

Sobre Arte e Fracasso:

Revisitando *A obra-prima desconhecida* e *La belle noiseuse*

Guy Amado

Universidade de Coimbra – Colégio das Artes [Portugal]

Abstract

This article deals with issues that rise from confronting Honoré de Balzac's famous short story *The Unknown Masterpiece* [1831] and the movie *La Belle Noiseuse*, from Jacques Rivette [1991], being the latter a loose cinematographic adaptation of the literature piece. In Balzac's narrative, a 17th-century painter named Frenhofer intrigues a colleague and a young acolyte with tales of a painting he's been struggling with for a decade. When he finally completes it, considering his work as a perfect realization of mimetic representation, the finished painting reveals itself not to be what it is expected to. Rivette's approach of *La Belle Noiseuse* is less the one of an adaptation than as inspiration, a point of departure, keeping some of the original elements; the most notably being the philosophical fascination with the production of art, which is a point of interest here. It is our intention in this paper to underline aspects around the creative process, as the obsession in the search for a masterpiece, having the idea of failure as a guideline, a decisive factor in art making. Both works addresses strong and relevant questions, such as “*What can be considered a masterpiece?*”, “*How can we measure the significance of failure in the artistic process?*”.

Keywords: Artistic process, Failure in art, Painting, Visuality, perfection

Introdução

Este artigo trabalha questões que emergem do confronto entre o famoso conto de Balzac *A obra-prima desconhecida* [1831] e o filme *La Belle Noiseuse*, de Jacques Rivette [*A bela intrigante*, em português. 1991], sendo este último uma livre adaptação cinematográfica da peça literária. Na narrativa de Balzac, um velho pintor do século 17, Frenhofer, fascina um colega de *métier* e admirador seu, Porbus, e um jovem discípulo – que se revelaria por ser Nicholas Poussin – com relatos sobre uma pintura em que ele vem trabalhando por uma década. Quando o mestre finalmente a dá como finalizada, considerando sua obra como nada menos que a mais perfeita realização da representação mimética, a pintura final acaba por se revelar não exatamente o que se esperava.

No filme *La Belle Noiseuse*, a abordagem de Jacques Rivette ao conto de Balzac se dá menos pelo viés da adaptação ou transcrição que pelo da inspiração e livre reinterpretação; está mais para um ponto de partida para uma leitura alargada da obra literária, mantendo alguns dos elementos originais desta; mais notadamente, o fascínio filosófico pela práxis da arte, que é o principal ponto de interesse aqui. A intenção com este paper é ressaltar aspectos em torno do processo criativo, como o grau de obsessão envolvido na busca por uma obra-prima, bem como o interesse em trazer à baila a ideia do *fracasso* enquanto fator decisivo na produção artística. Ambas as obras suscitam questões poderosas e relevantes neste contexto, como “O que pode ser considerado uma obra-prima?”, “Em que medida se pode afirmar que uma obra de arte fracassou ou foi bem-sucedida?”, ou “Como se pode mensurar a importância do falhanço no processo artístico?”.

Enquanto o conto é estruturado como uma parábola clássica sobre instâncias envolvidas na prática artística, sobretudo a pictórica, como a ideia de se perseguir a perfeição (associada à busca pela verossimilhança e ao domínio extremo das propriedades miméticas), bem como à incompletude e aos sacrifícios a ela inerentes, o filme centra-se em aspectos mais psicológicos e/ou filosóficos a partir do mesmo mote. O processo artístico em si ganha ênfase, sendo fartamente documentado. O que interessa aqui é apontar as diferenças de abordagem e grau de ênfase a partir de uma mesma questão, tão cara ao fazer artístico, em uma e outra obra, assinalando as respectivas qualidades formais e opções estilísticas inerentes às linguagens em que foram concebidas (literatura e cinema).

A obra-prima desconhecida

Um dos contos mais populares de Honoré de Balzac (1799-1850), *A obra-prima desconhecida*¹ (*Le Chef-d'œuvre inconnu*, no original) descreve a saga de um velho mestre pintor que, conforme a perspectiva adotada, pode ser visto como um artista fracassado, vivendo de glórias passadas, ou um gênio transcendental - ou ambos. A obra surge originalmente como uma encomenda do periódico francês *L'Artiste* a Balzac, supostamente para escrever algo “à maneira alemã”. Publicada pela primeira vez em 1831 sob o título de *Mestre Frenhofer*, trazia uma enigmática dedicatória “A um lord” (cuja identidade segue incógnita), assinada e datada como sendo de 1845. Ressurgiria ainda no mesmo ano e jornal como um conto fantástico – “Catherine Lescault”, vindo a ganhar uma versão revisada e definitiva apenas seis anos mais tarde, em 1837, nos *Études Philosophiques* do mesmo autor.

