ABSTRACT: *In this essay we intend, departing of two principal texts, the Dialogues des morts (Fénelon) and Le chef d'oeuvre inconnu (Balzac), to comment Poussin work's and his paradigmatic figure. In the second plan, we approach with other texts, contemporaries and those of the nineteenth century, that also propose a reading and a legend for Poussin's art, searching the painting's work, the representation's work.*

KEY WORDS: Poussin, design, colour, representation.

RESUMO: *Neste ensaio pretendemos, a partir de dois textos principais – o diálogo entre Poussin e da Vinci em Dialogues des morts, de Fénelon, e o conto de Balzac, Le chef d'oeuvre inconnu –, tecer alguns comentários acerca da obra e da figura paradigmática de Nicolas Poussin. Em um segundo plano, nos aproximaremos de outros discursos, os do século XIX e os contemporâneos, que também propõem uma leitura e uma legenda para a arte de Poussin, perscrutando o ofício da pintura, o ofício da representação.*

PALAVRAS-CHAVE: Poussin, desenho, colorido, representação.

PRISCILA LUFINONI

Dois diálogos imaginários: considerações sobre a obra de Poussin

"Criar a aparência da vida é mais importante que a própria vida. As obras de Deus nunca são melhor apreciadas do que por outros criadores!"

(Anônimo citado por Leonardo da Vinci)

I

Poussin é uma das personagens imaginárias nas ficções filosóficas *Dialogues des morts*, de Fénelon. Nesta obra, publicada em 1712, Poussin, que já havia morrido há quarenta e cinco anos, encontra outro morto, Leonardo da Vinci. Podemos reconhecer na forma do texto de Fénelon a marca do diálogo antigo (à Luciano), mas também a marca da conversação elegante dos *honnêtes hommes*. Em um colóquio algo mundano, ligeiro, o pintor francês faz ver a Leonardo o seu quadro *Paisagem com um homem morto por uma serpente*, por meio do discurso, já que, no espaço em que se encontram os palestrantes, Leonardo não tem diante de si a tela e também não a conhece de antemão: todo o debate transita na dimensão da palavra, ou melhor, apesar da sua representação escrita, na dimensão da palavra-vocábulo. Esta peculiaridade não deixou de ser notada por Louis Marin ("o interlocutor de Poussin não pode ver o quadro; não pode haver entre Poussin e da Vinci nenhuma convivência visual anterior; todo o quadro transita no espaço do discurso"¹). Peculiaridade

que cria uma teia de relações entre o discurso que representa o quadro e o quadro como representação descrita pelo discurso. A metamorfose do significante em descrição, no contexto da obra de Fénelon, reproduz o próprio ofício do pintor Poussin, aquela busca da representação de figuras como forma de dar conta de um sentido, de um significado. Anos depois de sua morte, o pintor já é uma espécie de modelo ideal do artista engenhoso, de pintor-filósofo, que pode conversar (e rivalizar) com da Vinci; Poussin é aquele que busca um estado de contemplação, onde a idéia se apresente e remeta à coisa que representa em sua melhor eleição, em sua forma mais ideal, tal qual a Helena pintada por Zêuxis, feita da somatória de partes de belezas reais colhidas entre as moças *reais* em sua melhor seleção, em sua elevação mais ideal: jogo dialético entre representação e visão.² Se é Kant, muito embora tendo dedicado pouco espaço às considerações ligadas ao belo artístico, quem dará uma forma mais acabada à noção de arte como comunhão entre espírito e natureza, já reconhecemos esta condição em Poussin: uma espécie de diplomacia entre a natureza e o observador agenciada pela pintura como idéia.

No texto dos *Dialogues* é claro como se dá uma leitura do quadro, como ele de algum modo é *escritura*. Leonardo, ante a descrição de Poussin, propõe uma lateralidade encadeada no

espaço e no tempo como discurso: “O lado esquerdo me provoca a curiosidade de ver o lado direito”. Marin vai mais longe e encontra este sentido de *leitura* esquerda/direita no espaço e no tempo, agora sob o enfoque do teatro,³ também nos planos do cenário descritos pelo Poussin de Fénelon:

“Fénelon liga, no movimento unido de sua descrição, as dimensões da representação teatral (adiante-fundo-distante ou procênio-cenário intermediário-cenário puro) e a ordem da entrada das figuras (esquerda/direita) que determina sua orientação de umas em relação às outras”.⁴

Mas o expediente representativo de Poussin não pode apenas ser chamado “narrativo” ou “anedótico”, como atestam os debates acadêmicos em torno de suas interpretações para os temas bíblicos ou mitológicos, pois a “história” descrita espacializa-se, desdobrada em momentos temporalmente distintos, mas figurados simultaneamente (até mesmo, segundo as convenções, desdobrada em momentos que não necessariamente ocorreram, como é o caso da mãe má com seu filho morto em frente a Salomão. Por que a mulher levaria o corpo ao tribunal, em uma lógica narrativa, se não para marcar *visualmente* que aquela figura não só representa, mas é o próprio ícone da mãe má?).

