

A obra-prima  
impossível:  
uma leitura  
do tema da  
idealização  
e fracasso  
na arte



*Madonna della seggiola. Rafael. 1513-1514, fotografia (detalhe).*

*Andrei Fernando Ferreira Lima*

Mestre em Letras e doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês na Universidade de São Paulo (USP).  
andreifernando.fl@gmail.com

## A obra-prima impossível: uma leitura do tema da idealização e fracasso na arte

The impossible masterpiece: a reading of the theme of idealization and failure in art

*Andrei Fernando Ferreira Lima*

### RESUMO

No discurso literário do século XIX, a idealização surge como um tema e um tópico metapoético capaz de ensejar importante reflexão sobre o sentido da criação artística, seus desafios e limites, bem como sobre as relações retóricas entre realidade e representação. Nesse contexto, diversas narrativas se ocupam do assunto, sendo uma das mais célebres *A obra-prima ignorada* (1831), de Honoré de Balzac, que toma a pintura como referencial para desenvolver uma representação emblemática do artista empenhado em uma busca obsessiva pela perfeição, estabelecendo certas perspectivas que se aproximam. Neste artigo, veremos, então, a partir da elaboração balzaquiana, como outros textos, a exemplo de *A Madona do futuro* (1873), de Henry James, e do relato “Paolo Uccello”, do livro *Vidas imaginárias* (1896), de Marcel Schwob, se inserem nessa dinâmica e que implicações conceituais e formais trazem à linguagem e ao imaginário.

**PALAVRAS-CHAVE:** idealização; arte; narrativa.

### ABSTRACT

*In the literary discourse of the nineteenth century, idealization emerges as a theme and a metapoetic topic capable of eliciting an important reflection on the meaning of artistic creation, its challenges and limits, as well as on the rhetorical relations between reality and representation. In this context, many narratives address this matter, one of the most celebrated of which being *The unknown masterpiece* (1831), by Honoré de Balzac, which takes painting as a reference to develop an emblematic representation of the artist engaged in an obsessive pursuit of perfection, establishing certain approximated perspectives. Based on Balzac's elaboration, here we look at how other texts – such as *The Madonna of the future* (1873), by Henry James, and the narrative “Paolo Uccello”, from *Imaginary lives* (1896), by Marcel Schwob – share this dynamic and what conceptual and formal implications they have to language and the imaginary.*

**KEYWORDS:** idealization; art; narrative.



A idealização é uma atitude estética que se configura e evolui em contextos significativos da história da arte no Ocidente. Primeiro na Antiguidade, quando a escultura grega, superando as exigências mais triviais do realismo, alçou voos rumo à perfeição e à deificação da forma humana, num processo comunicado à arte romana. Em seguida, no Renascimento, graças à redescoberta do legado clássico e aos consequentes movimentos de emulação e superação da arte antiga. A filosofia neoplatônica e o pensamento humanista, baseados na ordem, na harmonia e no triplo alicerce do belo, do bem e da verdade, definiram nessa época um programa retórico

acerca da idealização formal e introduziram no campo da estética a questão “espiritual” (representada em toda sua força na obra de Rafael). Essas concepções, recuperadas em meados do século XVIII, passaram a nutrir os valores de uma nova escola artística que herdava os postulados da tradição greco-latina e renascentista, o neoclassicismo, movimento de reação ao Barroco cujo estilo tornar-se-ia a expressão da nova ordem política e intelectual advinda do Iluminismo e da Revolução Francesa. Mas, paralelamente à difusão da linguagem neoclássica nas artes e nas letras, sobretudo através dos escritos de Winckelmann, no terreno teórico a idealização já vinha sendo refletida como argumento de um novo ideário estético, o qual em breve se lhe contraporía. Na Alemanha, pensadores como Kant, Schelling, Fichte e Hegel, e mesmo na Inglaterra, um David Hume, já trabalhavam a ideia da representação, o lugar das emoções e das paixões na arte, o papel predominante do eu e da subjetividade na criação, e dispunham principalmente sobre o ideal, fundamento da própria poética romântica.

A filosofia estética romântica prevê a arte como espaço para a manifestação da individualidade, tratada em termos de sentimentalidade e paixão (*pathos*), e a beleza como fim supremo da criação. Obviamente não a beleza clássica, regular e imutável, mas uma nova beleza combinando o grotesco e o sublime, segundo a proposição cristalizada por Victor Hugo no prefácio a *Cromwell* (1827). A idealização romântica refere-se, assim, ao esforço de captação do homem em sua plenitude, abarcando aspectos tanto luminosos e elevados quanto aqueles obscuros e secretos. Na busca pelo ideal e pela perfeição, o artista reconhece sua determinação e o destino que lhe cabe, mas também compreende que sua grandeza individual é incompatível com o tempo e a realidade em que se encontra. É nesse sentido, então, que a extrema valorização da subjetividade leva quase sempre à deformação. Deformação da personalidade do artista romântico através de imagens como a do exilado, do solitário, do incompreendido, reiteradas em sua caracterização, e deformação dos objetos de que se ocupa. A superação do real pelo transcendente, pela via do mistério e do sobrenatural, se apresenta nesse processo como alento à sensibilidade do indivíduo, que devaneia, cria universos imaginários como válvula de escape do plano referencial. Por outro lado, também é frequente que a idealização se expresse em situações obsessivas ou alienantes, particularmente quando a busca esgota as possibilidades do artista realizar-se na vida social, para mais tarde revelar-se infrutífera, inatingível.

No horizonte literário do século XIX, a idealização torna-se um tema a partir do qual se podia discutir o fazer artístico. Ela aparece, com efeito, vinculada à própria representação do artista romântico, isto é, do artista moderno, percebido de forma ambígua em relação ao seu meio, às suas aspirações e papel social. Essa discussão acaba por introduzir a concepção da arte como espelho da alma do artista, trazendo à tona dilemas estéticos e pondo em jogo os propósitos e fins da criação. A poética romântica, ao situar o indivíduo no centro de seu universo, dispunha sobre o *ethos* e identidade do artista, desde então caracterizado como gênio e herói. Num movimento irreversível, a figura do artista tornou-se parte de um imaginário comum. Toda uma elíptica construção romântica sobre excentricidade, loucura, incompreensão e rebeldia, como atributos desse “personagem”, se consolidou como verdadeiro paradigma. Um pioneiro nesse processo foi sem dúvida o autor alemão E. T. A. Hoffmann, que, por meio de seu mestre-capela Johannes Kreisler, criou um tipo exemplar,

<sup>1</sup> *A mulher do colar de veludo* (1850).

<sup>2</sup> Publicado originalmente como artigo sob o título *The fable of failure in modern art*. *The Virginia Quarterly Review*, v. 73, n. 3, 1997. Ver BAROLSKY, Paul. *A brief history of the artist from god to Picasso*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 2010.

<sup>3</sup> BALZAC, Honoré de. *A obra-prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras, 2012, p. 29.



com todos os traços do músico impulsivo, dedicado unicamente à sua arte e distraído dos aspectos práticos da vida. O mito propagado repercutiu na realidade, personificado por compositores como Beethoven, Berlioz e Paganini e outros tantos artistas exacerbados. Na poesia, Byron, Musset e mesmo Hoffmann, transformado em protagonista de um romance de Alexandre Dumas<sup>1</sup>, encarnaram por sua vez esse arquétipo. Na pintura, Gros, Géricault e Delacroix são nomes igualmente marcantes. Mas não apenas, pois de forma retrospectiva semelhante caracterização definiu muito daquilo que se pensa a respeito de figuras do passado, a exemplo de Dante, Cellini, Shakespeare, Camões ou Milton, que em função de sua biografia consagraram-se como modelos para os modernos. De sorte que em nenhum outro período da história a questão em torno da imagem do artista foi objeto de tamanha atenção, revelando-se tão acentuada num discurso e tão fundamental à sua constituição.

É, portanto, nesse cenário e a partir dessa singular figuração do artista na poética romântica que o tema da idealização, como busca de uma perfeição inalcançável e potencialmente destrutiva, se insinua e se difunde. Porém, longe de estar restrito ao ambiente estético em que foi gerado e desenvolvido, esse tema alcança o século XX e chega inclusive à contemporaneidade. Paul Barolsky, em capítulo de seu livro *A brief history of artist from god to Picasso* (2010), intitulado “Balzac and the fable of failure in modern art”<sup>2</sup>, resgata um grande número de obras onde essa questão é colocada, com o objetivo de discutir as inflexões que assume e o modo como é articulada em sua recepção. Duas linhas parecem se distinguir no inventário do pesquisador quanto ao problema real da idealização procurada pelos artistas representados nos textos. A primeira delas dispõe sobre a impossibilidade de se atingir o ideal em arte, redundando em imobilidade e esterilidade, caso de *A obra-prima ignorada* (1831), de Balzac, *A Madona do futuro* (1873), de Henry James, *Bonjour, monsieur* (1876), de Jean Richepin. A segunda dispõe sobre o questionamento da qualidade da criação, igualmente frustrante e improdutiva, como ocorre em “O retrato” (1835), de Gogol, *The middle years* (1893), de Henry James, *A morte de Virgílio* (1945), de Hermann Broch. As obras do quadro inicial remetem ao fracasso das tentativas de se atingir o absoluto, a perfeição, comportando um importante subtema: a imobilidade do intelectual que pensa demais e não chega a concretizar seus projetos. Já as do segundo tratam do drama da incerteza, da dúvida latente sobre o valor da obra produzida. Na realidade, as perspectivas estão imbricadas, uma começa onde termina a outra, o fantasma da idealização assombra ambas. Os personagens dessas narrativas buscam um mesmo sentido para suas existências atormentadas, um ideal de beleza apreensível e traduzível. Porém, sendo seu caminho tortuoso, à medida em que julgam se aproximar do objetivo que se impuseram mais se distanciam dele, crendo sempre poder avançar um passo na perfeição comprometem o que já haviam conquistado e terminam ou na abstração ou no vazio.