O texto de Balzac é situado no início do século 17 e narra a saga de um velho mestre pintor, Frenhofer, que se debate há coisa de uma década na execução daquela que se pretende sua obra-prima, um retrato de sua amada Catherine Lescault. O pintor considera que sua

empreitada seja a mais perfeita tradução mimética da realidade já alcançada, no âmbito do famoso mote que apregoa a passagem do visível para o tangível: "Não é uma tela, é uma mulher!"². A dada altura, visita o atelier do também artista e amigo Porbus, acompanhado fortuitamente pelo jovem Nicholas – que viria a se revelar como sendo o então aprendiz Poussin. Ali, contemplam a produção do anfitrião e Frenhofer permite-se efetuar alterações sobre um retrato realizado por Porbus, que aquiesce: segundo o velho, faltava vida ao quadro. Em rápidas pinceladas, dá mostras de seu gênio e a pintura fica perfeita. Tempos depois, é a vez de Porbus e Poussin, acompanhados de Gillette, namorada deste último, visitarem Frenhofer. Há a expectativa de que a bela jovem seja o estímulo faltante para completar sua obra-prima. Encontram o ancião atormentado pela ideia de finalizar sua *magnum opus*. Frenhofer estava obcecado pela ideia de perfeição, a qual entendia como indissociada do mais alto grau de verossimilhança possível, o que o levava a dispendir anos a fio numa única pintura. O velho encanta-se com a beleza de Gillette, que conduz em separado a seu local de trabalho; e só depois Porbus e Poussin são convidados a adentrar o espaço e finalmente podem contemplar a famigerada tela. Mas qual não é sua surpresa (e decepção) quando se defrontam com o quadro: não há ali nada que sejam capazes de vislumbrar claramente. Após atenta observação, percebem, como um pequeno detalhe emergindo em meio ao "caos de cores, tons, nuanças indecisas" que tomava a tela, a *ponta de um pé* magnificamente pintado, como que flutuando na profusão de manchas e formas confusas que compunham aquele "muro de pintura", nas palavras ácidas mas precisas de Poussin.

Tornava-se claro o que sucedera: pintado, retocado e corrigido e *ad nauseam* por seu autor, a almejada obra-prima acabara por se dissolver numa espécie de nebulosidade informe e dispersa resultante daquele "mimetismo degenerado", no afã do pintor em atingir a medida suprema do efeito de *trompe l'oeil*. No processo interminável da busca pela mais perfeita completude, o artista fizera o quadro sucumbir aos próprios excessos. A partir da reação desalentadora de seus visitantes, o velho mestre desconcerta-se e entra em choque: inicialmente tende a abraçar o próprio reconhecimento – que só então ocorre – do que afinal não estava mais na pintura, ou melhor dizendo, do que estava até em demasia: tudo reduzido ao "Nada, nada!" que aqueles homens o fizeram ver. Mas logo a seguir procede à negação do fato e delira, tornando a enxergar na tela sua amada Lescault; forma última de se agarrar àquilo que por tanto tempo era sua razão de ser, seu projeto artístico definitivo. No dia seguinte, ao procurar o velho mestre, Porbus fica a saber que Frenhofer perecera durante a noite, logo depois de deitar fogo a suas telas. Como assinala Paul Barolsky,

"tomado pela 'dúvida', como afirma Balzac, Frenhofer aspirou ao absoluto, à realização do que era o desconhecido para os pintores, ao que estava além dos limites de sua habilidade, uma perfeição artística impossível de se realizar no mundo moderno. Associada por Balzac tanto a Satã como a Prometeu, a figura de Frenhofer pode ser assim encarada não menos como transgressor, ele próprio um Fausto entre pintores, buscando a revelação dos segredos de sua arte"³.
(BAROLSKY, 1997)

Uma narrativa influente em sua dimensão mítica e alegórica, *A obra-prima desconhecida* representa um dos esforços mais intensos de Balzac na análise da condição de ser um artista, antecipando questionamentos que, se por um lado assombraram desde sempre a práxis artística, mostravam-se em especial sintonia com os desígnios turbulentos da arte moderna que emergiria um pouco mais tarde, no quarto final do século 19. A estorieta se constituiria assim em uma "fábula da arte moderna" por excelência, como aponta a crítica Dore Ashton⁴, tendo a figura de seu atormentado protagonista influenciado a inúmeros artistas, como Henry James⁵, Cézanne e Picasso. Após assinalar o impacto que a imagem de Frenhofer teve sobre Picasso, que produzirá ilustrações para uma edição posterior do conto (a pedido de seu *marchand*, Ambroise Vollard)⁶, a estudiosa norte-americana destaca um episódio

impressionante envolvendo Cézanne, narrado por seu amigo (também artista) Emile Bernard. Nele, este último recorda uma conversa que teve com o pintor:

One evening when I was speaking to him about *The Unknown Masterpiece* and of Frenhofer, the hero of Balzac's drama, he got up from the table, planted himself before me, and, striking his chest with his index finger, designated himself - without a word, but through this repeated gesture - as the very person in the story. He was so moved that tears filled his eyes. (ASHTON, 1991. p.9)

Esta passagem parece dar a exata medida da capacidade de identificação exercida pela potência arquetípica do personagem de Balzac no meio artístico então emergente. Se Cézanne terminou por se tornar um nome referencial na história da arte, isto poderia se dever em parte ao que havia nele de Frenhofer, por assim dizer, como sugere Ashton: "What Picasso specifically admired in Cézanne was the Frenhofer in him: 'What forces our interest is Cézanne's anxiety - that's Cézanne's lesson'⁷. Sua lendária figura seguiu alimentando profundas questões entre artistas de diversas gerações posteriores, até a atualidade. E quanto à referida ansiedade que impelia tanto a personagem balzaquiana quanto o grande artista moderno, num caso como no outro esta decerto pode ser inferida como muito próxima do sentimento de falhanço: uma pulsão.

