


## A encenação do ato de pintar em *Courbet: L'Atelier du peintre*<sup>1</sup> /

### Staging the Act of Painting in Courbet: L'Atelier du Peintre


Márcia Arbex \*

Doutora em Literatura Francesa pela Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 e pesquisadora pelo CNPq. Professora Titular da Faculdade de Letras da UFMG, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, desenvolvendo pesquisas na linha Literatura, Artes e Mídias. Publicou diversos artigos nessa linha e coorganizou coletâneas, dentre as quais *Escrita, som, imagem: perspectivas contemporâneas* (2019); *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015); *Interartes* (2010); e *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem* (2006). É autora de *Sobrevivências da imagem na escrita: Michel Butor e as artes* (2020) e *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013). Traduziu, com Vera Casa Nova, obras de G. Didi-Huberman. É membro dos grupos de pesquisa CRIalt - Centre de recherches intermédiales sur les arts, les lettres et les techniques, Université de Montréal; CEEI - Centre d'Étude de l'Écriture et de l'Image, Université Paris Diderot; Intermídia, UFMG/CNPQ.

 <https://orcid.org/0000-0001-8690-6900>

Izabela Baptista do Lago \*\*

Doutoranda do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UFMG, desenvolvendo pesquisas na linha Literatura, Artes e Mídias, com bolsa da CAPES. É Mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Bacharel em Francês e em Direito, pela mesma universidade. Membro do Grupo de pesquisa Intermídia (UFMG/CNPQ), desenvolve pesquisas sobre Literatura Francesa e artes visuais. É coorganizadora de *Espaços de criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor* (2015) e publicou diversos artigos sobre narrativas de artista e estudos intermediários.

 <https://orcid.org/0000-0002-7341-9342>

**Recebido** em: 30 mai. 2020. **Aprovado** em: 22 jun. 2020.

#### Como citar este artigo:

ARBEX, Marcia; LAGO, Izabela Baptista do. A encenação do ato de pintar em *Courbet: L'Atelier du peintre*. *Revista Letras Raras*. Campina Grande, v. 9, n. 3, p. 58-71, ago. 2020.

#### RESUMO

<sup>1</sup> Este trabalho foi realizado com o apoio de bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq, no projeto *Sobrevivências da imagem na escrita: tipografias e fotografias em narrativas contemporâneas*.

\*

 [arbex@ufmg.br](mailto:arbex@ufmg.br)

\*\*

 [izabelabaptista@gmail.com](mailto:izabelabaptista@gmail.com)



<http://dx.doi.org/10.35572/rlr.v9i3.1827>

O presente artigo analisa, sob uma perspectiva dos estudos da intermedialidade, as referências intermidiáticas presentes em *Courbet: L'Atelier du peintre* [Courbet: O ateliê do pintor], trabalho realizado por Marianne Nahon. O livro, constituído de um texto e ilustrações do artista Charles Matton, configura-se como um objeto complexo que envolve tanto a transposição, quanto a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, como definidas por Irina Rajewsky, e que serão o foco principal desta reflexão. O referencial teórico é também constituído pelos estudos de Walter Moser a respeito das relações entre as artes e a ênfase em sua medialidade. Nosso objetivo é identificar essas referências – em especial à pintura e ao teatro – e avaliar em que medida elas participam, por meio de descrições narrativizadas, do processo de formação de *tableaux vivants*, quadros vivos literários que colocam em cena o ato de pintar.

**PALAVRAS-CHAVE:** Gustave Courbet; Marianne Nahon; Pintura; Teatro; Quadro vivo.

#### ABSTRACT

*This paper aims to discuss intermedial references in Courbet: L'Atelier du peintre [Courbet: The Painter's Studio], a work published by Marianne Nahon, under the light of intermedial studies. With text and illustrations by the artist Charles Matton, the book is configured as a complex intermedial object composed by all the three categories proposed by Irina Rajewsky: media combination, medial transposition and intermedial references, which happens to be the main focus of this study. The theoretical framework also relies on the studies of Walter Moser about the relations between arts and their medialities. Our goal is to identify these references – especially regarding painting and theater – in order to evaluate their role, through narrative descriptions, in the process of construction of literary tableaux vivants that centrally stage the act of painting.*