Em Balzac, diz-se, por exemplo, de Mestre Frenhofer, que “meditou profundamente sobre as cores, sobre a verdade absoluta da linha”, “mas, de tanto pesquisar, chegou a duvidar do próprio objeto de suas pesquisas”.<sup>3</sup> Em Henry James, o pintor Teobaldo passou anos a fio a estudar e analisar o modelo ideal, sempre adiando a realização de sua sonhada Madona, dando-se conta ao cabo de que a musa havia envelhecido e já não era mais digna de servir aos seus propósitos. Em Richepin, um poeta sem talento decide

escrever um soneto perfeito, “Bonjour, monsieur”, mas nunca o publica porque é persuadido a transformar o trabalho em um drama; após alguns anos, terminada a tarefa, sem estar satisfeito, decide ampliar o drama num romance de 27 volumes; já idoso e desiludido, percebe que sua obra-prima era o primeiro soneto, e empreende uma condensação dos textos anteriores, mas acaba morrendo sem conseguir. No conto de Gogol, o jovem Tchartkof, duvidando da qualidade de suas telas, ao invés de destruí-las ou insistir em outras, investe fortunas na compra de obras-primas reconhecidas a fim de destruí-las, eliminando rivais de seu trabalho. Na narrativa de Henry James, *The middle years*, o escritor Decombe morre consumido pela dúvida acerca de sua criação literária. Já no romance de Broch, baseado na vida do poeta romano Virgílio, desenvolve-se um dilema parecido, tendo o protagonista deixado instruções para que se queimasse sua obra máxima, a *Eneida*, caso a deixasse inacabada. Nessa incursão, certamente enriqueceria a listagem de Barolsky um conto de Machado de Assis chamado “Um homem célebre” (1883), cujo protagonista passa a vida a lamentar jamais ter composto uma obra “séria”, senão apenas as polcas que o tornaram reconhecido, e morre amargurado.

A idealização, nesse contexto, alerta Arthur Nestrovski, não passa de “um erro linguístico (o equívoco de confundir uma realidade de palavras com a realidade material)”.<sup>4</sup> Ela representa, segundo os contornos que assume, uma barreira à criação, um impedimento à concretização formal e à expressão pela linguagem. O curioso é que semelhante atitude, retratada nos textos ficcionais de modo abrangente, já que incorpora diferentes domínios artísticos (pintura, música e literatura), encontra analogias com personalidades históricas. A começar por Leonardo da Vinci, célebre por seu perfeccionismo e dificuldade em finalizar obras, ou por levar longos anos até concluir um trabalho (como a *Gioconda*), prova da escassez de sua produção pictórica. Na época moderna, Cézanne e Degas foram identificados a Mestre Frenhofer. O primeiro, pela busca do “equilíbrio”, que o conduzia a meditar longamente sobre uma composição, e quando insatisfeito, a destruí-la. O segundo, por acreditar ser sempre possível melhorar o que estava feito, acrescentando retoques, efetuando correções, modificando as cores. Na música, Maurice Ravel, por motivos um tanto diversos, ainda que equivalentes, nunca superou a popularidade de seu *Bolero*, à sombra do qual restaram diminuídas suas outras obras. Na poesia, sabe-se do empenho febril de Vladmir Maiakovski na procura da composição ideal, do *mot juste*, chegando a reescrever setenta vezes um poema até sua feição definitiva. É que a visão de mundo legada pelo Romantismo continua a guiar artistas através dos tempos. Mesmo em casos retrospectivos, como no de Leonardo, ela impõe um discurso comum, partilhado, que remete a esta atitude tão bem distinguida.

Se o levantamento amplo empreendido por Barolsky sobre o tema da idealização, ou da “fábula do fracasso” na arte, segundo a expressão que emprega, demonstra a penetração atingida por esse tópico em diferentes ambientes da criação, é sintomaticamente da pintura que as representações literárias mais se ocupam. Seja em Balzac, Gogol ou em Henry James, o artista visual, o pintor, propriamente dito, é eleito a representar a busca pelo ideal, a busca fatal pela perfeição expressa em linguagem pictórica. Mas por quê? Talvez a resposta esteja associada à filosofia da arte, mais precisamente à perspectiva aristotélica sobre o caráter imitativo da arte. Numa escala imaginária das artes que mais se aproximam de imitar a na-

<sup>4</sup>NESTROVSKI, Arthur. Apresentação. In: JAMES, Henry. *A Madona do futuro*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. vi.

<sup>5</sup>BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 28.

<sup>6</sup>*Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>7</sup>*Idem, ibidem*, p. 24.

<sup>8</sup>TEIXEIRA COELHO. Entre a vida e arte. In: BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 78.

tureza, os objetos do mundo real, a escultura e a pintura, por sua qualidade figurativa, ocupam posição privilegiada, ao passo que a poesia ocupa posição intermediária, cabendo à música o lugar mais próximo da abstração. A escolha da pintura como síntese de uma busca dramática pelo ideal em arte teria a ver com essa atribuição histórica e cultural, alternativamente reforçada ou atenuada ao longo das épocas, acerca da imitação. Nos textos mencionados, o grande dilema enfrentado pelos personagens é aquele de alcançar a essência da representação, não apenas realisticamente, mas de modo a superar os parâmetros naturais. Pura idealização. Aventuram-se, a partir daí, em busca de um modelo “que seja irretocável, um corpo cujos contornos sejam de uma beleza perfeita”, ignorando que a natureza é o que é, nada além do que é, “zombeteira e gentil, fecunda e pobre”.<sup>5</sup> Sua desilusão nasce desse duplo engano: supor que haja um ser vivo que corresponda ao seu ideal e supor que seja possível apreender sua imagem de forma absoluta. Pois o artista não deseja copiar, senão criar à maneira do próprio Deus, conforme propõe Barolsky já no título de seu livro. Frenhofer declara a Porbus: “A missão da arte não é copiar a natureza, mas expressá-la. Você não é um vil copista, você é um poeta!”.<sup>6</sup> Outra passagem da novela de Balzac ilustra de modo intenso essa percepção:

*Era o Adão que Mabuse pintara para sair da prisão na qual seus credores o mantiveram por longo tempo. Seu rosto era de fato tão verossimilhante que Nicolas Poussin começou nesse instante a entender o verdadeiro sentido das confusas palavras ditas pouco antes pelo velho, que observava o quadro com um ar satisfeito porém sem entusiasmo e que parecia dizer: “Fiz melhor”.*

*“Há vida nele”, disse, “meu pobre mestre superou-se nessa obra. Mas ainda falta um pouco de verdade no fundo da tela. O homem está vivo, sem dúvida, ele está se erguendo e vem em nossa direção. Mas o ar, o céu, o vento que respiramos, vemos e sentimos, não estão aí! E de todo modo, tudo que se vê aí é apenas um homem! Ora, o único homem que saiu diretamente das mãos de Deus deveria ter algo de divino que esse no entanto não tem. O próprio Mabuse o admitia, com desgosto, quando não estava bêbado.”*<sup>7</sup>

Aqui se delineia uma problemática decisiva para a conceptualização da arte em sua evolução, o fundamento imitativo e a idealização. Trata-se de um núcleo significante da narrativa balzaquiana, partilhado com *A Madona do futuro* e com um outro texto sobre o mesmo tema ainda não trazido ao palco da presente discussão: “Paolo Uccello”, de Marcel Schwob. Fala-se na descoberta da verdade, que é um dos alicerces da estética clássica idealista, ao lado do belo e do bem, como já se colocou. Mas a verdade, principalmente na arte, é uma utopia. Sua busca, comenta Teixeira Coelho, distancia o artista da “percepção sensível das coisas reconhecíveis”,

*num movimento simétrico ao do pensamento abstrato reflexivo que se nutre cada vez mais de mediações para alcançar seu objeto real, seu objeto “no real”, e que igualmente por isso começa a pensar cada vez mais sobre essas mesmas mediações e com isso aproximar-se sempre mais de si mesmo, pensando sempre mais sobre si mesmo, cada vez mais pensando mais sobre essas mediações e sobre si mesmo do que sobre o real que inicialmente visou.”*<sup>8</sup>

Para o intérprete, o artista advém assim “um utopista e utopista impotente incapaz de expressar numa tela aquilo que responderia a sua

busca do inacessível”.<sup>9</sup> A respeito desse debate, as três obras aludidas formam uma trajetória representativa do assunto, permitindo acompanhar os contornos que assume, as inflexões que ganha em cada caso, as possíveis correspondências em seu tratamento, e principalmente a existência de uma comunicação intertextual entre as narrativas “derivadas”, por assim dizer, de *A obra-prima ignorada*. A um só tempo, elas ilustram a difusão do tema da idealização na ficção do século XIX e caracterizam de modo incisivo o tipo de representação do artista inserido no imaginário romântico. Oferecem, portanto, uma via de compreensão da dinâmica da idealização na arte e dos dilemas do indivíduo obcecado com sua pesquisa.

