ao trabalho do pintor - uma vez que, como oportunamente lembra Vouilloux (2011), as guarnições dos interiores na escrita balzaquiana são importantes indicadores sociais e psicológicos - termina sobre Porbus e Frenhofer habilmente agrupados em um foco luminoso:

Caixas de pigmentos de tinta, garrafas de óleo e terebintina, escabelos caídos pelo chão deixavam apenas um estreito caminho até a auréola projetada pela claraboia, cujos raios caíam em cheio sobre o rosto pálido de Porbus e o crânio de marfim do singular homem. (BALZAC, 2012: 16)

Por conjugar todos os elementos necessários à ilusão realista, o parágrafo que apresenta o ateliê de Porbus é frequentemente citado como o paradigma de uma descrição eficaz, e, no que se refere ao efeito pictural produzido, aproxima-se do *efeito quadro*, proposto por Louvel:

O *efeito quadro*, resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular. (LOUVEL, 2012: 58-59).

Ao contrário da descrição do ateliê de Servin, expressamente comparada a um quadro, o espaço de criação de Porbus, apesar de inserido em um contexto ligado às artes visuais, não é diretamente comparado à uma pintura, razão pela qual o texto é carregado de um menor grau de saturação do elemento pictural.

Já no contexto do espaço significativo do ateliê, como a descrição é feita do ponto de vista do jovem Poussin, o ato de penetrar pela primeira vez nesse ambiente sagrado é carregado de um valor iniciático, equiparável a um ritual de passagem, que introduzirá o neófito nos mistérios do mundo da arte. Porbus, enfim, se revela como o “mestre”, quando, ao dialogar com o personagem de Frenhofer sobre o papel da arte e do artista, proferirá verdadeira “lição” ao pintor iniciante, enaltecendo a função do ateliê como um verdadeiro local de formação.

Já no ateliê de Grassou, o efeito é oposto: ali, tudo é limpo e arrumado. Os materiais do pintor não se encontram espalhados, mas metodicamente acomodados em uma gaveta:

Acima das três ou quatro peças do apartamento ocupado por Grassou de Fougères, se estendia o seu ateliê, que olhava para Montmartre. O ateliê pintado em tons de tijolo, o piso amarronzado cuidadosamente esfregado, cada cadeira provida de um pequeno tapete bordado, o sofá, simples, inclusive, mas limpo como o de um quarto de dormir de uma comerciante, ali, tudo indicava a vida meticulosa dos espíritos pequenos e o cuidado de um homem pobre. Havia uma cômoda para guardar os objetos de ateliê, uma mesa de jantar, um aparador, uma escrivaninha, enfim, os utensílios necessários aos pinto-

res, arrumados e limpos. A estufa participava desse sistema de cuidado holandês, ainda mais visível devido à luz pura e estável do norte, que inundava, com seu dia claro e frio, esse aposento imenso<sup>7</sup>. (BALZAC, 1994: 273-274).

Nesse sentido, a descrição do espaço de criação de Grassou pode ser equiparada à de Porbus, aproximando-se do já descrito *efeito quadro* indicado por Louvel. Em consonância com o pensamento de Louvel, Goetz ressalta a sugestão pictural do ambiente em que trabalha Grassou: “A descrição que Balzac faz de seu ateliê se assemelha, ainda, a um interior holandês ou a uma pintura de Drolling; o próprio ambiente em que vive o pintor, como em *A obra-prima ignorada*, assemelha-se a uma pintura<sup>8</sup>” (GOETZ in BALZAC, 1994: 23).

E o próprio Vouilloux, debruçando-se sobre a alusão ao “sistema holandês” na descrição analisada, esclarece:

Que esse sistema seja aquele com o qual a pintura holandesa do século XVII nos familiarizou, o texto não o diz expressamente; mas todo o contexto o sugere com força, os Mieris e Gérard Dou constituindo a principal fonte de “inspiração”, sobretudo de transpiração, de Grassou, que deles se institui o copista e o plagiador *quasi* oficial<sup>9</sup>. (VOUILLOUX, 2011: 148).

