

Izabela Baptista do Lago

**DO *KÜNSTLERROMAN* ÀS *NARRATIVAS DE ARTISTA*: UM ESTUDO
CONCEITUAL**

Universidade Federal de Minas Gerais
Faculdade de Letras
Mestrado em Letras: Estudos Literários
2017

Izabela Baptista do Lago

**DO *KÜNSTLERROMAN* ÀS *NARRATIVAS DE ARTISTA*: UM ESTUDO
CONCEITUAL**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Literatura, outras artes e mídias.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Márcia Maria Valle Arbex

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

2017

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq, pela bolsa concedida.

À Universidade Federal de Minas Gerais, pelo privilégio de fazer parte de sua comunidade acadêmica.

À Faculdade de Letras, que, pela recepção calorosa que recebi de seus alunos, professores e funcionários, se tornou uma extensão da minha casa.

À professora Márcia Arbex, pelas oportunidades que me ofereceu com a iniciação na pesquisa científica, pela confiança, pela disponibilidade, pela presença acolhedora e reconfortante, pela orientação sempre atenciosa e detalhada.

Às professoras Juliana Gambogi e Glória Carneiro do Amaral pela participação na banca de defesa, pelas apuradas observações e contribuições para o meu trabalho.

Aos colegas e amigos – Nathália, Rafael, Pedro, Júlia, Carol, e muitos outros –, presenças valiosas durante o trabalho solitário de pesquisa, não só pela companhia, mas também pelas generosas contribuições durante o desenvolvimento desta dissertação.

Aos meus pais, Márcio e Jane, pelos bons conselhos, por me fornecerem um modelo de profissionalismo, como pesquisadores e professores, no qual procuro me espelhar.

Ao Marcial, pelo apoio incondicional, pela presença constante, pela compreensão, pela paciência, e, sobretudo, pelo incentivo na minha busca por um novo caminho profissional.

L'art peint avec des mots, avec des sons, avec des couleurs, avec des lignes, avec des formes; si ses moyens sont divers, les effets sont les mêmes.

Honoré de Balzac, *Massimilla Doni*.

Le monde de l'art n'est pas une collection d'objets autonomes, mais un champ magnétique d'influences et d'activations réciproques.

Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art*.

RESUMO E PALAVRAS-CHAVE

O presente trabalho pretende atualizar o conceito de *Künstlerroman* (*romance de artista*), propondo uma definição capaz de se adequar tanto às narrativas atuais quanto às dos séculos XVIII e XIX. Para tanto, baseando-nos em obras críticas e teóricas sobre o tema, realizamos uma contextualização histórica da origem do *Künstlerroman*, repertoriamos os termos utilizados pelos especialistas para se referir às obras pertencentes à categoria, apresentamos um panorama conceitual do termo, debatendo seus pontos controversos, e, por meio da análise comparativa das obras do nosso *corpus* literário, procedemos à identificação de suas marcas definidoras, tanto estruturais quanto formais e temáticas. Desse modo, verificamos que as obras ligadas à tradição do *Künstlerroman* formam uma categoria literária autônoma – desvinculada do gênero do romance e do subgênero do *Bildungsroman* (*romance de formação*) –, que permanece viva e produtiva na contemporaneidade, assumindo, inclusive, formas plurimidiáticas. Concluímos a pesquisa propondo o termo *narrativas de artista* para identificar a categoria literária.

Palavras-chave: *Künstlerroman*, *narrativas de artista*, literatura.

ABSTRACT AND KEY-WORDS

The present work intends to update the concept of *Künstlerroman* (*artist novel*), proposing a definition capable of adapting both the current narratives and those of the eighteenth and nineteenth centuries. In order to do so, based on critical and theoretical works on the subject, we make a historical contextualization of the origin of the *Künstlerroman*, compiling the terms used by the specialists to refer to the works belonging to the category, and also carrying out a conceptual overview of the term, debating its controversial points, and through the comparative analysis of the works of our literary *corpus*, proceeding to the identification of its defining marks – the structural, formal, and thematic ones. Thus, we find that the works linked to the *Künstlerroman* tradition form an autonomous literary category – unrelated to the genre of the novel and the subgenre of the *Bildungsroman* (*novel of formation*) – which remains alive and productive in contemporary times, assuming even multi-media forms. We conclude the research proposing the term *artist narratives* to identify the literary category.

Key-words: *Künstlerroman*, *artist narratives*, literature.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – <i>O ateliê do pintor</i> (1854-1855), Gustave Courbet.....	p. 30
Figura 2 – <i>O ateliê de Bazille</i> (1870), Frédéric Bazille.....	p. 30
Figura 3 – <i>Um ateliê em Batignolles</i> (1870), Henry Fantin-Latour.....	p. 30
Figura 4 – <i>Émile Zola</i> (1868), Édouard Manet.....	p. 31
Figura 5 – <i>A leitura de Paul Alexis na casa de Zola</i> (1869-1870), Paul Cézanne...p.	31
Figura 6 – Uma página de <i>L'après-midi d'un faune</i> , de Mallarmé.....	p. 33
Figura 7 – Página 36 de <i>Sonnets et eaux-fortes</i>	p.34
Figura 8 – Página 37 de <i>Sonnets et eaux-fortes</i>	p. 35
Figura 9 – Páginas 14 e 15 de <i>The fate of the artist</i> ,	p. 96
Figura 10 – Folha de rosto, <i>The fate of the artist</i>	p. 123
Figura 11 – Páginas 38 e 39 <i>The fate of the artist</i>	p. 141
Figura 12 – Cena de <i>Vincent Van Gogh: painted with words</i>	p. 175
Figura 13 – Cena de <i>Vincent Van Gogh: painted with words</i>	p. 175
Figura 14 – Cena de <i>Desperate Romantics</i>	p. 176
Figura 15 – Cena de <i>Desperate Romantics</i>	p. 176
Figura 16 – Cena de <i>The Impressionists</i>	p. 178
Figura 17 – Cena de <i>The Impressionists</i>	p. 178
Figura 18 – Tirinha de Sarah Andersen.....	p.179

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Lista do <i>corpus</i> literário primário (em negrito) e secundário.....	p. 16 a 17
Tabela 2 – Escritos de arte e Literatura de arte.....	p. 48
Tabela 3 – Terminologias e sinônimos.....	p. 50

LISTA DE GRÁFICOS (ANEXOS)

Grafico 1 – Língua original das obras do <i>corpus</i> principal e secundário.....	p. 192
Grafico 2 – Período histórico (intervalo de tempo) e número de obras publicadas.....	p. 193

DO KÜNSTLERROMAN ÀS NARRATIVAS DE ARTISTA: UM ESTUDO CONCEITUAL

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
-----------------	----

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E PANORAMA CONCEITUAL

1.1 – A origem da tradição do <i>Künstlerroman</i>	21
1.2 – Questões de gênero e terminologias.....	39
1.2.1 – Gêneros e formas.....	39
1.2.2 – Terminologias e sinônimos.....	48
1.3 Análise conceitual das <i>narrativas de artista</i>	51
1.3.1 – Panorama conceitual.....	51
1.3.2 – Análise comparativa dos conceitos.....	61
1.3.2.1 – A autonomia das <i>narrativas de artista</i> frente ao <i>romance de formação</i> ...61	
1.3.2.2 – O artista como protagonista.....	70

CAPÍTULO 2 – ASPECTOS FORMAIS E ESTRUTURAIS

2.1 – Os personagens.....	87
2.2 – A sequência narrativa.....	93
2.3 – O quadro espaço-temporal.....	97
2.4 – A picturalidade.....	104
2.5 – A <i>mise en abyme</i>	115
2.6 – A dimensão crítica.....	124

CAPÍTULO 3 – TOPOÍTEMÁTICOS E CENAS TÍPICAS

3.1 – <i>Topoi</i> temáticos.....	132
3.1.1 – O mito do artista: o ser de exceção	132
3.1.2 – A problemática da criação: a luta contra o demônio da arte	142
3.1.3 – A oposição da arte à vida: entre o viver e o criar.....	145

3.2 – Cenas típicas.....	152
3.2.1 – A exposição: a recepção da obra do artista.....	153
3.2.2 – A descrição do ateliê: uma visão do universo privado do artista.....	158
3.2.3 – O artista ao trabalho: a revelação dos processos da criação.....	164
CONCLUSÃO.....	170
REFERÊNCIAS.....	180
ANEXOS.....	192

INTRODUÇÃO

O *Künstlerroman* ou *romance de artista*¹, de acordo com sua etimologia alemã – *Künstler*, artista; *Roman*, romance –, surge como um reflexo do entusiasmo pelo tema da arte que se evidenciou no século XVIII, aliado à crescente popularização do romance enquanto gênero, que tomou conta do cenário literário do século XIX. O encontro dessas duas tendências culminou no aparecimento de uma série de obras literárias que representam a aliança da arte visual com a escrita.

Consideradas por parte da crítica literária como um subgênero do romance, o apogeu dessas obras que colocam o artista em primeiro plano se deu no século XIX, quando floresceram exponencialmente, sobretudo na França, onde surgiram obras que se tornaram referência do tema da arte na escrita, como *A obra-prima ignorada* (1831), de Honoré de Balzac, *Manette Salomon* (1867), dos irmãos Goncourt, e *A obra* (1886), de Émile Zola. O *romance de artista*, contudo, continuou a ser bastante trabalhado na literatura do século XX, como nas obras de Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf e Thomas Mann, tendo mostrado seus frutos também no século XXI, como testemunha o vencedor do prêmio Goncourt de 2010, o romance *O mapa e o território*, de Michel Houellebecq.

Todavia, o campo de estudo do *Künstlerroman* é marcado por contradições e incertezas, inclusive no que se refere ao seu surgimento. Como explica Bernard Franco na introdução da recente edição da *Revue de littérature comparée* [Revista de literatura comparada] (2016) dedicada ao estudo do *romance de artista*, apesar da origem da tradição ser indubitavelmente germânica, a crítica literária se divide entre duas fontes possíveis para seu surgimento: uma primeira corrente situa o surgimento do *romance de artista* ainda no século XVIII, inaugurado com o romance do alemão Wilhelm Heinse, *Ardinghello e as ilhas felizes*, publicado em 1787; e uma segunda corrente marca sua origem como uma resposta ao romance de formação, o *Bildungsroman* (FRANCO, 2016, p. 131). Esta “resposta”, materializada na forma dos romances de dois autores do romantismo alemão, *As viagens de Franz Sternbalds* (1798), de Ludwig Tieck, e *Henri d’Ofterdingen* (1801), de Novalis, se deve às críticas

¹ Compartilhamos o entendimento de Eliane T. A. Campello em sua obra *O Künstlerroman de autoria feminina* (2003) para acolher a tradução literal da terminologia alemã: “A utilização do termo *romance de artista* para a tradução de *Künstlerroman* é adequada e esclarecedora” (CAMPELLO, 2003, p. 32). Assim, utilizaremos preferencialmente o termo *romance de artista* para nos referirmos à tradição germânica.

deste último ao romance de Johann Wolfgang von Goethe, *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* (1795), considerado o paradigma do *Bildungsroman*. Uma vez que a obra de Goethe apresenta a realização da formação como uma renúncia à arte pelo indivíduo, Novalis se insurge contra tal conclusão, motivando-o à escrita de uma obra que refletisse sua própria visão de uma formação ideal, enaltecendo o trabalho e a figura do artista, representado pelo poeta-personagem que dá nome ao seu romance².

Assim, podemos perceber que a própria origem do *romance de artista* é objeto de discórdia entre teóricos e críticos da literatura, e, como demonstraremos com detalhes no desenvolvimento deste trabalho, também é o caminho seguido pelo seu conceito, e até mesmo por sua nomenclatura, uma vez que a grande variação terminológica utilizada para classificar essas obras alimenta a confusão que envolve seu campo de estudo,

De fato, dentre as obras teóricas e críticas consultadas para a elaboração desta dissertação, repertoriamos um grande número de termos usados como sinônimos de *romance de artista*, nada menos do que vinte e seis, citados em obras de língua inglesa, francesa e portuguesa, quais sejam: em alemão, *Künstlerroman*, *Künstlerdrama*, *Kunstliteratur*, *Malerroman*; em inglês, *portrait-of-the-artist novel*, *artist novel*, *artist self novel*, *autobiographical novel*, *art fiction*; em francês, *roman d'art*, *roman sur l'art*, *roman de l'artiste*, *roman d'artiste*, *roman artistique*, *roman artiste*, *roman du peintre*, *roman du romancier*, *roman de l'écriture*, *écriture d'art*, *littérature artistique*, *écrits sur l'art*, *fiction de l'artiste*, *fiction d'art*; e, em português, *romance de arte*, *romance artístico*, *romance de artista*, *literatura de arte*, *literatura artística*. Nota-se que obras em língua francesa citam termos em alemão e em inglês, as obras de língua inglesa os termos alemães e franceses, sendo que também é comum encontramos, em um mesmo texto crítico ou teórico, a utilização de vários termos para designar o *romance de artista*, o que alimenta ainda mais a confusão entre eles. Isso indica, portanto, um claro problema de recepção do termo germânico *Künstlerroman* – que também possui suas variações, como vimos –, culminando com essa grande variação terminológica, que, por sua vez, impulsiona a proliferação de seus sinônimos, sobretudo diante de um quadro de tradução do termo de uma língua para outra.

² Como esclarece Franco (2016, p. 131), o romance de Novalis, *Henri d'Offerdingen*, é uma obra inacabada, publicada postumamente por seu amigo Tieck; por esta razão a sua publicação é posterior à do romance de Tieck, *As viagens de Franz Sternbalds*, cuja escrita foi influenciada pelas críticas de Novalis ao romance de Goethe.

Ademais, outra questão ainda mais complexa que marca o campo de estudo do *romance de artista* é a que se refere ao seu conceito, pois as definições usualmente utilizadas pelos estudos literários são marcadas por diversas controvérsias e debates acadêmicos. A mais flagrante das contradições conceituais está relacionada à terminologia tradicional, *romance de artista*, vinculando terminantemente suas narrativas ao gênero do romance. Com efeito, a problemática do gênero é uma questão que se coloca desde os primórdios do *romance de artista*, pois alguns exemplos usados como referências da categoria não são romances, como é o caso da já citada novela de Balzac, *A obra-prima ignorada*, considerada pelos especialistas como um de seus exemplos canônicos. Essa questão teórica do gênero, no entanto, é apenas ventilada por alguns teóricos ao conceituar o *romance de artista*, sendo que, apesar de não se aprofundarem sobre o tema, concordam que as obras que compõe esta categoria não se restringem ao gênero do romance. Todavia, o debate sobre a questão do gênero literário é algo necessário para a atualização de seu conceito, sobretudo quando analisamos as obras atuais que se ligam à tradição do *romance de artista*, pois além do hibridismo de gêneros ser uma marca da literatura contemporânea, esse aspecto atinge, inclusive, o campo dos estudos interartes, pois já se encontram obras literárias plurimidiáticas³ irremediavelmente ligadas à categoria, como é o caso da *graphic novel*⁴, um dos exemplos do *corpus* literário da nossa pesquisa.

³ De acordo com Claus Clüver, a plurimedialidade “[...] se refere à presença de várias mídias dentro de uma mídia [...]” (CLÜVER, 2011, p. 15), assim, tanto o livro ilustrado quanto a *graphic novel*, que unem a mídia visual ao texto literário, podem ser consideradas como obras plurimidiáticas. Este é um conceito útil para o presente trabalho diante da presença em nosso *corpus* literário de duas obras plurimidiáticas, a *graphic novel* de Eddie Campbell *The Fate of The Artist* [O destino do artista] (2006), e a peça de teatro *Courbet. L'Atelier du Peintre* (2008), de Marianne Nahon, publicada na forma de um livro ilustrado por Charles Matton.

⁴ O termo *graphic novel* ou, em sua tradução literal, o *romance gráfico*, não possui uma definição estrita; nesta pesquisa, ele será utilizado para identificar uma narrativa longa, ficcional ou não, apresentada na forma de um livro, que mescla texto e imagens. A *graphic novel* difere do *comic book*, a história em quadrinhos, não só por sua extensão, mas também por sua estrutura mais complexa, que não se limita ao uso do quadrinho contando uma história linear; de fato, a *graphic novel* pode mesclar várias páginas de texto, assim como um romance, entremeadas ou não de imagens periféricas, nas margens ou após o texto, não se limitando à forma dos quadrinhos, e estes, quando utilizados, não necessariamente são apresentados de forma linear, mas entremeados com textos, imagens soltas e ou outros quadrinhos. Este é o caso da *graphic novel* incluída em nosso *corpus*, que, ao fazer uso de todas essas possibilidades da página do livro e dos avanços tipográficos disponíveis, se apresenta como uma narrativa complexa, rica em elementos intertextuais, que exige do leitor um verdadeiro trabalho de interpretação dos elementos textuais e imagéticos apresentados na narrativa, que devem ser relacionados para a devida compreensão da obra. Por não possuir uma definição dentro dos estudos literários, optamos por utilizar o termo *graphic novel* em inglês, marcando assim que este é um termo passível de revisão e conceituação.

O que podemos concluir a partir dessas observações preliminares é que, apesar de bastante popular e prolífico até hoje, o *romance de artista* é pouco explorado pelos estudos literários, sobretudo em língua portuguesa, pois, até então, tivemos conhecimento de apenas duas obras que abordam seus aspectos teóricos, quais sejam, *Literatura e artes plásticas: O Künstlerroman na ficção contemporânea*, de Solange Ribeiro de Oliveira, publicada em 1993, e *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, de Eliane T. A. Campello, publicada em 2003. Nesses dois exemplos, todavia, o estudo teórico da categoria literária não é o cerne do trabalho, sendo realizado de forma sucinta como uma introdução à análise crítica de obras literárias classificadas pelas autoras como *romances de artista*.