Em *Et in Arcádia ego*, de Poussin, podemos pensar que a total lateralização esquerda/direita, também escritural, espacializa uma história resumida na sentença-título: do pastor de joelhos que tenta desvendar a inscrição na pedra para o pastor em pé, culminando na figura feminina à direita. Diversamente das “paisagens com histórias” de Poussin, nesta tela toda a profundidade é negligenciada, propósito que fica claro ao compararmos esta versão a uma anterior, em que o túmulo aparecia em escorço perspectico. Nesta nova versão do tema, todas as arestas foram aplaiadas em favor de um efeito de frisa; se antes os pastores e a pedra formavam uma espécie de grupo escultórico, agora as personagens apresentam-se

em “baixo-relevo”. Poussin também abandona os efeitos mórbidos deste que era entendido como um tema moralizante pelo século XVII: Panofsky evidencia o desaparecimento total da cabeça-da-morte, a caveira, na segunda interpretação do tema, adereço, todavia, importantíssimo da figuração de Guercino, fonte primeira de Poussin. Se o desaparecimento dos objetos mórbidos, dos exageros condenados por um classicismo renovado em prol de uma contenção decorosa, desloca os sentidos do quadro da tópica moralizante para a elegia, ainda assim é em torno do túmulo que se centralizam as personagens.⁵ Em frisa, diante da inscrição mortuária na pedra, organizam-se os pastores como *inscrição visual*. Dupla inscrição sem verbo que não identifica seu locutor senão como corpo ausente: a representação transita na dimensão da morte.

Podemos encontrar no próprio testemunho de Poussin e de seus contemporâneos esta correlação direta entre imagem e letra, entre significante e significado. Não só na frase famosa do artista: “lisez l’histoire et le tableau”, mas também em um trecho do que, segundo Bellori, seria o projeto de um escrito sobre pintura “à maneira de Leonardo da Vinci”:

“A forma de uma coisa se distingue por sua própria operação ou fim: algumas operam o riso, o terror e tais são suas formas”.⁶

Assim fica enunciada a plena legibilidade que anima o projeto de Poussin. Comunhão, cuja origem podemos remontar aos filósofos medievais, reafirmada e reelaborada no século XVII, como exemplifica Descartes: a função da representação na teoria cartesiana é capital. Basta lembrarmos de sua álgebra, sistema representativo que amplia a geometria euclidiana para além do espaço, possibilitando operações fora dos limites das figuras geométricas. Mas, o mesmo Descartes, em sua *dúvida hiperbólica*, põe em xeque o mundo sensível: e não serão ilusões, meros manequins, esses seres que vemos e o céu, artifícios de um

Deus enganador? Há diferenciação entre o sono e a vigília? Entre a percepção do louco e a do homem normal? É recuando para a certeza da própria existência e de sua condição pensante que Descartes encontra as noções inatas, face do Infinito que devolve às nossas imagens do mundo a certeza, critério de verdade. A representação, o signo, apesar de toda sua importância como operador de conhecimentos, pertence à Imaginação e serve para auxiliar a Memória, mera mediação rebaixada. Predomina a separação entre sensível e inteligível, cujas raízes se encontram na teoria

A representação, o signo, apesar de toda sua importância como operados de conhecimentos, pertence à imaginação...

platônica da queda. Na separação entre significante e significado, “a face inteligível do signo permanece voltada para o lado do verbo e da face de Deus”.⁷

Se a dependência da representação em relação à idéia, ao “universal”, problematiza a figuração “ideal” (porque eletiva) de Poussin, também instaura seu campo poético. Retomando o texto inicial, o *Dialogues des morts*, encontramos Poussin, este ar-

tista modelo para a geração de Fénelon, em colóquio com o pintor-criador Leonardo; o escritor, ao relacionar os dois mitos, evidencia não só a ligação do pintor francês com a arte italiana⁸

(como os baixo-relevos que Poussin estudou, caminho este que historicamente desenha o percurso artístico de uma geração posterior de artistas franceses, dentre eles Jacques-Louis David), mas também uma proximidade entre os dois que passa pela figura paradigmática de cada um. Se Bellori já atribuía a Poussin escritos “à maneira de Leonardo”, é porque ambos são pintores mentais que acreditam no ofício da representação como ato racional. Leonardo, contrariando a idéia platônica de que o ato de ver é ilusão sensível, tem na visão o sentido privilegiado para o conhecimento. Em