## O protótipo balzaquiano

A narrativa de Balzac foi ela mesma inspirada num conto que de algum modo insinuava o tema da idealização e do fracasso na busca da perfeição, se bem que a nota mais marcante do texto incida sobre a imagem do conhecedor que domina a teoria mas é incapaz de realizar algo a partir daí. “O Barão de B.” (1819), de E. T. A. Hoffmann, supostamente deveria aparentar a *A obra-prima ignorada* a um gênero que começava a se disseminar na literatura romântica no início do século XIX: o conto fantástico. Na verdade, foi essa expectativa que condicionou o autor francês a escrever sua novela, que resultou de uma solicitação da revista literária *L’Artiste*, onde no mesmo ano de 1831, pouco antes de sua publicação, já havia aparecido uma tradução do conto de Hoffmann. Sobre isso, Claudia Fischer observa:

*As semelhanças são evidentes, e a presumível influência de um sobre o outro tem sido largamente corroborada pela crítica literária francesa, ao ponto de o conto de Balzac já ter sido apelidado de pastiche do conto de Hoffmann. Apresentando a mesma constelação de três personagens – o jovem artista aprendiz, o seu mestre e o artista que se diz detentor de segredos da arte incompreensíveis para os demais, mas que acaba por se revelar um alucinado –, a ação de ambas as narrativas termina com uma surpresa semelhante. Se, contudo, no conto de Hoffmann, o pretexto havia sido cativar o leitor pelo elemento fantástico, tal qualidade esbate-se totalmente na obra de Balzac, onde a erupção do sobrenatural no real não ocorre, como acontece em grande parte das narrativas de Hoffmann.<sup>10</sup>*

O comentário da pesquisadora resume bem as conexões entre as narrativas e abre espaço para o debate de alguns dos conceitos que norteiam *A obra-prima ignorada*. Balzac basicamente reinventa ou reinterpreta o conto de Hoffmann, não apenas adaptando a ação ao universo da pintura, mas extraindo de um enredo anedótico uma história de significação bem mais profunda. A trama se passa num passado distante (1612) e envolve personagens históricos e fictícios. Na primeira parte, que traz o subtítulo “Gillette”, Nicolas Poussin (1594-1665) vai à residência de François Porbus (1569-1622), onde conhece o misterioso Frenhofer, que logo atrai a atenção do jovem aspirante com um discurso apaixonado a respeito da arte, seus princípios e desígnios. Durante a conversa, o velho mestre menciona a obra de sua vida, um quadro no qual trabalha há dez anos, mas que não chegou a considerar terminado, pois ainda espera encontrar um modelo capaz de se equiparar ao ideal feminino representado na tela, musa que designa pelo nome de Catherine Lescault. Atiçado pela curiosidade, ao final do encontro, Poussin pede a Porbus que o leve ao estúdio de Frenhofer, porém descobre

<sup>9</sup> *Idem, ibidem*, p. 80.

<sup>10</sup> FISCHER, Claudia J. Acústica da alma. Notas à margem desta edição. In: FISCHER, Claudia J. (org.). *Contos musicais*. Lisboa: Antígona, 2016, p. 19.

<sup>11</sup> BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 42.

<sup>12</sup> *Idem.*

<sup>13</sup> *Idem.*

<sup>14</sup> *Idem, ibidem*, p. 17.

<sup>15</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>16</sup> *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

<sup>17</sup> *Idem, ibidem*, p. 19.

<sup>18</sup> *Idem, ibidem*, p. 27.

<sup>19</sup> *Idem.*

<sup>20</sup> BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: o spleen de Paris*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 37.

que o pintor jamais admite visitas e guarda suas obras de “olhos impuros”. Poussin, então, descobre um modo de franquear a intransponível barreira, convencendo sua angelical amante Gillette a posar nua diante de Frenhofer. Trata-se de sacrificar o amor pela arte. Na segunda parte, que traz o subtítulo “Catherine Lescault”, Poussin e Porbus têm enfim acesso ao ateliê de Frenhofer para conhecer sua obra-prima. Após Gillette se despir diante do velho, que confirma a superioridade da figura retratada, os dois artistas são introduzidos na sala onde se encontra o quadro, mas ao contemplá-lo deparam-se com “cores confusamente espalhadas umas sobre as outras, contidas por uma multidão de linhas bizarras que formam uma muralha na pintura”.<sup>11</sup> Não obstante, aproximando-se mais conseguem divisar “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”.<sup>12</sup> O autor descreve: “Mas, aquele era um pé delicioso, um pé vivo! Ficaram petrificados de admiração diante daquele fragmento de uma incrível, lenta e progressiva destruição. Aquela pé aparecia ali como o torso de alguma Vênus de Paros em mármore surgindo entre os escombros de um palácio incendiado”.<sup>13</sup>

A emblemática narrativa de Balzac poderia ser interpretada como uma alegoria sobre a relação entre arte e natureza, segundo o viés assinalado acima. A tragédia de Frenhofer, que após descobrir, graças a um comentário indiscreto de Poussin, que “não há nada na tela”, retira-se e mais tarde incendeia o próprio ateliê com todas suas obras, morrendo ele mesmo, é fruto da busca obsessiva e desesperada por superar a natureza. Seu gesto, sob essa ótica, é prometeico, consiste num desafio ao Criador, pois intenta conceber algo *ab novo*, não mais a “mera” cópia da realidade. No texto, há inclusive uma menção explícita ao personagem mítico que roubou o fogo dos deuses para dar aos homens, no momento em que o mestre critica as falhas numa pintura recém-concluída de Porbus: “A tocha de Prometeu apagou-se várias vezes em suas mãos e muitas regiões de sua tela não foram tocadas pela chama celestial.”<sup>14</sup> Sua idealização vai ao ponto de desejar engendrar a vida, insuflar a vida em suas figuras, como Pigmalião deu vida à estátua que esculpiu (outra referência textual). Verdade e vida são duas palavras que permeiam toda a narrativa na voz de Frenhofer. Sem a sutileza da essência vital, diz ele, uma imagem de mulher será apenas “um cadáver horrível sem nenhuma semelhança com a coisa viva”.<sup>15</sup> E acrescenta: “O que temos de captar é o espírito, a alma, a fisionomia das coisas e dos seres”.<sup>16</sup> Sua vontade suprema é “penetrar nos arcanos da natureza”<sup>17</sup>, que parece amar e odiar a um só tempo. Ama-a, porque deseja igualar-se a ela, superá-la em sua sublimidade. A odeia, porque intui a impossibilidade de concretizar um projeto assentado nesses termos. É com tais sentimentos que exclama: “Natureza, natureza, quem conseguiu surpreender-te em teus mistérios?”.<sup>18</sup> E adiante, ao considerar o longo tempo investido na elaboração minuciosa de sua obra-prima: “Há dez anos trabalho nessa tela, meu rapaz. Mas que são dez anos quando se trata de lutar com a natureza?”.<sup>19</sup> Esta última frase encerra o sentido lírico da novela e não por acaso ecoará décadas depois no poema em prosa de Baudelaire, “O ‘confiteor’ do artista”: “Ah! Será preciso penar eternamente, ou o belo eternamente evitar? Natureza, feiticeira sem dó, rival sempre vitoriosa, me deixe! Pare de tentar meu orgulho e meus desejos! O estudo do belo é um duelo em que o artista grita de pavor antes de ser vencido”.<sup>20</sup>



Admitindo-se a dimensão alegórica da narrativa, qual seria sua mensagem? Talvez a crítica ao ideário clássico a ser combatido naquele início do século XIX, na dramática representação de um artista entregue ao aniquilamento em função dos princípios que sustentam essa estética? Ou então uma provocação sobre a identificação romântica entre sujeito e objeto na busca da totalidade, outro tópico a permear a idealização? O texto permanece aberto às interpretações. O que não se costuma discutir, entretanto, é a relação de uma tal obra com outras escritas pelo autor no mesmo período e, arrisca-se afirmar, num mesmo estado de espírito, numa mesma dicção. *A pele de onagro* é um romance de 1831, *A procura do absoluto* é de 1834, e ambos introduzem na *Comédia humana* a temática fantástica e a reflexão filosófica, tratando das relações com o invisível, o infinito, a matéria e o espírito. Em comum com *A obra-prima ignorada* possuem o aspecto da percepção da realidade, isto é, da percepção sensorial do universo referencial, que define propriamente um modo de ver e lidar com os objetos e paisagens perceptuais. Em uma reflexão contemporânea, seria questão o modo como Poussin e Porbus encaram a “muralha de pintura” – sem falar na própria visão de Frenhofer –, a relação que os observadores estabelecem com a imagem representada. Em outras palavras, a conexão com o canal. “Aqui acaba a arte neste mundo”,<sup>21</sup> é a frase que resume ironicamente o entendimento dos dois artistas sobre o amontoado de linhas e cores pairando na superfície da tela como uma névoa. Mas o velho mestre possivelmente via “alguma comunicação em sua obra, alguma ilustração”,<sup>22</sup> conforme avança Teixeira Coelho. É sintomático que Frenhofer, como Teobaldo em *A Madona do futuro*, só se desencante diante de seu objeto pela intrusão do olhar alheio, do discurso alheio. Até então seu mundo organizado e fechado mantinha a visão (delirante? alienante?), ainda que precariamente. Na novela do autor norte-americano, chega-se a afirmar: “Que o fio da ilusão tivesse se despedaçado ao meu leve toque acidental mostrava o quanto já devia estar enfraquecido, de tão tenso”.<sup>23</sup> Quando não, trata-se pura e simplesmente de uma questão entre razão e sensibilidade. Deslocando no tempo um debate próprio ao início do século XIX, a querela estética entre clássicos e românticos, ou entre antigos e modernos, Balzac opõe a mentalidade regular, normatizada, iluminista de Porbus e Poussin e aquela outra emotiva, sensível e subjetiva de Frenhofer. A razão diz que sua obra-prima não passa de um emaranhado de formas confusas, indistintas, enquanto que a sensibilidade o leva a uma percepção totalmente diferente. A razão clássica é representada por Porbus e Poussin. A sensibilidade romântica, por Frenhofer.