Como se vê, é unânime, entre os estudiosos do tema, o efeito pictural do ateliê de Grassou, e, ao adentrar em seu aspecto significativo, este pode ser visto como uma espécie “antiateliê”, pois nele não se vê nenhum exercício de criação, algo que se reflete no prosaísmo de seu aspecto geral. Ao inserir Grassou em espaço comparável a uma banal cozinha, meticulosamente limpa, tão distante da esperada desordem do típico ateliê de artista, Balzac evidencia a ausência de qualquer pendão artístico do personagem.

Grassou evolui em seu trabalho de copista em um ambiente trivial do cotidiano, que em nada lembra a efervescência criadora do ateliê do pintor. No entanto, em uma reviravolta típica das novelas balzaquianas, Grassou, contra todas as expectativas, encontra reconhecimento e prosperidade, aspecto que o autor explora

---

<sup>7</sup> Au-dessus des trois ou quatre pièces de l'appartement occupé par Grassou de Fougères, s'étendait son atelier, qui regardait Montmartre. L'atelier peint en tons de briques, le carreau soigneusement mis en couleur brune et frotté, chaque chaise munie d'un petit tapis bordé, le canapé, simple d'ailleurs, mais propre comme celui de la chambre à coucher d'une épicière, là, tout dénotait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un homme pauvre. Il y avait une commode pour serrer les effets d'atelier, une table à déjeuner, un buffet, un secrétaire, enfin les ustensiles nécessaires aux peintres, tous rangés et propres. Le poêle participait à ce système de soin hollandais, d'autant plus visible que la lumière pure et peu changeante du nord inondait de son jour net et froid cette immense pièce.

<sup>8</sup> La description que Balzac donne de son atelier ressemble ici encore à un intérieur hollandaise ou à un tableau de Drolling; le cadre où vit le peintre, comme dans *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, paraît lui-même une peinture.

<sup>9</sup> Que ce “système” soit celui avec lequel la peinture hollandaise du XVII<sup>e</sup> siècle nous a familiarisés, le texte ne le dit pas expressément ; mais tout le contexte le suggère avec force, les Mieris et Gérard Dou constituant la principale source d’“inspiration”, et surtout de transpiration, de Grassou, qui s'en institue le copiste et le plagiaire *quasi* officiel.

com a perspicácia e a ironia que lhe são próprias. Em meio a severas críticas e zombarias, Balzac conclui, sublinhando como é árduo o trabalho da criação: “Em qualquer atividade, inventar é querer morrer aos poucos; copiar é viver.” (BALZAC, 1952: 602). Assim, Grassou só é próspero e bem-sucedido porque seu trabalho é fruto do plágio, o que lhe poupa todo o desgaste da extenuante atividade da criação.

Conclui-se, por meio das três distintas descrições de ateliê vistas acima, aliadas ao perfil de cada artista que neles evoluem, que o ambiente de criação do pintor atua como um reflexo de seu caráter e de seu trabalho, e revelam o papel que cada pintor desempenhará na novela: Servin, responsável por desvendar o mundo às suas protegidas alunas, abrirá as portas de seu ateliê para acolher o trágico romance de sua pupila; Mestre Porbus inicia o jovem Poussin no mundo da arte; Grassou, com os típicos toques de humor e de ironia caros a Balzac, encarna o exemplo de que talento não é sinônimo de glória, e que até mesmo a arte não é poupada das agruras de um mundo dominado pelo poder do capital.

### **BALZAC, O ESCRITOR NO ATELIÊ DO PINTOR**

Quando um artista descreve outro artista ocorre um movimento de espelhamento, como bem lembra Maurrisson: “entre o ateliê do pintor e o escritor em sua mesa de trabalho se tecem correspondências e afinidades eletivas<sup>10</sup>” (2006: 207).