um exercício de especulação comum ao século XV – a contraposição das várias artes, os *paragones* – Leonardo coloca a pintura como superior à poesia (essa “pintura cega”), à música e até mesmo à escultura cujo “discurso sumário” de volumes não podia rivalizar com o desenho. O desenho é o fundamento indispensável tanto ao escultor quanto ao engenheiro e até à própria escrita enquanto matéria; é ele que dá “os algarismos à aritmética, ensinou aos geômetras o traçado das figuras, instrui os óticos (*prospettivi*), astrônomos, desenhistas de máquinas e engenheiros”. A pintura, ofício puro da representação pelo desenho, suplanta as demais artes, pois “estende-se às superfícies, cores e figuras de tudo que é criado pela natureza; a filosofia penetra no interior dos corpos, considerando neles as suas próprias virtudes; mas ela não tem a recompensa da verdade que o pintor atinge ao apreender a verdade primeira, pois o olho se engana menos”.⁹ O desenho, arte suprema já no século XV, é o arcabouço prospectivo que permite a Poussin operar a “idéia” que necessariamente escaparia a essa representação cujo estatuto é o de mediação rebaixada. A escrita do século XVII mimetiza a conversação no rastro da “palavra”, assim também a arte de Poussin, ao mesmo tempo que atende à necessidade prospectiva, obedece a princípios “sensíveis” quando precisa

minimizar o artifício em prol da verossimilhança que deleita, em prol da conveniência, do decoro. Em uma palavra, em prol do discernimento, palavra contrabandeada do vocabulário metafísico de Descartes para o plano mundano que tão bem explica a modalidade de pensamento em que a obra do artista vai ser valorizada, aquela peculiar “inteligência social” do cavaleiro, do *honnête homme*.

Poussin será, assim, admirado e estudado junto aos mestres italianos por pintores *honnêtes* como Jacques-Louis David. A estrutura teatral (e arqueológica) de *O juramento dos Horácios*, por exemplo, remete àquele diagrama inicial proposto por Louis Marin para explicar a relação entre cenário e ação. Primeiramente, David acomoda o antigo no antigo, obedecendo rigorosamente à conveniência. Enforma, também, a figuração *no antigo*, nos moldes de Poussin e do baixo-relevo romano. A total lateralidade, quase um efeito de frisa, também concorre para o duplo efeito de figurar romanos à maneira romana e de servir de *enunciado*, de sentença-título no primeiro plano da cena, o plano da ação. Aqui também não pode haver espaço entre a idéia, o discurso que dá nome à tela e a representação, agora imbuída de um caráter emblemático e ideológico. Não é distante o pensamento de François de Salignac de la Mothe, prelado e escritor

francês que assinava Fénelon, do pensamento racionalista que culminaria no mito solar; a luz em oposição às trevas, a plena visibilidade (e legibilidade) da razão. O tratamento quase literal do primeiro plano da obra de David, substituindo o cenário/paisagem por um cenário/pano de fundo arqueológico, está neste sentido ligado a uma representação racional: podemos *ler* os olhares – e ler nos olhares e nas feições – que confluem para o alto, para as armas em sinal de reverente compromisso, e erguemo-nos (na tópica do “sublime”) por estes olhos como se ergue para os céus o dedo do Sócrates de David; podemos ler a força unificadora que emana dos três filhos quase achatados em um único plano, quase sem profundidade, em “baixo-relevo” linear. Um desenho acadêmico no sentido preconizado por Poussin.

Mas, além do desenho, o artista precisa dispor das cores, sem ferir, contudo, a conveniência pelo excesso; é no mesmo registro de decoro, de racionalidade, que o pintor deve utilizar-se das tintas. A cor e o “colorido”, assim como Poussin e Rubens, são duas maneiras diversas, diametralmente diversas: a cor é a superfície que dá materialidade ao desenho, ao projeto da representação, obedecendo à conveniência e dando verossimilhança ao todo; o colorido é a mancha variegada, a mistura que embota a imagem de qualida-

des sensoriais, de apreensões visuais transitórias, porque ilusórias, “falsas”, que impedem o discernimento.¹⁰

Jean Starobinski reconhece um talento de colorista nos esboços do jovem Jacques-Louis David (assim como o jovem Poussin era visto por seus biógrafos como um “ticianesco”), talento domado, “educado”, na tópica do artista engenhoso, pela idealidade do desenho. Se podemos ver neste argumento uma certa referência à “vida” dos artistas, gênero muito difundido por toda a história da arte, ou seja, uma certa linearidade teleológica que leva o pintor do caos sensível à idealidade, a análise que Starobinski faz com que *O juramento dos Horácios* aponte noutro sentido. Aponte para a convivência das duas maneiras como dois elementos compositivos de que o pintor lança mão para a legibilidade de seu quadro: no grupo das mulheres, onde o desenho é menos rigoroso, o colorido desenvolve-se e expande-se; no grupo masculino, a cor obedece ao traçado. Como as análises do *pathos* expresso pelos gestos e pelas feições de cada personagem pintada que Poussin empreendia para representar com decoro e boa medida uma história,¹¹ David usa os expedientes opostos cor/desenho para o mesmo fim. “Percebemos a necessidade em que se encontrou (David) de conciliar dois imperativos; o desenho, ligado à exigência do pensamento; a cor e a substância cromática dos obje-