* * *

O pensador e teórico francês Georges Didi-Huberman apresenta em *A pintura encarnada* (1985) um estudo seminal sobre pintura justamente a partir da análise do "conto filosófico" de Balzac, detendo-se sobre as instâncias concernentes à questão da interpretação na arte e propondo novas aproximações ao objeto pictórico. Para este autor, um ponto de especial interesse neste sentido residiria no que considera o caráter *táctil* da obra de arte. A experiência da arte estará necessariamente vinculada à dimensão da visualidade, mas a partir desta Didi-Huberman propõe um deslocamento de foco para uma compreensão expandida da pintura como *corpo*. Ao adotar esta abordagem Didi-Huberman faz uso da figura do *encarnado*, remetendo à carnção pictórica, e que irá se constituir como eixo de força para sua leitura. Tal elemento constitui, como sabemos, a aspiração máxima, o motivo supremo a ser perseguido por Frenhofer: uma carnalidade táctil para uma pintura "que respira", a *encarnação*. Seu objetivo é produzir uma "pintura encarnada", um verdadeiro "*trompe-l'oeil* de ar", na feliz definição de Didi-Huberman. Para o teórico, tal qualidade de encarnação é uma condição necessária para que o olho perpassasse a superfície da tela e chegue à profundidade da obra, e os significados que lá residam. No entanto, como o próprio autor observa pouco depois,

"por querer a própria carne, e não seu desenho, sua miserável silhueta, Frenhofer não terá obtido senão um fragmento, um fulgor – aquele ali próximo do seio (que ele é o único a ver), ou aquele *ali*, não menos próximo, do pé, que Porbus e Poussin descobrirão." (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.63).

Aquele impressionante pé "vivo" que despontava discretamente da profusão de elementos na pintura final de Frenhofer indicaria então a medida exata de sua ruína, o índice preciso daquele limite atingido, daquele "extremo da arte" que, ao perseguir de modo tão cego e obsessivo, terminou por se ver incapaz de atingir – ou incapaz de perceber tal fato, quando e se ele se desse. Um detalhe que, também por ser o único, "não terá evocado senão a invisibilidade de um corpo ('Há uma mulher aí embaixo')". Mas este não terá sido o único erro do mestre pintor. Ao estabelecer paralelos entre Frenhofer e o mito de Pigmalião (invocados pelo próprio Balzac na voz de seu sôfrego artista), Didi-Huberman argutamente observa que há, contudo, uma diferença crucial entre ambos. Ao contrário de Pigmalião, que se contenta em pedir a Vênus um ser semelhante à forma que esculpira em marfim, Frenhofer comete o equívoco fatal de *nomear* seu objeto de desejo cedo demais. "Catherine Lescault" é anunciada de forma precipitada, nomeada antes de nascer, e o pintor paga o preço de sua soberba.

La Belle Noiseuse

La Belle Noiseuse, de Jacques Rivette (1991) é um filme exemplar sobre o universo da criação da arte. Vencedor da Palma de Ouro em Cannes, teve discreta exibição no circuito comercial, e o fato de ter praticamente 4 horas de duração certamente terá influenciado neste aspecto. Rivette chegou a editar uma versão com 125 minutos intitulada *Divertimento* (novo título de resto bastante sintomático), mas que compromete substancialmente a riqueza do filme, que reside especialmente na ideia de tempo envolvida no desenvolvimento de um processo artístico, e a criação e destruição da paixão. Livrementemente baseado no conto *A obra-prima desconhecida*, de Balzac, *La Belle Noiseuse*⁸ ("A bela impertinente", em Portugal; "The beautiful nuisance" em inglês) narra a história de Edouard Frenhofer (interpretado por Michel Piccoli), um renomado mas já algo esquecido pintor que esteve por dez anos incapaz de terminar a pintura que dá nome ao filme. Agora transposta para a época de realização do filme, nos anos 1990, a narrativa tem contudo a peculiaridade de se dar em ambientação de recorte temporal relativamente suspenso, num sítio ermo ao sul da França. Um toque sem dúvida deliberado do realizador Jacques Rivette, que com essa opção delimita um campo adequado para o decorrer da ação, seja do ponto de vista logístico-cenográfico, com as ações restritas aos deslocamentos entre a *villa* encastelada, seu jardim e o atelier do pintor, como conceitualmente, ao estabelecer uma espécie de condição de (a)temporalidade distendida peculiar⁹, que serve perfeitamente à narrativa.