### A crítica realista de Henry James

Mas já que se falou em *A Madona do futuro*, é bom dizer que se trata de uma narrativa que não apenas desenvolve um tema dominante a partir do texto de Balzac, como estabelece com ele uma estreita relação de diálogo. Publicada em 1873 na revista *Atlantic Monthly*, a novela conheceu várias edições até a versão definitiva incluída pelo autor em 1908 na edição de suas obras selecionadas, com amplas reformulações. A obra destaca um antigo interesse de Henry James pela iconografia, pelo poder da imagem plástica, naquilo que permite à própria construção literária, consubstanciada na metáfora, e particularmente a prosopopeia, figura de linguagem que consolida muitos de seus escritos, conforme ressalta Arthur Nestrovski:

<sup>21</sup> *Idem, ibidem*, p. 43.

<sup>22</sup> TEIXEIRA COELHO, *op. cit.*, p. 79, n. 3.

<sup>23</sup> JAMES, Henry, *op. cit.*, p. 49.

<sup>24</sup> NESTROVSKI, Arthur, *op. cit.*, p. viii-ix.

<sup>25</sup> JAMES, Henry, *op. cit.*, p. 6.

<sup>26</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

<sup>27</sup> *Idem, ibidem*, p. 12.

<sup>28</sup> *Idem, ibidem*, p. 15.

*No caso de “Madona”, a atribuição funciona em dois sentidos: da vida ao quadro e do quadro à vida, pela idealização, ou estetização de uma pessoa (“Serafina”). No mesmo momento em que a linguagem, suspendida pela ironia, mostra-se incapaz de representar a realidade, a prosopopeia comprova sua força renovada para criar uma face ou voz, como única forma de ganhar acesso ao conhecimento íntimo do mundo. A oscilação entre presença e ausência, que caracteriza as ironias, ganha conotações trágicas numa história como esta, sobre a incapacidade de se livrar dos nomes e faces que a linguagem projeta, inevitavelmente, sobre as coisas.<sup>24</sup>*

A trama, contada no discurso rememorado de um segundo narrador introduzido no início da novela, se passa em Florença. Trata-se de um jovem americano, designado apenas pela inicial H\_, em estadia turística na cidade, que vem a travar conhecimento com um artista de aparência “pitoresca, extravagante, levemente irreal”,<sup>25</sup> durante uma noite na *piazza* do Palácio Vecchio. Atraído por uma exclamação involuntária do jovem sobre o esplendor das estátuas do lugar, o misterioso personagem, antes mesmo de se apresentar, engata um discurso entusiasmado sobre a arte do passado e a penúria do presente, sobre sensações estéticas e impressões acerca da beleza (“grandes modelos e vago ideal”). Mostra-se um tipo romântico bastante caracterizado, ardoroso admirador de Rafael, com juízos definitivamente estabelecidos sobre a natureza da arte e o dever dos artistas. Manifesta certa melancolia, nesse sentido, quanto à sua origem norte-americana, dizendo:

*Somos os deserdados da arte! [...]. Condenados a ser superficiais! Excluídos do círculo mágico. O solo da percepção americana é um pobre pequeno acúmulo artificial e gasto. Sim! Estamos fadados à imperfeição. Um americano, para chegar à excelência, tem que aprender dez vezes mais do que um europeu. O que nos falta é o senso profundo. Não temos nem gosto, nem tato, nem força. Como poderíamos ter? [...] Nós, pobres aspirantes, temos de viver num perpétuo exílio.<sup>26</sup>*

Ao ser indagado se havia produzido muito ao longo de seu “exílio em Florença”, responde com fé:

*Não no sentido vulgar! [...] “Estou determinado a jamais me deixar expressar pela imperfeição. O que há de bom em cada exercício é reabsorvido na força geradora de novas criações; o que há de ruim – e isto nunca está em falta – eu tenho destruído com zelo religioso. Posso dizer, com uma certa satisfação, que não acrescentei um grama sequer ao lixo do mundo. [...] Meu pequeno estúdio nunca foi profanado por trabalho superficial, febril, mercenário. É um templo do labor, mas também da calma. A arte é longa. Se estamos trabalhando em nosso próprio interesse, é claro que vamos ter de correr. Mas se trabalhamos por ela, frequentemente uma pausa é necessária. A arte sabe esperar!<sup>27</sup>*

No dia seguinte a este diálogo prometedor, H\_ reencontra Teobaldo (esse é seu nome) na Galeria Uffizi, onde é ciceroneado pelo novo amigo, “transbordando de opiniões, teorias e afinidades, de comentários e anedotas e mexericos”<sup>28</sup>, através dos salões repletos de obras-primas. Seus passos são direcionados a um recanto específico, que acolhe o quadro mais adorado por Teobaldo, a *Madonna della Seggiola* (c. 1513-1514), de Rafael, descrita numa passagem significativa pelo narrador:

*De todas as pinturas do mundo, esta me pareceu a mais refratária a qualquer forma de crítica. Nenhuma trai menos esforço, menos daquele mecanismo de efeitos e da discordância irreprimível entre a concepção e o resultado, que transparece em tantas obras consumadas. Graciosa, humana, tão próxima a nós como é, não tem nada de maneirismo, ou método; nada, ou quase nada de estilo; floresce ali, numa suavidade completa, tão imbuída de harmonia como se fosse uma exalação direta da genialidade. A imagem dissolve a mente do expectador numa espécie de apaixonada ternura, que ele mesmo não sabe se é dirigida à pureza celestial ou ao encantamento terreno. Fica intoxicado pela fragrância da mais terna flor de maternidade que jamais floresceu sobre a terra.<sup>29</sup>*

Teobaldo, por sua vez, arrebatado, reflete:

*Isto é o que eu chamo de uma bela pintura [...]. Tenho o direito de dizer, pois já a copiei tantas vezes, e com tanto cuidado, que seria capaz, agora, de pintá-la de olhos fechados. Outras obras são de Rafael; esta é Rafael. Outras se pode elogiar, explicar, medir, qualificar, justificar: esta só se pode admirar, só se pode amar. Não sei com que aparência ele terá caminhado entre os homens enquanto era presa desta inspiração divina; mas depois, com certeza, não podia fazer outra coisa senão morrer; o mundo não tinha mais o que lhe ensinar. Pense na visão dessa imagem perfeita [...], enquanto os vapores sujos da vida vinham interrompê-lo e a imaginação doía de tanta tensão, fixa, radiante, distinta como agora a vemos! Que grande mestre, sem dúvida! Mas, ah, que visionário!<sup>30</sup>*

Durante a conversa, o artista derrama-se em outros comentários sobre a pintura ideal, sobre “o belo, o bom, o verdadeiro”, que reaparecem textualmente como lembrança dos fundamentos da filosofia estética destilada de Rafael. Provocado ainda uma vez por H\_ a respeito da viabilidade, da possibilidade de existência de uma imagem semelhante em tempos modernos, Teobaldo expressa sua convicção:

*Quem a pintar pintou tudo. É um tema que se presta a toda forma de perfeição: de forma, cor, expressão, composição. Pode ser tão simples quanto se queira, e no entanto riquíssimo; tão claro e puro, e no entanto cheio dos mais delicados detalhes. Pense no que é a oportunidade para se retratar a carne humana naquela pequena criança nua aconchegada, irradiando divindade; na oportunidade que são os tecidos, as amplas vestes castas da mãe! Pense na grande história que se comprime dentro deste tema tão simples! Pense, acima de tudo, nas feições da mãe e sua inefável força inspiradora, no peso somado da alegria e do dissabor, e na ternura que se transforma em adoração, e adoração em profética piedade! Então olhe para a imagem como um todo, em suas linhas perfeitas e cores encantadoras, respirando verdade, beleza e mestria!<sup>31</sup>*

Diante disso, o narrador julga adivinhar que o pintor certamente tem em andamento alguma obra-prima, um quadro a caminho da luz, uma “Madona do futuro”. A suspeita é confirmada com acanhamento por Teobaldo, que salienta a importância de se manter certa discrição, silêncio e até mistério sobre uma grande obra em preparação, sobretudo quando está em jogo um tema tão idealizado, dificilmente compreendido pela maioria das pessoas.

Os dois personagens encontram-se, a partir de então, com regularidade, e H\_ percebe melhor o caráter de seu amigo, percebe sobretudo



<sup>29</sup> *Idem, ibidem*, p. 18.

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 18 e 19.

<sup>31</sup> *Idem, ibidem*, p. 23.

<sup>32</sup> *Idem, ibidem*, p. 30.

<sup>33</sup> *Idem, ibidem*, p. 31.

<sup>34</sup> *Idem, ibidem*, p. 35.

<sup>35</sup> *Idem, ibidem*, p. 36.

<sup>36</sup> *Idem, ibidem*, p. 37.