tos ligados aos movimentos da sensibilidade.”¹²

Esse espaço positivo da representação é também o que, inversamente, leva Poussin a retomar a tópica do *irrepresentável* do mito de Apeles: o vento, a borrasca, enfim, a tempestade ou o sublime. E o pintor evidencia em palavras esse projeto paradoxal. Escreve ele ao companheiro Stella em 1651: “eu ensaiei representar uma tempestade sobre a terra, imitando o melhor que pude o efeito de um vento impetuoso, de um ar repleto de obscuridade, da chuva, de relâmpagos e de raios...”.¹³ Uma tempestade sobre a terra, destaca Louis Marin, ou seja, a tempestade como enunciação de um mau destino, uma tempestade como fortuna;¹⁴ e o dilúvio bíblico com que Poussin alegoriza o inverno na série das quatro estações não deixa de corroborar a analogia. A tempestade é o que não tem forma definida, o que não pode ser agenciado por uma figuração significativa – aqueles signos absolutos que operam o riso ou o terror conforme suas formas –, o que só pode ser *representado* pelos efeitos de um “não sei o quê” sobre as personagens e os cenários. O vento é o efeito sobre as árvores na *Paisagem com Pyramo e Thisbé*. E é através de uma dispersão desses efeitos secundários que o quadro apresenta, em planos de ações diferenciadas e complementares, a “tempestade”: da catástrofe natural, anunciada pelos raios

e pela paisagem contorcida pela ventania, passamos para uma cena intermediária onde a fera ataca, tempestade animal, até o primeiro plano no qual estão os dois amantes separados pela morte, tempestade humana. Através da dispersão de significados e símbolos, de emblemas e alegorias, como a torre de Babel-Coliseu, edifício arruinado ou interminado que alegoriza uma perda, a do Absoluto da linguagem (e da civilização), os efeitos do “não sei quê” irrepresentável, do sublime, expõem o “ápice da medida mimética”.¹⁵

Mas, ao subscrever a tópica da tempestade como o irrepresentável, Poussin, “ensaiando representar” prescreve uma realização sempre além, um espaço de eterna inadequação entre os meios e a mimese completa e ideal, mostra claramente os limites dentro das convenções. É na obra de Caravaggio, em sua mimese não eletiva do mundo (portanto irracional), em seus perigosos jogos de luz e sombra, que a pintura como ofício de juízo preconizada por Poussin encontra outro *limite*. Se Poussin se aproxima da certeza que Descartes impõe como critério de verdade, recusando todo o artifício, todo o excesso que embota o olhar, que “falsifica” a representação, o contraponto a essa certeza escritural que se oferece à contemplação como eleição do real é a “realidade” exacerbada, não seletiva, das personagens de Caravaggio. À contemplação, opõe-se a estupefação do olhar frente ao mundo.

II

*"A missão da arte não é copiar a natureza
e sim exprimi-la! Não és um vil copista,
e sim um poeta!"*

(Frenhofer, personagem de Balzac)

*"Não é o corpo que contém a alma,
mas a alma que contém o corpo."*

(Plotino)

Na segunda parte deste ensaio trataremos não de uma fábula filosófica, mas de um conto de ficção (muito embora Balzac o tenha incluído entre seus estudos filosóficos). Este conto, que pertence ao volume XV de *A comédia humana*, está deslocado do contexto geral da obra que, na corrente do realismo francês, busca uma unidade total entre vários livros, uma grande saga panorâmica: a grande comédia humana, projeto ambicioso de representar a "natureza concentrada".¹⁶ *A obra prima ignorada* abre um parêntese temporal no curso da narrativa indo buscar em 1612 a figura paradigmática de um jovem artista: Poussin.

No início do texto, Poussin, ainda aprendiz, dirige-se ao ateliê de um mestre, Porbus.¹⁷ O pintor, no entanto, espera outra visita com quem o jovem cruza à entrada do recinto. Esta personagem é descrita com as luzes difusas e transubstanciadoras do barroco:

"Dir-se-ia uma tela de Rembrandt caminhando silenciosamente, e sem o

quadro, na escura atmosfera de que o grande pintor se apropriou".¹⁸

O pintor Frenhofer, que se apresenta a Poussin na penumbra da porta do atelier de Porbus, logo à sua entrada, aproxima-se de uma famosa tela que ao jovem parecia magnificamente construída. Ao invés de reconhecer-lhe a perfeição, no entanto, Frenhofer a critica. Porbus, o autor, não soubera escolher entre um caminho ou outro: nem o desenho, nem a cor. "Neste lugar, como um bronze em fusão que arrebenta seu molde fraco demais, a rica e loura cor de Ticiano fez romper-se o magro contorno de Albert Dürer, em que o tinhas moldado. Além, o desenho resistiu aos magníficos transbordamentos da paleta veneziana e os conteve."¹⁹ O colorido rompe a linha, a linha achata os planos de cor, Porbus não teve a força suficiente para fundir dois fogos contrários; sua obra, que parece tão sublime a Poussin, é uma obra frustrada, pálido fantasma da verdadeira forma.²⁰ Até mesmo a conveniência é rompida, pois, à mulher jovem pintada não correspondem os detalhes de estátua ou os membros de cadáver que se fundem ali naquela representação. Para Frenhofer, apreender o espírito, a alma das coisas, é a verdade da pintura; os efeitos, apenas um cadáver, acidentes da vida e não a vida. Esta é a obsessão da imagem, que transita no limiar entre a legibilidade e a visibilidade, na dualidade do desenho e da cor, do projeto e