**KEYWORDS:** Gustave Courbet; Marianne Nahon; Picture; Theater; Tableau vivant.

## 1 Introdução

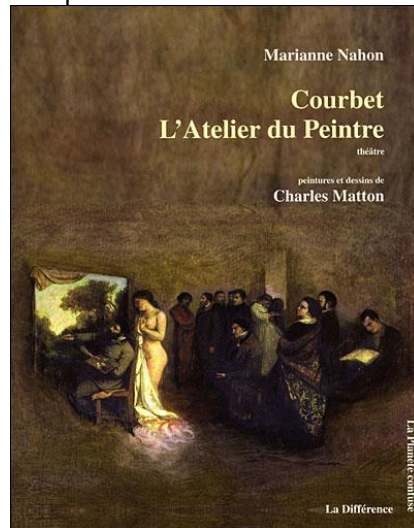
Desde o título – *Courbet: L'Atelier du peintre* [Courbet: o ateliê do pintor] (Fig. 1) –, livro publicado em 2008, de autoria de Marianne Nahon,<sup>2</sup> revela a referência explícita ao quadro de pintura de Gustave Courbet (1819-1877) – *O ateliê do pintor* (1854-1855) –, obra desse artista francês que se destacou como representante da corrente realista da pintura. Constituído de um texto e ilustrações do artista Charles Matton, o livro configura-se como um objeto complexo que envolve tanto a transposição, quanto a combinação de mídias e as referências intermidiáticas, como definidas por Irina Rajewsky no ensaio "Intermedialidade, intertextualidade e 'remediação': uma perspectiva literária sobre a intermedialidade" (2012). Primeiramente, uma vez que o pictural serve de pretexto à concepção do livro, ou seja, é a sua imagem geradora, pode-se afirmar que se trata de uma transposição midiática, categoria definida segundo uma "concepção de intermedialidade 'genética', voltada para a produção" (RAJEWSKY, 2012, p. 24).<sup>3</sup> A pintura original de Courbet, nesse caso, é a "fonte do novo produto de mídia, cuja formação é baseada

<sup>2</sup> Marianne Nahon (1938-) é romancista e galerista de arte. Cf. site da Galerie Beaubourg fundada pela autora: < <http://goo.gl/4paGfg> >; acesso em 27/05/2020.

<sup>3</sup> Este conceito é equivalente ao de transposição intersemiótica que, nas palavras de Leo Hoek, "consiste em passar de um modo de expressão estética a outro (do pictural ao literário, ao musical etc., ou inversamente)." (HOEK, 2006, p. 167-168).

num processo de transformação específico da mídia e obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

Figura 1: Capa do livro *Courbet: L'Atelier du peintre*



O livro de Nahon é, ainda, um exemplo contemporâneo de combinação de mídias – fenômeno definido como "o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação" (RAJEWSKY, 2012, p.24) – uma vez que o texto vem acompanhado de vinte oito ilustrações de Charles Matton<sup>4</sup>, o que faz dele um produto de mídia em si. As ilustrações acrescentam sentido ao texto, sobretudo pelo cotejo dessas imagens com a narrativa, de um lado, e pelas releituras das obras de Gustave Courbet pelo ilustrador, de outro lado.<sup>5</sup>

Por fim, podemos afirmar a pertinência de se analisar as referências intermediáticas presentes nesse produto, uma vez que as referências à pintura, tanto quanto ao teatro, não aparecem ali apenas como uma citação ou evocação, mas surgem também na imitação de técnicas próprias a essas mídias, o caráter “como se” salientado por Rajewsky (2012, p. 28).

<sup>4</sup> Charles Matton (1931-2008) é um multiartista que acumulou trabalhos como pintor, escultor, ilustrador, fotógrafo, roteirista e cineasta. Cf. site oficial do artista: <<http://www.charlesmatton.com>>; acesso em 27/05/2020.

<sup>5</sup> Matton representou, por exemplo, os personagens que figuram no quadro de Courbet, que, à medida que vão entrando na história, têm sua imagem ilustrada em uma das páginas do livro. Além das releituras da tela *O ateliê do pintor*, outros quadros de Courbet são transpostos para o livro na forma de ilustrações, como *La Rencontre* ou *Bonjour Monsieur Courbet* (1854) e o polêmico *L'Origine du monde* (1866). (NAHON, 2008, p.83 e 125). Contudo, fazer esse cotejo ultrapassaria os limites e os objetivos deste artigo, embora reconheçamos sua pertinência numa abordagem mais global do livro ilustrado.

Portanto, pode-se afirmar que *Courbet: L'Atelier du peintre*, de Marianne Nahon, é um objeto de investigação cujas potencialidades de análise do ponto de vista da intermedialidade são múltiplas. A exemplo da adaptação cinematográfica, trata-se de uma configuração que preenche os critérios das três categorias intermediáticas apresentadas: resulta de uma transposição e exhibe “referências à obra original [a pintura de Courbet], além e acima do próprio processo de transformação midiática, obrigatório em si” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). Do ponto de vista da recepção, camadas de sentido se sobrepõem pela leitura do texto, pela visualização dos desenhos do ilustrador e pelo conhecimento anterior que o leitor possa ter da pintura de Courbet, tanto quanto pela própria constituição do texto, uma vez que está repleto de referências à obra pictural.

Neste artigo, iniciaremos apresentando a tela de pintura de Gustave Courbet, para em seguida nos determos especialmente no texto de Nahon, visando evidenciar os fenômenos intermediáticos ali presentes, em especial as referências intermediáticas. Nosso objetivo é avaliar em que medida essas referências, particularmente à pintura e ao teatro, contribuem para o processo de formação de quadros vivos – definidos como a “encenação de um ou de vários atores imóveis e congelados numa pose expressiva que sugere uma estátua ou pintura” (PAVIS, 1999, p.315) – que colocam em cena o ato de pintar.