Em sua obra, Campello observa que o *romance de artista* ainda provoca amplos debates, tanto no âmbito da teoria quanto no da crítica literária porque “seu conceito, estrutura e categorias, além de terem evoluído em mais de uma direção, confundem-se com alguns elementos específicos de outros gêneros literários que dele se aproximam” (CAMPELLO, 2003, p. 25). Todavia, apesar dessa ausência de consenso acerca do próprio conceito de *romance de artista* e do debate acadêmico que o termo levanta, os posicionamentos tanto teóricos quanto críticos dessas discussões convergem no sentido de atribuir inegável importância a essas narrativas na historiografia literária, na medida em que contribuíram para a veiculação de valores estéticos, culturais, ideológicos e psicossociais (*Ibid.*, p. 32).

O *romance de artista*, portanto, se apresenta como um rico campo para as pesquisas acadêmicas, pois, apesar da reconhecida importância das narrativas que compõem sua tradição, a sua localização periférica dentro dos estudos literários o torna, de certa maneira, uma forma literária em busca de reconhecimento e de autonomia, sobretudo por permanecer viva e produtiva na contemporaneidade. Nesse sentido, salientamos a necessidade de atualização do conceito de *romance de artista*, capaz de se adequar tanto às narrativas atuais quanto às dos séculos XVIII e XIX, que o afirme, sobretudo, como uma categoria literária autônoma, desvinculada do gênero romance e também de uma posição subsidiária ao subgênero do *romance de formação*.

Acreditamos, portanto, que abordar os aspectos teóricos do *romance de artista* de forma atualizada e em língua portuguesa é algo que se impõe para permitir o desenvolvimento de pesquisas nesse campo, pois, como demonstram os recentes

estudos realizados na área, este é um assunto relevante na atual conjuntura dos estudos literários, sobretudo os de orientação francófona. Ademais, neste momento em que assistimos à diluição das fronteiras entre as artes, em que se continua a discutir o próprio conceito de arte, e diante da presença cada vez mais marcante do campo interdisciplinar dos estudos da intermedialidade no centro das pesquisas acadêmicas, torna-se relevante tratar de questões que envolvem os temas da arte e do artista na literatura contemporânea.

Nesse sentido, pretendemos com a presente pesquisa elucidar questões essenciais acerca do *romance de artista* em uma perspectiva teórica: a questão trazida por sua grande variação terminológica, a proliferação de seus sinônimos, e, o mais importante e mais complexo, que é o problema conceitual.

As primeiras duas questões, acerca da terminologia e sinonímia, serão tratadas a partir das terminologias repertoriadas em obras do nosso *corpus* crítico e teórico, que organizaremos de forma explicativa, a fim de determinar o uso adequado para cada um dos termos identificados, que agruparemos em conjuntos de termos sinônimos ou equivalentes.

Com relação à última questão, que se refere ao conceito de *romance de artista*, partiremos das seguintes proposições formuladas para o desenvolvimento desta pesquisa: quais os conceitos de *romance de artista* são utilizados pelos estudos literários? Quais os pontos comuns e divergentes desses conceitos? Quais as marcas identificadoras do *romance de artista*, quais os princípios que determinam o pertencimento (ou não) de uma narrativa à essa tradição? Esses princípios são suficientes para formar uma categoria narrativa autônoma? Os conceitos de *romance de artista* ainda utilizados pelos estudos literários se adequam às produções enquadradas em sua tradição, considerando tanto suas obras canônicas, aquelas reconhecidamente classificadas como *Künstlerromane*, quanto as obras contemporâneas, inclusive as produções literárias plurimidiáticas?

Por meio de uma investigação pautada por essas cinco questões, pretendemos atualizar o conceito de *romance de artista*, redefinindo-o como uma categoria narrativa autônoma, capaz de aceitar as variações de gênero de suas produções canônicas e contemporâneas, em consonância com a atualidade dos estudos literários, considerando, em especial, os campos dos estudos interartes e da intermedialidade, que vêm alcançando um espaço cada vez mais relevante na atualidade.

As questões acima formuladas serão respondidas a partir de obras teóricas que propõem conceitos para o *Künstlerroman*, dentre as quais selecionamos as mais reconhecidas sobre o tema, passando pelos conceitos fornecidos por tradicionais dicionários de termos literários, como os de Cuddon (1982) e Demougin (1986), a obra de Maurice Beebe, *Ivory Towers and Sacred Founts: the artist as hero in fiction from Goethe to Joyce* [Torres de marfim e fontes sagradas: o artista como herói na ficção, de Goethe a Joyce] (1964), obras de crítica e de teoria literárias acerca de *romances de artista* ou da interferência das artes visuais na literatura realizadas nas últimas décadas, como as de Michel Crouzet (1996), Anne-Marie Reboul (1997), Marie-Françoise Melmoux-Montaubin (1999), Marie-Laurence Noël (2009), Anka Muhlstein (2016), Bernard Vouilloux (2011, 2016), especialista do tema, concedendo espaço para o tratamento pátrio da questão com os trabalhos de Celina Maria Moreira de Mello (2004), Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2005), além das já citadas autoras Ribeiro e Campello.

A análise dos conceitos repertoriados, por meio de seus elementos controversos ou não, será feita a partir de uma perspectiva comparatista com exemplos retirados das obras selecionadas para compor o *corpus* literário de nossa pesquisa, do qual trataremos adiante. É, enfim, com o apoio das mais recentes publicações críticas e teóricas sobre o tema e a partir da análise das obras canônicas do *romance de artista* e das obras contemporâneas que se inscrevem nesta categoria literária que a presente dissertação visa identificar as suas marcas definidoras, propondo um conceito e uma terminologia adequados para abarcar as obras literárias nela incluídas.

Diante da natureza analítica e comparativa do nosso trabalho, que pretende traçar um panorama conceitual, estrutural e temático de uma tradição literária que remonta ao fim do século XVIII, é desejável, para não dizer imprescindível, que seu *corpus* literário seja abrangente e numeroso, pois, como pretendemos tratar de *topoi*, estes precisam ser verificados a partir de um grande número de amostras, que nos permita identificar paradigmas, repetições e até mesmo exceções a esses padrões. Listamos abaixo as oitenta obras literárias que compõem esse *corpus*, ordenadas por data de publicação, com título na língua utilizada para a pesquisa, a fim de auxiliar o leitor/pesquisador a localizar as obras citadas ao longo deste trabalho.

Tabela 1 – Lista do *corpus* literário primário (em negrito) e secundário

Obra	Autor	Publicação
<i>Les souffrances du jeune Werther</i>	Johann Wolfgang von Goethe	1774
<i>Ardinghello et les îles de la félicité</i>	Wilhelm Heinse	1787
<i>Les artistes</i>	Friedrich von Schiller	1789
<i>Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister</i>	Johann Wolfgang von Goethe	1795
<i>Henri d'Offerdingen</i>	Novalis	1801
<i>Corinne ou l'Italie</i>	Madame de Staël	1807
<i>Cavaleiro Gluck</i>	E.T.A. Hoffmann	1809
<i>La Vendetta</i>	Honoré de Balzac	1830
<i>La Maison du chat-qui-pelotte</i>	Honoré de Balzac	1830
<i>Sarrasine</i>	Honoré de Balzac	1831
<i>A obra prima desconhecida</i>	Honoré de Balzac	1831
<i>L'atelier du peintre</i>	Marceline Desbordes-Valmore	1833
<i>Le portrait</i>	Nicolas Gogol	1835
<i>Mademoiselle de Maupin</i>	Théophile Gautier	1835
<i>Massimila Doni</i>	Honoré de Balzac	1837
<i>La Vénus d'Ille</i>	Prosper Mérimée	1837
<i>Le fils du Titien</i>	Alfred de Musset	1838
<i>La toison d'or</i>	Théophile Gautier	1839
<i>Pierre Grassou</i>	Honoré de Balzac	1839
<i>Le portrait oval</i>	Edgar Allan Poe	1842
<i>Scènes de la vie de Bohême</i>	Henri Murger	1847
<i>La dame du manoir de Wildfell</i>	Anne Brontë	1848
<i>Les aventures de Mlle Mariette</i>	Champfleury	1853
<i>In an artist's studio</i>	Christina Rossetti	1856
<i>O fauno de mármore</i>	Nathaniel Hawthorne	1860
<i>Manette Salomon</i>	Edmond e Jules Goncourt	1867
<i>Charles Demailly</i>	Edmond e Jules Goncourt	1868
<i>A história de uma obra-prima</i>	Henry James	1868
<i>A madona do futuro</i>	Henry James	1873
<i>Les femmes d'artistes</i>	Alphonse Daudet	1874
<i>Marthe, histoire d'une fille</i>	Joris-Karl Huysmans	1876
<i>Les Européens</i>	Henry James	1878
<i>Madame Sourdis</i>	Émile Zola	1880
<i>Grave imprudence</i>	Philippe Burty	1880
<i>Le pays des arts</i>	Duranty	1881
<i>À rebours</i>	Joris-Karl Huysmans	1884
<i>Sapho</i>	Alphonse Daudet	1884
<i>Le Calvaire</i>	Octave Mirbeau	1886
<i>L'Œuvre</i>	Émile Zola	1886
<i>Le modèle</i>	Guy de Maupassant	1888
<i>O mentiroso</i>	Henry James	1888
<i>Fort comme la mort</i>	Guy de Maupassant	1889
<i>O retrato de Dorian Gray</i>	Oscar Wilde	1890
<i>La muse tragique</i>	Henry James	1890
<i>Dans le ciel</i>	Octave Mirbeau	1892
<i>Trilby</i>	Georges du Maurier	1894
<i>O desenho do tapete</i>	Henry James	1898
<i>Les prodiges de la vie</i>	Stefan Zweig	1904
<i>O Holbein de Beldonald</i>	Henry James	1903
<i>Tonio Kröger</i>	Thomas Mann	1903
<i>A morte em Veneza</i>	Thomas Mann	1912
<i>À la recherche du temps perdu</i>	Marcel Proust	1913
<i>Um retrato do artista quando jovem</i>	James Joyce	1916
<i>Les faux-monnayeurs</i>	André Gide	1925

<i>Vers le phare</i>	Virginia Woolf	1927
<i>La vie d'artiste</i>	Albert Camus	1953
Jonas ou o artista ao trabalho	Albert Camus	1956
<i>Teoria das cores</i>	Herberto Helder	1963
<i>A paixão segundo G.H.</i>	Clarice Lispector	1964
<i>A coleção particular</i>	Georges Perec	1979
<i>L'atelier contemporain</i>	Francis Ponge	1977
<i>Les suaires de Véronique</i>	Michel Tournier	1978
O quarto fechado	Lya Luft	1984
<i>Os catadores de conchas</i>	Rosamunde Pilcher	1988
<i>Todas as manhãs do mundo</i>	Pascal Quignard	1991
<i>Le cœur transporté</i>	Catherine Clément	1991
<i>Clémence et l'Hypothèse de la beauté</i>	Jean-Louis Baudry	1996
Autumn	Philippe Delerm	1999
<i>Sundborn, ou les jours de lumière</i>	Philippe Delerm	1998
<i>Artemisia: um duel pour l'immortalité</i>	Alexandra LaPierre	1998
<i>Moça com brinco de pérola</i>	Tracy Chevalier	1999
<i>Terrasse à Rome</i>	Pascal Quignard	2000
<i>O quadro da menina de azul</i>	Susan Vreeland	2001
Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios	Marçal Aquino	2005
The fate of the artist	Eddie Campbell	2006
<i>Le portrait</i>	Pierre Assouline	2007
Courbet. L'atelier du peintre	Marianne Nahon	2008
<i>A morte do pai (Minha luta vol. 1)</i>	Karl Ove Knausgård	2009
O mapa e o território	Michel Houellebecq	2010
Charlotte	David Foenkinos	2014

A seleção das obras literárias que compõem esse *corpus* observou dois critérios: o primeiro e mais importante, por ser um critério essencial e excludente, é que essas obras contassem com uma temática ligada à arte ou, ainda, que apresentassem um protagonista artista; o segundo critério observado para a seleção das obras é que estas fossem consideradas pela crítica literária como representantes da tradição do *romance de artista*. Desta forma, muitas das obras constantes desse *corpus* são mencionadas pela crítica literária como seus modelos canônicos, como é o caso das já citadas *A obra-prima ignorada*, *Manette Salomon* e *A obra*, razão pela qual não poderíamos deixar de utilizá-las como referências privilegiadas em nosso trabalho. Por este mesmo motivo, os exemplos retirados destas obras são utilizados com mais frequência no desenvolvimento da presente pesquisa. Não deixamos de incluir obras do século XX que também fazem parte dessa tradição, como os romances de Joyce e Woolf, respectivamente *O retrato do artista quando jovem* (1916), e *Ao farol* (1927), assim como a novela de Mann, *Tonio Kröger* (1903), e a obra de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (em especial os volumes 1 e 2, com publicação em 1913 e 1918). Foram também selecionadas obras contemporâneas, publicadas a partir da segunda metade do século XX, por trazerem

uma visão mais atual do artista e da arte, como é o caso da novela *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), de Albert Camus, os romances *O mapa e o território* (2010), de Houellebecq, e *Charlotte* (2014), de David Foenkinos. Incluímos em nosso *corpus* obras da literatura brasileira, como os romances *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino, a fim de demonstrar que a tradição do *romance de artista* não se limitou às literaturas europeias. No que se refere à obras *The Fate of The Artist* (2006), de Eddie Campbell, uma *graphic novel*, e *Courbet. L'Atelier du Peintre* (2008), de Marianne Nahon, uma peça de teatro publicada na forma de um livro ilustrado, ambas possuem elementos suficientes para serem consideradas obras literárias que se enquadram na tradição do *romance de artista*, constituindo, assim, exemplos satisfatórios para demonstrar que a categoria literária sobre a qual nos debruçamos, além de ter extrapolado o gênero romance, também assume formas plurimidiáticas em seus representantes contemporâneos. A análise das obras constante desse *corpus*, enfim, evidenciará os princípios que determinam a vinculação ou não dessas narrativas ao *romance de artista*, demonstrando que esta continua viva e produtiva.

Preocupamo-nos, enfim, em incluir obras que nos permitissem problematizar os aspectos conceituais a serem analisados, aquelas que são comumente tratadas pela crítica como exemplos de *romances de artista*, mas que, à luz de nossa análise, não se incluem nesta tradição. Com efeito, com o desenvolvimento do nosso trabalho chegamos à conclusão de que algumas obras constantes do nosso *corpus* não são *narrativas de artista*, mas sua presença em nossa pesquisa foi essencial, mesmo que para servir de contra modelo, uma vez que, para a análise de *topoi*, as exceções são essenciais para a identificação de um padrão. Isto se enquadra no nosso propósito de partir dos elementos fornecidos pelas obras literárias para a formação dos conceitos, e não o contrário, afiliando-nos à ideia de que a teoria deve se basear nos exemplos literários; por isso, nos preocupamos em pontuar nossos posicionamentos com exemplos retirados do *corpus* selecionado, constituídos por trechos das obras literárias devidamente traduzidos para o português. Nesse sentido, utilizamos um *corpus* literário primário, do qual retiramos a maior parte dos exemplos analisados durante a pesquisa, marcado em negrito na tabela, enquanto que o *corpus* secundário é constituído por obras de apoio, mencionadas no

trabalho a fim de reforçar algum argumento ou para fornecer um exemplo de contra modelo, não constituindo um objeto de análise aprofundada e/ou individualizada.

Ainda sobre nosso *corpus* literário, esclarecermos que o fato de a maioria das obras selecionadas ser em francês não é surpreendente, pois, como veremos no decorrer da pesquisa, a popularidade das obras focadas na arte e na figura do artista se deu na França do século XIX, sendo natural que grande parte do nosso *corpus* esteja incluída neste período histórico e nesta língua. Os gráficos reproduzidos em Anexos (cf. p. 192-193), elaborados a partir das obras literárias utilizadas na nossa pesquisa, ilustram essas duas observações acerca da língua e do período histórico em que as *narrativas de artista* mais se desenvolveram.

Assim definidos nossos objetivos e metodologia, estabelecemos as seguintes etapas para o desenvolvimento deste trabalho: no capítulo 1, nos dedicaremos, em um primeiro momento, em contextualizar historicamente a origem da tradição do *Künstlerroman*, determinando a importância dessas obras literárias como representantes da aliança da literatura com as artes visuais; logo após, examinaremos as questões do gênero, das terminologias e dos sinônimos, para, em seguida, abarcamos a sua análise conceitual e os questionamentos que surgem da comparação entre os conceitos propostos pela teoria e crítica literárias.

Nos capítulos 2 e 3, traçaremos as marcas definidoras dessas narrativas, passando por seus aspectos formais e estruturais, no capítulo 2, e por seus *topoi* temáticos e cenas típicas, no capítulo 3; todos esses aspectos estão devidamente ilustrados com exemplos retirados do *corpus*.

Realizadas estas etapas do trabalho, estaremos aptos a realizar a conclusão do trabalho, concretizando os objetivos da pesquisa, propondo um conceito atualizado do termo, capaz de incluir as obras contemporâneas que perpetuam a tradição do *romance de artista*.