Vamos à trama. Neste fascinante e pouco convencional exame do processo criativo, apresenta-se a figura de Frenhofer (Piccoli), renomado e respeitado pintor, embora um tanto desiludido com a prática artística, que sente próximo o fim da carreira. Chegando aos 60 anos, começa a considerar o término de sua atividade como pintor. Ele vive em uma ampla propriedade no interior da França na companhia de sua mulher Elizabeth – ou Liz, como será referida (Jane Birkin). O grande artista aparenta viver um período de crise produtiva, afirmando não mais ser capaz da inspiração necessária para criar. Sua última tentativa de produzir uma obra-prima, um estudo a nu de sua esposa intitulado "La Belle Noiseuse"¹⁰, permanecia ainda incompleta, já há cerca de dez anos. Sua modelo original foi sua esposa Liz, que inspirou o melhor período de sua carreira, até que uma combinação de bloqueio criativo e certa fricção que começou a brotar em sua relação manteve Frenhofer impedido de retornar à peça. À medida em que perde seu entusiasmo para com sua arte, ele perde também sua paixão por Liz; a relação de ambos é cordial e amigável, mas despida de qualquer entusiasmo. "No início ele me pintava porque eu o amava," conta ela certa hora, "depois ele passou a me pintar porque me amava." E então ele parou, talvez porque tenha se assustado com a ideia de que alcançar sua pintura poderia destruir sua relação. No início do filme, vê-se de relance a pintura no sítio onde é mantida desde que foi abandonada: escondida sob a cortina nos fundos do estúdio do artista, no antigo castelo reformado onde ele e a esposa vivem.

Certo dia surgem visitantes na ampla propriedade onde Frenhofer vive com Liz. São um marchand, Porbus (Gilles Arbona), Nicolas, um jovem artista (David Bursztein) e sua esplendorosa namorada, Marianne (Emmanuelle Béart). Estes dois estão juntos há três anos, e foram convidados a visitar o artista por Porbus, *marchand* de Frenhofer e seu amigo de longa data. Aqui se percebe de imediato a manutenção dos personagens do conto de Balzac, ainda que em registos apenas parcialmente equivalentes: temos o jovem artista Nicolas (no conto, o Poussin ainda aprendiz) visitando o mestre (Frenhofer), a figura de sua parceira amorosa Marianne (de quem se espera, como da Gillette de Balzac, o papel de musa inspiradora) e Porbus, único a ter sua condição original alterada: de artista estabelecido, em Balzac, passa aqui a negociante de arte, em Rivette¹¹.

Nicholas, o jovem pintor, sabe da genialidade de Frenhofer e é admirador de sua obra, mas pensa que ele pode ter em alguma medida perdido sua mão, seu toque de mestre. Poderia o velho pintor recuperar seu brilho, e como isto poderia se dar? O veterano mostra algumas de suas pinturas a Nicolas e Marianne e menciona o retrato abandonado de Liz. De se assinalar um momento, naquela primeira tarde (a narrativa do filme se desenrola no espaço de três dias), em que Frenhofer fica a observar a jovem enquanto esta deixa o ambiente; ela está a se afastar dele, mas certamente ciente de ser alvo de sua atenção e dos sentimentos por trás desta. É um instante magnífico, que parece capturar a promessa de relação ainda por se

desenvolver entre ambos; como se esta estivesse contida antecipadamente neste olhar. É quando se pressente que o velho voltará a brandir seus pincéis.

Mais tarde, após um lauto jantar e vários copos de vinho, Frenhofer, Nicolas e Porbus conversam sobre a possibilidade do velho retomar o trabalho em sua obra-prima interrompida. Quando Frenhofer se diz não mais tomado pelo desejo de pintar, Nicolas intui que ele talvez precise de um motivo mais inspirador, e sugere que sua namorada Marianne pudesse ser sua nova modelo. A proposta é bem-recebida pelos homens. Quando o jovem artista expõe a ideia à namorada, ao retornar a seus aposentos, esta mostra-se inicialmente ultrajada; mas ao fim e ao cabo, apesar da relutância inicial, Marianne decide comparecer ao estúdio de Frenhofer na manhã seguinte. A mulher é reservada e de temperamento forte, mas instável – como convém a uma "belle noiseuse", afinal. A sessão se inicia com o pintor imerso em preparativos: limpando seus pincéis, arrumando objetos, verificando cadeiras até que encontrasse aquela com a altura ideal para a pose. Ele então procede a uma série de esboços da face de Marianne. Trabalha em silêncio, dirigindo-se a sua modelo apenas quando quer que ela ajeite o cabelo ou vire-se para um lado. Ao terminar seu segundo retrato, ele estuda o resultado e então, indicando o mezzanino do estúdio, diz a Marianne para se trocar. Ela hesita mas sobe as escadas. Quando retorna, sem dizer uma palavra, ela assume seu lugar no centro do atelier e deixa o robe cair ao chão.