## 2 O ateliê do pintor, de Courbet: uma metáfora da sociedade e do trabalho do artista

Do ponto de vista da produção, e de uma concepção de intermedialidade voltada para a gênese da obra, *L'Atelier du peintre* de Courbet constitui a fonte principal do livro *Courbet: L'Atelier du peintre*, motivo pelo qual iniciaremos com uma contextualização dessa pintura considerada o *chef-œuvre* do artista, não apenas por sua qualidade técnica, suas dimensões monumentais (3,59 X 5,98 m), o grande número de personagens representados, mas também por seu potencial simbólico, uma vez que a representação do ateliê implica em uma crítica social e uma reflexão sobre o trabalho do artista. Como sublinha Gausсен, “o ateliê é uma metáfora da sociedade, ele dá um rosto à face escondida do mundo”<sup>6</sup> (GAUSSEN, 2006, p. 230, tradução nossa).

---

<sup>6</sup> “[...] l’atelier est une métaphore de la société. Il donne un visage à la face cachée du monde.”.

*L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale*<sup>7</sup> [O ateliê do pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida artística e moral], nome completo da obra, foi pintada com a intenção de integrar a Exposição Universal de 1855. Rejeitada pelo júri, Courbet a expõe com recursos próprios, juntamente com outras de suas obras, expressando sua posição de artista engajado: ele permite o acesso à arte a toda à população parisiense por um preço módico, enquanto também manifesta uma reação às imposições acadêmicas, ressaltando a independência do artista frente às instituições sociais (FERRIER, 1991, p. 474).

Como salienta Noël Barbe, a recepção do quadro de Courbet levanta vários questionamentos diante da complexidade da composição:

De fato, o quadro suscitou numerosos "julgamentos" caracterizados por um grau mais ou menos elevado de generalidade, que podemos separar em quatro registros, não necessariamente exclusivos: uma expressão social e política, uma abordagem estilística, uma teorização sobre a posição do artista no mundo, um autorretrato de Gustave Courbet (BARBE, 2005, p. 5, tradução nossa).<sup>8</sup>

O próprio título do quadro, no qual o possessivo "ma vie" [minha vida] deixa inequívoco o caráter autorreferencial da obra, fornece uma das chaves de interpretação apontada acima, a do autorretrato, e que pode ser resgatada nas palavras que o próprio Courbet disse sobre ela. Em uma carta a seu amigo Champfleury (1821-1889), escritor e crítico de arte, Courbet explica a sua tela:

É a multidão que vem ser pintada por mim. [...] O quadro se divide em duas partes. Eu estou no meio, pintando. À direita, os acionistas, quer dizer, os amigos, os trabalhadores e os amadores do mundo da arte. À esquerda, o outro mundo da vida cotidiana, o povo, a miséria, a pobreza, a riqueza, os explorados, os exploradores, as pessoas que vivem da morte.<sup>9</sup> (COURBET *apud* BARBE, 2005, p. 11, tradução nossa).

<sup>7</sup> Desde 1986, *L'Atelier du peintre* [O ateliê do pintor], nome reduzido pelo qual a obra passou a ser conhecida, faz parte do acervo do *Musée d'Orsay*, em Paris, onde está exposta. Cf. <http://goo.gl/TsSCpG>. Acesso em 25/05/2020.

<sup>8</sup> "Le tableau a en effet suscité de nombreux « jugements », caractérisés par un plus ou moins grand degré de généralité, que l'on peut répartir autour de quatre registres qui ne sont pas nécessairement exclusifs : une expression sociale et politique, une approche stylistique, une théorisation de la position de l'artiste dans le monde, un autoportrait de Gustave Courbet." (BARBE, 2005, p. 5)

<sup>9</sup> "C'est le monde qui vient se faire peindre chez moi. [...] Le tableau est divisé en deux parties. Je suis au milieu peignant. À droite, tous les actionnaires, c'est à dire les amis, les travailleurs, les amateurs du monde de l'art. À gauche, l'autre monde de la vie triviale, le peuple la misère, la pauvreté, la richesse, les exploités, les exploités, les gens qui vivent de la mort." (COURBET *apud* BARBE, 2005, p. 11).