do prazer, dualidade encarnada nas querelas entre poussinistas e rubenistas e reeditada, no século XIX, pela oposição Ingres/Delacroix.

Em um ser dual – carne e alma – o corpo é representado, em sua máxima materialidade, em sua condição mais clara, no corpo morto, e a morte, no corpo ausente. Retornando à análise do quadro *Et in Arcadia ego*, podemos pensar, com Derrida, na escritura mortuária que dá título (e legibilidade) à tela como grafema, como forma testamentária que apresenta no presente algo passado. A escrita é, para o século XVII, uma sombra da palavra, seu *corpo*. Mas Frenhofer quer conhecer a forma em sua plena ação, a vida, e não sua idealização:

“A Forma é um Proteu muito mais intransigente e mais fértil em sinuosidades do que o Proteu da fábula; não é senão depois de demorados combates que se pode constrangê-la a mostrar-se sob seu verdadeiro aspecto”.²¹

Poussin, que se enraivecera ante as críticas de Frenhofer, fica mudo perante as modificações que ele empreende na tela. Sopro de vida, artifício de Apeles, aplicado aqui e ali em pinceladas violentas, como se um demônio atuasse pelas mãos do artista. A figura de Maria Egípcíaca ressalta da tela, a atmosfera circunda a carne, múltiplos planos invisíveis conferem à representação interstícios aéreos, um não sei quê de

vivo, impalpável. O quadro vive pelas mãos deste criador quase sobrenatural e demiúrgico – se Poussin e Porbus pertencem à história da arte real, como evidencia Didi-Huberman, Frenhofer é uma figura fantástica, demoníaca, uma criação de Balzac, cuja referência talvez seja a de um físico, Fraunhofer, o descobridor das partículas ou raios em que se decompõe a luz, inventor da espectroscopia.²² E Frenhofer, essa personagem espectral, tem uma ambição maior, uma ambição, por assim dizer, de “hiperfísico”,²³ uma obra que o consome: Catarina, a tela perfeita, pele, carne, mulher. Trabalho que o leva à obsessão e ao suicídio. Esta é a *obra-prima* do título.

Outro artista fictício, Claude Lantier, de *A obra*, de Zola, debate-se ante a mesma busca: a obra verdadeira. É também diante da representação de uma figura feminina (e não é a mulher o símbolo da maquiagem, do artifício, da sedução?), relacionamento que sempre se aproxima da posse carnal, que Claude se dilacera em impossibilidades no quarto final do livro. E dilacera a representação nos eternos “retoques” atrás da temporalidade colorida da carne, da variegada mistura de tons. A “carne”, antes de ser apenas o cálido sintoma que se enuncia na superfície da pele, degenera-se em floreios, em chagas de pedrarias de uma estranha custódia. Cristine, a modelo real, já não pode reconhecer-se nesta “outra” coberta por

uma lepra luzidia de efeitos, de retoques até a insanidade e a desfiguração:

“Sim, estava bem pintando a outra, pintava o ventre e as coxas como visionário enlouquecido, que o tormento da verdade lançava à exaltação do irreal; e essas coxas douravam-se em colunas de tabernáculo, esse ventre tornava-se um astro brilhante, brilhante de amarelo e de vermelhos puros, esplêndidos, e estranho à vida. Tão extraordinária nudez de custódia, onde as pedrarias pareciam luzir para alguma adoração religiosa”.²⁴

Em uma situação análoga à da personagem Gillette, namorada fictícia do jovem Poussin oferecida a Frenhofer para que este conclua sua obra-prima, Cristine, esposa e modelo de Claude, como que se consubstancia, consome-se na representação:

“Aquele corpo, coberto por toda a parte pelos seus beijos de amante, já não o via, já o não adorava senão como artista. Um tom do colo entusiasmava-o, uma linha do ventre fazia-o ajoelhar de devoção, quando outrora, cego de desejo, sem a ver nos amplexos em que um e outro teriam querido fundir-se. Ah! era bem o fim, ela já não existia, nela amava somente a sua arte, a natureza, a vida”.²⁵

E, no delírio insano desse pintor “hiperfísico”, a vida real é, no entanto, ainda insuficiente:

“O tom é sempre esplêndido, mas o desenho esse já não existe!... As

pernas, oh! As pernas muito bem ainda ... é a última coisa que a mulher perde... Mas o ventre e os seios, esses estragaram-se. Assim, olha-te no espelho, e verás que possuis carnes lassas, e isso não é belo”.²⁶

Claude, a imagem do artista impressionista para Zola, anedoticamente aproximado de Cézanne, nunca atinge o mundo atrás da tela, não faz surgir a vida; mata-se ante a tela, ante a impossibilidade dela. A mulher pintada, em frente ao enforcado, triunfava com “seu clarão simbólico de ídolo”.²⁷

Zola vê em todo o movimento impressionista esta frustração, uma espécie de grande obra abortada, ficando o ar rarefeito das pequenas conquistas. Programa frustrado, que era compartilhado por seu amigo Cézanne: “transformar o impressionismo em algo mais sólido e duradouro, como a arte dos museus”.

Outro literato ligado à crítica de arte, Baudelaire, preocupa-se com os aspectos da representação visual como símbolo da modernidade; do elogio da maquiagem, artifício sempre condenado pela prudência e pelo decoro, ao tema do eterno e do transitório, da essência e do aspecto, as tópicas do discurso artístico são ressignificadas pelo poeta. E também para Baudelaire o artista moderno é descrito como um trabalhador incansável, em combate. Ao falar de Constantine Guy, o pintor da vida moderna, expressa-se em termos

que realçam esta constatação. O artista aparece desenhando febrilmente, limpando pincéis na camisa, sedento do brilho efêmero da vida, um esgrimista. Do trabalho incansável, entretanto, Guy quer apenas o traço fácilimo, a elegante vivacidade do golpe de esgrima ou do comentário espirituoso, a “palavra” animada e não a epígrafe testamentária da letra: entre a vida e a morte.

É significativo que Claude Lantier, no livro, só tenha alcançado o tão cruelmente almejado Salão Oficial com uma representação de seu filho morto, cabeça deformada e triste perdida entre paredes cheias de alegorias gregas, de paisagens e nus, ante os comentários da multidão. Grotesca possibilidade de representação, frente ao abismo sublime da vida irrepresentável:

“Ah! A criança morta! O miserável cadaverzinho, que não era mais, àquele distância, do que uma confusão de carnes, a carcaça deteriorada de algum animal informe! Era um crânio, era um ventre, essa cabeça fenomenal e embranquecida? E essas pobres mãos crispadas sobre a roupa, como patas retraídas de uma ave morta de frio! E o próprio leito, aquela brancura dos lençóis, sob a palidez dos membros, todo esse branco tão triste, um esvaimento de tom, o derradeiro fim!”²⁸

*E, no delírio insano
desse pintor “hiperfísico”, a vida real é, no entanto, ainda insuficiente...*

Também o mestre Frenhofer de *A obra prima ignorada* reconhece esta dimensão da morte no desenho extremamente cuidado, no prospecto ideal: copiar a bela mão de uma amante é deparar-se, paradoxal e horivelmente, com um cadáver sem vida. Ao par de desenho e cor, Frenhofer soma um não sei o quê a que dá o nome de sentimento: a Forma – escrita assim, em maiúsculas, como um algo metafísico (ou hiperfísico?) – não é o signo do conteúdo, não é o invólucro da *idéia*, mas uma massa informe de possibilidades sensíveis,

carnais que precisam ser domadas, um dos múltiplos interstícios da matéria. Catarina, a tela/amante que o obcecava, é um borrão vibrátil, “apenas cores

confusamente amontoadas e contidas por uma porção de linhas esquisitas que formam uma muralha de pintura”, onde um pé feminino aparecia belíssimo, como que tendo sobrevivido a uma lenta e terrível destruição. Uma forma sobrevivente ante o abismo informe que a consumia. “Aqui ... acaba nossa arte sobre a terra.”²⁹

A obra “inconnue” não é muito diversa do lugar-comum da “tempestade”, o *irrepresentável* é aquele “não sei o quê” com que Frenhofer embebe a tela de Porbus em atmosfera, em brilho vivo. Mas, o Poussin de Balzac aprendeu que devemos indicar o sublime e

não figurá-lo, que o sublime é sempre o irrepresentável, sob pena de cairmos no retoque sem fim, no informe sem figuras, no limite: “a apresentação da tempestade em uma tela de pintura é o risco permanente de sua destruição...”³⁰ Cairmos no abismo, onde acaba nossa arte sobre a terra. Mas, se são o risco, o “heroísmo” (e a insanidade), ao contrário do decoro e da prudência, as lições do artista moderno, esse limite mimético é enfrentado (e tematizado) pelos pintores do século XIX.