Acrescentamos, por fim, que o trabalho desenvolvido nesta dissertação representa o amadurecimento de hipóteses gestadas durante dois projetos de pesquisa de Iniciação Científica, desenvolvidos durante os anos de 2013 a 2015, incluídos no projeto *Descrição / Inscrição: variações sobre a escrita e a imagem II*, sob orientação da professora Márcia Arbex, com apoio do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do CNPq. Essas pesquisas, além de destacarem a escassez de obras teóricas dedicadas ao *romance de artista*, sobretudo em língua portuguesa, evidenciaram a complexidade dessas narrativas e nos deixando

vislumbrar um enorme campo ainda a ser abraçado pelos estudos literários acerca dos aspectos teóricos, estruturais e temáticos que lhe são próprios, notadamente diante da ausência de consenso entre os teóricos e críticos sobre o seu próprio conceito. Como já mencionamos, a atualização deste conceito parece-nos premente, sendo reconhecido pelos próprios teóricos do tema que essa discussão “ainda se constitui em assunto passível de perquirições acadêmicas” (CAMPELLO, 2003, p. 25).

Acreditamos ser pertinente deixar claro que a elaboração desta dissertação, sobretudo no que se refere à seleção e leitura do *corpus* literário, é fruto não de um trabalho de pesquisa de poucos anos, mas sim de toda uma formação de leitura crítica. Com efeito, a composição do extenso *corpus* literário que utilizamos para esta pesquisa só foi possível diante do interesse da autora desta dissertação pelas língua e literatura francesas, notadamente pelas obras do século XIX, o que, inevitavelmente, levou a um gosto especial pelo *romance de artista*, que alia as duas paixões deste século, o romance e a arte. Assim, esta pesquisa não foi construída apenas com leituras recentes, realizadas com o único propósito de desenvolver esta dissertação; pelo contrário, a formação deste *corpus* deve ser considerada como uma construção, somente possibilitada por décadas de leitura, a maioria realizada pelas vias da fruição e não para atender à pesquisa acadêmica. A concretização do trabalho realizado nesta dissertação, portanto, é resultado de um interesse tanto acadêmico quanto pessoal de sua autora.

Esclarecemos que as traduções de citações de obras literárias e teóricas em língua estrangeira foram realizadas pela autora, salvo menção em contrário, sendo que os trechos originais serão sempre citados em notas de rodapé.

Observamos, para finalizar, que quando tratarmos do *Künstlerroman* enquanto tradição literária usaremos preferencialmente o termo *romance de artista*, que deixaremos em itálico para destacar a referência ao conjunto de obras literárias nele compreendidas. Ao longo do trabalho, atualizaremos este termo para *narrativas de artista*, que também será mantido em itálico, para atender aos mesmos propósitos.

CAPÍTULO 1 – CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA E PANORAMA CONCEITUAL

1. 1 – A origem da tradição do *Künstlerroman*

Em que pese os debates dentro dos estudos literários quanto à origem e ao conceito de *romance de artista*, um dos poucos pontos em que os críticos e teóricos do tema são unânimes em afirmar é que o apogeu dessas narrativas se deu no século XIX, período histórico em que se favoreceu, na literatura, os temas da arte e do artista, ao mesmo tempo em que o gênero romance se transforma no modelo da produção literária em voga.

Apesar de existir desde a Antiguidade, como demonstrou Jacyntho Lins Brandão em *A invenção do romance* (2005), é na modernidade⁵ que o romance passa a ser reconhecido como uma forma de narrativa literária:

Não há dúvida de que o termo romance liga-se à modernidade e surge justamente no momento em que começam a afirmar-se as literaturas em línguas românicas, para marcar presença em face da literatura escrita em latim: o *romanice loqui* opõe-se ao *latine loqui* e é dessa oposição que tira seu sentido. Assim, o romance, quando batizado, é entendido como moderno, e está em consonância com as novas circunstâncias linguísticas, literárias, psíquicas e culturais do século XII e subsequentes (LINS BRANDÃO, 2005, p. 25).

O autor continua dizendo que dessa oposição entre *romanice loqui* e o *latine loqui* sobressai que os romances utilizam a língua comum, e por isso se destinavam a um público mais amplo e eclético, ao mesmo tempo em que implicam uma modalidade narrativa ficcional, que visa o divertimento, uma vez que os demais discursos, como o filosófico, o teológico, o científico, etc. se inscrevem na esfera do “verdadeiro” representado pelo *latine loqui* (*Ibid.*, p. 25-26).

Todavia, é no século XIX que o romance se afirma enquanto gênero, deixando de designar apenas a língua em que a obra é escrita⁶. Até então, classificar uma obra como um romance era algo contra a qual relutavam os autores no século XVIII e até mesmo no início do século XIX (DELON *et al.*, 2007, p. 439). De acordo

⁵ A palavra “modernidade” aqui compreendida enquanto marco histórico, designa o período entre os anos de 1453, com a tomada de Constantinopla pelos turcos otomanos, e 1789, ano da tomada da Bastilha pelos revolucionários franceses.

⁶ Vale ressaltar que, como sublinha Jacyntho Lins Brandão, o conceito medieval de romance define-se como uma narrativa de ficção em língua vulgar, admitindo tanto composições em verso quanto em prosa, como o *Roman de Renart* [Romance de Renart] (séc. XII-XIII) e o *Roman de la Rose* [Romance da rosa] (séc. XIII), ao contrário do conceito atual, que implica a noção de um gênero em prosa (LINS BRANDÃO, 2005, p. 26).

com Jean-Marie Schaeffer, em *La naissance de la littérature: La théorie esthétique du romantisme allemand* [O nascimento da literatura: a teoria estética do romantismo alemão] (1983), essa atitude negativa dos críticos e teóricos em relação ao romance pode ser vista como “[...] uma desconfiança moral: os romances são ‘licenciosos’ e correm o risco de corromper os costumes. Ao contrário das obras poéticas nobres, que visam educar a espécie humana, os romances não têm outro objetivo que o divertimento mais vulgar⁷” (SCHAEFFER, 1983, p. 33).

No contexto da literatura inglesa, como ressalta Vitor Manuel de Aguiar e Silva em *A estrutura do romance* (1974), a designação “romance” era tão afetada por uma conotação negativa que “[...] os escritores de língua inglesa se esforçaram por distinguir, desde finais do século XVII, entre *romance* e *novel*, contrapondo o caráter fabuloso e inverossímil da primeira destas formas literárias ao realismo da segunda” (SILVA, 1974, p. 17). Essa distinção certamente favoreceu a aceitação do romance pelo público inglês, como ressalta Ian Watt, em *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding* (1957), obra na qual observa a influência do realismo filosófico na literatura, atribuindo a René Descartes uma contribuição à concepção moderna da busca da verdade como uma questão individual, logicamente independente da tradição do pensamento (WATT, 2010, p. 13).

Watt observa que o romance rompeu com a tradição literária vigente na medida em que deixa de extrair seus enredos da mitologia, das lendas e de outras fontes literárias do passado, pois seus autores recusam “[...] a premissa comum de sua época segundo a qual, sendo a Natureza essencialmente completa e imutável, seus relatos – bíblicos, lendários ou históricos – constituem um repertório definitivo da experiência humana” (*Ibid.*). Assim, continua Watt, “o primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova” (*Ibid.*). Conclui, portanto, que “o romance é a forma literária que reflete mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora” (*Ibid.*, p. 14), faceta que também repercute na recepção da obra literária, pois enquanto na tradição “[...] avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos

⁷[...] une méfiance morale : les romans sont ‘licencieux’ et risquent de corrompre les mœurs. Contrairement aux œuvres poétiques nobles qui veulent éduquer le genre humain, les romans n’ont d’autre but que le divertissement le plus vulgaire”

aceitos no gênero” os últimos séculos conferiram “[...] um valor sem precedentes à originalidade, à novidade” da obra (*Ibid.*, p. 13).

Considerando o âmbito literário francês, o romance teve de lutar contra a resistência que o ligava ao viés sentimental e melancólico dos romances das preciosas do século XVII, como *A princesa de Clèves* (1678), de Madame de La Fayette e *Clélie, histoire romaine* [Clélie, história romana] (1654-1660), de Madeleine de Scudéry, e da imoralidade atribuída aos romances libertinos do século seguinte, como *Justine ou Os Infortúnios da Virtude* (1791), do Marquês de Sade, *Les Égarements du cœur et de l'esprit* [As desorientações do coração e do espírito] (1736-1738), de Crébillon fils, e *As relações perigosas* (1782), de Choderlos de Laclos. Tornou-se definitivamente popular no fim do século XVIII com a recepção calorosa das traduções de obras inglesas, como dos romances epistolares de Samuel Richardson, *Pamela* (1740) e *Clarissa* (1748) – autor elogiado por Diderot em uma crítica literária publicada em 1762 –, e dos primeiros romances góticos, como *Os mistérios de Udolfo* (1794), de Ann Radcliffe, traduzido para o francês em 1797, e obras que alcançaram um grande sucesso entre o público leitor.

É ao longo do século XVIII, com a clara influência dos romancistas ingleses Daniel Defoe, autor de *Robinson Crusoé* (1719) e *Moll Flanders* (1722), do já citado Richardson, e Henry Fielding, autor de *Tom Jones* (1749), que o romance vai se afirmar enquanto gênero, concretizando seu domínio no cenário literário francês e germânico com os romances de Jean-Jacques Rousseau, *Júlia ou a nova Heloísa* (1761), e o *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795), de Goethe.

A partir da publicação e da boa recepção desses romances e das *Confissões* (1767) de Rousseau⁸ passa-se a aceitar nas obras literárias a presença de situações corriqueiras e simples do cotidiano, assim como cresce o interesse pelos questionamentos e sentimentos do indivíduo. O caráter de verossimilhança da obra literária é, sem dúvida, um fator que favoreceu a afirmação do romance como um gênero “sério”:

O romance que se afirma no século XIX como o gênero literário predominante é originado de uma mutação que se dá a partir do fim do século XVII e que se afirma definitivamente no século seguinte. É o momento em que o romance abandona os modelos romanescos herdados das narrativas de

⁸ De fato, as *Confissões* de Rousseau marcam dois tempos na literatura da “escrita do eu”: um tempo que lhes antecede, o da autobiografia de cunho memorial, e aquele que inauguram, que se constitui como uma reivindicação individual, que liga o desenvolvimento da obra à consciência e preocupação do indivíduo sobre seu valor e seu lugar na sociedade (ARON; SAINT-JACQUES; VIALA, 2002. p. 44).

aventura da Antiguidade, dos romances de cavalaria e das ficções intermináveis do romance precioso para se voltar à representação verossímil de personagens e situações⁹ (DELON *et al.*, 2007, p. 441-442).

Além da superação dos preconceitos que pairavam sobre o romance, o crescimento dos níveis de alfabetização e os avanços da mídia impressa favoreceram a popularização da literatura com o aumento e a diversificação de seu público. Esse processo contou com o auxílio da indústria gráfica, que, ao veicular romances por capítulos nos jornais, os chamados folhetins, transformaram a obra literária e, em especial, o romance, em um objeto de consumo de massa. A consagração do romance, desse modo, se realiza no século XIX, com a os romances históricos de Walter Scott, *Ivanhoé* (1818), *The Bride of Lammermoor* [A noiva de Lammermoor] (1819) – que viriam a influenciar os movimentos românticos, não só na literatura, mas também nas artes visuais¹⁰ –, e com a alçada à fama de autores como Victor Hugo, Honoré de Balzac e Alexandre Dumas.

Essa afirmação do romance também se deve à veiculação dos preceitos de uma moderna teoria literária, que, com o advento da Revolução Francesa, começou a se desvincular do paradigma beletrista difundido pelo classicismo. Como sublinha Gustave Lanson em sua *Histoire de la littérature française* [História da literatura francesa] (1894), a Revolução é o marco da época contemporânea das letras, pois “com o mundo, a Revolução levou o gosto clássico¹¹” (LANSON, 1895, p. 842). O mundo pós revolucionário, portanto, assiste à substituição de um ideal letrado aristocrático por um mais democrático, um “gosto novo” (“*goût nouveau*”) (*Ibid.*, p. 869).

Com efeito, os movimentos revolucionários do fim do século XVIII influenciaram a filosofia e os movimentos literários alemães como o *Sturm und Drang*, liderado Herder, Hamann, Goethe e Schiller nos anos 1760 a 1780, cuja principal motivação era se opor ao racionalismo do século XVIII, defendendo a espontaneidade e os efeitos da emoção: “Os *stürmer* eram contra a literatura e a sociedade do Antigo

⁹ "Le roman que l'on voit s'affirmer au XIX^e siècle comme le genre littéraire majeur est issu d'une mutation qui s'opère à partir de la fin du XVII^e siècle et qui se fait définitivement sentir au siècle suivant. C'est le moment où le roman abandonne les facilités du romanesque hérité des récits d'aventure de l'Antiquité, des romans de chevalerie et des fictions interminables du roman précieux, pour se tourner vers la représentation vraisemblable des personnages et des situations"

¹⁰ É o que observamos no *Autorretrato em Hamlet ou em Ravenswood* (1821), de Delacroix, que, encarnando o personagem literário romântico da novela *The Bride of Lammermoor*, reafirma-se como artista expoente do romantismo francês.

¹¹ "Avec le monde, la Révolution emporta le goût classique"

Regime” (SAFRANSKI, 2010, p. 15). Com a revolução francesa, “tornou-se imediatamente claro para a maioria dos escritores e intelectuais alemães que os acontecimentos na França significavam uma mudança nos tempos e que, de agora em diante, havia começado uma ‘nova era’” (*Ibid.*, p. 33). A mudança das instituições políticas, portanto, lançou as bases para uma revolução estética, que, por ser contrária às consagradas pelo classicismo, abriu caminho para novas formas literárias, em especial o romance, que recusa as regras da poética clássica:

De fato, é próprio do romance, em todos os séculos e particularmente no século XIX, recusar toda definição, toda regra e todo método. Ele não se define porque não se delimita. É informe e multiforme. É um monstro, é Proteu¹² (DELON et al., 2007, p. 438).

Como salienta Schaeffer, a identificação da estética romântica com a moderna teoria literária se manifesta pela teoria do romance (SCHAEFFER, 1983, p. 14). De fato, a dificuldade de definição das formas romanescas vai ser explorada pelos autores do romantismo: “[...] a indeterminação semântica de um termo (‘romance’) será interpretada por eles como uma indeterminação da forma literária subjacente. A teoria do romance se apoia inteiramente sobre este curto circuito epistemológico¹³” (*Ibid.*, p. 35). Ou seja, apoia-se em uma transgressão dos limites dos gêneros na medida em que o romance é considerado um gênero novo e único, até mesmo, conforme Schlegel, uma mistura de gêneros (*Ibid.*, p. 37).

Essas mesmas ideias são defendidas na obra Madame de Staël, grande difusora dos ideais alemães na França. Madame de Staël anuncia o advento de uma nova crítica literária na medida em que não a limita à simples análise de uma conformidade com os modelos clássicos e distingue o romance com um gênero próprio a expressar o mundo novo (NORDMANN, 2001, p. 29-27). O enaltecimento do romance e sua adoção como objeto de estudo teórico são as marcas dessa moderna teoria literária.

Nesse mesmo sentido se posiciona Mikhail Bakhtin, em *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance* (escrito nos anos 1930), ao defender a

¹² "En effet, le propre du roman, en tous les siècles et particulièrement au XIXe, paraît être de se refuser à toute définition, à toute règle, à toute méthode. Il ne se définit pas, parce qu'il ne se délimite pas. Il est informe et multiforme. C'est un monstre, c'est Protée"

¹³ "[...] l'indétermination sémantique d'un terme (‘roman’) sera interprétée par eux comme indétermination de la forme littéraire sous-jacente. La théorie du Roman repose toute entière sur ce court-circuitage épistémologique"

ideia de que as particularidades do romance se devem a uma crise na história da sociedade europeia, “[...] sua saída das condições de um estado socialmente fechado, surdo e semipatriarcal, em direção às novas condições de relações internacionais e de ligações intralinguísticas” (BAKHTIN, 1998, p. 404). Nessa obra, Bakhtin ressalta que:

O romance, enquanto gênero, desde o início se constituiu e se desenvolveu no solo de uma nova sensibilidade em relação ao tempo. O passado absoluto, a tradição, a distância hierárquica, não tiveram nenhuma parte no processo de sua formação como gênero [...].

O romance se formou precisamente no processo de destruição da distância épica, no processo de familiarização cômica do mundo e do homem, no abaixamento do objeto da representação artística ao nível de uma realidade atual, inacabada e fluida. [...]. Sua base repousa na experiência pessoal e na livre invenção criadora. A nova e sóbria imagem da arte romanesca em prosa e a nova concepção crítica científica, fundamentada na experiência pessoal, se formaram lado a lado e simultaneamente. O romance, deste modo, desde o princípio foi feito de uma massa diferente daquela dos outros gêneros acabados. Ele é de uma natureza diferente. Com ele e nele, em certa medida, se originou o futuro de toda literatura (BAKHTIN, 1998, p. 426-427).

Nesse sentido, o romance se apresenta com um gênero literário adaptado ao seu tempo, tanto no que se refere ao seu tema quanto à sua forma, tornando-se o gênero de expressão literária mais difundido a partir do século XIX.