Figura 1 - stills de "La Belle Noiseuse"

O que se segue neste filme longo e intenso — com praticamente quatro horas de duração — é uma verdadeira batalha de temperamentos e personalidades entre artista e modelo. No decorrer das sessões, o pintor assume uma postura dura e controladora, arranjando e dispondo o corpo de Marianne de forma ríspida em dezenas de poses, algumas delas incômodas e mesmo dolorosas. Por vezes ele a posiciona manipulando seus membros como de um boneco se tratasse. "Nos velhos tempos", murmura ele quase como que para si mesmo, "eles amarravam as pernas e braços da modelo, para impedir que se mexesse". Com o tempo, contudo, a jovem passa a sentir-se mais à vontade e irá permitir-se falar enquanto posa, com uma franqueza a tal ponto inesperada que o artista começa a olhar com fascínio cada vez maior a personalidade forte - a real persona - de sua nova e deslumbrante musa. Ela sabe ser um estorvo; mas é isso, afinal, o que Frenhofer deseja. Ele precisa de ruído, de atrito para criar. Ela começa a perceber: aceita a dor e o desconforto para provar que sua determinação não é inferior à dele. Mais à frente, dias depois, num ataque de frustração de Frenhofer, é Marianne quem ordena que o outro prossiga. Há algo de irritante, inconveniente nela, aspecto que atrai o artista e que este deseja capturar em sua tela, embora não consiga identificar exatamente sua natureza. Marianne esforça-se, também, mas por razões diferentes. Depois de reunir coragem para expor-se nua a Frenhofer e superada a tensão inicial entre ambos, ela ganha gradualmente confiança e logo vê-se à vontade naquela situação; a ponto mesmo de partilhar com Frenhofer – agora seu algoz-confessor – seus conflitos internos, de sua infância a seus sentimentos cada vez mais incertos por seu parceiro Nicholas. (Fig. 1) Estes tormentos íntimos se intensificam depois de um breve encontro com Liz, entre sessões de pose, onde aquela, orientando-a a se precaver na lida com Frenhofer, diz-lhe que ele vive apenas para sua arte; tudo o mais é secundário. "Você jamais será tão importante para ele como sua obra", afirma. Frenhofer não enxergaria o aspecto exterior de suas modelos, vendo apenas o interior – sejam ossos e articulações, seja a alma.

Convém aqui atentar para a sugestão de que Frenhofer encontra seu propósito mais profundo no ato de trabalhar com uma modelo, inicialmente sendo sua companheira, Liz, a assumir este

papel. A partir desta constatação, estabelece-se um estado de coisas que deixa o artista num impasse: seu trabalho demandava que pintasse a mulher que amava, mas ao mesmo tempo sua pesquisa exigia que destruísse algo naquela mulher; que ele deveria revelar um aspecto tão verdadeiro, ou tão inconveniente acerca dela, que seu relacionamento poderia não sobreviver a isto – e talvez até mesmo a modelo não sobrevivesse. Assim, Frenhofer refreou-se, e desde então passa a pintar sem um sentido maior ou um propósito definido. Até que surgisse em seu caminho a figura de Marianne – que, se por um lado reativava esse espectro que o atormentava, começaria também, no decorrer das suas sessões de pose, a lhe acenar com a viva possibilidade de superação desta condição.

Estabelece-se assim uma dinâmica peculiar entre pintor e modelo, que faz com que as sessões no estúdio com Marianne acabem por aproximar-se de uma combinação de prática pictórica e terapia, a não ser pelo fato do artista – enquanto ser criativo – não ter qualquer interesse pela (possibilidade de) cura, focado apenas na promessa de revelação (quicá redenção?) que, de algum modo intuímos, parece estar por acontecer. Do ponto de vista do pintor – ou, mais precisamente, da pintura –, não há espaço para qualquer preocupação sobre o destino ulterior da modelo, seja ele qual for (Marianne, sabemos a dada altura, tem um histórico pessoal negro nesse sentido; é aliás o que detonou sua aproximação com Nicholas, que a teria salvo de uma tentativa de suicídio numa plataforma de metro). Em pleno momento da criação, o artista não pode dar-se ao luxo de preocupar-se com tais amenidades. E aqui temos os contornos de uma possível dimensão ética mais claramente enunciada e que irá, creio, constituir-se como um eixo de força possível do filme, ainda que na forma de um subtexto, silenciosamente. Senão, vejamos. Em *La Belle noiseuse*, temos o artista como uma figura à beira do esgotamento, atormentado por seus fantasmas e em busca de produzir uma obra-prima que ele crer estar em seu interior; mas ao mesmo tempo temos um pintor que se dá conta de que a "grande obra de arte" que ele sente em suas entranhas precisa também de um *outro* para ser realizada. Este *outro*, que já foi sua esposa mas as circunstâncias tornaram inviáveis que seguisse adiante, é agora Marianne. Como se percebe à medida em que ele avança no trabalho com a magnífica "jovem impertinente", esta relação não se dá da esperada forma direta, em sentido-único, entre objeto (modelo) e sujeito (artista), mas desenvolve-se como um ato de inter-subjectividade fecunda.