O jovem Poussin de Balzac, um “ticianesco” seduzido pelas cores venezianas, recebe a lição da prudência, da sanidade que Frenhofer lhe ensina pelo avesso. Talvez a personagem balzaquina e o pintor real encontrem-se nos comentários de Poussin sobre Caravaggio. Poussin, ao falar do trabalho do pintor italiano, inscreve-o em um espaço de perigo para a arte: Caravaggio destrói a tradição de uma pedagogia, a pedagogia de um saber, de normas e regras estritas.³¹ Para Poussin, o abandono do desenho como fundamento da pintura, como idéia, o afastamento dos modelos e cânones tradicionais na busca do real em estado bruto, do aspecto do mundo e não seu prospecto, essa espécie de pintura do aqui agora, não mais de um tempo mitológico e literário, são formas de dissolução da arte. Caravaggio aproxima-se de uma outra busca que não a idealidade da

representação: busca mesmo o aspecto, amplificando as significações pelo excesso. Assim aproxima-se, para Poussin, deste abismo que impossibilita a representação como espaço da idéia. Caravaggio abandona o idealismo do desenho, pela cor e pelos efeitos de luz e sombra. Gombrich destaca a crueza de sua luminosidade que “não faz o corpo parecer gracioso e macio; é áspera e quase ofuscante em seu contraste com as sombras profundas”. É este efeito, entretanto, que concorre para a “honestidade intransigente”³² de seus quadros. Podemos entender esta “honestidade” como uma espécie exacerbada de mímese na qual o artifício, a “maquiagem” da representação aparecem “indecorosamente”? Mímese em que a fixação de aspectos transitórios eleva-os à verossimilhança não ideal, preconizando um “real”, uma “natureza concentrada” onde a força das cores suprime toda a distância, ou seja, suprime aquele espaço contemplativo pedagogicamente criado para o observador?

Podemos aqui ler um dos sentidos possíveis para a frase comumente atribuída a Cézanne, que representa seu projeto artístico, unindo a sólida harmonia do desenho às conquistas impressionistas da luminosidade e colorido difusos e naturais; o projeto de ser um “Poussin inspirado na natureza”.

NOTAS

¹ MARIN, Louis. "A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Poussin". In: *A análise das imagens*. Petrópolis : Vozes, 1973, p.98.

² Segundo Bellori, nos escritos de Poussin constaria uma referência à tópica de Zêuxis: "Aristóteles vem mostrar com o exemplo de Zêuxis que é lícito ao poeta dizer coisas impossíveis" [Poussin] comenta a impossibilidade e perfeição da pintura. In: POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. Apresentação de Anthony Blunt. Paris : Hermann, 1964, p.169.

³ Sobre as relações entre Poussin e os tratados sobre cenário teatral, cf. SANTOS, Magnólia Costa. "A caixa de Poussin". In: *Nicolas Poussin: idéia da paisagem*. Tese de doutorado, São Paulo : FFLCH-USP, 1997, p.102-119.

⁴ MARIN, Louis. *Op. cit.*, p.119.

⁵ PANOFSKY, Erwin. "Et in Arcádia ego: Poussin e a tradição elegíaca". In: *O significado nas artes visuais*. Lisboa : Presença, s/d, p.185-200.

⁶ POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*. p.174. No original: "La forme d'une chose se distingue par sa propre opération ou fin: aucunes opèrent le rire, la terreur, et telles sont leurs formes".

⁷ DERRIDA, Jacques. "O fim do livro e o começo da escritura". In: *Gramatologia*. São Paulo : Perspectiva/Edusp, 1973, p.16.

⁸ "Saiba que não foi nem nos livros, nem nos quadros do século passado que me instruí; foi nos baixo-relevos antigos em que você estudou tão bem quanto eu", fala Poussin para Leonardo no diálogo de Fénelon. *Apud* MARIN, Louis. "A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Poussin". In: *A análise das imagens*. p.106.

⁹ *Apud* BRANMLY, Serge. *Leonardo da Vinci*. 2. ed. Rio de Janeiro : Imago, 1989, p.322.

¹⁰ LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo : Siciliano, 1994, p.59-61, cf. também o primeiro capítulo.

¹¹ Para corroborar a utilização do *pathos* como forma de "narrar" em imagens, temos a carta em que Poussin descreve o quadro *O Maná*, analisada por Louis Marin em "Lire un tableau en 1639 d'après une lettre de Poussin", in: *Sublime Poussin*, Paris : Seuil, 1995, p.11-33; os detalhes do quadro *Julgamento de Salomão*, enfocados no catálogo *Poussin, "Je n'ai rien négligé"*, organizado por Pierre Rosenberg e Reunaud Temperini, também nos dão uma idéia clara de como Poussin narra simultaneamente vários momentos de um mesmo episódio através das expressões e gestos das personagens. ROSENBERG, P.; TEMPERINI, R. *Poussin, "Je n'ai rien négligé"*. Paris : Gallimard/Réunion de Musées Nationaux, 1994, p.54-55.

¹² STAROBINSKI, Jean. *1789, os emblemas da razão*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989, p.14.