Concluimos, portanto, que por se libertar das regras rígidas da poética clássica, por ser escrito em uma linguagem mais prosaica e tratar de assuntos cotidianos, centrados na individualidade, o romance torna-se um gênero literário popular, atingindo um público mais eclético e, por isso, mais apto a abordar os temas da modernidade.

Esse ideal de renovação dos modelos artísticos pregado pela teoria do romance encontra nas referências às artes, sobretudo as picturais e musicais, um meio de afirmação, por se tratarem de fenômenos de expressão alinhados com as ideias de seu tempo. Desse modo, as narrativas que apresentam a arte em primeiro plano alcançam um lugar de predileção no século XIX. E isso devido a dois principais fatores: primeiramente, por constituírem uma forma literária que privilegia o encontro entre as artes, ideal apreciado pelo romantismo, mas, sobretudo, por atuarem como um metadiscorso, uma forma do escritor falar de si mesmo, como se o artista-personagem atuasse como o seu reflexo.

Assim, as obras literárias que abordam o tema das artes e do encontro entre as artes tornam-se muito populares ao longo de todo o século XIX, momento

histórico em que se assiste a um estreitamento entre o trabalho dos artistas, como testemunham as várias colaborações entre escritores e pintores, como veremos adiante.

No que se refere ao encontro entre as artes, mais especificamente quanto às relações entre a literatura e a pintura, é certo que se trata de um tópico cuja tradição remonta à Antiguidade, muitas vezes marcado pela discussão da precedência de uma arte sobre a outra. Este tópico, no entanto, é retomado desde o início do século XIX pelas produções literárias, clara influência de obras do século anterior, notadamente as dos escritores, filósofos e críticos de arte Denis Diderot e Gotthold Ephraim Lessing, assim como do historiador da arte Johann Joachim Winckelmann. Madame de Staël, já no início do século, em *Da Alemanha* (1810-1813), confirma a influência dos dois últimos na literatura alemã, no capítulo dedicado a Lessing e Winckelmann: “A literatura alemã é, talvez, a única que começou pela crítica; em todos os outros lugares a crítica veio depois das obras primas, mas na Alemanha, ela as produziu¹⁴” (STAËL, 1832, p. 279).

Esta consideração de Madame de Staël é reconhecida pela crítica atual, como confirma Anne-Marie Reboul, em *Les romans de l'artiste de tradition latine* [Os romances do artista de tradição latina] (1997), ao sublinhar que a tradição do *romance de artista*, nascida na Alemanha, se deu a partir de uma nova maneira de se pensar a arte, contribuição atribuída, em grande parte, à obra de Winckelmann, *História da Arte Antiga* (1764) (REBOUL, 1997, p.7). No mesmo sentido se posiciona Franco (2016, p.132), ao lembrar que as reflexões decorrentes do *ut pictura poesis* do século XVIII, notadamente as apresentadas nas obras *Laocoonte* (1766), de Lessing, e *Reflexões sobre a imitação das obras gregas na escultura e na pintura* (1755), de Winckelmann, marcam a vertente de obras literárias centradas na arte, dentre elas o *romance de artista*.

Marie-Françoise Melmoux-Montaubin, em *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle* [O romance de arte na segunda metade do século XIX] (1999), sobre a relação entre a literatura e as artes visuais no século XIX, observa que:

O encontro das artes e do romance não é um fenômeno específico do fim do século, mas se impõe, então, como um critério determinante. Ele tem sua origem no mito romântico da união das artes e no sonho de uma “Arte” da qual

¹⁴ "La littérature allemande est peut-être la seule qui ait commencé par la critique ; partout ailleurs la critique est venue après les chefs-d'œuvres : mais en Allemagne elle les a produits"

as diferentes expressões estéticas seriam a manifestação¹⁵ (MELMOUX-MONTAUBIN, 1999, p. 20).

Com efeito, além de espelharem as teorias da arte de sua época, o *romance de artista* traduz os ideais do movimento romântico, em especial o ideal da união entre as artes, o que contribuiu para a sua grande popularidade no século XIX. Como sublinha Walter Moser em seu artigo *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade* (2006), o estreitamento das relações entre as artes pregado pelo romantismo marca as manifestações artísticas do século XIX, pois essas artes se encontram unidas por um projeto estético comum, a passagem de um sistema mimético para um sistema expressivo:

[...] o romantismo é antes de tudo uma revolução estética [...]. De uma teoria estética baseada na imitação de um mundo já dado [...] passa-se a uma teoria estética baseada na capacidade de criar novos mundos imaginários. Da *mimesis* passa-se à *poïesis*, reativando o conteúdo semântico do verbo grego *poïen*, que significa “fazer”, “fabricar”. O artista não copiará mais a *natura naturata*, a criação de Deus enquanto mundo criado, mas a *natura naturans*, a criação de Deus enquanto poder criador” (MOSER, 2006, p. 47).

Esse projeto estético, compartilhado não somente pela literatura e pelas artes visuais, mas pelas artes em geral, culmina por propagar a imagem do artista como demiurgo, capaz de criar novos mundos, o que contribuiu grandemente para a afirmação social do status do artista.

O romantismo, inclusive, favoreceu o contato não só entre as artes, mas também entre artistas, como explica Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina em *Quadros literários fin-de-siècle* (2005):

Na França do século XIX, o campo artístico se mobilizava em torno das lutas simbólicas entre a arte burguesa e a arte que tentava se afirmar sem o auxílio das tutelas das instituições. Muitos escritores, entre os quais Charles Baudelaire, Émile Zola (1840-1902) e Joris-Karl Huysmans, dedicam-se à crítica de arte, sobretudo da pintura, tentando rediscutir o *habitus* do campo artístico. Na verdade, o diálogo entre as artes, nesse momento histórico, visa instaurar novos modos de ver e de produzir arte (CATHARINA, 2005, p. 26).

Esse contato entre artistas estimulou a produção de obras que tratam da comunhão entre as artes, como comprova a popularização dos escritos sobre arte,

¹⁵ "La rencontre des arts et du roman n'est pas un phénomène spécifique à la fin du siècle, mais elle s'impose alors comme un critère déterminant. Elle prend son origine dans le mythe romantique de l'unité des arts et le rêve d'un "Art", dont les différences expressions esthétiques seraient la manifestation"

como os relatos dos salões e exposições, artigos dedicados à crítica de arte nos jornais e revistas, contribuindo também para a proliferação de obras literárias centradas nos temas da arte e do artista.

A comunhão entre artes e artistas não se restringiu às produções escritas, mas também inspirou uma profusão de quadros de pintura retratando as estreitas relações entre os artistas, como testemunham as obras *O ateliê do pintor* (1854-1855), de Gustave Courbet (cf. figura 1, p. 30), *O ateliê de Bazille* (1870), de Frédéric Bazille (cf. figura 2, p. 30) e *Um ateliê em Batignoles* (1870), de Henry Fantin-Latour (cf. figura 3, p. 30). *O ateliê do pintor* é uma verdadeira alegoria do ateliê do pintor, dentro do qual circulam jornalistas, críticos, políticos, amadores e poetas, no caso, Baudelaire, retratado lendo um livro no canto direito da tela (GAUSSEN, 2006, p. 228). Em *O ateliê de Bazille* podemos ver Émile Zola nas escadas conversando com Pierre-Auguste Renoir, o pintor Bazille que discute com seus visitantes Édouard Manet e Claude Monet em frente à uma tela, enquanto o músico Edmond Maître toca um piano, na extremidade direita do quadro (*Ibid.*, p. 99). Na pintura *Um ateliê em Batignolles* (1870), que representa o ateliê de Édouard Manet, vemos o pintor em frente à sua tela, na qual retrata o crítico Zacharie Astruc, sentado ao seu lado, circundado por personalidades artísticas da época, os pintores Otto Schölderer, Bazille, Monet, Renoir, o músico Maître e o escritor Émile Zola (*Ibid.*, p. 209).

O caso de Émile Zola, inclusive, representa de forma emblemática o estreitamento das relações entre artistas e da formação dos círculos artísticos: amigo dos pintores, autor de um dos *romances de artista* mais populares, *A obra* (1886), seu trabalho como crítico de arte impulsionou a carreira de vários pintores impressionistas¹⁶. Além de ter marcado presença em duas das acima citadas pinturas de ateliê, Zola também foi retratado por Manet, em seu famoso retrato, *Émile Zola* (1868) (cf. figura 4, p. 31), e também por Cézanne, em *A leitura de Paul Alexis na casa de Zola* (1869-1870) (cf. figura 5, p. 31).

Figura 1 – *O ateliê do pintor* (1854-1855), Gustave Courbet.

¹⁶ É importante ressaltar que, como observa Anka Muhkstein em *La plume et le pinceau: l’empreinte de la peinture sur le roman au XIX^e siècle* [A pena e o pincel : a marca da pintura sobre o romance no século XIX] (2016), a intenção de Zola não era a de favorecer-se de sua profissão para exaltar o trabalho de seus amigos pintores: de fato, o texto mais marcante de sua carreira como crítico de arte, uma crônica sobre Édouard Manet, na qual expressa profunda admiração ao pintor, foi escrito antes de o conhecer pessoalmente (MUHLSTEIN, 2016, p. 80).



Figura 2 – *O ateliê de Bazille* (1870), Frédéric Bazille.



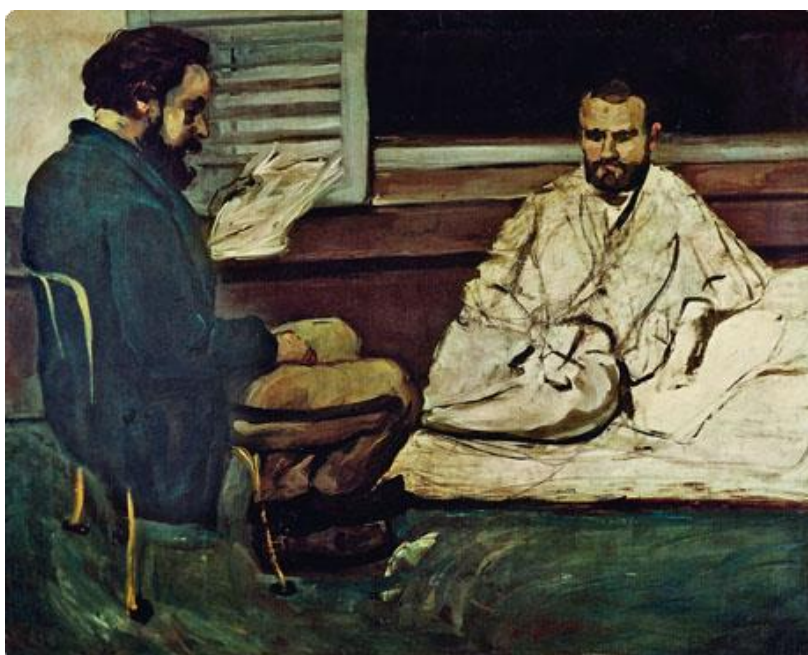
Figura 3 – *Um ateliê em Batignoles* (1870), Henry Fantin-Latour.



Figura 4 - *Émile Zola* (1868), Édouard Manet.



Figura 5 - *A leitura de Paul Alexis na casa de Zola* (1869-1870), Paul Cézanne.



Além dessas pinturas que evidenciam as estreitas relações entre o pintor e o escritor, também contamos com exemplos de obra literárias realizadas em parcerias entre artistas visuais e poetas, como a obra de Stéphane Mallarmé, *A tarde de um fauno* (1876), ilustrada com gravuras sob madeira realizadas por Manet, em sua edição de 1876¹⁷ (cf. figura 6, p. 33); e, ainda, obras organizadas por críticos de arte aliando o trabalho de poetas e de desenhistas, como a coletânea de poemas ilustrados com gravuras, reunidos por Philippe Burty em *Sonnets et eaux-fortes* [Sonetos e águas-fortes] (1869), ambos exemplos de obras plurimidiáticas, que mesclam texto e imagens, como pode ser conferido nas páginas que se seguem (cf. figuras 7 e 8, respectivamente nas páginas 34 e 35).

¹⁷ Manet, inclusive, realizou um retrato do poeta em 1876 (*Portrait de Stéphane Mallarmé*).

Figura 6 – Uma página de *L'après-midi d'un faune* (1876), de Mallarmé, ilustrada com gravura de Manet.



LE FAVNE

Ces nymphes, je les veux perpétuer.

Si clair,
Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air
Assoupi de sommeils touffus.

Aimai-je un rêve ?

Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève
En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais
Bois mêmes, prouve, hélas ! que bien seul je m'offrais
Pour triomphe la faute idéale de roses —

Réfléchissons...

ou si les femmes dont tu gloses



Figura 7 – Página 36 de *Sonnets et eaux-fortes* (1869).

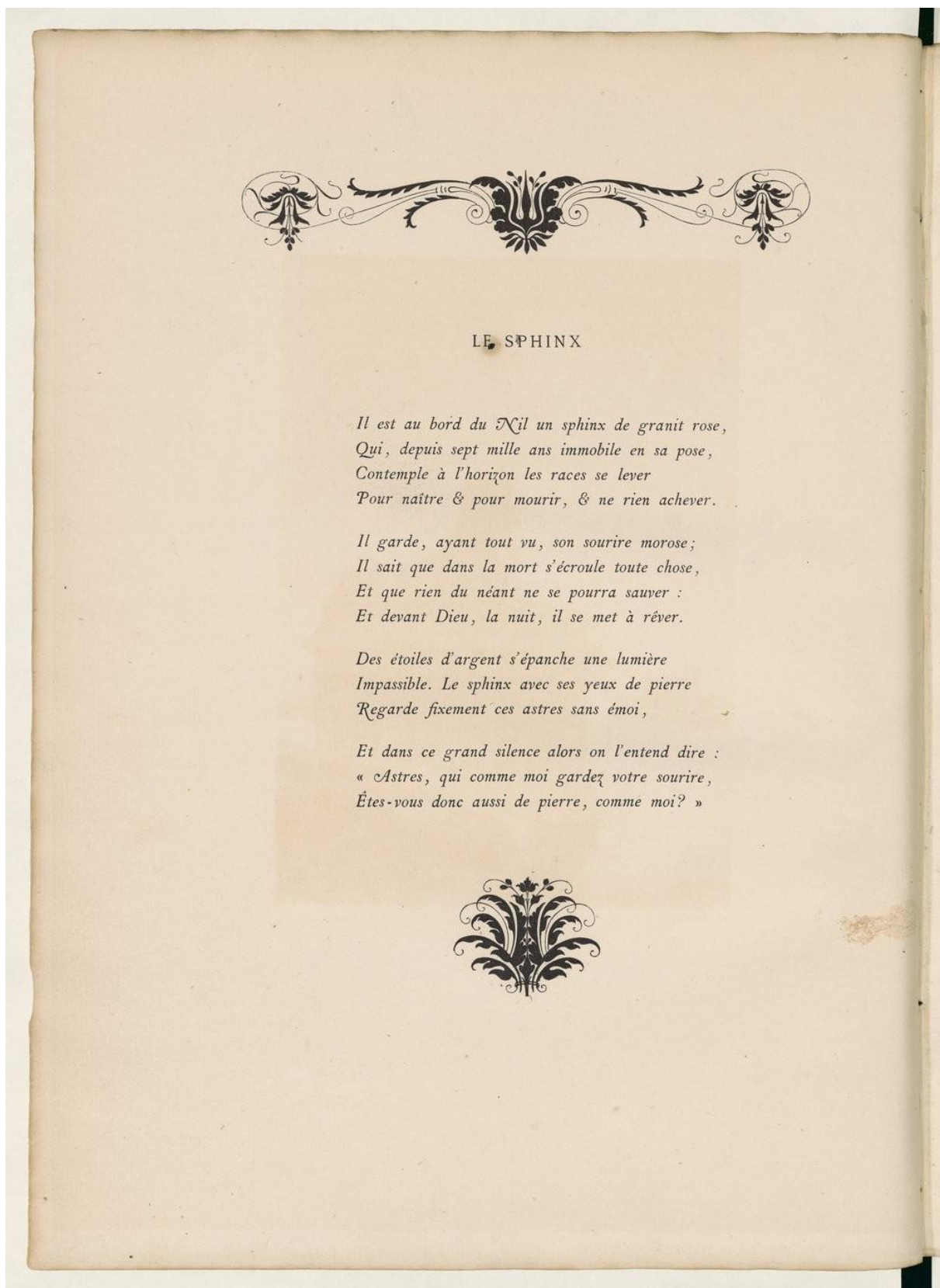
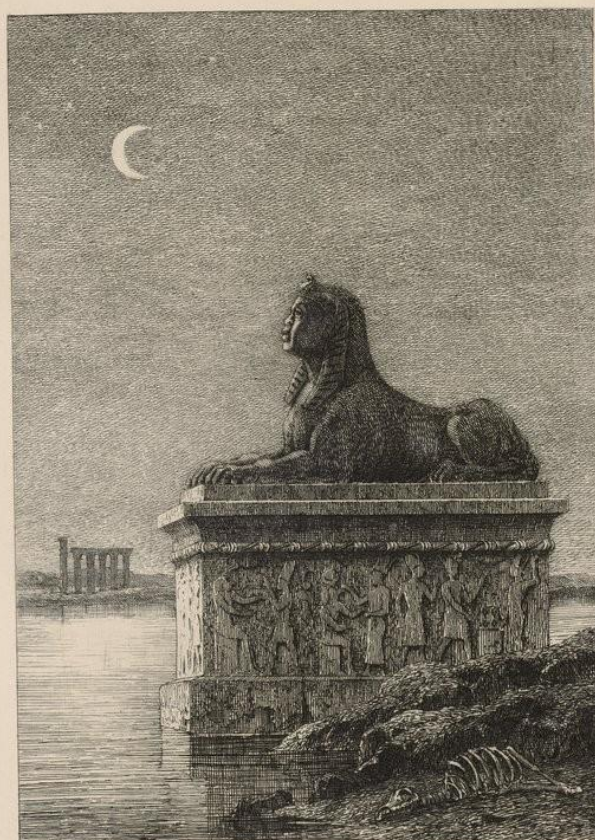


Figura 8 - Página 37 de *Sonnets et eaux-fortes* (1869).