Figura 2 - stills de "La Belle Noiseuse"

Após dias de trabalho árduo, Frenhofer sente-se pronto para retornar o quadro interrompido que o atormenta, e onde ainda se vê o rosto de Liz, sua esposa. Inspirado pela beleza arrebatadora e, a esta altura, igualmente pela personalidade fascinante de Marianne, o artista confronta seus próprios demônios há muito enterrados e retoma o trabalho sobre aquela mesma tela, agora imprimindo sua interpretação de Marianne sobre aquela que fora sua musa original (e que, como já comentado, na medida em que o estatuto afetivo-amoroso da relação do casal oscilou, foi o fator de inviabilização da finalização do quadro). É um momento-chave este, em que vemos Frenhofer obliterando a face de sua esposa na pintura e substituindo-a pelo corpo de Marianne; é quando se pode perceber o sopro de arroubos éticos a permear a ação do pintor, uma necessidade de se chegar tão perto quanto possível do sentimento demandado pela obra – não importando o que tenha que ficar para trás, ou ser apagado. *La belle noiseuse* sugere que um aspecto moral é de menor importância frente a uma busca ética em curso. Trata-se de se acenar para uma ética da estética, uma visada panorâmica sobre as variáveis envolvidas no processo de criação – para além das instâncias formais. No processo de observação criativa que Frenhofer desenvolve com sua nova modelo, pontuado pelas revelações ou confissões íntimas de Marianne, acaba-se criando um angustiante espaço de

auto-revelação mútua que deixará ambos, artista e modelo, semi-exauridos, mas que agregará substância e significado (a "verdade"?) à obra de arte – a esperada *Belle noiseuse* de Frenhofer.

A qual, aliás, é finalmente terminada (sim, ela o é). Mas que – muito coerentemente, tanto para o Balzac-autor como para o próprio Frenhofer de Rivette – nunca chega a se mostrar de facto a nossos olhos. Só algumas personagens têm acesso a sua obra-prima: sua esposa, sua modelo e uma rapariga que trabalha na casa, Magali. Esta última, aliás, terá participação ativa na solução drástica e surpreendente que o pintor determina como destino final de sua suposta *magnum opus*, numa bela cena em que, num vislumbre, cita-se diretamente a *Catherine Lescault* do Frenhofer balzaquiano¹². Aos demais (nós, espectadores, aí incluídos) só resta o consolo de uma peça substituta, um quadro-contrafacção produzido secretamente pelo artista para ser apresentado como o tão aguardado "resultado final" de sua saga. E que, somos levados a crer, cumpre discretamente sua expectativa. É a maneira que Frenhofer encontra de não apenas salvar sua integridade como artista e como indivíduo – pois há também uma dimensão ética em jogo. Em um momento anterior, o artista descreve sua atividade como não dizendo respeito diretamente a ele, sendo antes "sobre a pintura" como um todo; por outro lado, sinaliza que há também certa impessoalidade para além da pintura, o que lhe indica que deve distanciar-se de seu ego para proteger seus próximos.

Ao contrário da grande maioria de filmes a se debruçarem sobre instâncias do processo artístico, *La Belle Noiseuse* apresenta ao espectador em detalhes e sem mascaramentos, de modo franco, direto e evitando clichês esquemáticos (até onde isso pode ser dito) o processo de criação de uma obra de arte; no caso, o da pintura. Expõe também a importância do grau de compromisso com um determinado projeto estético, sugerindo serem irrelevantes os danos inflingidos ao ego no processo de criação; recupera-se também, se quisermos, a ideia modernista da criação como um processo que implica algum sofrimento, aqui atrelada à dimensão ética. O filme explora de modo meticuloso o renascimento criativo de Frenhofer, usando longos planos em tempo real das mãos do artista tabalhando sobre o papel e a tela. Há diversas tomadas ininterruptas, de até dez minutos, focando diretamente o artista em ação (as mãos a trabalhar nestas sequências são do pintor Bernard Dufour, responsável por todos os trabalhos que se vêem no filme) sobre a tela em branco ou em páginas de um bloco de desenho com esboços de Marianne. Acompanhamos Frenhofer a iniciar um desenho, cometer erros, arrancar páginas do caderno e começar novamente. Repetidamente. Ele acaba por encher o piso do estúdio com dúzias de rabiscos ou estudos que julga insatisfatórios. Aliás, a propósito deste tique do pintor, as figuras da rasura e do palimpsesto são constantemente invocadas ao longo da película; não apenas na concretude literal das ações físicas do artista em sua práxis, mas igualmente projetadas em sentido mais amplo, nos anseios e expectativas dos personagens. O artista quer chegar a sua obra definitiva, e para isso terá que de alguma forma (inclusive literal) "apagar" a imagem da mulher, de certa forma tornada um obstáculo para sua atividade; a modelo, Marianne, quer por sua vez apagar seu passado e, eventualmente, sua relação com Nicolas; a esposa do pintor deseja secretamente que a chegada da nova modelo (e a subsequente aposta no renascimento criativo do pintor) propicie uma espécie de rasura em seu desgastado relacionamento com Frenhofer, acenando para um novo começo; já quanto ao bem-sucedido *marchand* Porbus, somos levados a crer que está constantemente metido em relacionamentos fugazes, sempre a iniciar novas aventuras amorosas. De resto, as questões mais decisivas levantadas pelo filme subentendem a natureza retórica de sua formulação, dirigidas que são à natureza do processo de criação como um todo e, por extensão, à própria natureza humana.

Conclusão

A real failure does not need an excuse. It is an end in itself. (Gertrude Stein)

Ao confrontar as duas obras, a peça literária de Balzac e o filme de Rivette, sendo a primeira a matriz conceitual para a segunda, é possível estabelecer paralelos e apontar diversas diferenças de ênfase ou enfoque entre ambas, com inevitáveis ganhos e perdas e saborosos deslocamentos conceituais e estilísticos. De saída, e assumindo o conto do autor francês como referência, parece claro que os interesses de Balzac são orientados por uma pulsão alegórica,

centrada na ideia do inatingível, daquilo que só na arte o homem pode almejar, e insiste nesta impossibilidade mesmo tendo consciência desta condição.