<sup>37</sup> *Idem*.

que se trata de um indivíduo de condição humilde, não obstante devendo possuir alguma fonte de renda, já que o exercício da pintura não lhe proporcionava qualquer vencimento. Sua curiosidade e expectativa pela obra secreta de Teobaldo, entretantes, vai aumentando, porém sempre que toca no assunto o outro responde com evasivas. É então, em casa de uma rica senhora americana, cujo salão constituía importante ponto de encontro de estrangeiros residentes, que H\_ descobre algo mais sobre o esquivo pintor. A dama lhe testemunha que há anos toda Florença o conhece, “suas intermináveis arengas sobre beleza, e sua maravilhosa Madona, que nenhum mortal jamais viu e nenhum mortal tem paciência de continuar esperando”<sup>32</sup>:

*Transcorriam os meses, e o milagre não eclodia; nosso mestre não produzia jamais a sua obra-prima. Passava horas em galerias e igrejas, observando, meditando e fazendo suas poses; falava mais do que nunca sobre o belo, mas não se dignava a pôr o pincel na tela. Éramos todos sócios, por assim dizer, da grande aventura; mas à medida que não se concretizava, as pessoas começaram a pedir seu dinheiro de volta. Eu mesma fui uma das últimas fiéis. Minha devoção foi a tal ponto que posei para ele, para uma cabeça. Se pudesse ter visto a criatura horrenda em que me transformou, o Sr. admitiria que, depois daquilo, até uma mulher sem qualquer vaidade só podia esfriar relações. O homem não conhecia sequer o abc do desenho! Seu ponto forte, segundo dava a entender, era o sentimento; mas será que é um consolo, quando o seu retrato parece o de um monstro, saber que foi feito com grande ardor? Um por um, eu confesso, fomos todos perdendo a fé, e o Sr. Teobaldo não fez o menor esforço para preservar nossa amizade.*<sup>33</sup>

Surpreso com a história, H\_ não hesita em abordar o assunto na primeira oportunidade em que revê o estranho artista. Teobaldo, no entanto, interpreta a atitude alheia apenas como sinal de frivolidade e indiferença ao sentimento artístico autêntico. Sem maiores debates, o jovem o convida à ópera, mas o amigo recusa, pois era notório que “mantinha as noites regularmente para si e jamais aludia ao modo como as passava”.<sup>34</sup> Como H\_ avançasse mais o questionamento sobre aquele hábito misterioso, Teobaldo finalmente se pronuncia: “O Senhor seria capaz de apreciar uma mulher bonita com reverência?”<sup>35</sup> O narrador prossegue: “Quando por fim se convenceu de que eu teria a força de moderar admiração com respeito, informou-me, com um ar de mistério religioso, de que tinha a prerrogativa de me apresentar à mais bela mulher da Itália. “Uma beleza com alma!”<sup>36</sup> Sem mais tardar, o artista conduz o jovem até o reduto de sua musa inspiradora, “zelosamente exaltada acima da linha comum de visão”.<sup>37</sup> Situado no centro da cidade, não era mais do que o aposento modesto e sombrio de um velho casarão. E qual não foi a reação de H\_ ao deparar com a beldade anunciada:

*Sentada à mesa, próxima à uma lamparina, estava uma mulher toda de preto, concentrada sobre um bordado. [...]*  
*A mais bela mulher da Itália era uma pessoa de tipo marcadamente latino e de maneiras muito simples. [...]*  
*Que ela era, de fato, uma bela mulher eu logo percebi, depois de me recobrar da surpresa em ver que não exibia o frescor da juventude. [...] Tinha boa estatura e feições largas; de tez morena, mas pálida, e com sobrancelhas cerradas sobre os grandes olhos. Sua densa cabeleira castanha caía por sobre as orelhas e a face, e parecia cobrir*

*a cabeça com um manto formal e casto como o de uma freira. [...] Uma constituição física forte e serena e aquele temperamento plácido oriundo da ausência de fibra e da ausência de preocupações pareciam o bastante para definir seu confortável destino. [...] Talvez tivesse brilhado algum dia em sua face uma vaga luz espiritual, mas há muito já começara a minguar. E além disso, para ser bem franco, ela estava ganhando peso. Minha frustração chegou a um quase total desencanto quando Teobaldo, como se quisesse mesmo facilitar meu mal-disfarçado exame, e tendo declarado que a luz era muito fraca e que ela assim iria arruinar seus olhos, levantou e buscou duas velas da lareira, que ele trouxe acesas para a mesa. Nesta iluminação reforçada, pude perceber que nossa anfitriã era decididamente uma mulher mais velha. Nem macilenta, nem abatida, nem sem cor, ela era simplesmente tosca.<sup>38</sup>*

No decurso da constrangedora visita, H\_ descobre não apenas que Serafina já não vive o frescor dos anos como ainda é uma mulher vulgar, desinteressante e algo maliciosa. No entanto, tem a atenção atraída por um grande desenho em pastel carmin emoldurado pendendo na parede da sala. Conforme descreve: “O desenho retratava uma criança de poucos meses, sem nenhuma roupa e meio aninhada nas vestes da mãe, mas com os dois pequenos braços estendidos, como numa bênção. Executado com liberdade e força singulares, parecia, contudo, imbuído daquele frescor sagrado da infância. Uma espécie de elegância ondulada, de graça em meio ao arrojo, faziam pensar no toque de Correggio”.<sup>39</sup>

No caminho de volta, Teobaldo narra as circunstâncias em que conheceu sua eleita:

*O Sr. deveria ter visto a mãe e a criança juntas, deveria tê-las visto como eu as vi pela primeira vez – a mãe com a cabeça enrolada num xale, uma angústia divina na face e o bambino apertado no colo. O Sr. diria, eu creio, que Rafael encontrara, por fim, na mera circunstância do acaso, um rival à sua altura. Era uma noite de verão e eu estava chegando de uma longa caminhada pelo campo, quando dei com esta figura na porta da cidade. A mulher estendeu a mão. Não sabia se deveria lhe perguntar – ‘O que a Sra. quer?’ –, ou cair de joelhos, em adoração. Pediu-me alguma esmola. Vi como era pálida e como era bonita. Parecia ter saído da manjedoura em Belém! Dei-lhe o dinheiro e ajudei-a a caminhar de volta até a cidade. Já tinha imaginado sua história. Como a outra, ela também era uma mãe solteira, atirada ao mundo em sua vergonha. Senti, em todos os nervos, que estava ali meu tema, encarnado de forma maravilhosa. Senti-me como um dos velhos artistas de monastério, depois de terem tido uma visão. Salvei mãe e filho, cuidei bem deles, velei por eles como teria feito por uma obra de arte preciosa, algum lindo fragmento de afresco, descoberto num claustro mofado. Depois de um mês – como se para aprofundar e consagrar ainda mais o pathos disto tudo – o pobre menino morreu. Quando sentiu que estava se indo, ela o segurou para mim por dez minutos, e eu pude fazer aquele esboço. O Sr. percebeu, com certeza, a pressa febril do desenho; queria poupar ao pobre pequeno mortal o desconforto daquela posição. Depois disto, dei maior valor ainda à mãe. Ela é a criatura mais simples, mais doce, mais natural que jamais floresceu nesta grande terra da Itália. Vive, hoje, pela memória de seu filho, pela gratidão de um ou outro ato modesto de generosidade que lhe pude demonstrar e pelo caráter simples de sua religião! Não tem nem ao menos consciência de sua beleza; minha admiração nunca a tornou vaidosa. Deus sabe que eu não procurei disfarçá-la. O Sr. deve ter observado a transparência incomum de sua expressão, a encantadora modéstia do seu olhar. E já se viu antes, alguma vez, uma fronte tão verdadeiramente virginal, uma elegância tão naturalmente clássica nas ondas do cabelo e na arcada*

<sup>38</sup> *Idem, ibidem*, p. 38, 40 e 41.

<sup>39</sup> *Idem, ibidem*, p. 44.

<sup>40</sup> *Idem, ibidem*, p. 45 e 46.

<sup>41</sup> *Idem, ibidem*, p. 47.

<sup>42</sup> TEIXEIRA COELHO, *op. cit.*, p. 96.

<sup>43</sup> *Idem, ibidem*, p. 64.

<sup>44</sup> *Idem, ibidem*, p. 65.

<sup>45</sup> NESTROVSKI, Arthur, *op. cit.*, p. vi.

*da testa? Estudei muito esta mulher. Posso dizer que a conheço. Absorvi-a pouco a pouco; minha mente está impregnada por sua imagem e estou determinado, agora, a apanhar essa impressão: vou convidá-la, por fim, a posar para mim!*<sup>40</sup>

O jovem surpreende-se ainda mais ao ouvir este discurso e ao descobrir que, passados tantos anos, Serafina nunca havia posado para Teobaldo. Seu espanto é tamanho que não contém a exclamação: “Meu pobre amigo [...] o senhor perdeu seu tempo! Ela está velha – velha – velha demais para uma Madona!”.<sup>41</sup> A partir desse momento, desmancham-se as ilusões do artista, desaparece o véu de encantamento que cobria a figura da musa, e ele finalmente cai na dura realidade de seu engano. Não um engano banal, não por ter julgado mal a beleza da mulher, mas por ter deixado escapar a ocasião de criar sua obra. É uma variação evidente sobre a narrativa balzaquiana, porém aqui não é a criação em si o alvo da idealização, e sim o próprio modelo que deveria guiar o artista rumo ao seu objetivo. Como bem salienta Arthur Nestrovski, há um movimento reverso ao realizado em *A obra-prima ignorada*, pela idealização ou estetização de uma pessoa, não de um quadro. É diretamente sobre a figura humana, real, que Teobaldo projeta seu desejo de perfeição, de beleza absoluta. Se num primeiro momento isso se confirma, ou pode ao menos levá-lo à execução de seu projeto, em seguida perde-se irremediavelmente, porque o tempo passa e sua inação, sua paralisia “intelectual”, quase “espiritual”, o impede de agir. O drama que enfrenta Teobaldo talvez seja até maior do que aquele de Frenhofer, já que este não presencia a “maior tragédia que pode acontecer a um apaixonado: ver seu objeto de paixão envelhecer”<sup>42</sup> – para retomar a observação de Teixeira Coelho.