A. Queyroy.



É fato que os círculos artísticos, como o já citado *grupo de Batignolles* representado por Fantin-Latour e Bazille, o *Pre-Raphaelite Brotherhood*¹⁸ (Fraternidade Pré-Rafaelita), favoreceram o diálogo entre as artes e entre artistas, e, com a difusão desses trabalhos, notadamente com a crítica de arte publicada nos jornais de grande circulação, o status do artista modifica-se gradualmente, destacando o valor do seu trabalho intelectual.

Assim, por meio da valorização do trabalho intelectual do artista e da sua capacidade de criação, criou-se o “mito do artista”, que propagava a figura do artista como uma espécie diferenciada dentre os homens, um ser superior, próximo aos seres fantásticos e divinos. Como observa Arnold Hause em *História Social da Literatura e da Arte* (1982), a visão da criação artística no século XIX a aproxima de processo advindo de fontes divinas ou misteriosas:

A criação artística, que era uma atividade intelectual definível em termos claros, baseada em regras de gosto explicáveis e apreensíveis, tanto para o classicismo cortesão como para o Iluminismo, aparece, agora, como um processo misterioso que provém de fontes tão profundas como a inspiração divina, a intuição cega e as tendências indefiníveis (HAUSER, 1982, p. 768).

A propagação dessa ideia do artista como uma divindade contou, sem dúvida, com a contribuição do romantismo alemão: de acordo com Paul Bénichou em *Le sacre de l'écrivain* [O sacro do escritor] (1996), a publicação do longo poema *Os artistas* (1789), de Friedrich Schiller, apresentado como uma verdadeira “teologia das belas-artes”, colaborou para esse enaltecimento da figura do artista ao exaltar o poder divinatório da arte, capaz de se antecipar ao conhecimento racional e ao futuro (BÉNICHOU, 1996, p. 716).

O status do artista, que começara a se modificar no fim do século XVII com a criação das academias de pintura e de escultura (MELLO, 2004, p. 10), atinge seu auge no século XIX, como explica Alain Montandon em seu esclarecedor artigo *Le roman romantique de la formation de l'artiste* [O romance romântico da formação do artista] (1986):

Sabe-se que no fim do século XVIII a própria existência do artista se torna crítica e problemática. Seu status muda: ele não é mais o artesão ao serviço de uma corte aristocrática cuja existência ele embeleza, mas um indivíduo que

¹⁸ Objeto do romance *Autumn* (1999), de Philippe Delerm, constante em nosso *corpus* literário. O mesmo autor também retratou o grupo de pintores escandinavos encabeçados por Carl Larsson no romance *Sundborn ou les jours de lumière* [Sundborn ou os dias de luz] (1998).

toma consciência de seus gênio e virtudes, reivindicando a liberdade de uma criação autônoma, que só depende dela mesma. A concepção de um indivíduo genial defendido pelo *Sturm und Drang* rompe definitivamente com o passado, proclamando o direito a uma criação original e rejeitando a tradição de uma estética da imitação²⁰ (MONTANDON, 1986, p. 24).

Além disso, o artista torna-se representante dos questionamentos do indivíduo frente à nova constituição política, social e econômica do século XIX, como explica Montandon acerca do artista romântico:

A liberação do indivíduo do sistema hierárquico feudal traz com ela uma perda de referências, uma ausência de elos que faz do homem moderno um homem da vertigem, para quem tudo se torna possível, mas também irreal. O ser artista encarna esta nova existência, perpetuamente à procura de sua definição, de seus limites, de seu status [...]²¹ (MONTANDON, 1986, p. 24).

De fato, as representações do artista no século XIX se impõem como uma marca desse período histórico, que o alça à altura de um profeta, um demiurgo ou criador de um novo mundo. É neste sentido que proliferam as obras literárias que colocam em cena a arte e o artista, pois sua natureza especular possibilita ao escritor tratar de seus próprios dilemas e reflexões subjetivas. O *romance de artista*, “nascido do encontro das múltiplas questões sobre as artes, a literatura, a língua, mas também sobre o homem²²” (MELMOUX-MONTAUBIN, 1999, p. 21), realiza, por meio desse efeito de *mise en abyme*, o encontro entre a literatura e as outras artes, cujas afinidades e projetos estéticos se avizinham e se confundem, em especial no século XIX.

Nesse sentido, como a figura do artista-personagem e a referência às artes são meios utilizados pelo *romance de artista* como um “desvio” para falar de literatura e do trabalho do escritor, as narrativas incluídas nessa tradição se constituem como uma atividade simultânea de criação e de crítica, uma forma de representação do

²⁰ “Il est bien établi que c'est à la fin du XVIIIe siècle que l'existence même de l'artiste devient critique et problématique. Son statut change : il n'est plus l'artisan au service d'une cour aristocratique dont il embellit l'existence, mais un individu qui prend conscience de ses vertus et de son génie propres et qui revendique la liberté d'une création autonome ne devant rien qu'à elle-même. La conception de l'individu génial prônée par le *Sturm und Drang* rompt définitivement avec le passé, proclamant le droit à la création originale et rejetant la tradition d'une esthétique de l'imitation”

²¹ “La libération de l'individu du système hiérarchique féodal entraîne avec elle une perte des repères, une absence de lien qui fait de l'homme moderne un homme du vertige pour qui tout devient certes possible, mais aussi irréel. L'être artiste incarne cette nouvelle existence, perpétuellement à la recherche de sa définition, de ses limites, de son statut [...]”

²² “Né de la rencontre de multiples questions sur les arts, la littérature et la langue, mais aussi sur l'homme”

artista contendo um discurso crítico sobre a arte. Por esta razão o romance enquanto gênero foi exaltado pelos românticos alemães, pois era capaz de unir as faculdades de imaginação e da razão do homem²³. O *romance de artista*, portanto, representa a união da busca romântica de uma união entre as artes e da reunião das faculdades humanas, pois, de acordo com Franco, “esses aspectos [...] formam, sem dúvida, dois dos principais fundamentos do gênero²⁴” (FRANCO, 2016, p. 133).

Concluimos, com essa contextualização histórica, que as bases do *romance de artista* se formam a partir dos valores estéticos e ideológicos propagados no século XIX. Acreditamos que é nesse sentido que a crítica literária é tímida em classificar obras contemporâneas como *romances de artista*, como se esta terminologia permanecesse vinculada àquele século. Bernard Vouilloux, por exemplo, admite a existência de uma “posteridade direta do romance de artista” (*postérité directe du roman de l’artiste*), enquadrando nesta categoria as obras *Clémence et l’Hypothèse de la beauté* [Clémence e a hipótese da beleza] de Jean-Louis Baudry (1996), *Terrasse à Rome* [Terrasso em Roma] (2000), de Pascal Quignard, *Les Onze* [Os onze] (2009), de Pierre Michon, e, finalmente, *O mapa e o território* (2010), de Michel Houellebecq (VOUILLLOUX, 2011 e 2016, p. 167-168).

Com o desenvolvimento deste trabalho pretendemos demonstrar que, de fato, a terminologia *romance de artista* pode suscitar discussões, assim como seu conceito, mas tanto os temas quanto as características formais e estruturais das narrativas contemporâneas se modelam nas obras canônicas da categoria, razão pela qual a mesma permanece viva e produtiva.

Todavia, o fato dos elementos tradicionais da categoria serem conservados não impede que essas narrativas assumam formas próprias da literatura de seu tempo, o que podemos considerar como uma forma de atualização, o que confirma, mais uma vez, a necessidade de alinhar os elementos da teoria de seu campo de estudo com as obras da literatura contemporânea.

²³ Como lembra Franco (2016, p. 133) a imaginação, ocupa uma parte importante no pensamento romântico por representar a união das duas atividades do espírito, a crítica e a criação.

²⁴ “Ces aspects [...] forment sans doute deux des principaux fondements du genre”

1.2– Questões de gênero e terminologias

Feita a introdução histórica e teórica acerca do surgimento do *romance de artista*, acreditamos ser mais produtivo, antes de adentrarmos na discussão de seus aspectos conceituais, tratarmos desde já das questões que se referem aos gêneros e às terminologias, pois, ao demarcarmos as controvérsias relativas a estes pontos desde o início do trabalho, já elucidaremos algumas das principais dificuldades e conceituais.

1.2.1 – Gêneros e formas

Desde a origem do *romance de artista*, a questão do gênero literário é um ponto teórico problemático, que, no entanto, vem sendo evitado pelos especialistas do tema. A resistência que percebemos entre os críticos e teóricos em tratar abertamente deste aspecto, optando por adotar a(s) terminologia(s) convencional(ais), é uma solução um tanto quanto “diplomática”, pois evita o atrito com a nomenclatura mais utilizada para se referir a esta categoria de narrativas, o termo germânico *Künstlerroman*. Com efeito, a simples análise etimológica deste termo, quando confrontada com as obras literárias a ele relacionadas, já implica em problemas tanto conceituais quanto terminológicos.

Todavia, as indagações acerca da questão do gênero torna-se pertinente desde os primórdios da categoria, pois, como observa Bernard Vouilloux (2016, p. 162), em se tratando do *romance de artista*, três obras canônicas se destacam, quais seja, *A obra prima ignorada*, de Balzac, publicada em 1831 na revista *L'Artiste* como um conto fantástico, versão que o autor modificou substancialmente para uma nova versão, publicada em 1837, que passou a integrar a série dos *Estudos Filosóficos da Comédia Humana*; *Manette Salomon*, romance dos irmãos Goncourt, publicado em 1867; e *A obra*, de Émile Zola, romance publicado em 1886.

Assim, Vouilloux confirma que, do ponto de vista de um especialista, uma das três narrativas mais emblemáticas do *romance de artista*, é um conto e não um romance. Esta observação nos leva a colocar em pauta o próprio termo, *romance de artista*, pois confirmamos que as possibilidades narrativas da categoria não são, de forma alguma, limitadas ao romance. Neste sentido, Vouilloux completa:

O “gênero” do romance de artista, de fato, não é tão estreitamente delimitado como o deixaria entender esses três exemplos tutelares, [...] a fórmula conhece numerosas atualizações ao longo do século tanto no formato do romance quanto da novela²⁵ (VOUILLOUX, 2016, p. 162).

Essa atualização da forma do *romance de artista* para narrativas mais curtas como a novela e o conto, mantendo a sua temática e estrutura próprias, sem dúvida se deve à popularização da imprensa e das mídias jornalísticas no século XIX, com a invenção dos jornais modernos. Como ressalta Jean-Pierre Aubrit em sua obra dedicada às narrativas breves na literatura francesa, *Le conte et la nouvelle* [O conto e a novela] (1997), “a partir de então, se abre ao lado do romance folhetim²⁶ [...], um vasto espaço de publicação para textos curtos, sob medida para um setor em plena expansão econômica²⁷” (AUBRIT, 2012, p. 59). Assim, da mesma forma como o *romance de artista* expressa as duas paixões do século XIX, quais sejam, a arte e o romance, o conto e a novela também pretendem dar conta dessa demanda temática voltada para a arte, adaptando-se, contudo, aos requisitos das novas mídias de comunicação, que privilegiavam narrativas mais curtas.

Neste sentido, seguiu-se uma grande produção de contos e novelas que se encaixam nos moldes do *romance de artista*, como a novela *La toison d’or* [O velo de ouro] de (1839), de Théophile Gautier, a micro novela de Edgar Allan Poe, *O retrato oval* (1842), o conto *Le modèle* [A modelo] (1888) de Guy de Maupassant, várias novelas de Henry James, como *A história de uma obra prima* (1868), *A madona do futuro* (1873), *O mentiroso* (1888), *O desenho do tapete* (1898), *O Holbein de Beldonado* (1903). Essa tendência que se estende até o século XX com as novelas de Stefan Zweig – *Les prodiges de la vie* [Os prodígios da vida] (1904) –, Thomas Mann – *Tonio Kröger* (1903) e *A morte em Veneza* (1912) – e Albert Camus – *Jonas ou o artista no trabalho* (1956) –.

Todavia, essa heterogeneidade das formas literárias dentro do que se passou a classificar como *romance de artista*, mesmo sendo um ponto evidente,

²⁵ "Le 'genre' du roman de l'artiste, en effet, n'est pas aussi étroitement délimité que le donneraient à entendre ces trois exemples tutelaires, [...] la formule connaît de nombreuses autres actualisations tout au long du siècle dans les formats du roman comme de la nouvelle [...]"

²⁶ Do francês *roman feuilleton*, trata-se de um romance publicado em capítulos ou episódios em jornais populares, formato muito utilizado pelos escritores Eugène Sue, autor de *Les Mystères de Paris* (1842-1843), Balzac e Zola. Após completada a publicação dos episódios, costumava-se publicar o romance completo em um único volume.

²⁷ "Dès lors s'ouvre, à côté du roman feuilleton [...], un vaste espace de publication pour des textes courts, à la mesure des besoins d'un secteur en pleine expansion économique"

raramente é tratada pelos especialistas, que lidam com essa dificuldade cunhando expressões ou conceitos próprios capazes de abranger outras narrativas além do romance, sem, contudo, abdicar da convencional terminologia *Künstlerroman*.

Vouilloux, por exemplo, trata dessas narrativas como uma “extensão da definição *princeps*²⁸ de *romance de artista* ou, quando se tratam de romances propriamente ditos, reforça a ideia de “*romance de artista stricto sensu*²⁹” – o que pressupõe a existência de um sentido amplo para o termo *romance de artista* – ou, ainda, refere-se à categoria do *romance de artista* como uma “classe superabundante e proteiforme³⁰” (*Ibid.*, p. 163), deixando claro que se trata de uma categoria que não se limita à forma do romance.

Para justificar a presença de contos e novelas em seu corpus de *romances de artista*, alguns teóricos posicionam-se sucintamente sobre esta questão, como é o caso de Anne-Marie Reboul (1997, p.12), que deixa claro que, em seu trabalho, compreenderá “[...] o termo *romance* em sentido amplo de texto narrativo³¹”, ou, ainda, como Solange Ribeiro de Oliveira (1993, p. 5) em *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na literatura contemporânea* (1993), propondo uma definição própria para o termo *romance de artista*, incluindo as obras desta tradição sob a categoria genérica de “narrativas”.

No entanto, nenhum autor do nosso *corpus* crítico e teórico confronta as terminologias *Künstlerroman*, *romance de artista* – ou outra equivalente em sua língua, que se vincula ao gênero, como a inglesa *artist novel* – pois, ao fazer menção ao gênero romance, restringem a categoria, mesmo que esta restrição não corresponda ao gênero das obras de que tratam em seus trabalhos. Esta solução cômoda de permanecer atados a uma terminologia por simples convenção, mesmo que ela se apresente como uma contradição, vai contra a ideia que defendemos, segundo a qual a teoria literária deve se basear nos exemplos fornecidos pelas obras literárias, retirando destas os elementos para a formação de seus conceitos, e não o inverso.

Com efeito, nossa pesquisa nos levou a confirmar que os elementos chave do *romance de artista*, quais sejam, o tratamento que dá à figura do artista e o

²⁸ "extension de la définition *princeps*"

²⁹ "roman de l'artiste *stricto sensu*"

³⁰ "classe surabondante e protéiforme"

³¹ "[...] nous entendrons le terme de *roman* au sens large de récit narratif"

desenvolvimento de temas intrinsecamente a ela relacionados, é incontestavelmente retomada por outras formas e gêneros literários que não o romance, assim como também extrapola os limites da narrativa tradicional, como é o caso da *graphic novel*, que faz uso de uma combinação de mídias, texto e imagem. A literatura contemporânea, inclusive, é marcada por essa diluição das fronteiras entre os gêneros, hibridismo que acentua a necessidade de uma atualização do estudo acerca do que se convencionou chamar de *romance de artista*.

Inclusive, os questionamentos acerca dos gêneros não afetam apenas o *romance de artista*, mas também as categorias que os teóricos e críticos costumam definir como *escritos sobre a arte* e a *literatura de arte*, termos que, frequentemente, se confundem com *romance de artista*, uma vez que sua abrangência ou conceito são raramente explorados pela teoria. Em sendo assim, a indefinição desses termos e dos gêneros literários e formas textuais que podem ser neles compreendidos culmina por confundir ainda mais o campo de estudo, sobretudo quando somada aos problemas terminológicos advindos da tradução desses termos e da proliferação de seus sinônimos, problema sobre o qual também propomos nos debruçar neste trabalho.

Tal problema, inclusive, não é próprio de nossa época, mas já era uma questão existente no auge da popularidade do *romance de artista*, ainda no século XIX, como ressalta Jean Paul Bouillon em seu artigo *Mise au point théorique et méthodologique* [Esclarecimentos teórico e metodológico] (1980). Bouillon deixa clara a diversidade do campo que se costumou chamar de *literatura de arte* (*littérature d'art*), repertoriando suas diversas categorias e formas. Bouillon cita como formas possíveis da *literatura de arte* o artigo jornalístico, o verbete de dicionário, a crônica de arte, o relato de exposição, o guia de museu, o relato de viagem, a monografia, o estudo histórico, o texto polêmico, o manifesto, a coletânea de aforismos, o romance sobre a arte, o romance de arte e até mesmo a correspondência de arte (BOUILLON, 1980, p. 896-897).