Essa transposição, que acrescenta profundidade expressiva à obra, se manifesta como um habilidoso trabalho de *mise en abyme*, em que a literatura se torna um ponto de encontro entre esses dois artista, “como se o pintor fosse a consciência clara e viva do escritor<sup>11</sup>” (CROUZET in GONCOURT, 1996: 11), uma vez que ambos se concentram na mesma atividade, a criação.

Não faltam, nas novelas tratadas nesse artigo, referências à escrita, aproximando-a, por meio de metáforas, à pintura. Em *A obra-prima ignorada*, o narrador compara a representação da *Maria do Egito* de Porbus a uma “bela página”, enquanto Frenhofer cita como musas da perfeição a Beatriz de Dante, a Angélica de Ariosto, provenientes de obras literárias. Um dos amigos de Pierre Grassou, no momento em que denuncia a total falta de talento do protagonista para a pintura, lhe sugere ingressar na literatura, em um típico exemplo da ironia balzaquiana.

Sutis ou explícitas, as referências à escrita estão sempre presentes nos textos de Balzac que tratam de pintura, uma vez que, ao mencionar “arte” ou “artista”, notadamente no que se refere ao árduo trabalho da criação, o escritor não se exclui como representante da categoria, razão pela qual pode tratar do tema com total propriedade. Por essa razão, o personagem artista é carregado de valor metonímico, pois engloba aquele que se dedica a todo tipo de arte, não apenas à pintura.

<sup>10</sup> Entre l’atelier du peintre et l’écrivain à sa table de travail se tissent correspondances et affinités électives.

<sup>11</sup> (...) comme si le peintre était la conscience vivante et claire de l’écrivain.

Não é incomum, inclusive, associar a figura de Balzac escritor a um de seus personagens pintor, comparação que se concretiza tanto no ato da criação quanto na qualidade de sua obra:

Autorretrato do escritor como pintor, Frenhofer é o próprio Balzac, que, edição após edição, retrabalha, rejunta, sobrepõe os vernizes, sabe como “com três ou quatro toques e um pequeno esfumado azul» pode «fazer o ar circular ao redor da cabeça” de seus heróis<sup>12</sup>. (GOETZ in BALZAC, 1994: 20).

Das três novelas analisadas no presente artigo, apenas *A obra-prima ignorada* passou para a posteridade como um dos textos mais notáveis de Balzac, conhecidas do grande público. Espera-se, contudo, que as outras duas, *A Vendeta* e *Pierre Grassou*, também conquistem seu merecido lugar no rol das obras populares do escritor, sobretudo por trazerem uma visão crítica e detalhada do mundo da arte, que permanece atual.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BALZAC, H. Le chef d'œuvre inconnu, Pierre Grassou et autres nouvelles. Préface de GOETZ, A. Paris: Gallimard, 1994.

\_\_\_\_\_. A Comédia Humana. Volume II. Rio de Janeiro: Edição da Livraria do Globo. 1947. \_\_\_\_\_. A Comédia Humana. Volume IX. Rio de Janeiro: Edição da Livraria do Globo. 1952.

\_\_\_\_\_. A obra-prima ignorada. São Paulo: Iluminuras, 2012.

LOUVEL, L. Nuanças do pictural. In: DINIZ, T. (org.). Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GAUSSEN, F. Le peintre et son atelier. Paris: Parigramme, 2006.

GONCOURT, E. GONCOURT, J. Manette Salomon. Préface CROUZET, M. Paris: Gallimard, 1996.

<sup>12</sup> Autoportrait du romancier en peintre, Frenhofer est Balzac lui-même qui, édition après édition, retravaille, retranche, superpose les vernis, sait comment "au moyen de quatre touches et d'un petit glacis bleuâtre" il peut "faire circuler l'air" autour de ses héros.

MAURISSON, C. Écrire sur la peinture. Paris: Gallimard, 2006.

OLIVEIRA, S. Literatura e artes plásticas: o kunsterroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.

VOUILLOUX, B. Tableaux d'auteurs: après l'Ut pictura poesis. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.

\_\_\_\_\_. Le tournant « artiste » de la littérature française : écrire avec la peinture au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Hermann, 2011.