A busca pelo inatingível, a obsessão pela perfeição, a pulsão para o desconhecido, a ideia de completude são fatores determinantes na prática artística, e para além de se apresentarem como motes de peso no desenvolvimento das duas obras aqui analisadas, convergem para aquele que considero um aspecto-chave, e que eu situaria no território do *fracasso*. Ainda que em registos diversos, a noção de falhanço parece estar sempre em jogo em *A obra-prima desconhecida* e *La Belle Noiseuse*, como um pano de fundo semi-descortinado. Em termos superficiais não é difícil associar este signo à desventura da desalentadora "Catherine Lescault" de Frenhofer, como também não o é quando somos introduzidos ao pintor do filme de Rivette. No conto de Balzac, o veterano artista sucumbe quando percebe que sua *magnum opus*, propósito último de sua existência, "não está realmente lá", a partir de sua apresentação a Poussin e Porbus; seu falhanço teria sido não o de aspirar à "mimese total", mas o de não ter sabido discernir os limites de sua arte. No Frenhofer de Rivette o germe do fracasso parece estar incutido no personagem desde que ele nos é apresentado ao início: envelhecendo e em crise criativa (e por que não, também em sua vida privada), apesar de levar uma boa vida, é um artista relativamente esquecido e sem perspectivas de seguir adiante. E que depois se envolve num complexo processo de retomada de seu caminho, seja para que lado o leve. Contudo, parece-me que tais leituras, apesar de procedentes, são por demais superficiais. A verdadeira dimensão do que aqui introduzo como "o fracasso" se confundiria, a meu ver, com a própria pulsão vital que alimenta a práxis artística. Aquela espécie de dispositivo inconsciente contido na inevitabilidade do erro, da falha e do acaso, bem como na compulsão pela dúvida e incerteza que atormentam em medidas diferentes ambos os artistas e que orientam decisivamente sua produção. E a de todos os artistas, ousar dizer. A questão é reconhecê-lo e aceitá-lo como um vetor de potência; a lição do fracasso é a importância de observar o grau de comprometimento com o processo, em detrimento do resultado. E parece ser esta a postura do Frenhofer de Rivette, a propósito do qual retomamos Paul Barolsky¹³:

"não surpreende que o espectro de Frenhofer, que assombra a ficção moderna na medida em que informa a consciência dos artistas modernos, esteja ainda muito vivo entre nós. No filme de Jacques Rivette, "La Belle Noiseuse," a personagem de Frenhofer é investida de distinta e adequada "persona Picassiana". A própria identificação intensa de Picasso com Frenhofer tem sido frequentemente trazida à tona. Ecoando involuntariamente Balzac e Picasso, [...] o crítico Adam Gopnik afirma, sobre a pintura moderna em geral, que o que a torna interessante "é sua inaptidão em oferecer significados claros, ou objetivos definidos". Na interpretação de Gopnik, o fracasso de Frenhofer seguiria projetando sombras sobre a nossa época, uma época de ansiedade artística [...]" (BAROLSKY,1997. p.5)

Do ponto de vista formal, que se apresenta como um aspecto decisivo tanto à obra literária como ao filme, o segundo obviamente leva vantagem, pela natureza eminentemente visual de sua linguagem. Além do fato, claro, de estarmos a falar de um conto curto, e não de um romance, gênero que o escritor dominava e que sem dúvida alargaria as possibilidades de construção de imagens pelo autor. Sem nunca deixar de reconhecer a riqueza descritiva de Balzac e sua intimidade com os códigos artísticos que comenta com amplo conhecimento, estamos diante de uma competição desleal nesse quesito. E tal vantagem à partida é ainda mais acentuada na feliz opção do realizador francês por priorizar em seu filme o enfoque nas instâncias efetivas do processo de criação; se observarmos bem, a trama em si revela-se incrivelmente enxuta, com a narrativa se apoiando fortemente nas cenas que transcorrem no estúdio do artista. As grandes passagens do filme envolvem o exercício da criação. Por exemplo, tomemos a cena da primeira sessão de poses com a nova modelo. Em seu cavernoso estúdio, Frenhofer faz esboços de Marianne. Nós observamos sobre seu ombro. Rivette utiliza uma câmera estática e tomadas longas, com raros cortes. Vemos uma folha de papel em branco, e o desenho ganhando corpo sobre a mesma. Observamos passo-a-passo todo o processo: primeiro, a obsessão de Frenhofer com o arranjo meticuloso de seus lápis, pincéis e tintas. E então a primeira tentativa é lançada sobre a página do caderno. Tamboriladas impacientes com a caneta pontiaguda sobre a mesa; seus dedos borrando os líquidos em manchas brutas. Mais tarde, numa escala maior, ele trabalhará com carvão. E então, finalmente, passa ao óleo.