O caráter heterogêneo e abrangente da categoria *literatura de arte* também é ressaltado por Laurence Brogniez em seu artigo *Du roman du peintre à la fiction critique* [Do romance do pintor à ficção crítica] (2011), no qual a autora esclarece que "o desvio para a pintura teria conduzido a literatura a desenvolver e assumir uma dimensão crítica cujo efeito é uma espécie de interferência genérica entre ensaio e

ficção, crítica e romance, poesia e arte poética³² (BROGNIEZ, 2011, p. 93). No mesmo sentido, Vouilloux observa:

O romance do artista e seus colaterais aparecem então, precisamente no decorrer desse período em que as fontes textuais das obras de arte culminaram por ultrapassar o campo filologicamente circunscrito da “literatura artística” e em que elas ainda não foram integradas ao campo editorial estendido dos “escritos sobre a arte”, que apareceu mais tardiamente³³ (VOUILLLOUX, 2016, p. 164).

Com estes esclarecimentos podemos verificar a confusão existente entre os termos *literatura sobre arte* e *escritos sobre a arte*, problemática própria do século XIX, quando, com o surgimento da moderna teoria literária, passou-se a valorizar a dimensão crítica da obra literária, ao mesmo tempo em que a literatura passou por singularização e teorização capaz de diferenciá-la dos outros campos do saber. Assim, esse movimento literário coincidiu com o advento e a popularização do *romance de artista* e demais *escritos sobre arte*, o que contribuiu para imprimir uma fronteira ainda mais difusa entre essas categorias.

Nesse sentido, torna-se primordial diferenciarmos as diversas formas e gêneros dos textos, literários ou não, centrados sobre a arte e sobre o artista, pois consideramos esta questão a origem de várias imprecisões e confusões do nosso campo de estudo.

Com base nos estudos realizados, entendemos como *escritos de arte* ou *escritos sobre a arte* o equivalente aos termos franceses *écriture d'art* e *écrits sur l'art*, o que englobaria textos não literários – ou seja, aqueles que não privilegiam a imaginação e a criação, por não se enquadrarem em uma modalidade narrativa ficcional – que têm a arte como foco principal. Dentre estes *escritos sobre a arte* podemos citar a crítica de arte, o relato de salão ou exposição, o guia de museu, o

³² "Le détour par la peinture aurait donc conduit la littérature à développer et assumer une dimension critique, avec pour effet une sorte de brouillage générique entre essai et fiction, critique et roman, poésie et art poétique"

³³ "Le roman de l'artiste et ses collatéraux apparaissent donc précisément au cours de cette période où les sources textuelles des œuvres d'art ont fini par déborder le champ philologiquement circonscrit de la 'littérature artistique' et où elles n'ont pas encore été inféodés au champ éditorial étendu des 'écrits sur l'art', apparu plus tardivement"

artigo jornalístico, a crônica de arte, o estudo histórico³⁴, o manifesto³⁵, a correspondência de arte³⁶, o verbete de dicionário ou enciclopédia e o ensaio³⁷.

No que se refere à expressão *literatura de arte*, também denominada *literatura artística*, em observância ao termo equivalente em alemão, *Kunstliteratur*, confrontar este último ao termo *Künstlerroman* pode nos ajudar a melhor defini-lo: enquanto *Kunst* designa a técnica ou a arte, *Künstler* designa o artista ou artesão; portanto, enquanto a *Kunstliteratur* ou *literatura de arte* reúne toda obra literária que trata de arte, o quadro do *Künstlerroman*, é mais específico, pois se concentra nas obras literárias com foco na figura do artista (PERNOT, 1992, p. 110). Nesse sentido, a *literatura de arte*, *Kunstliteratur*, ou, em francês, *littérature d'art*, engloba tanto as obras literárias que tratam da arte, a *literatura sobre arte* – importa ressaltar que nos referimos à arte em sentido amplo, não restringindo o campo às artes visuais – quanto aquelas que tratam da figura do artista, a *literatura sobre o artista*. O termo *Künstlerroman*, por conseguinte, é mais restritivo, pois compreende apenas obras que tratam do artista, constituindo-se, portanto, como uma *literatura sobre o artista*.

Dentro da categoria da *literatura de arte*, que, como vimos, se subdivide em duas categorias, a *literatura sobre arte* e a *literatura sobre o artista*, podemos encontrar, em cada uma delas, obras em diversos gêneros, como romances, contos, novelas, teatro, poesia, assim como obras cuja singularidade tornam sua classificação problemática. Este é o caso de *Teoria das cores* (1963), de Herberto Helder, curta narrativa em prosa constituída por apenas três parágrafos; de *A coleção particular* (1979) de Georges Perec, cuja forma não é unanimemente acatada pela crítica, variando do curto romance ao conto e à novela; ou, ainda, de obras, literárias plurimidiáticas, como a *graphic novel* de Eddie Campbell, *The fate of the artist* (2006).

³⁴ Compreendemos, aqui, o estudo sobre história da arte ou biografia de artista ou personagem ligado ao mundo da arte, como é o caso da biografia de Paul Durand-Ruel por Pierre Assouline, *Grâces lui soient rendues* (2002).

³⁵ Consideramos aqui os manifestos artísticos, como o da arte pela arte de Théophile Gautier, exposto no prefácio de *Mademoiselle de Maupin* (1835), o Manifesto Futurista, de Marinetti (1909), o Manifesto do Surrealismo (1924) de André Breton, dentre outros.

³⁶ Como indica Bouillon (1980, p. 897), citamos como exemplos de correspondências de arte as cartas de Pissarro, Van Gogh e Cézanne, às quais temos acesso hoje, sendo que o tema principal dessas cartas é a vivência destes artistas no mundo da arte.

³⁷ Como ensaio, adotamos a definição concisa de Dominique Combe em *Les genres littéraires* (1992), que assim considera o discurso filosófico ou teórico, assim como os textos que privilegiem a reflexão, a ideia, o pensamento discursivo e não a imaginação, razão pela qual se afastam da ficção, da poesia e do teatro; para a leitura do ensaio, o leitor mobiliza suas faculdades intelectuais da razão e do raciocínio no lugar da imaginação (COMBE, 1992, p. 14, 16).

No que se refere às obras voltadas à temática do artista, a *literatura sobre o artista*, objeto do nosso estudo, encontramos representantes de todas essas formas mencionadas: a poesia, com o já citado poema de Schiller, *o artista*, o poema *In an artist's studio* [No ateliê de um artista] (1856), de Christina Rossetti; a peça de teatro, representada pela obra dramática de Marianne Nahon, *Courbet. L'Atelier du Peintre* (2008); inúmeros exemplos de romances, contos e novelas; além da obra plurimidiática, como a *graphic novel* citada no parágrafo anterior.

Assim, tendo em vista a necessidade já demonstrada de ampliar a abrangência do termo *romance de artista*, ultrapassando a delimitação do gênero que esta terminologia implica, propomos a adoção do termo *narrativas de artista*, em concordância com o entendimento de Roland Barthes em *Introdução à análise estrutural da narrativa* (1966):

Inúmeras são as narrativas do mundo. Há em primeiro lugar uma variedade prodigiosa de gêneros, distribuídos entre substâncias diferentes, como se toda matéria fosse boa para que o homem lhe confiasse suas narrativas: a narrativa pode ser sustentada pela linguagem articulada, oral ou escrita, pela imagem, fixa ou móvel, pelo gesto ou pela mistura ordenada de todas estas substâncias; está presente no mito, na lenda, na fábula, no conto, na novela, na epopeia, na história, na tragédia, no drama, na comédia, na pantomima, na pintura (recorde-se a Santa Úrsula de Carpaccio), no vitral, no cinema, nas histórias em quadrinhos, no *fait divers*, na conversação (BARTHES, 1972, p. 19).

De acordo com essa perspectiva, as vertentes da narrativa são diversas e não apenas literárias, incluindo o cinema e a pintura, por exemplo; todavia, nesta pesquisa, nos concentraremos nas manifestações literárias da narrativa, consideradas como estruturas discursivas de comunicação, geralmente em prosa, que “[...] derivam, todas, mais ou menos diretamente, das exigências que o contar uma história implica” (SEIXO, s.d., p. 9-11), ou, de acordo com Hamon (1972, p. 57), que descrevem fatos. Assim, o termo “narrativa” nos permite incluir, além dos romances, novelas e contos, outros gêneros de prosa, como o diário, a crônica, as cartas, entre outros.

De fato, as possibilidades narrativas das obras que se inscrevem na categoria do *romance de artista* são inúmeras, podendo inclusive, ultrapassar a esfera literária, atingindo também outras mídias, como as obras audiovisuais representadas por filmes, séries e documentários. Nesse sentido, acreditamos ser mais adequado designar as narrativas que retomam a figura do artista com o termo *narrativas de*

artista no lugar de *romance de artista*. Assim eliminaremos a restrição ao gênero que a terminologia convencional apresenta, ao utilizarmos um termo mais abrangente, e por isso mais adequado às produções literárias contemporâneas, adaptado, inclusive, a outras mídias, que, como veremos na conclusão deste trabalho, também se apresentam como portadoras das marcas definidoras da categoria literária originalmente denominada *romance de artista*. Ao adotarmos a terminologia *narrativas de artista*, enfim, também rompemos com a ideia dessas narrativas constituírem um subgênero do romance, que, como vimos, não corresponde à realidade. Nesse sentido, reafirmamos a autonomia dessas narrativas frente ao romance, sem, contudo, negar a sua origem.

Por fim, faremos uma breve observação quanto às narrativas inseridas no grupo da temática do artista, que se refere à narrativa de cunho autobiográfico.

Essas narrativas de caráter autobiográfico, muito prolíficas dentro da categoria, originaram várias terminologias: em francês, nos deparamos com os termos *roman du poète* (romance do poeta), *roman du romanciste* (romance do romancista); em inglês, *artist self-novel* (romance autobiográfico do artista) ou *self-novel* (romance autobiográfica) ou, ainda, *confessional novel* (romance de confissão ou confessional). De fato, muitos são os exemplos que podemos citar, alguns já abordados neste trabalho, como a obra de Proust, *Em busca do tempo perdido*, a de Joyce, *O retrato de artista quando jovem*, a de Thomas Mann, *Tonio Kröger* – que, inclusive, não é um romance, mas uma novela, extrapolando também a questão do gênero presumido pelas terminologias citadas –, e até a obra autor representante do extremo contemporâneo, Karl Ove Knausgård, com sua série de romances autobiográficos *Minha Luta* (2009-2011).

Como observa Vouilloux, grande parte da ficção que coloca em cena o artista é fundamentada por experiências reais, advindas do contato entre artistas no século XIX: “[...] a ficção informa ou modeliza em parte os discursos verídicos, o que pode ser verificado por dois tipos de sequências muito frequentes nas ficções do artista no século XIX, a descrição do ateliê e a descrição do artista ao trabalho³⁸ [...]” (VOUILLOUX, 2016, p. 168).

³⁸ "la fiction informe ou modélise pour partie les discours véridictifs. On peut le vérifier sur deux types de séquences très fréquentes dans les fictions de l'artiste au XIXe siècle, la description de l'atelier et la description de l'artiste au travail"

Esse conjunto de narrativas, esclarece Vouilloux, “se encontra imerso na cultura visual de seu tempo³⁹” (VOUILLLOUX, 2016, p. 168), e isso se reflete nas referências que apresentam por exemplo, as menções à arte neoclássica de David e Girodet em *L’Atelier d’un peintre* [O ateliê de um pintor] (1833), de Marceline Desbordes-Valmore, inscrito na Paris do Primeiro Império, ao impressionismo em *A obra*, de Zola⁴⁰, já inserida no contexto da arte moderna e dos Salões dos recusados do Segundo Império francês.

Em sua já citada conferência *La vie d’artiste au XIX^e siècle, entre faits et fictions* (2011), Vouilloux afirma que as obras filiadas ao *romance de artista* atuam como uma representação do mundo da arte, razão pela qual possuem um inegável componente documentário e factual, que pretende dizer o verdadeiro, razão pela qual podem ser compreendidos como *docufictions*, neologismo feito a partir da combinação das palavras *documentaire* (documentário) e *fiction* (ficção), ou seja, ficções com predominante caráter documental (VOUILLLOUX, 2011). O termo francês *docufiction* utilizado por Vouilloux é equivalente aos ingleses *docudrama* ou *drama documentary*⁴¹.

Realmente, como as obras do nosso *corpus* nos levam a inferir, as *narrativas de artista* se encontram em posição de intersecção entre a crítica, a ficção e a autoficção, como veremos com mais detalhes no capítulo 2. Neste sentido, é com base no caráter heterogêneo das *narrativas de artista*, entre a realidade e a ficção, que inserimos entre elas as narrativas autobiográficas, que consideramos como autoficções, alinhando-nos com a crítica contemporânea nos termos propostos por Serge Doubrovsky em *O último eu* (2010): a autoficção é uma “[...] ficção, de fatos e acontecimentos estritamente reais”, considerando que “[...] toda autobiografia, qualquer que seja a sua ‘sinceridade’, seu desejo de ‘veracidade’, comporta sua parte de ficção” (DOUBROVSKY, 2014, p. 122).

Inegavelmente, o teor autobiográfico é uma forte tendência da literatura contemporânea, como demonstram as obras laureadas de J.M.G. Le Clézio, Patrick

³⁹ "Le roman de l’artiste est immergé dans la culture visuelle de son temps"

⁴⁰ Pois é unânime, entre os críticos, que o quadro do pintor fictício de Zola, Claude Lantier, intitulado *Plein Air* é uma evocação do *Déjeuner sur l’herbe* (1863) de Manet.

⁴¹ Exemplificamos esta categoria com a obra audiovisual *Vincent Van Gogh: painted with words* (2011), *drama documentary* estrelado por Benedict Cumberbatch e dirigido por Andrew Hutton, cujas falas dos atores são retiradas *ipsis litteris* de cartas e depoimentos reais dos personagens históricos, o que é alertado ao espectador logo no início, ressaltando o caráter de documental da obra, mesmo que esta seja representada por atores.

Modiano, Svetlana Alexievich e o já citado Knausgård. A autoficção, enfim, é uma marca da literatura contemporânea, ultrapassando a forma do *roman à clef* adotada por autores do século XIX como Zola em *A obra* e Octave Mirbeau em *Le Calvaire*.

Para efeito de sistematização, apresentamos na tabela abaixo (cf. tabela 2, p. 48) a divisão entre os *escritos de arte* e a *literatura de arte* (subdividida entre obras sobre arte e obras sobre o artista, as *narrativas de artista*), e, dentro destas os diferentes gêneros e formas que as obras destas categorias se apresentam.

Com esta tabela, enfim, pretendemos demonstrar o recorte proposto nesta pesquisa, que é se concentrar na *literatura de arte* dentro do campo que se refere ao artista – marcado com realce na tabela –, categoria que designaremos, a partir de agora, como *narrativas de artista*.

Tabela 2 – Escritos de arte e Literatura de arte

Escritos de arte	Literatura de arte		
Crítica de arte / relato de salão, exposição /guia de museu Artigo jornalístico / Crônica de arte Estudo histórico (História da arte, biografia de artista ou personagem do mundo da arte) Manifesto Correspondência de arte Ensaio	Sobre arte	Romance, conto, novela, teatro, outras formas narrativas	
	Sobre o artista ↓ NARRATIVAS DE ARTISTA	Romance, conto, novela, teatro, outras formas narrativas	

1.2.2 – Terminologias e sinônimos

No campo de estudo das *narrativas de artista*, a grande variedade terminológica envolvendo todas as formas de *escritos de arte* e *literatura de arte* dificulta, em muito o trabalho do estudioso do tema. Como já dito na introdução, até mesmo especialistas do campo não conseguem se esquivar da confusão terminológica: Vouilloux, por exemplo, ao longo de sua conferência *La vie d'artiste au XIXe siècle, entre faits et fictions* (2011), faz uso cinco terminologias diferentes para tratar da mesma categoria de obras literárias, utilizando como sinônimos os termos *literatura artística (littérature artistique)*, *ficção de arte (fiction d'art)*, *ficção do artista (fiction de l'artiste)*, *romance de artista (roman de l'artiste)*, *romance de arte (roman d'art)* e *docufiction* (VOUILLLOUX, 2011).

A questão da grande variação terminológica no campo de estudo das *narrativas de artista*, equiparada por Denis Pernot a um problema de taxonomia, tomando emprestado um termo da classificação e nomenclatura dos seres vivos pela ciências biológicas, deve-se, segundo este autor, a um problema originado pela recepção do termo germânico e sua tradução, pois retira-se o termo original de um campo de aplicação culturalmente homogêneo (Alemanha) para aplicá-lo a uma realidade que ultrapassa os limites de uma única cultura nacional (PERNOT, 1992, p.105). Embora Pernot se referira à crítica literária francesa, podemos adotar o seu ponto de vista para o nosso cenário nacional, pois as pouquíssimas obras em língua portuguesa que tratam do tema fazem uso de termos em alemão, francês ou inglês, agravando ainda mais esse problema terminológico, pois o estudioso passa a ter um leque de opções muito maior à sua escolha, passando por três línguas, quando não escolhe traduzir estes para o português.