Mesmo colocando-se no centro da tela, sentado à frente de seu cavalete, no qual repousa uma pintura em andamento – uma paisagem bucólica –, a enorme plateia formada pelos personagens que cercam o artista deixa claro que não se trata de um simples autorretrato. Como explicado por Courbet, do lado direito da pintura estão os representantes do mundo da arte, cuja identidade foi revelada na já citada carta a Champfleury: Alfred Bruyas, seu principal mecenas; Pierre-Joseph Proudhon, filósofo e amigo; o próprio Champfleury; o poeta Charles Baudelaire; a modelo Henriette; o colecionador de arte Mosselman; Madame Sabatier, antiga modelo, cujo salão é frequentado por toda a Paris das artes e das letras; a irmã do pintor, Juliette; seus amigos, o escritor Max Buchon, o músico Alphonse Promayet e Jean-Urbain Cuenot, que diversas vezes já posaram para outras telas do pintor. Do lado esquerdo, Courbet não nomeia ninguém, mas cita a presença de um judeu, um padre, um republicano, um caçador, um operário, uma irlandesa, um camponês, um coveiro, dentre outros, enigmáticos personagens que representam, segundo ele, a vida cotidiana. No entanto, essas figuras emblemáticas possuem os traços de indivíduos conhecidos do grande público à época, tornando-os reconhecíveis, como é o caso do banqueiro Achille Fould, representado como o judeu; o político Lazare Carnot, como o republicano; e até mesmo Napoleão III, como o caçador, dentre outros (GAUSSEN, 2006, p. 229).

Verdadeiro exemplo de um "ateliê-vitrine", no qual as funções social e comercial do trabalho do artista se aliam com a presença dos críticos, *marchands* e amigos reunidos dentro do universo privado do pintor (ARBEX; LAGO, 2015, p. 13), Courbet descreveu seu quadro como a história de seu ateliê, o que ali acontece moral e fisicamente (BARED; PERNAC, 2013, p. 187). Ao representar-se no centro da tela, exaltou o papel do artista enquanto mediador entre os dois mundos: o mundo brilhante da arte e o obscuro do cotidiano. Nesse sentido, compreende-se melhor a contraditória expressão usada por Courbet ao intitular seu quadro como uma "alegoria real": o quadro coloca em cena uma reflexão sobre o trabalho do artista, sobre os processos de criação e o ato de pintar, que, contudo, não despreza a função social e crítica do pintor, capaz de denunciar e revelar tanto as belezas quanto as misérias da existência humana.

### 3 Dentro do ateliê: da tela para o texto e para o palco

Ultrapassando as complexas questões de interpretação da obra, que não fizemos mais do que esboçar, consideramos, em suma, que Courbet, ao representar a própria *encenação do*



ato de pintar, fornece a chave para a transposição realizada por Marianne Nahon em *Courbet: L'Atelier du peintre*, cuja capa traz a menção ao gênero “teatro”, logo após o título (Fig. 1). A referência ao teatro pode induzir, num primeiro momento, a se pensar que se trata de um texto para ser levado ao palco, e, nesse caso, estaríamos diante de um processo de transformação<sup>10</sup> de um objeto de uma mídia – a pintura – em uma mídia plurimidiática – uma peça teatral – que conta, para sua performance, com elementos de várias mídias, como o cenário, figurino, música, iluminação, além do texto verbal. Contudo, o texto de Nahon traz elementos que suscitam interrogações quanto à real intenção de se montar uma peça de teatro, a começar pela opção do formato de livro ilustrado. Nossa hipótese é a de que o texto apresenta-se, na verdade, mais “como se” fosse um texto para o teatro, motivo pelo qual, ao tratarmos do texto de Nahon, utilizaremos a expressão entre aspas: “texto teatral”.

De fato, na edição ora em análise, os elementos tipográficos e a formatação do texto são fortes marcadores do gênero do teatro: o nome das personagens se encontra separado do corpo do texto, em caixa alta, assim como as indicações de cena se apresentam de forma diferenciada. As didascálias, rubricas específicas ao gênero, estão em itálico, logo após o nome do personagem ou no corpo do texto entre parênteses. Ademais, nota-se um grande uso de espaços em branco na página, a fim de dar ênfase à fala de cada personagem, separando-a nitidamente da fala seguinte. Mas alguns elementos dificultariam a *mise en scène*, como, por exemplo, a ausência da divisão em atos, especialmente num texto que tem mais de 100 páginas, o que não prevê intervalos; a extrema preocupação estética com cores, iluminação, descrição exaustiva de objetos e posicionamento das personagens, o que culmina em didascálias longuíssimas, que deixam de ser meras indicações de cena para se tornarem verdadeiras écfrases; enfim, a reconstituição de dados históricos sobre a obra. Sobretudo, alguns efeitos imaginados pela autora seriam impraticáveis em uma cena teatral, como a introdução repentina dos figurantes do lado esquerdo da “tela”, mediante um efeito de sobreposição de imagens (NAHON, 2008, p. 111), que, aliás, seria mais factível no cinema.

O caráter teatral dessa produção é ressaltado pelo fragmento textual na contra-capa do livro: *Courbet: L'Atelier du peintre* é declaradamente uma *mise en scène* do quadro de Gustave

---

<sup>10</sup> Claus Clüver relaciona esse processo ao da adaptação: “O conceito de transformação midiática aplica-se claramente ao processo que chamamos de adaptação, normalmente para uma mídia plurimidiática (romance para o cinema, peça teatral para a ópera, conto de fadas para o balé, etc.), onde o novo texto retém elementos do texto-fonte (trechos do diálogo, personagens, enredo, situações, ponto de vista, etc.)” (CLÜVER, 2007, p. 18).