Diante do rompimento da ficção na qual se via instalado, o artista adoece. H\_ vai até o paupérrimo aposento que lhe serve igualmente de quarto e ateliê, e encontra a famosa tela que deveria receber a “Madona do futuro”. Sobre o cavalete, com a face para o lado da janela, havia “um pedaço de tela, um retângulo em branco, descolorido e rachado pelo tempo”,<sup>43</sup> descreve o narrador. Teobaldo, já sem forças, lamenta não poder transmitir a um “outro cérebro”, capaz de comandar o braço, com mais vigor, todos os elementos disponíveis em sua mente, elementos suficientes para realizar “duzentas obras-primas”, afirma com confiança. No entanto, reconhece os desvios nos quais incorreu: “Meu erro foi nunca ter começado! Fiquei esperando e esperando, até ser digno de começar, e perdi uma vida inteira na preparação. Para mim, a obra crescia, e na verdade estava morrendo. Fui duro demais comigo!”.<sup>44</sup> Assim morre o pintor, sem jamais ter tocado a superfície em branco com o pincel, sem ter ao menos perseguido uma eventual expressão de seu ideal. Seu caminho, ainda que análogo, é conceitualmente distinto daquele de Frenhofer. No olhar de Nestrovski: “Um pinta o caos, o excesso, a tentativa de reunir todas as coisas, com resultado incompreensível; o outro, não pinta nada, pinta um vazio, ou impossibilidade. Um e outro perseguem ‘a verdade em pintura’, a ‘natureza nua’ – que aliás, não por acaso, toma também a forma de uma mulher”.<sup>45</sup>

Algumas questões afloram sob esse prisma. A começar pela recriação do tema, pela recriação da própria narrativa de Balzac empreendida por Henry James, agora sob um novo viés conceitual. Fala-se aqui claramente, em termos intertextuais, na absorção e transformação de um texto por outro. O fato se dá no momento em que a Sra. Coventry esclarece H\_ sobre a trajetória de Teobaldo e a promessa nunca concretizada de sua pintura:

“Eu, por mim, imagino que se qualquer um de nós chagasse mesmo a visitar o ateliê, encontraria algo muito parecido com aquela pintura no conto de Balzac: simplesmente uma massa disparatada de riscos e borrões, uma mistura morta de tinta”.<sup>46</sup> A passagem remissiva sintetiza a proposta assumidamente realista segundo a qual Henry James desenvolve a história fracassada do pintor idealista, expondo um sentido particular da ironia como traço distintivo da escrita em *A Madona do futuro*, conforme salienta Arthur Nestrovski.<sup>47</sup> O autor norte-americano, então, dá exemplo de uma bem-sucedida reinvenção da significação do tema manifesto, revestindo de novas identidades as fórmulas anteriores. A orientação de sua narrativa consiste nessa operação. A essência da idealização de Teobaldo difere daquela de Frenhofer. Este enceta uma longa construção, um acúmulo desordenado de linhas e cores sobre a tela, enquanto que aquele não vai além da imagem em sua mente.

Um dos eixos de articulação dessa dinâmica versa sobre as conexões entre o artista e o objeto de sua idealização. Nos dois casos, esse objeto assume uma forma feminina, o ideal da beleza plástica. Frenhofer fala de sua tela como se fora um ente de carne e osso, ele a corporifica; já Teobaldo espiritualiza a mulher de carne e osso, a transforma numa abstração. Com apoio nas palavras de Teixeira Coelho, vida e arte são fatores da estranha equação que estrutura esse tipo de narrativa sobre percepção e recepção estética.<sup>48</sup> E o crítico também chama a atenção para a função da figura da mulher nesse contexto. A novela de Balzac divide-se sintomaticamente em dois capítulos que portam os nomes de Gillette e Catherine Lescault, personagens que assumem papéis e consistências distintas, porém essenciais ao desenvolvimento da narrativa. A primeira atua efetivamente, ao passo que a segunda é pouco mais do que uma imagem evocada. Uma encarna um tipo de beleza real, a outra uma beleza virtual, idealizada. E, no entanto, Gillette é posta à prova. Poussin a expõe ao olhar de Frenhofer, sabendo que isso representa o colapso do amor que os une.<sup>49</sup> Poussin abre mão da jovem pela promessa de contemplar a beleza em estado puro e termina por desenganar-se. Frenhofer, em sua jornada pela criação natural, busca um modelo a que possa comparar sua obra. Inversamente, Teobaldo idealiza o modelo na expectativa da realização. Serafina se apresenta na novela de Henry James da maneira mais prosaica, realista, acentuando a inadequação do temperamento, da atitude do artista romântico que é Teobaldo, conforme analisa Arthur Nestrovski: “Se Teobaldo fracassa, não é só porque encarna um caso antológico de histeria da influência, mas porque nesse instante de separação cada vez mais rápida, entre o privado e o apresentável, ele ainda tem crença numa conclusão comum. O mundo se esvai numa visão, e o pintor não será capaz de voltar a ele, nem de atingir o incondicionado, o inexplicável, o que nos é dado na experiência e que ele projeta num ideal de “madona” (mulher e mãe)”.<sup>50</sup>

Não obstante, Teobaldo parece sobrepor, em sua crença da beleza ideal, a “visão” do artista (enquanto criador onisciente) ao “referencial” potencialmente capaz de sustentar uma composição. Ao falar em Rafael como um “visionário” capaz de fixar tão sublime imagem de mulher, o pintor é provocado por H\_ se acaso não teria o mestre contado com um modelo, alguma dama jovem e bonita, respondendo desta forma:

*Tão jovem e bonita quanto lhe agradar! Isto não diminui o milagre! Ele acatou a sugestão do acaso e a jovem mulher possivelmente sentou-se sorrindo em frente*

<sup>46</sup> JAMES, Henry, *op. cit.*, p. 33.

<sup>47</sup> NESTROVSKI, Arthur, *op. cit.*, p. vii.

<sup>48</sup> TEIXEIRA COELHO, *op. cit.*, p. 98.

<sup>49</sup> Subjaz aqui o tema da prostituição, que Balzac anuncia desde o início da trama, através da imagem de Santa Maria Egípcia, retratada por Porbus num quadro visto em seu ateliê por Poussin e Frenhofer. Segundo a lenda, Maria Egípcia era uma prostituta que, decidindo rumar em peregrinação a Jerusalém e não tendo como pagar a travessia de um rio, entrega-se ao barqueiro, estabelecendo assim o arquétipo da mulher abnegada a caminho da redenção. Na novela, Gillette deverá se sacrificar de modo semelhante por amor.

<sup>50</sup> NESTROVSKI, Arthur, *op. cit.*, p. vii-e viii.

<sup>51</sup> JAMES, Henry, *op. cit.*, p. 20.

<sup>52</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>53</sup> *Idem.*

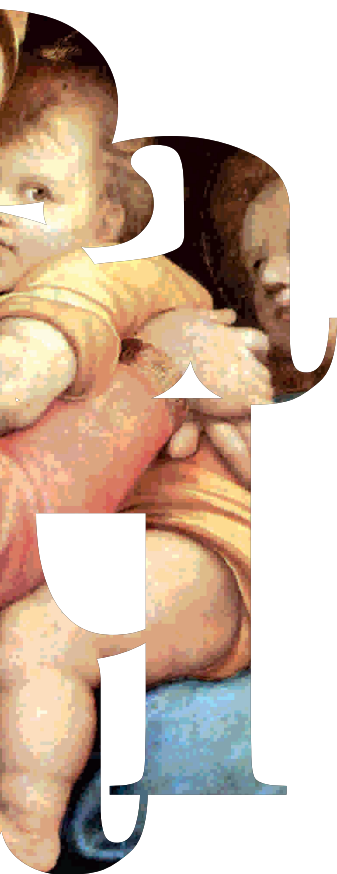
<sup>54</sup> *Idem, ibidem*, p. 71.

ao cavalete. Mas, ao mesmo tempo, a ideia do pintor já alçara voo. Nenhum perfil humano, por mais encantador, poderia reduzi-la a uma vulgar circunstância. Ele enxergou a bela forma tornada perfeita; ergueu-se à bela visão sem temor, e sem esforço; viveu com ela face a face e refinou numa verdade cada vez mais bonita e mais delicada a pureza que a completa, como o perfume que completa a rosa. Isto é o que se chama de idealismo; a palavra sofre os mais vastos abusos, mas a coisa em si é boa. É esta minha crença, de qualquer modo. *Bela Madona, modelo e musa, invoco-te como testemunha de que eu também sou um idealista!*<sup>51</sup>

Contudo, o idealismo de Teobaldo se contradiz. Ao contrário da profissão de fé que proclama, o caminho trilhado por ele não é o mesmo que atribui a Rafael. Longe de transcender o simples modelo rumo à expressão idealizada da forma, o que faz é sublimá-lo, identificando na imagem referencial, real, a *ideia*. Se a tela permanece em branco, é porque nada lhe resta a executar, já tendo se convencido do “achado” da beleza suprema. Nesse ponto, o texto de Henry James é incisivo. O “engano” do pintor nasce das circunstâncias. Ele projeta em Serafina com o filho nos braços, ao vê-la pela primeira vez, não apenas uma esperança estética, por assim dizer, mas a própria imagem da *Madonna della Seggiola*, que constitui seu ideal absoluto. A passagem em que Teobaldo refere-se ao mestre de Urbino, para dizer que este sabia distinguir “o que um fato pode trazer dentro de si”, citando como exemplo o *Retrato de Tomaso Inghirami* (c. 1509-1511), por sua força de realismo, mas que a fantasia de Rafael “paira mais ao alto, como Ariel acima do Príncipe adormecido”,<sup>52</sup> serve para confirmar seu pensamento acerca da visão como algo que se oferece ao artista com “perseverança para enxergá-la” e disposição para “cortejar o ideal”, “moldá-lo, poli-lo, aperfeiçoá-lo”.<sup>53</sup> O que sobressai com meridiana clareza é a distinção racional, consciente, entre realidade e sensibilidade, entre o real e o ideal, o artista tomando partido declarado da sensibilidade e do ideal, a ponto de distorcer a própria percepção da realidade. E a construção do enredo oferece suporte a essa significação inequívoca. A única realização de Teobaldo é o desenho da criança morta, cuja lembrança supõe a debilidade da imagem que se faz de Serafina, sua *Madona do futuro*. Ao final da novela, as palavras da mulher encerram todo o conteúdo do drama: “Quem disse que eu era feita só para viver de frases bonitas e ideias elevadas? Imaginação dele, mas lhe dava prazer”.<sup>54</sup>