Nesse ponto, devido à multiplicação dessas terminologias de que tratamos no tópico anterior, torna-se necessário identificar cada uma delas e seus sinônimos, sob pena de aumentarmos ainda mais a confusão em um campo já bastante complexo.

Para facilitar esta compreensão, alocamos em uma tabela (cf. tabela 3, p. 50) os termos em português (PT), francês (FR), inglês (ING) e alemão (AL), assim como seus sinônimos, a fim facilitar a compreensão dos textos críticos e teóricos sobre o tema.

Em cada quadro da tabela 3, que segue a mesma divisão entre *escritos de arte e literatura de arte* (esta também subdividida em dois campos, as obras sobre arte as *narrativas de artista*) da tabela 2, encontramos os termos equivalentes nos quatro idiomas.

Ressaltamos, contudo, que o objetivo desta tabela não é esgotar as terminologias referentes às obras sobre a arte e sobre o artista, apenas classificar as que repertoriamos ao longo de nossa pesquisa, constantes das obras do nosso *corpus* crítico e teórico e mencionadas ao longo desta dissertação a partir de suas traduções.

Tabela 3 – Terminologias e sinônimos

<p>Escritos sobre arte (PT) Escritos de arte (PT) <i>Écrits sur l'art</i> (FR) <i>Écriture d'art</i> (FR)</p>	<p>Literatura de arte (PT) Literatura artística (PT) <i>Littérature d'art</i> (FR) <i>Littérature artistique</i> (FR) <i>Kunstliteratur</i> (AL)</p>	
	<p>(Sobre arte)</p> <p>Narrativas de arte (PT) Ficção de arte (PT) <i>Fiction d'art</i> (FR) <i>Art fiction</i> (ING)</p>	<p><i>Roman d'art</i> (FR) <i>Roman artiste</i> (FR) <i>Roman artistique</i> (FR) <i>Roman de l'écriture</i> (FR) <i>Roman sur l'art</i> (FR) Romance de arte (PT) Romance artista (PT) Romance artístico (PT) Romance da escrita (PT)</p>
	<p>(Sobre o artista)</p> <p>Narrativas de artista (PT) <i>Fiction de l'artiste</i> (FR) Ficção do artista (PT)</p>	<p><i>Roman d'artiste</i> (FR) <i>Roman de l'artiste</i> (FR) <i>Roman du peintre</i> (FR) <i>Roman du poète</i> (FR) <i>Roman du romanciste</i> (FR) <i>Künstlerroman</i> (AL) <i>Künstlerdrama</i> (AL) <i>Malerrroman</i> (AL) <i>Artist novel</i> (ING) <i>Portrait of the artist novel</i> (ING) <i>Artist self-novel</i> (ING) Self-novel (ING) Romance de artista (PT) Romance de artista (PT) Autoficção (PT) Autorretrato do artista (PT) Autobiografia romanceada (PT) Biografia romanceada (PT) Romance do escritor (PT) Romance da escrita (PT) Romance do poeta (PT)</p>

1.3 – Análise conceitual das *narrativas de artista*

Neste ponto da dissertação, trataremos de analisar os diversos conceitos propostos para as *narrativas de artista* mais difundidos pelos estudos literários, geralmente apresentados sob a denominação tradicional de *Künstlerroman*. Apresentaremos estes conceitos em ordem cronológica, preservando a terminologia utilizada pelos seus autores, mesmo quando fazemos uso da tradução – traremos ao nosso texto, contudo, a versão original dos termos traduzidos, que apresentaremos entre parênteses –, e destacando os pontos controversos presentes nesses conceitos, os quais discutiremos em um segundo momento.

1.3.1 – Panorama conceitual

Como vimos na introdução deste trabalho, parte da crítica literária considera o *Künstlerroman* como uma vertente do *Bildungsroman*, o *romance de formação*, e este é, sem dúvida, um dos aspectos mais controversos desse campo de estudo.

Harry Shaw, em seu *Concise Dictionary of Literary Terms* [Dicionário conciso de termos literários] (1976), no verbete dedicado ao *Künstlerroman*, o apresenta como um termo sinônimo de *Bildungsroman*:

Do alemão *Künstler* (“artista”) e do francês *roman* (“romance”), *Künstlerroman* refere-se a uma narrativa que retrata o desenvolvimento do autor (ou de uma personagem que a ele se assemelhe) da infância à maturidade. (Ver *BILDUNGSROMAN*, um sinônimo para este termo). A maioria desses romances descreve a luta de uma criança sensível e artística para escapar da incompreensão e das atitudes burguesas de sua família e dos conhecidos da juventude⁴² (SHAW, 1976, p. 271).

Alinhado com este mesmo entendimento, John Anthony Cuddon, em *A Dictionary of Literary Terms* [Dicionário de termos literários] (1976), propõe o seguinte verbete para o *Künstlerroman*, também limitando a sua diegese ao tratamento da formação do personagem:

⁴² “From German *Künstler* (“artist”) and French *roman* (“novel”), *Künstlerroman* refers to a narrative which traces the development of the author (or that of an imagined character like the author) from childhood to maturity. (See *BILDUNGSROMAN*, a synonym for this term). Most such novels depict the struggles of a sensitive, artistic child to escape from the misunderstandings and bourgeois attitude of his family and youthful acquaintances”

Künstlerroman (Alemão *Künstler* “artista” + *Roman* “romance”) Um romance que mostra o desenvolvimento do artista da infância à maturidade e após. Um exemplo clássico na literatura inglesa é a obra de Joyce *O retrato do artista quando jovem* (1916). Ver *BILDUNGSROMAN, ROMANCE*⁴³ (CUDDON, 1982, p. 352).

Portanto, esses dois conceitos submetem irremediavelmente o *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*, determinando como sua característica essencial a estrutura narrativa que retraça o percurso do desenvolvimento pessoal do artista-personagem.

Esse costuma ser o conceito adotado para o termo *Künstlerroman* pelos dicionários e manuais de literatura e enciclopédias que consultamos, como o *Dicionário de Termos Literários* (1974) de Massaud Moisés, o *Handbook to Literature* [Manual de literatura] (1981) de William Harmon e Holman Hugh, assim como a *Encyclopædia Britannica* [Enciclopédia Britânica], mesmo em sua versão de 2016. Nessa perspectiva, o *romance de artista* é considerado uma subcategoria do *romance de formação*, que, por sua vez, é considerado um subgênero do romance.

Mikhail Bakhtin, em *Estética da criação verbal* (1979), no capítulo “O romance de educação na história do realismo”, ao verificar a evidente multiplicidade dos aspectos do romance, apresenta uma classificação histórica do gênero, propondo uma tipologia baseada nos princípios estruturais da imagem do herói nas narrativas. Esta tipologia conta com quatro formas de romance: o *romance de viagem*, o *romance de provas*, o *romance biográfico* (ou autobiográfico) e o *romance de educação* (*Erziehungsroman*) ou *romance de formação* (*Bildungsroman*)⁴⁴.

⁴³ “*Künstlerroman* (G *Künstler* “artist” + *Roman* “novel”) A novel (q.v.) which shows the development of the artist from childhood to maturity and later. A classic example in English is Joyce’s *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916). See *BILDUNGSROMAN; NOVEL*”

⁴⁴ Pois o problema da terminologia também afeta o campo de estudo do *romance de formação*, como salienta Denis Pernot (1992, p. 107), demonstrando que o *Bildungsroman* se aproxima e se confunde com outras formas narrativas, o *Entwicklungsroman*, o *Erziehungsroman* e até mesmo com o *Künstlerroman*, sendo muitas vezes tomado como sinônimos destes e vice-versa. Pernot pretende elucidar essa confusão entre os termos a partir da análise etimológica das terminologias alemãs, que resumimos nas próximas linhas. O verbo *Bildung*, explica Pernot, significa “moldar”, “dar forma” quando se aplica a um objeto, e “formar” quando se refere às faculdades espirituais ou intelectuais humanas (PERNOT, 1992, p. 106). A essência do *Bildungsroman*, portanto, é constituir uma forma romanesca que trata da formação de seu herói, sobre o valor exemplar das experiências pelas quais ele passa e que alcançam uma grande importância moral, beneficiando assim a formação de seu leitor (*Ibid.*, p. 107). Já o *Entwicklungsroman*, de *Entwicklung*, que significa “desenvolvimento”, “evolução”, se concentra na formação da personalidade do protagonista a partir de seu desenvolvimento psicológico, incluindo aí as obras narrativas que abordam o conflito que opõe o indivíduo ao mundo, e tratam de seu progressivo amadurecimento e desenvolvimento interior (*Ibid.*, p. 108). O *Erziehungsroman*, por sua vez, de *Erziehung*, que significa educação, ensinamento, instrução, trata dos anos de juventude do protagonista, e insinuam a presença de um mestre ou professor do qual o jovem sofre a influência e terá como modelo, reforçando a ideia da importância da atividade pedagógica e moralizante que o

O romance de provas é definido por Bakhtin como um romance:

[...] construído como uma série de provas às quais o protagonista é submetido. Serão postas à prova: sua lealdade, suas virtudes, suas façanhas, sua magnanimidade, sua santidade, etc. Esta representa a variante mais difundida na literatura europeia e inclui a maior parte de toda a produção romanesca. Nos romances deste tipo, o mundo é apenas o teatro das lutas e das provas do herói (BAKHTIN, 1979, p. 225).

É como um representante desta categoria romanesca que Bakhtin inclui o *Künstlerroman*, caracterizando-o como um *romance de provas* no qual são postos à prova a genialidade do artista e sua aptidão para a vida (*Ibid.*). De toda forma, Bakhtin também submete o *romance de artista* à subcategoria de romance, mesmo que não seja a do *romance de formação*.

Um dicionário que trata com mais detalhes do *romance de artista* é o de Jacques Demougin, *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* [Dicionário histórico, temático e técnico das literaturas] (1986), extensa e detalhada compilação de termos literários, que apresenta o seguinte verbete para o termo:

ROMANCE DO ARTISTA. Quer se trate de um pintor, de um escritor, de um músico, a personagem do artista que se torna matéria romanesca apresenta, geralmente, uma dupla função: expor o problema do lugar do artista na sociedade e apresentar o retrato em espelho do escritor-autor de tal maneira que se possa extrair uma problemática da criação. [...] da temática artística [...], à *self-novel* do escritor [...], do jogo sobre a biografia do artista ou do criador [...], à paródia do romance do escritor [...], a representação do artista retoma a evocação do herói problemático, dominante no século XIX, e a direciona às interrogações sobre o poder de criação. Este poder é definido como ambíguo: ele designa o ideal que a obra carrega em si mesma; ele se torna uma medida do fracasso ou do inexprimível da obra, o que constitui sua única legitimação. O romance do artista se desfaz hoje na duplicação da obra por ela mesma ou na substituição dos paradoxos do empreendimento da escrita à condição absoluta da vocação criadora (Butor). O romance do artista possui suas versões negativas ou suas antiversões [...]. Ele convida ainda à leitura de todo romance como metáfora da situação do artista [...] ⁴⁶ (DEMOUGIN, 1986, p. 1399).

romance terá sobre o leitor (*Ibid.*, p.109). O *Künstlerroman*, para Pernot, se trata de uma variação de *Bildungsroman* na qual o protagonista é um praticante das Belas Artes (*Ibid.*, p. 110).

⁴⁶ "Roman de l'artiste. Qu'il s'agisse d'un peintre, d'un écrivain, d'un musicien, le personnage de l'artiste, qui devient matière romanesque, présente généralement une double fonction : poser le problème de la place l'artiste dans la société ; offrir le portrait en miroir de l'écrivain-auteur, de telle manière que puisse être dégagée une problématique de la création. [...] de la thématique artistique [...] à la *self-novel* de l'écrivain [...] ou du jeu même sur la biographie de l'artiste et du créateur [...] à la parodie du roman de l'écrivain [...] la représentation de l'artiste reprend l'évocation du héros problématique, dominante au XIXe., et la rapporte à l'interrogation sur le pouvoir de création. Ce pouvoir est défini comme ambigu : il désigne l'idéal que porte l'œuvre en elle-même ; il reste une mesure de l'échec ou de l'indicible de l'œuvre, et en constitue la seule légitimation. Aussi le roman de l'artiste se défait-il aujourd'hui dans la duplication de l'œuvre par elle-même ou dans la substitution des paradoxes de l'entreprise scripturaire à la notation de l'absolu de la vocation créatrice [...]. Le roman de l'artiste a ses versions négatives ou

Podemos extrair desse longo verbete, pontuado com a citação de vários exemplos⁴⁷, que, para este autor, o *romance do artista* possui necessariamente um protagonista artista, mas apresenta várias possibilidades narrativas, podendo tratar da temática artística de maneira geral, assumir a forma de uma *autobiografia romanceada* ou a *self-novel* do escritor, variações sobre a biografia sobre um artista, e até mesmo a paródia do *romance do escritor*.

Demougin não estabelece qualquer filiação do *romance de artista* com o *romance de formação*, contudo, coloca a presença da personagem artista como ponto de partida para estas narrativas, cujo elemento mais evidente, a seu ver, é sua natureza especular, que coloca em um mesmo plano o artista-autor e o artista-personagem. A questão temática é um importante aspecto levantado por Demougin, que também considera como uma das características marcantes do *romance de artista* o questionamento acerca do lugar do artista na sociedade.

Em *Voyage into creativity* [Viagem à criatividade] (1992), Roberta Seret distingue *Künstlerroman* e *romance de artista*, relacionando estas duas categorias a um outro tipo de romance, o *romance memorialista*. Todavia, mesmo admitindo serem esses gêneros semelhantes, a autora os distingue quanto à sua ênfase e quanto ao seu objetivo final: enquanto o *romance memorialista* tem cunho autobiográfico, com ênfase em um período ou eventos importantes na vida do autor que não necessariamente se vinculam ao seu desenvolvimento como artista, o *romance de artista* apresenta-se como menos pessoal, menos psicológico, por tratar-se de uma narrativa na qual o protagonista já é um artista realizado, maduro, sendo facultativo qualquer menção à sua história passada ou formação (SERET, 1992, *apud* Campello, 2003, p. 26 e 27). Para esta autora, o *Künstlerroman*, contudo, o período de formação do artista é um elemento indispensável da narrativa, razão pela qual forma uma categoria à parte (Ibid.). Todavia, como conclui Campello sobre os argumentos de Seret, esta é uma posição isolada e excludente, que “desconhece os avanços alcançados na área dos estudos comparatistas e semióticos” (CAMPELLO, 2003, p. 27).

ses antiversions [...]. Il invite encore à lire tout roman comme une métaphore de la situation de l'artiste [...]"

⁴⁷ Como exemplo da temática artística cita *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust; self-novel do escritor cita Henry Miller e Thomas Wolfe, sobre a biografia do artista cita Boulgakov, *Le Roman de M. de Molière*; Alberto Savinio, *Maupassant et l'autre*; com relação à paródia do romance do escritor cita R. Pividal, *la Maison de l'écriture*.

Dentro dos estudos literários em língua portuguesa, destaca-se o já citado trabalho de Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea* (1993), obra na qual a autora define o *romance de artista* como "[...] qualquer narrativa onde uma figura de artista ou uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial, e, por extensão, obras literárias onde se procure um equivalente estilístico calcado em outras artes" (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Esta definição configura-se como um avanço nos estudos literários na medida em que rompe com a posição secundária do *romance de artista* como uma variante do *romance de formação*, marcando a autonomia da tradição, além de estender o seu campo de abrangência, pois, ao definir as obras que dela fazem parte, identifica-as como “narrativas”, ou seja, não as limita ao gênero romanesco, mesmo que essa extensão apresente um contrassenso com a etimologia do termo que adota (*Künstlerroman*).

Entretanto, apesar de endossarmos a ampliação do gênero proposto pela autora ao adotar o termo de “narrativas”, acreditamos que esta definição é passível de revisão, pois, além de se concentrar nos aspectos estruturais da obra, a possibilidade de ampliação da categoria do *romance de artista* para abarcar obras literárias cujo estilo seja inspirado em outras artes, configura-se, a nosso ver, como um critério de difícil verificação, que muitas vezes requer uma extensa pesquisa extratextual ou até mesmo um conhecimento subjetivo para que o crítico ou o leitor chegue à esta conclusão.

Todavia, esta é a definição mais utilizada pelos estudos literários pátrios, sendo a adotada por Eliane T. Campello, cujo trabalho já citado, *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*, de 2003, o mais recente a que tivemos acesso.

A teoria e a crítica literárias francófonas, contudo, que sempre alimentou o debate acadêmico sobre as *narrativas de artista*, merece ser examinada com a devida atenção em nossa pesquisa, pois revela-se bastante prolífica e atual.

Michel Crouzet, no prefácio que escreve para a edição de 1996 do romance *Manette Salomon* dos irmãos Goncourt, que, como vimos, é uma das obras canônicas da categoria, equipara os termos *romance da arte* (*roman de l'art*) ao *romance do artista* (*roman de l'artiste*):

O romance da arte ou do artista é uma espécie de matriz romanesca que produz as múltiplas variantes de um tema: muitas vezes encarnado em um pintor, como se a pintura mais *representativa* fosse o caso exemplar da Arte, e como se o pintor fosse a consciência viva e clara do escritor, o artista [...] é o herói de uma aventura pessoal e de uma fábula estética que entrelaça o destino do criador a uma reflexão sobre a criação, o seu sentido, suas possibilidades, seus limites e condições⁴⁹ (CROUZET, 1996, p. 11,12).