Courbet, *O ateliê do pintor*. Após indicar a imagem geradora e descrever brevemente a tela, esse texto aponta o caráter ilusório da representação:

*O ateliê do pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida artística (1855)* é uma obra monumental e complexa na qual se misturam realismo e símbolos.

Ela se apresenta como um cenário de teatro, colocando em cena Gustave Courbet pintando uma paisagem em seu ateliê, de costas para uma modelo nua.

Cercado por seus amigos Charles Baudelaire, Alfred Bruyas, Champfleury, Alphonse Promayet, Pierre Joseph Proudhon, Max Buchon, Jean-Urbain Cuenot... e enigmáticas personagens, o artista se impõe no papel principal.

Marianne Nahon dá a palavra aos figurantes deste quadro quase vivo, e imagina as opiniões, e os diálogos trocados entre os diferentes protagonistas. A autora oferece ao teatro, como o faria um *trompe-l'œil*, esta encenação do ato de pintar.

As pinturas e os desenhos de Charles Matton jogam maravilhosamente com esta dupla ilusão<sup>11</sup>. (NAHON, 2008, contra-capá, tradução nossa)

Ao comparar a tela com um “cenário de teatro” e atribuir ao texto de Nahon a qualidade de um “*trompe-l'œil*” e de um “quadro quase vivo”, o autor reforça uma das principais características das referências intermediáticas, “o caráter ‘como se’”, que identificamos no texto. Rajewsky alerta para o fato que “as referências, por definição, implicam um cruzamento das fronteiras das mídias e, assim, uma diferença midiática [...]. Essa diferença midiática faz surgir ou, pelo menos, *pode* fazer surgir tanto o caráter “como se” das referências intermediáticas quanto uma qualidade específica e capaz de formar a ilusão de outra mídia que é inerente às referências [...]” (RAJEWSKY, 2012, p. 28) O vocabulário utilizado reforça o cruzamento de fronteiras: os termos de uma mídia são usados para tratar de outra mídia, como nos trechos que grifamos em itálico.

A referência ao teatro contribui, na realidade, para o processo de formação de quadros vivos literários que visam reencenar, na sequência de Courbet, o ato de pintar. Os quadros vivos têm, justamente, a particularidade de articular o teatro e a pintura; aliás, em sua origem

---

<sup>11</sup> “*L’atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique (1855)* est une œuvre monumentale et complexe où se mêlent réalisme et symboles. / Il se présente comme un décor de théâtre, mettant en scène Gustave Courbet en train de peindre un paysage dans son atelier, tournant le dos à un modèle nu. / Entouré de ses amis Charles Baudelaire, Alfred Bruyas, Champfleury, Alphonse Promayet, Pierre Joseph Proudhon, Max Buchon, Jean-Urbain Cuenot... et d’énigmatiques personnages, l’artiste s’impose dans le rôle principal. / Marianne Nahon donne la parole aux figurants de ce tableau presque vivant, et imagine les opinions, les réparties échangées entre les différents protagonistes. / L’auteur offre au théâtre, comme le ferait un *trompe-l’œil*, cette mise en scène de l’acte de peindre. / Les peintures et dessins de Charles Matton jouent à merveille avec cette double illusion.” (NAHON, 2008, contra-capá). Grifos nossos no trecho citado.



Os *quadros vivos*, muito admirados no século XIX, aproximavam-se do teatro e da ópera, também bastante em voga. Os personagens, dispostos em posições “falantes” reproduzindo um quadro ou uma cena histórica, imobilizavam-se numa evocação, por exemplo, do *Radeau de la Méduse* ou do *Serment des Horaces*, às vezes mais apreciados que as próprias pinturas (LOUVEL, 2012, p. 55).

Trata-se de um gênero híbrido particularmente em voga no drama e no melodrama durante os séculos XVIII e XIX, cuja principal marca é a teatralização de um episódio histórico ou literário e cuja técnica era utilizada nas cenas consideradas inviáveis do ponto de vista da representação, como as de batalhas nos campos, por exemplo. Imobilizados em poses expressivas, em cenários cuidadosamente iluminados, os personagens atores reproduzem com gestos e indumentária apropriada uma determinada escultura ou pintura.<sup>12</sup>

Por isso predominam no texto inúmeros marcadores do pictural (Louvel, 2012, p.49) que indicam a presença de écfrases, com o intuito de se criar um quadro vivo com palavras, no caso em estudo, uma encenação “teatral” do pintor no seu ateliê. Mas não se trata unicamente de descrições. De acordo com Louvel, “os quadros vivos autorizam descrições narrativizadas, combinam descrição e intriga, abrem amplamente para uma ação cujas origem e consequência devemos imaginar – objetivo tão apreciado pelo espectador.” (LOUVEL, 2012, p.56)