### Uma nova leitura por Marcel Schwob

Se a idealização assume contornos dramáticos em Balzac e Henry James, segundo o tratamento literário peculiar a cada autor, na narrativa elaborada por Marcel Schwob o tema surge de modo inteiramente novo. Assim como Henry James reinventa a novela de Balzac sob a ótica realista, calcada na ironia, Schwob o faz sob o viés simbolista, baseando-se na sugestão e evocação de estados de espírito e sentimentos mais do que no simples relato de uma história. Pela recuperação de aspectos ignorados pelo naturalismo, a estética simbolista trouxe de volta ao plano do conteúdo da arte a fantasia, o intelecto e as emoções, geralmente pela resignificação de temas específicos e valorização de cenas imaginárias. O simbolismo pretendia, em outras palavras, alcançar a plena expressão da subjetividade através de imagens mediadoras dos sentimentos. O diálogo estabelecido por Schwob com a obra de Balzac, sem dúvida seu referencial imediato para o





assunto da idealização na arte, ocorre portanto num sentido menos objetivo, desinteressado de um “encadeamento causal aparente”,<sup>55</sup> conforme salienta Marcelo de Moraes, e mais conjectural, vago, propício à fabulação e à imaginação. O texto em questão, “Paolo Uccello”, provém de uma obra que desde o título enseja essa percepção: *Vidas imaginárias* (1896), curiosa coletânea de narrativas sobre personagens históricos cuja trajetória o autor reconstitui à sua própria maneira. No livro, de acordo com o pesquisador e tradutor Marcelo de Moraes, o escritor parte “de fontes históricas e literárias bastante eruditas [...] para imaginar a vida de seus protagonistas, todos indivíduos bem reais, mais ou menos celebrados da história”,<sup>56</sup> que podem ser personalidades célebres ou totalmente obscuras. Sua tarefa de biógrafo não está, por conseguinte, limitada à mera transcrição dos fatos da vida de cada personagem, mas aplica-se aos aspectos particulares, íntimos, que caracterizam sua singularidade:

*Ou seja, ao invés de reduzir os acontecimentos de uma vida a uma unidade geral, por meio da qual sua inteligibilidade se revelaria, fixando-os e determinando, por assim dizer, a identidade do biografado, o biógrafo acumula elipticamente fatos estranhos – “movimentos vãos” – sem encadeamento causal aparente, sem que, no mais das vezes, a narração de cenas e a descrição de detalhes das vidas imaginadas formem, em sua justaposição, uma lógica totalizadora.*<sup>57</sup>

Assim, a proposta poética assumida por Schwob em *Vidas imaginárias* é de traçar pequenos perfis biográficos nos quais insinua elementos de fantasia, suposições e invenções, num processo que procura sugerir aquilo que de inapreensível se destaca da imagem e da personalidade de cada retratado, posto que “não lhe interessa a história por aquilo que podemos compartilhar com este ou aquele personagem, mas, ao contrário, por aquilo que de cada um deles permanece incompartilhável, e que o restitui, assim, à sua singularidade mais plena”.<sup>58</sup> A inefável narrativa da vida do pintor florentino Paolo Uccello (1397-1475) bem ilustra o espírito do livro e o sentido particular da linguagem simbolista de Schwob. Aqui, o autor revisita a trajetória do artista segundo a visão problematizada em *A obra-prima ignorada*, ou, conforme Barolsky, “reescreve a biografia de Uccello através da história de Balzac, projetando a fábula do fracasso artístico de volta ao passado”.<sup>59</sup> Se de fato Schwob se utiliza do argumento narrativo da idealização em seu próprio texto, não é a noção de fracasso que enfoca, mas antes aspectos mais significativos da novela balzaquiana, como a relação da arte com a natureza, o princípio da criação, a percepção individual da realidade. Nas mãos do escritor, Uccello torna-se uma figura tocante, sonhadora e melancólica, bem distinta do bizarro Frenhofer e do patético Teobaldo em sua busca pela apreensão do absoluto. Essa busca, nele, é inclusive mais coerente, pois surge contextualizada por um movimento intelectual bem definido, o Renascimento, caracterizado por uma significativa transformação da visão estética e da própria conceptualização da representação em pintura, sobretudo pela descoberta do princípio da perspectiva linear. Tendo sido um dos precursores na adoção e tratamento desse fator compositivo, Uccello é descrito como um artista realmente absorvido na pesquisa da perspectiva:

*ajuntava círculos, e dividia ângulos, e examinava todas as criaturas sob todos os seus aspectos, e perguntava a interpretação dos problemas de Euclides ao seu amigo,*

<sup>55</sup> MORAES, Marcelo J. de. Introdução. In: SCHWOB, Marcel. *A cruzada das crianças/Vidas imaginárias*. São Paulo: Hedra, 2011, p. 10.

<sup>56</sup> *Idem, ibidem*, p. 13.

<sup>57</sup> *Idem, ibidem*, p. 10.

<sup>58</sup> *Idem, ibidem*, p. 14.

<sup>59</sup> BAROLSKY, Paul, *op. cit.*, p. 97.

<sup>60</sup> SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, 100 e 101.

<sup>61</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 101.

<sup>62</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 100 e 101.

<sup>63</sup> *Idem*.

<sup>64</sup> *Idem*.

<sup>65</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 100.

<sup>66</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 101.

<sup>67</sup> *Idem*, *ibidem*, p. 102.

<sup>68</sup> *Idem*.

<sup>69</sup> *Idem*.

*o matemático Giovanni Manetti; depois se confinava e cobria seus pergaminhos e madeiras de pontos e curvas. Dedicou-se com constância ao estudo da arquitetura, no que se fez ajudar por Filippo Brunelleschi; mas não era com a intenção de construir. Limitava-se a reparar nas direções das linhas, dos alicerces às cornijas, e na convergência das retas em suas intersecções, e no modo como as abóbadas se curvam nos fechos, e no escorço em forma de leque das vigas de teto que pareciam se unir na extremidade dos vastos salões. Representava também todos os animais e seus movimentos, e os gestos humanos, a fim de reduzi-los a linhas simples.*<sup>60</sup>

O estudo da perspectiva se afigura, então, como expressão da busca do pintor por um ideal de criação artística que, como em Balzac e Henry James, tange a natureza, pois “seu intento não estava na imitação, e sim na capacidade de desenvolver soberanamente todas as coisas”.<sup>61</sup> Essa procura ganha relevo distinguido na tentativa de codificação e domínio das formas naturais pelo cálculo matemático e geométrico, que vem a ser a atitude envolvente de Uccello, causa também de uma obsessão singular. O artista é representado poeticamente como um outro Fausto, compenetrado no conhecimento teórico do mundo e distante dos aspectos práticos da vida, pois, conta Schwob, “não se importava com a realidade das coisas, e sim com sua multiplicidade e com a infinitude das linhas”, vivendo sem se atentar para o que comia e o que bebia, “em tudo igual a um eremita”.<sup>62</sup> Como se disse sobre Frenhofer e Teobaldo, também Uccello manifesta um desejo pulsante de inaugurar na arte uma criação “soberana”, análoga portanto à criação divina, como um “alquimista” presa de obter a transmutação das formas “naquela forma simples de que as outras todas dependem”.<sup>63</sup> Por isso, “quis conceber o universo criado tal qual se refletia no olho de Deus, que vê jorrar todas as figuras de dentro de um centro complexo”.<sup>64</sup> Sua idealização, tal como acontece com aqueles personagens, leva-o a abstrair a própria forma, decompondo-a em linhas e formas cada vez menores e mais difusas, como traduz o autor através de uma declaração pungente do escultor Donatello: “Ah! Paolo, você troca a substância pela sombra!”.<sup>65</sup> E como Frenhofer e Teobaldo, sua percepção da realidade se faz distorcida, de modo que recai numa alienação semelhante: “Nas cercanias viviam Ghiberti, della Robbia, Brunelleschi, Donatello, cada um deles orgulhoso e mestre em sua arte, escarnecendo o pobre Uccello e sua loucura pela perspectiva, lamentando sua casa cheia de aranhas, vazia de alimentos”.<sup>66</sup>