Rivette opta por focar sua interpretação da obra de Balzac nos aspectos inerentes ao fazer artístico, exibindo-os num registo naturalista que, se flerta com o apelo fetichista contido na relação artista-modelo, acaba por evidenciar a dimensão psicológica envolvida em tal dinâmica, e que se prova mais determinante do que a princípio se poderia supor. Daí resulta uma experiência de imersão intensa na aventura pictórica, e em que ainda há espaço para a reflexão ética, além de estética. É notável como Rivette, operando livremente a partir do texto de Balzac e incorporando suas próprias inquietações, dá forma a um filme que conjuga e examina a dinâmica da arte versus ética da vida operando claramente a partir de sua combinação: de Balzac e de si próprio. Dentro dos limites do progresso da atividade artística (de Frenhofer), devemos seguir em frente rumo à revelação, mas com a obra de arte pode-se talvez decidir que uma outra ordem ética entre em jogo. E o jogo, nós sabemos, "é sempre jogado" – na arte como na vida.

¹ Há duas edições deste conto em português do Brasil; além da que foi aqui adotada, transcrita da versão definitiva do texto de 1837 e publicada como apêndice ao livro de Georges Didi-Huberman *A pintura encarnada* (São Paulo: Escuta, 2012), há uma outra, que opta pelo título "A obra-prima ignorada". Foi lançada pela L&PM Editora, Porto Alegre, 1ª edição em 2012.

2 BALZAC, Honoré de. *A obra-prima desconhecida*. Trad. Leila de Aguiar Costa. São Paulo: Escrita, 2012. p. 161.

3 Tradução livre de minha autoria a partir do original em inglês.

4 ASHTON, Dore. *A fable of modern art*. Berkeley: University of California Press, 1991. p. 19

5 Veja-se seus contos "The Middle Years" (de 1893), sobre um velho escritor à beira da morte que reflete sobre a dúvida, e especialmente "The Madonna of the future" (de 1887), que narra as desventuras de um pintor algo quixotesco que passa anos a fio a pintar uma santa sem que ninguém a veja.

6 Na verdade, a dada altura Picasso chegará mesmo a mudar-se para a rua parisiense onde supostamente localizava-se o atelier de Porbus, tal era o fascínio sobre ele exercido por tal personagem.

8 O filme, apesar de ter como referência primeira o conto de Balzac, tem seu parte do título inspirada em uma variação do francês canadiano: a certa altura, a personagem de Liz afirma ter passado algum tempo em Quebec, onde o termo *noiseuse* (em inglês, "nuisance", irritante, insuportável) designaria uma "nutty woman" em inglês, mulher desagradável ou impertinente, algo doidivasas.

9 O tempo tem sido reconhecido como elemento particularmente estrutural na obra de Rivette. A ação em *La Belle Noiseuse* decorre num período de três dias; o tempo é distendido, com o filme focando-se no desenvolvimento da pintura e do processo criativo. A própria personagem de Marianne declara, a certa altura, "ter perdido a noção do tempo". A dimensão temporal neste filme é um aspecto particularmente marcante: trata-se, afinal, de uma versão atualizada, por assim dizer, de um conto do século XIX, por sua vez ambientado em 1612, e encenada no presente (finais dos anos 1990) – mas de certa forma assombrada pelo passado e, ainda, narrada em tempo futuro [por Marianne, como se descobre depois].

10 *Noiseuse*: o adjetivo francês *noisieux* ou *noiseuse* é um derivado do substantivo *noise*, ainda usado na expressão "*chercher noise à quelqu'un*", procurar briga com alguém. Traduz-se livremente para o português como "impertinente" ou "inconveniente".

¹¹ Esta nova condição de Porbus no filme – como *marchand* – não só confere um apropriado toque de contemporaneidade à personagem como sugere também o interesse do realizador em comentar o simbolismo ambíguo associado a tal função. Possível articulador da viabilização comercial da produção artística, é também – por isso mesmo – aquele que pode interferir ruidosamente na instância sagrada de sua criação, passível de comprometer sua autonomia. E convém aqui ter em mente o perfil notoriamente avesso ao "circuito comercial" que caracteriza toda a carreira de Rivette.

12 Tal referência não será aqui descrita com todas as letras por respeito aos que tenham interesse em ver o filme, mas pode-se dizer que faz remissão direta a um aspecto visual que sobressai na pintura de

Frenhofer em *A obra-prima desconhecida*. Para além disso, o próprio expediente ou procedimento material encontrado pelo Frenhofer de Rivette para dar fim a sua "Belle Noiseuse" constitui em si outra referência explícita à mesma obra.

13 Tradução livre de minha autoria a partir do original em inglês.

Referências bibliográficas

ASHTON, Dore (1991). *A fable of modern art*. Berkeley: University of California Press.

BALZAC, Honoré de (2012). *A obra-prima desconhecida*. Trad. Leila Aguiar Costa. São Paulo: Escuta.

BAROLSKY, Paul (1997). *The fable of failure in Modern Art*. Virginia Quarterly Review, Summer, vol, 73

DIDI-HUBERMAN, Georges (2012). *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta.

_____ (1998). *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.

Filmografia

La Belle Noiseuse. 1991. De Jacques Rivette. França/Suíça. Pierre Grise Productions-George Reinhart Productions. DVD.