A relação entre os quadros vivos e a narrativização também é ressaltada por Walter Moser. Assim, podemos, por analogia, aproximar o “texto teatral” ora analisado às considerações do crítico acerca da presença da pintura na mídia fílmica, que pode se dar por “estratagemas” diversos, cujo grau de complexidade também é variado. Observamos que a conversão da pintura em “texto teatral” implica em pelo menos dois dos principais procedimentos de narrativização identificados no cinema:

b) para mostrar o quadro na mídia filme, ele é transposto para a história de sua “fabricação” e se conta o processo de criação do quadro, o que pode culminar na filmagem do ato de pintar [...]. Trata-se aqui, exatamente, do procedimento de narrativização do escudo de Aquiles, segundo Lessing. [...]

d) Em lugar de imobilizar o filme, de modo descritivo, em um quadro (isto é, fazer uma écfrase fílmica), anima-se o quadro, que recebe uma espécie de vida narrativa (como veremos em Godard<sup>13</sup>): os personagens se tornam então personagens do filme e são dotados de vida própria. (MOSER, 2006, p. 56-57)

<sup>12</sup> A respeito dos quadros vivos, cf. também ARBEX, Márcia. “Diálogo com orientistas e *pompieri*: a beleza convulsiva”. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.123-158.

<sup>13</sup> Moser se refere aqui ao filme *Passion*, de Godard, que contém inúmeros quadros vivos e que será analisado por ele no ensaio.

De fato, por se tratar de um “texto teatral” cujo único cenário é o ateliê de um pintor e que esse artista é o personagem principal, obviamente o tema da pintura, da arte e do trabalho do artista tornam-se o cerne da obra. A autora, Nahon, constrói então uma narrativa que gira em torno da história da “fabricação”, do projeto do personagem Courbet de pintar a cena de ateliê, explicando com detalhes como seria esse grande quadro. Grande parte do texto, portanto, é composto pela éfrase dessa pintura, inserida na narração, e cujo projeto é compartilhado pelos personagens “figurantes” que se animam e ganham “vida própria”.

Tanto o cenário quanto os personagens ali representados são referenciados no texto de Nahon por meio de detalhadas descrições. Assim como o quadro de Courbet, o próprio pintor está no centro da narrativa que se inicia com uma longa indicação de cena com a descrição do espaço do ateliê, assim como os objetos que o compõe:

*Courbet está em seu ateliê.*

*No centro da cena, sobre um cavalete, um quadro coberto por um tecido, uma cadeira, um banquinho muito baixo, um gato empalhado. [...] À direita, uma rede, um espelho, uma janela com uma cortina de sarja verde. [...] Pilhas de quadros virados. Ambiente pouco iluminado em tons de sépia<sup>14</sup> (NAHON, 2008, p. 17, tradução nossa).*

Inicialmente vazio, o ateliê vai aos poucos sendo ocupado pelos demais personagens tal como no quadro real, que vão sendo introduzidos na cena em meio a diálogos. Primeiro, entram Bruyas e Champfleury, calorosamente recebidos pelo pintor, que lhes expõe projetos em andamento enquanto discutem sobre atualidades políticas. Em seguida, entra Baudelaire, seguido por Henriette, a modelo. Champfleury então levanta o tecido que cobre a tela sobre o cavalete e Courbet explica que a paisagem ali representada irá compor um grande quadro que pretende pintar, que terá trinta ou mais personagens, tendo seu ateliê como cenário, com ele ao centro, pintando, a paleta nas mãos. Os demais personagens palpitam sobre o projeto:

*BAUDELAIRE, irônico*

*Estou começando a apreciar mais o realismo! Você vai pintar uma paisagem no meio do ateliê. Porque não! Mas o que fará a nossa cara Henriette, despida, se ela não é mais sua modelo?*

*COURBET, irritado*

---

<sup>14</sup> “*Courbet est dans son atelier./ Sur un chevalet au centre de la scène, un tableau masqué par un tissu, une chaise, un tabouret très bas, un chat empaillé. [...] À droite, un hamac, un miroir, une fenêtre surmontée d’un rideau de serge vert. [...] Des piles de tableaux retournés. Ambiance peu éclairée dans les tons sépias.*” (NAHON, 2008, p. 17). Os trechos em itálico no original indicam as didascálias.

Ela ficará aqui. Atrás de mim. (*Ele se vira para ela e a coloca na posição que ela terá no quadro.*) Despida ou nua, pois é sua pele que eu quero pintar. (*Ele se senta e pega sua paleta.*) E eu estarei aqui, sentado. (*Irônico.*) Vestido! (*Ele toma a posição que terá no quadro*)<sup>15</sup> (NAHON, 2008, p. 50, tradução nossa).

Os personagens da tela são progressivamente animados, ganham falas e por meio delas vão descrevendo o quadro que pouco a pouco será “fabricado” sob os olhos do leitor, que deverá imaginar uma pintura “posta em movimento, trazida de novo à vida”, como destaca Rajwesky ao estudar o *tableau vivant* de um espetáculo de dança (2012, p. 30).