Como ocorre nas narrativas anteriores, uma mulher cruza o destino do artista, a jovem amantíssima Selvaggia, a quem se unirá, mas sem a devoção do amor. Da mesma maneira que Gillette, Selvaggia é de algum modo preterida por Uccello em face do ideal que alimenta, porque este “desconhecia a alegria de se ater a um indivíduo; não se quedava num lugar só: queria pairar, em seu voo, sobre todos os lugares”.<sup>67</sup> Assim, Selvaggia não passa, aos olhos do pintor, de mais um objeto de estudo a partir do qual exercita sua incansável codificação das formas, avaliando “seus lábios, e seus olhos, e seus cabelos, e suas mãos”, sem no entanto jamais pintar seu retrato, “como faziam os outros pintores que amavam uma mulher”.<sup>68</sup> Registra-se que a jovem “nunca compreendeu porque ele preferia contemplar linhas retas e arqueadas a olhar a doce figura que se erguia para ele”.<sup>69</sup> Sob essa luz, o artista surge tanto ou mais insensível do que Frenhofer, já que não distingue sentimentos e tudo dissolve no que Marcel Schwob nomeia em metáfora alquímica como “cadinho das formas”: “todos os movimentos dos bichos, e as linhas das plantas e pedras,

e os raios da luz, e as ondulações dos vapores terrestres e ondas do mar”.<sup>70</sup> Porque fica claro que Uccello não se preocupa com a realidade, não se ocupa emocionalmente dos seres e objetos com os quais estabelece contato (se contato há), reduzindo tudo que atravessa seu frio olhar à condição de linhas de um esquema geométrico idealizado. Existindo apenas em seu mundo interior, o pintor ignora as necessidades básicas da vida. Sem se atrever a mencionar a falta de alimentos em casa, Selvaggia resigna-se e morre: “Uccello representou o enrijecer de seu corpo, e a união de suas mãozinhas magras, e a linha de seus pobres olhos fechados. Não soube que estava morta, como nunca soubera que estivera viva. Mas jogou aquelas formas novas em meio a todas as outras que havia acumulado”.<sup>71</sup>

A história do mestre, contudo, em seu desfecho, difere essencialmente da narrativa de Balzac e mesmo daquela de Henry James. Conta-se que Uccello foi envelhecendo e ninguém mais entendia seus quadros, que expunham apenas uma “confusão de curvas”, sem que se pudesse reconhecer neles “a terra, as plantas, os animais, ou os homens”.<sup>72</sup> Mas há muitos anos trabalhava em sua “obra suprema”, a qual mantinha em segredo. Segundo o texto, “essa obra deveria abarcar todas as suas pesquisas, das quais seria, a seu ver, a imagem”.<sup>73</sup> A obra representava “São Tomé incrédulo, experimentando a chaga de Cristo”,<sup>74</sup> e quando finalmente foi concluída, o pintor, então com oitenta anos, mandou chamar Donatello, a fim de revelá-la. Ao ver o quadro, o escultor pôde somente pedir ao amigo que o tornasse a cobrir, permanecendo em silêncio ante o questionamento do artista, que viu nesse gesto a confirmação de seu êxito. “Donatello, porém, vislumbrara apenas um emaranhado de linhas”.<sup>75</sup> E depois de alguns anos, Uccello foi encontrado morto de fadiga em sua morada: “Seu rosto estava resplandecente de rugas. Seus olhos fitavam o mistério revelado. Segurava na mão estreitamente fechada um pequeno rolo de pergaminho coberto de entrelaçados que iam do centro à circunferência e voltavam da circunferência ao centro”.<sup>76</sup>

Obviamente, essa conclusão exclui a ideia de fracasso avançada um pouco precipitadamente por Paul Barolsky. Uccello não fracassa, primeiro porque a relação que mantém com seu objeto é distanciada por um juízo racional, matemático e calculista, em tudo distinta da relação romântica que funde sujeito e objeto numa unidade plena; em segundo lugar, porque realiza sua obra e crê no resultado até o fim, já que nenhum fator externo vem interferir em sua percepção da arte, de resto insistentemente tratada com independência. Além disso, se a tela revela aos olhos de Donatello apenas um “emaranhado de linhas”, é que as linhas em suas infinitas combinações representam o “centro complexo” a partir do qual jorram as imagens criadas por Deus. Esse mesmo “centro complexo” sugerido pela descrição da figura desenhada sobre o pergaminho que o pintor já morto conserva em sua mão, formada por entrelaçados cruzando o vértice e as extremidades de uma circunferência. Uccello atinge seu ideal, e no instante derradeiro fita o “mistério revelado”.

## Olhares cruzados

O desenvolvimento do tema da idealização na arte, visto através de três narrativas situadas em momentos distintos da linha evolutiva da literatura e concebidas segundo linguagens poéticas também diferenciadas, condiciona algumas peculiaridades mantidas em sua recepção e interpretação.

<sup>70</sup> *Idem, ibidem*, p. 103.

<sup>71</sup> *Idem*.

<sup>72</sup> *Idem*.

<sup>73</sup> *Idem*.

<sup>74</sup> *Idem*.

<sup>75</sup> *Idem*.

<sup>76</sup> *Idem, ibidem*, p. 104.

<sup>77</sup> BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 19.

<sup>78</sup> JAMES, Henry, *op. cit.*, p. 15.

<sup>79</sup> *Idem, ibidem*, p. 21.

<sup>80</sup> BALZAC, Honoré de, *op. cit.*, p. 19.

<sup>81</sup> SCHWOB, Marcel, *op. cit.*, p. 100.

Uma delas relaciona-se ao tempo, pois tanto Frenhofer quanto Teobaldo e Uccello levam anos cultivando sua idealização. O primeiro pinta ativamente por dez anos; o segundo permanece em contemplação de seu modelo por nada menos do que vinte anos; o terceiro conclui sua obra sozinha aos oitenta anos, tendo dedicado a vida ao estudo da perspectiva. Os três avaliam o tempo de modo semelhante: sua lógica é a da continuidade. Manifestam uma percepção equivalente do tempo natural, comparando sempre seu próprio trabalho ao lento amadurecimento das obras da natureza. Em *A obra-prima ignorada*, o velho mestre afirma: “O belo é uma coisa austera e difícil que não se deixa apreender assim; é preciso respeitar seu tempo, observá-lo, estreitá-lo e abraçá-lo estreitamente para forçá-lo a entregar-se”.<sup>77</sup> Na novela de Henry James, o artista fala por exemplo na “crua Pressa, meia-irmã do Atraso”.<sup>78</sup> Para Teobaldo, duas décadas se esvaem sem que se dê conta dos consequentes efeitos sobre a matéria. Ao longo de sua existência, Uccello esgota a matéria em formas e linhas.

Outra questão refere-se à natureza ela mesma, como já se observou em Balzac. A natureza estabelece paradigmas para a arte, os artistas representados mantêm com ela uma relação ambígua, respeitando-a, desejando alcançar seus sutis efeitos (uma sombra delicada, um gesto, uma forma...), e simultaneamente lutando para transpor seus limites por via da técnica ou da imaginação: “Ninguém ama tanto e respeita tanto as ricas realidades da Natureza como o artista, cuja imaginação a elogia e afaga”.<sup>79</sup> Balzac, a seu turno, põe na fala de Frenhofer a ideia de que “os pintores invictos [...] perseveraram até que a natureza seja reduzida ao estado de mostrar-se inteiramente nua e em seu verdadeiro ânimo”.<sup>80</sup> Quanto a Paolo Uccello, este vê a natureza através da multiplicidade de suas formas, que procura abarcar pelo intelecto (através da perspectiva linear) mais do que pela sensibilidade, razão pela qual podia abrir mão da figuração referencial, criando “campos azuis, e cidades vermelhas, e cavaleiros vestidos com armaduras negras montando cavalos de ébano com a boca inflamada, e lanças assestadas feito raios de luz para todos os pontos do céu”.<sup>81</sup>

Um aspecto estruturante final está localizado na relação tantas vezes referida entre sujeito e objeto. Entre o artista e seu ideal, a figura da mulher representa a imagem verificável, visível, que almeja em suas composições idealizadas. Vê-se, então, em *A obra-prima ignorada*, como Gillette interpõe a beleza real e acessível à beleza virtual e inatingível de Catherine Lescault, “personificada” por Frenhofer, que trata a figura feminina retratada em seu quadro como uma criação de fato, como uma nova Galateia, a cuja história chega a aludir. Em *A Madona do futuro*, Henry James de modo irônico inverte essa dinâmica, fazendo com que Teobaldo veja em Serafina a encarnação da beleza virginal de uma Madona de Rafael, seu maior ideal estético. Assim, pela idealização de Serafina, o pintor chega a um drama análogo ao de Frenhofer, quando este projeta na figura pictórica seu desejo de perfeição e beleza. Em “Paolo Uccello”, no entanto, Selvaggia não aparece senão para acentuar a ideia de sacrifício da amante diante do artista indiferente tão emblemática na novela de Balzac, embora não chegue a suscitar os mesmos efeitos sobre Uccello, o mais calculista dos três personagens e o mais abstraído da realidade, conforme o descreve Schwob. Com isso, se a tônica da relação dramática entre o eu romântico e o objeto de sua vontade é explorada em suas consequências na representação do artista em Balzac e Henry James, no autor simbolista são inexistentes laços afetivos e qualquer tipo de empatia entre o pintor e o mundo, exceto por aquilo

que lhe oferta em formas e linhas. O fato de a morte se apresentar como desfecho comum às narrativas, nesse sentido, é bastante significativo. No caso de Frenhofer e Teobaldo, é sinal do colapso ante a quebra das ilusões que alimentavam, enquanto que no caso de Uccello, é sinal do alcance do absoluto, que define a consumação de sua existência.

Tendo ganhado sua expressão mais caracterizada em *A obra-prima ignorada*, tanto pelo tratamento dispensado ao assunto quanto pelo modo particular de representação do artista absorvido em sua busca de um ideal inatingível, a temática da idealização e fracasso na arte, e mais precisamente na pintura, naturalmente se constituiu nas narrativas seguintes, de Henry James e Marcel Schwob, em chave de diálogo com a novela de Balzac. Estas últimas, permanecem unidas, portanto, por intermédio da performance balzaquiana, no modo de figuração do drama da idealização e nos efeitos que provoca sobre o artista, trazendo em seu bojo uma importante reflexão sobre as possibilidades da criação, sobre os limites da arte, e finalmente sobre a própria percepção da realidade em relação ao discurso estético.

*Artigo recebido em junho de 2018. Aprovado em agosto de 2018.*