¹³ *Apud* MARIN, Louis. *Sublime Poussin*. p.73. A descrição da tempestade não se afasta da de Leonardo da Vinci, cf. o tópico "Como figurar uma tempestade", in: DA VINCI, Leonardo. *Traité du paysage*. Paris : Librairie Delagrave, 1910, § 784, p.22.

¹⁴ MARIN, Louis. *Op. cit.*, p.82-83.

¹⁵ "A tempestade, imagem do irrepresentável na história da representação da pintura, figura um excesso que não transgride os limites, mas sim alcança o ápice de sua medida mimética: ela apresenta os limites". MARIN, Louis. "Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin". In: *Du sublime*. Paris : Éditions Belin, 1988, p.257 (tradução nossa).

¹⁶ Expressão de Daniel d'Arthez, personagem de *As ilusões perdidas*, cf. BALZAC, Honoré de. *Le chef-d'oeuvre inconnu*. Paris : Garnier/Flammarion, 1981, p.244 (notas explicativas de Marc Eigeldinger e Max Milner).

¹⁷ François Porbus, dito o jovem, pintor flamengo nascido em 1570 e morto em 1622 em Paris. A relação de um artista da escola flamenga atuante em França provavelmente traz embutida a questão mencionada entre cor/desenho, ou seja, a querela Poussin/Rubens. Cf. BALZAC, *Le chef d'oeuvre inconnu*. p.242, notas.

¹⁸ BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada*. In: *A comédia humana*. Vol. XV. p.391. Tradução de Vidal de Oliveira. Para as citações, usaremos essa tradução.

¹⁹ BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada*. In: *A comédia humana*. p.393.

²⁰ "As figuras de vocês são então pálidos fantasmas coloridos que vocês nos passeiam diante dos olhos, e chamam a isso pintura e arte!" BALZAC, *ibid*, p.395.

²¹ *Ibid.*, p.394.

²² DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985, p.35-36.

²³ Didi-Huberman pensa Frenhofer como "um hiperfísico e não um metafísico". A mímese é matéria. *Op. cit.*, p.35.

²⁴ ZOLA, Émile. *A obra*. Lisboa : Guimarães Editores, 1911, Tradução de António Guimarães.

²⁵ *Ibid.* p.287.

²⁶ *Ibid.* p.303.

²⁷ *Ibid.* p.426.

²⁸ *Ibid.* p.352.

²⁹ BALZAC. *A obra prima ignorada*. p.28-29.

³⁰ MARIN, Louis. "Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin". In: *Du sublime*. p.257.

³¹ Segundo testemunho de Félibien, "M. Poussin ... ne pouvait rien souffrir du Caravage, et disait qu'il était venu au monde pour détruire la peinture". *Apud* POUSSIN, Nicolas. *Op. cit.*, p.184.

³² GROMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro : Zahar, 1985, p.306.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALZAC, Honoré de. *A comédia humana*. Vol. XV. Porto Alegre : Editora Globo, 1954.
- _____. *Le chef-d'oeuvre inconnu, Gambara, Massimila Doni*. Paris : Garnier/Flammarion, 1981.
- BRAMLY, Serge. *Leonardo da Vinci*. 2. ed. Rio de Janeiro : Imago, 1989.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo : Perspectiva/EDUSP, 1973.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *La peinture incarnée*. Paris : Éditions de Minuit, 1985.
- GROMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro : Zahar, 1985.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloqüente*. São Paulo : Siciliano, 1994.
- MARIN, Louis. "A descrição da imagem: a propósito de uma paisagem de Poussin". In: *A análise das imagens*. (vários autores) Petrópolis : Vozes, 1973.
- _____. "Sur une tour de Babel dans un tableau de Poussin". In: *Du sublime*. (vários autores) Paris : Éditions Belin, 1988.
- _____. *Sublime Poussin*. Paris : Éditions Seuil, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. "Et in Arcadia ego: Poussin e a tradição elegíaca". In: *O significado nas artes visuais*. Lisboa : Presença, s/d.
- POUSSIN, Nicolas. *Lettres et propos sur l'art*, présentation par Sir Anthony Blunt. Paris : Hermann, 1964.
- ROSENBERG, Pierre; TEMPERINI, Renaud. *Poussin – "je n'ai rien négligé"*. Paris : Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 1994.
- STAROBINSKI, Jean. *1789, os emblemas da razão*. São Paulo : Companhia das Letras, 1989.
- ZOLA, Émile. *A obra*. Lisboa : Guimarães Editores, 1911.

Inéditos:

- SANTOS, Magnólia Costa. *Nicolas Poussin: idéia de paisagem*. Tese de doutorado. São Paulo : FFLCH-USP, 1997.

PRISCILA ROSSINETTI LUFINONI: formada em Artes Plásticas pela UNICAMP e graduanda em Filosofia pela USP; mestre em História da Arte pela ECA – USP com a dissertação "A morte de guarda-chuva: o sublime e o grotesco na obra de Oswaldo Goeldi".