Percebe-se, ao longo da leitura, que o propósito de Nahon foi o de recriar, para um ilusório palco, uma cena idêntica à do quadro de Courbet. Todavia, a encenação não visa apenas uma recriação visual do quadro com objetivos estéticos, mas prevê a retomada de todo um contexto histórico-social, que, como vimos, também está presente na obra de Courbet. A autora preocupa-se em revelar em Courbet protagonista da “peça” a consciência de sua arte, o cuidado de justificar cada personagem que entrará na representação do ateliê e as relações sociais que ali se instauram, bem como os aspectos comerciais da arte. Ainda, detalha as questões técnicas, como indicam as alusões à iluminação, aos instrumentos da pintura, aos equipamentos do estúdio, aos operadores do “teatro”. Assim, por meio da “tematização da técnica” (MOSER, 2006, p.61), é a midialidade da pintura e do teatro que são evidenciadas. Sobretudo, destaca-se a tentativa de reconstituir o momento mesmo da criação – “(*Courbet pinta. O barulho da espátula e das broxas sobre a tela faz calar todos os protagonistas. Sente-se que ele está em plena criação. Um silêncio pesa sobre as personagens. Baudelaire retornou ao seu lugar. Courbet, absorvido pela pintura, não fala mais. [...]*)” (NAHON, 2008, p. 140, tradução nossa)<sup>16</sup> –, momento equivalente ao momento “fértil”, escolhido “de maneira a obrigar o espectador a estendê-lo em sua imaginação em direção ao passado ou ao futuro; ele contém uma temporalidade potencialmente mais vasta que o momento representado picturalmente.” (MOSER, 2006, p.46)

---

<sup>15</sup> “BAUDELAIRE, *ironique* : Je commence à mieux apprécier le réalisme ! Vous allez peindre un paysage au milieu de votre atelier. Pourquoi pas ! Mais que fera notre chère Henriette, déshabillée, si elle n’est plus votre modèle ?/ COURBET, *énervé* : Elle restera là. Derrière moi. (*Il se tourne vers elle et la place dans l’attitude qu’elle aura dans le tableau.*) Déshabillée ou nue, puisque c’est sa chair que je veux peindre. (*Il se rassied et prend sa palette.*) Et moi, je serai là, assis. (*Ironique.*) Habillé ! (*Il se met dans la position qu’il aura dans le tableau.*)” (NAHON, 2008, p. 50)

<sup>16</sup> “(*Courbet peint. Le bruit du couteau et des brosses sur la toile fait traire tous les protagonistes. On sent qu’il est en pleine création. Un silence pèse sur les personnages. Baudelaire a regagné sa place. Courbet, absorbé par sa peinture, ne parle plus. [...]*)” (NAHON, 2008, p. 140)

Na última cena, o leitor se verá diante de um “quadro acabado”, quando estarão presentes no palco todos os elementos e personagens, imobilizados, tal como no quadro real, e o Courbet protagonista verificará suas posições. Henriette, a modelo, será a última personagem a ocupar seu lugar:

*[...]Quando cada personagem estiver tal como está no quadro, Courbet pegará Henriette pela mão para imobilizá-la em sua pose derradeira, atrás da cadeira sobre a qual se sentará daqui a pouco... Examinando a iluminação, ele fará um sinal aos técnicos para alterar a luz, diminuindo a intensidade, até que todos estejam em meia penumbra, exceto ele e Henriette. [...]* (NAHON, 2008, p. 140, tradução nossa)<sup>17</sup>

É o momento em que a ação é interrompida para se espacializar definitivamente, com a entrada de Courbet e Henriette, atingindo, portanto, o congelamento da imagem pictural:

*Todas as personagens estão imóveis, como em suspenso. Verificando que todos estão na posição perfeita, após ter dado ao Ateliê sua tonalidade exata, ele esconderá uma parte da paisagem exposta sobre o cavalete. Enfim, retomando sua paleta e seu pincel, ele se sentará, exibindo o perfil assírio de seu rosto e não se moverá mais [...]* (NAHON, 2008, p. 140, tradução nossa).<sup>18</sup>

A reprodução exata da tela de Courbet se completa com o descer das cortinas, como informa a didascália : “[...] A cortina, então, começará a descer extremamente devagar..., será como a reprodução exata do Ateliê [...]” (NAHON, 2008, p. 142, tradução nossa)<sup>19</sup>. Elemento essencial na cena teatral, mas também comumente usada no *trompe-l'œil* pictural, elas reforçam a natureza ambivalente da representação, a dupla ilusão: as referências ao teatro e à pintura se inscrevem então em abismo na narrativa, refletindo a *mise en abyme* já presente na tela de Courbet, com o autorretrato do artista ao trabalho.

## Considerações finais

---

<sup>17</sup> "Lorsque chaque personnage sera tel qu'il est dans le tableau, Courbet prendra Henriette par la main, pour la figer dans sa pose ultime derrière la chaise sur laquelle il s'assiera tout à l'heure...Scrutant les éclairages il fera signe aux machinistes de modifier la lumière, en baissant l'intensité, jusqu'à ce que tous soient dans une demi-pénombre, en dehors de Henriette et de lui. [...]" (NAHON, 2008, p. 140)

<sup>18</sup> "Tous les personnages sont restés figés, comme en arrêt. Voyant que tous sont dans la position parfaite, après avoir redonné à l'Atelier sa tonalité exacte, il cachera en partie le paysage exposé sur le chevalet. Enfin, reprenant sa palette et son pinceau, il s'assiera, exhibant le profil assyrien de son visage, et ne bougera plus." (NAHON, 2008, p.140)

<sup>19</sup> "Le rideau alors commencera de descendre extrêmement doucement..., ce sera la reproduction exacte de l'Atelier." (NAHON, 2008, p. 142)

Como mencionado anteriormente, perguntamo-nos se a intenção da autora foi, de fato, a de escrever uma peça de teatro visando sua encenação. Essa indagação inicial encontra uma possível resposta na constatação de que a estratégia da autora foi a de simular a escrita de uma peça de teatro para narrativizar a cena representada por Courbet, transposta para o texto. Podemos concluir que a autora retomou um dos lugares-comuns das relações entre as artes – a pintura e o teatro especialmente – que é o quadro vivo, para “tornar visível e reconhecível a midialidade de uma arte diferente” (MOSER, 2006, p.22), em outras palavras, para tornar visível o cruzamento das fronteiras entre as mídias.

Ao escolher como objeto da narrativização a tela de Courbet, justamente aquela que encena o momento da fabricação, o processo de sua própria criação, a temporalidade potencial da pintura vem à tona, ainda mais fortemente por se tratar de um autorretrato, que coloca o pintor – personagem histórico – no centro do ato de criação. Ao simular o texto teatral, resgatando como “figurantes” os principais personagens da tela de Courbet – aqueles que o próprio pintor designou e que representam seus alicerces no mundo da arte –, a dimensão social da pintura se evidencia, os personagens ganham vida, dialogam e participam da produção do quadro. Enfim, ao fazer uso de estratégias de incorporação da pintura na obra, apela-se para a “encenação imaginária” na mente do leitor por meio de um “texto teatral” extremamente visual.

Por fim, o resgate de uma pintura do século XIX para a composição de uma obra contemporânea reitera que “o recurso à tradição como fonte para novas criações vem sendo incansavelmente frisado pela crítica e pela criação pós-moderna” (OLIVEIRA, 2012, p. 59). É por meio da retomada e da transposição que a pós-modernidade recupera o que, ainda hoje, representa um conflito para o artista, e não apenas para o pintor: os questionamentos acerca da arte, os conflitos da criação, a arte enquanto objeto de reflexão. O “texto teatral” *Courbet: L'Atelier du peintre* vai além da apresentação do quadro vivo do ateliê de Courbet, pois encena não apenas esta pintura, mas sobretudo o ato de pintar, os processos mentais da criação pelo qual passa o pintor-protagonista, a sua relação com os demais personagens que compõem não apenas sua tela, mas a sua missão social e histórica.

## Referências

ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. *Espaços de Criação: do ateliê do pintor à mesa do escritor*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2015.



ARBEX, Márcia. Diálogo com orientalistas e *pompier*s: a beleza convulsiva. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.123-158.

BARBE, Noël. *L'Atelier de Courbet. Une énonciation du travail du peintre*. In: MARCILLOUX, P. (dir.). *Le travail en représentations*. Paris: Editions du CTHS, 2005, pp.495-514. Disponível em: <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00081120/document>. Consultado em 30/05/2020.

BARED, Robert; PERNAC, Natacha. *La Peinture représentée : allégories, ateliers, autoportraits*. Paris : Hazan, 2013.

CLÜVER, Claus. Inter textos/ Inter artes/ Inter media. Trad. Elcio L. Cornelsen. *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, 14, de jul-dez 2006. p 11-41.

FERRIER, Jean Louis (org.). *L'aventure de l'art au XIX<sup>e</sup> siècle*. Peinture, sculpture, architecture. Paris : Éditions du Chêne, 1991.

GAUSSEN, Frédéric. *Le Peintre et son atelier : les refuges de la création*. Paris : Parigramme, 2006.

HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. Trad. Márcia Arbex e Frederico Marques Sabino. In: ARBEX, M. (Org.), *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 167-189.

LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. Trad. Márcia Arbex. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-69.

MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. Trad. Eliana L. de L. Reis. *Aletria: Revista de estudos de Literatura*, Belo Horizonte, v. 14, jul-dez 2006. p. 42-68.

NAHON, Marianne. *Courbet: L'Atelier du peintre*. Peintures et dessins de Charles Matton. Paris, La Différence, 2008.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. O texto traduzido: a reciclagem literária. In: *Perdida entre signos*. Literatura, artes e mídias, hoje. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2012, p. 53-61.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermedialidade. Trad. Thaís F. N. Diniz e Eliana L. de L. Reis. In: DINIZ (Org.), *Intermedialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.15-45.