Em sua definição de *romance de artista*, Crouzet não menciona a tradicional terminologia *Künstlerroman*, mas esclarece que *Manette Salomon* se inscreve em uma filiação que percorre todo o século XIX, formando um conjunto romanesco, ou espécie de subgênero, do qual fazem parte *A obra*, de Émile Zola, e várias obras de Honoré de Balzac e de Théophile Gautier (*Ibid.*, p. 11).

A definição de Crouzet, contudo, ressalta a presença indefectível da *mise en abyme* como uma das características dessas narrativas, o procedimento reflexivo já salientado por Demougin, assim como a posição de supremacia do personagem pintor dentre os seus protagonistas, que, sob um tema comum, a problemática do criador e da criação, se desenvolve em múltiplas variantes.

Reboul, em *Les romans de l'artiste de tradition latine* (1997), afirma que delimitar o *romance de artista* é um tema delicado, pois até mesmo os discursos de especialistas sobre o tema não são unânimes no que se refere ao seu conceito. Segundo a autora, isso se deve à posição do *romance de artista* em uma "confluência narrativa", marcada por elementos de outras tradições romanescas, o que dificulta a clareza e a precisão de seu campo (REBOUL, 1997, p. 12-17). Por fim, a autora conclui que a característica essencial dessas narrativas é centrarem-se no protagonista artista e na temática da criação:

Tratar de arte é um elemento essencial, mas a relação que o artista desenvolve com sua obra deve relegar a um plano secundário toda outra consideração ou problemática da personagem, tornando-se o núcleo temático central do romance de artista⁵⁰ (REBOUL, 1997, p. 16).

Reboul apresenta sete tipos de narrativas que podem se confundir, pois são muito próximas: *o romance do artista (roman de l'artiste)*, *o romance de arte*

⁴⁹ "Le roman de l'art ou de l'artiste est une sorte de matrice romanesque qui produit les multiples variantes d'un thème : très souvent incarné dans un peintre, comme si la peinture plus représentative était le cas exemplaire de l'Art, et comme si peintre était la conscience vivante et claire de l'écrivain, l'artiste [...] est le héros d'une aventure personnelle et d'une fable esthétique qui noue le destin du créateur à une réflexion sur la création, son sens, ses possibilités, ses limites et conditions"

⁵⁰ "S'occuper d'art est donc une consigne essentielle, mais la relation que l'artiste entretient avec son oeuvre doit reléguer à un plan secondaire toute autre considération ou problématique concernant le sujet, et devenir ainsi le noyau thématique central du Roman de l'artiste".

(*roman d'art*), a *deriva fantástica* (*dérive fantastique*), a *biografia romanceada* (*biographie romancée*), o *romance do poeta* (*le roman du poète*) ou o *romance da escrita* (*roman de l'écriture*), o *romance de formação* (*roman d'apprentissage*), e o *romance da colagem* (*roman du collage*⁵²) (REBOUL, 1997, p. 18).

De acordo com a autora, essas narrativas divergem quanto ao protagonista e à natureza de sua busca, sendo que o *romance do artista* tem um artista como protagonista e a sua busca, como vimos, é a obra de arte. O *romance do artista* e a *biografia romanceada* têm em comum o protagonista artista, mas divergem quanto à natureza de sua busca: enquanto o herói do *romance do artista* concentra-se na obra de arte, a *biografia romanceada* tem seu cerne nos eventos da vida do artista célebre. Já o *romance de formação* e o *romance de arte* podem ter ou não um herói artista, sendo que a busca do primeiro é o amadurecimento pessoal e o segundo uma busca estética. O *romance do poeta* ou *romance da escrita*, por sua vez, é centrado na metalinguagem, elemento que, no *romance do artista*, a autora considera secundário. A narrativa que Reboul denominou como *deriva fantástica* não é explorada conceitualmente pela autora, que se limita a dizer que se trata de uma busca, pelo protagonista, do improvável, ou do inatingível. Já no *romance da colagem*, o personagem é um artista, mas sua busca é a do amor, não de uma experiência estética.

Ao nosso ver, a distinção das narrativas em tantas categorias não contribui para esclarecer o conceito de *romance de artista*, até porque alguma dessas categorias não são suficientemente representativas e carecem de exemplos para sustentar a proposição da autora. De acordo com o explanado pela própria Reboul, o *romance do poeta* e a *biografia romanceada* são indubitavelmente *romances de artista*, pois ambos possuem um protagonista artista e temática centrada na arte. Já o *romance da colagem* e a *deriva fantástica* nos parecem pouco representativos para constituir uma categoria à parte, e isso de acordo com a própria autora, que lhes concede um ínfimo espaço em sua argumentação, assim como escassos exemplos,

⁵² *Roman du collage* é um termo que Reboul recupera do artigo de Éléonore Roy-Reverzy dedicado ao romance de Octave Mirbeau, *Le Calvaire* (1886), no qual a autora o define como um “ramo bastardo” do *romance de artista*. O *roman du collage* tem como núcleo temático a relação de concubinato em que vive o protagonista artista. Nestes romances, a narrativa não é centrada na temática da criação, mas na vida amorosa do artista, que assume um caráter de transgressão frente à moral burguesa. Exemplos dessas narrativas, conforme citado por Roy-Reverzy, se encontram em *Sapho* (1884), de Alphonse Daudet, e *Marthe, histoire d'une fille* (1876), de Joris-Karl Huysmans.

mencionando apenas um exemplo para a *deriva fantástica*, o romance *A procura do absoluto* (1834), de Balzac, remetendo, em nota de pé de página, ao trabalho de outra autora para tratar do *romance da colagem*, não apresentando nenhum novo exemplo. Quanto ao *romance de arte* e o *romance de formação*, concordamos que não se confundem com as *narrativas de artista*, como procuramos demonstrar em nosso trabalho.

Esta proposta de estabelecer várias categorias para as *narrativas de artista* é adotada por outros teóricos, como Melmoux-Montaubin em *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIX^e siècle* (1999). Nesta obra, a autora propõe uma categoria ampla, o *romance de arte* (*roman d'art*), que se dividiria em duas vertentes, o *romance artista* (*roman artiste*) e o *romance do artista* (*roman de l'artiste*).

Para esta autora, o *romance artista* nada mais é que uma ficção crítica, tendo como pano de fundo a arte e levantando questões sobre a criação artística:

O romance artista se define como um jogo elitista, destinado a atingir um público escolhido. Pela primeira vez na história do gênero, o autor propõe ao leitor um romance que muitas vezes contém explicitamente uma reflexão sobre o gênero, ao menos, em regra geral, uma meditação sobre a criação artística. O romance artista é, sempre, indissociável de um texto crítico⁵⁴ (MELMOUX-MONTAUBIN, 1999, p. 69).

Nessa categoria entram as narrativas que elegem para sua composição um modelo pictural, como os romances dos irmãos Goncourt, ou um modelo musical, como os romances de Joseph Péladan *La victoire du mari* [A vitória do marido] (1889) e *Cœur en peine* [Coração em pena] (1890), explicitamente baseados em um movimento musical, identificável em sua própria estrutura⁵⁵.

De acordo com a autora, o *romance artista*, como texto essencialmente crítico, volta-se a uma reflexão sobre o próprio gênero, sobre o ofício da escrita, tratado como uma *mise en abyme*. Esse caráter reflexivo, ainda de acordo com a

⁵⁴ "Le roman artiste se définit aussi comme jeu élitiste, destiné à atteindre un public choisi. Pour la première fois dans l'histoire du genre, l'auteur propose au lecteur un roman qui contient souvent explicitement une réflexion sur le genre, à tout le moins en règle générale une méditation sur la création esthétique. Le roman artiste est, toujours, indissociablement, un texte critique"

⁵⁵ Melmoux-Montaubin explica que Péladan, inspirado por Wagner, transpõe a técnica musical na execução da escrita, construindo sua narrativa explicitamente baseado em movimentos musicais, como é o caso de *Cœur en peine*, cujos capítulos são intitulados *Prelúdio*, *Andante*, *Allegro*, *Allegretto*, *Adagio*, *Largo* (*Ibid.*, p. 128).

autora, impregna as narrativas de um certo elitismo, pois, não raro, estas são obras escritas por especialistas e críticos de arte⁵⁶ (*Ibid.*, p. 106).

No entanto, de acordo com a própria autora, o *romance artista* tem seu complemento indispensável no *romance do artista*, centrado na representação do artista, que toma forma na figura do artista-personagem. O *romance do artista*, portanto, trata do gênio criador, levantando questões sobre o poder de criação, sua extensão, seus limites, suas dificuldades, assim como aborda a problemática estética, confrontando a arte com a ordem social. O *romance do artista*, claramente *uma mise en abyme* do escritor, pode se desenvolver a partir de um modelo histórico (*Ibid.*, p. 237), com a retomada da biografia de um artista ou até mesmo seguir um pendão autobiográfico (p. 223). De toda forma, o *romance do artista* é um autorretrato do escritor ou um *romance do romancista* (*roman du romancier*), mesmo que de forma velada (*Ibid.*, p. 230).

Marie-Laurence Noël, em *La Peinture hollandaise du siècle d'or dans le roman* [A pintura holandesa do século de ouro no romance] (2009), reconhece o *romance de artista* como um subgênero romanesco, desenvolvido no século XIX, marcados pelos *topoi* da descrição do ateliê do pintor, a evocação das relações do pintor com sua modelo e com o seu público (NOËL, 2009, p. 287). Acrescenta que a narrativa se orienta no sentido de refletir sobre as dificuldades encontradas pelo artista em sua atividade de criação e na sua integração com a sociedade, alertando também sobre sua aproximação com o *Bildungsroman*: “[...] o romance de artista compartilha alguns de seus traços constitutivos com o *Bildungsroman* na medida em que apresenta as vias da iniciação, seja ela artística, amorosa ou social⁵⁷” (*Ibid.*).

Ainda que discordemos da autora no sentido de que não consideramos a abordagem das vias da iniciação como característica essencial das narrativas de artista, o trabalho de Noël nos interessa por tratar especificamente do *romance de artista* contemporâneo, que também apresenta as marcas da escrita contemporânea,

⁵⁶ De fato, há um grande número de obras da *literatura de arte* cujos autores são, mais do que amadores das artes visuais, profundos especialistas, exercendo, inclusive, a profissão de críticos de arte, como os irmãos Goncourt e Émile Zola, autores das duas obras mais representativas do gênero, *Manette Salomon* e *A obra*, e o próprio Péladan, objeto de estudo da obra de Melmoux-Montaubin. Podemos também citar também os críticos de arte autores de *narrativas de artista* Edmond Duranty, autor da coletânea de novelas sobre a arte e o artista, *Le pays des arts* (1881), Champfleury, que, em *Les Aventures de mademoiselle Mariette* (1853), descreve a boemia artista de seu tempo, assim como Philippe Burty, autor do romance *Grave imprudence* (1880).

⁵⁷ “[...] le roman d'artiste partage avec certains de ses traits constitutifs avec le Bildungsroman, dans la mesure où il emprunte les voies de l'initiation, qu'elle soit artistique, amoureuse ou sociale”

na qual a linha entre as categorias narrativas tende a ser menos marcada. A autora, apesar de não estender a discussão à questão do gênero, limitando-se à análise de romances, reconhece e demonstra o caráter híbrido das *narrativas de artista* contemporâneas, que incorporando elementos de diversos outros gêneros romanescos, como o biográfico, o histórico, o sentimental (ou de amor), o policial, ou de aventura (*Ibid.*), distingue um dos aspectos essenciais para o presente estudo.

Para finalizar, trataremos do trabalho mais recente de nosso conhecimento acerca das narrativas de artista, o recente artigo de Vouilloux publicado em 2016, *Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations* [O romance do artista, nas fronteiras dos gêneros e das representações]. Nesse artigo, Vouilloux apresenta um conceito capaz de conciliar algumas divergências, ao considerar como *romances do artista (roman de l'artiste)*:

[...] as narrativas de ficção cujo personagem principal é um pintor ou escultor e que fazem de sua atividade artística, de sua formação, de sua carreira, de suas venturas e desventuras públicas ou privadas, o destaque central ou, ao menos, um dos componentes de sua intriga [...]⁵⁸ (VOUILLLOUX, 2016, p. 161).

De acordo com o conceito de Vouilloux, a presença da figura do artista como protagonista é o elemento principal dessas narrativas ficcionais, que o autor equipara às obras do *Künstlerroman* da tradição alemã e à *artist novel* da tradição inglesa (*Ibid.* p. 161,162). Além disso, em que pese o problema das variações terminológicas neste trabalho, Vouilloux já estende o seu conceito a narrativas, ultrapassando a questão do gênero, além de incluir algumas de suas temáticas como parte integrante de seu conceito, entendimento que também adotamos. A nosso ver, as *narrativas de artista*, como atualização do *romance de artista*, apenas podem ser consideradas como perpetuadoras desta tradição ao apresentarem essas marcas, tanto em seu aspecto temáticas quanto estruturais, como trataremos adiante.

Assim, após traçarmos esse panorama dos conceitos relativos às *narrativas de artista* apresentados pelos estudos literários, passaremos à etapa em que vamos confrontar esses conceitos e analisar algumas de suas controvérsias para nos posicionarmos quanto a elas.

⁵⁸ "[...] les récits de fiction ayant pour personnage principal un peintre ou un sculpteur et qui font de son activité artistique, de sa formation, de sa carrière, de ses heurs et malheurs publics ou privés le ressort central ou à tout le moins l'une des composantes de l'intrigue [...]"

1.3.2 – Análise comparativa dos conceitos

Ao apresentar os conceitos no item anterior, ressaltamos alguns dos elementos que estes possuem em comum, como a presença marcante do personagem artista (ainda que sua posição como personagem secundária seja questionada), e outros mais complexos, como é o caso da vinculação do *romance de artista* ao *Bildungsroman*. Neste tópico, nos dedicaremos à análise dos pontos problemáticos dos conceitos de *romance de artista* atualmente utilizados pelos estudos literários a fim de, a partir de nossas conclusões, propormos um conceito adequado para as *narrativas de artista*.

Iniciaremos diferenciando o *Bildungsroman* do *romance de artista*. Vencida esta etapa, passaremos a analisar a questão do artista-personagem, respondendo, primeiramente, ao que os teóricos e críticos consideram como “artistas”, para depois tratarmos do grau de importância do personagem artista na obra para caracterizá-la como uma *narrativa de artista*.

Abordaremos, em seguida, a questão da obra de arte, no sentido de analisar se uma narrativa na qual a obra de arte desempenha uma função estruturadora essencial é um critério suficiente para considerá-la uma *narrativa de artista*.

1.3.2.1 – A autonomia das *narrativas de artista* frente ao *romance de formação*

De acordo com os conceitos expostos no item anterior, vimos que um dos aspectos mais discutidos nas definições de *romance de artista* é sua posição subsidiária ou não ao *romance de formação*.

No que se refere à origem do *Künstlerroman*, como já mencionamos na introdução, a crítica literária se divide em duas correntes, uma que marca a sua inauguração com o romance de Heinse, *Ardinghello e as ilhas felizes* (1787), e outra que defende o seu surgimento como uma resposta ao *romance de formação* de Goethe, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1795), representada pelo romance inacabado de Novalis, *Henri d’Ofterdingen*, publicado postumamente em 1801 (FRANCO, 2016, p. 131).

Ambas as correntes, relacionam, de alguma forma, a origem do *Künstlerroman* ao *Bildungsroman*; todavia, a primeira corrente, por considerar a obra

de Heinse um *romance de formação* com a particularidade de apresentar um protagonista aspirante a pintor, trata do *romance de artista* como uma das formas adotadas pelo *romance de formação*, relegando-o a uma posição subsidiária, negando a sua existência enquanto vertente literária autônoma.

O romance de Goethe, de acordo com Bernard Lortholary no prefácio que escreve para a edição de 1999 da obra, é considerado pela crítica literária como o paradigma do *romance de formação*, seguindo os preceitos avançados pelas obras de Rousseau, *Émilio*, ou *Da educação* (1762), e *História de Agathon* (1766), de Christoph Martin Wieland. Podemos supor as mesmas fontes para o romance de Heinse, publicado alguns anos antes do de Goethe, que também inclui em sua obra elementos de sua atualidade, como a adoção da forma do romance epistolar, em voga no século XVIII; o interesse pela arte clássica, reconhecível ao inserir seu artista protagonista na Itália do século XVII; a exposição de recentes teorias da arte, como as ideias sobre o *ut pictura poesis* professadas por Lessing em *Laocoonte* (1766), que o protagonista retoma, apesar de, na época em que se passa o romance, a obra de Lessing ainda não ter sido escrita, transformando, assim, o protagonista, em uma espécie de “visionário”.

Todavia, como lembra Lortholary (1999, p. 29), a publicação do romance de Goethe adquire um valor de referência na Alemanha do fim do século XVIII, influenciando muitos autores germânicos, como Novalis, Tieck, Hölderlin, Schlegel e Mörike, sendo que várias das obras desses autores se apresentam na forma de *Künstlerromane*. De acordo com o autor, essa predileção pelo herói artista, notadamente pelo pintor, se deve aos seguintes fatores: o atrativo que a vida boêmia do artista exercia sobre o público leitor; a facilidade de transpor para o personagem os aspectos da condição do próprio escritor, também ele um artista; mas, sobretudo, por retomarem a problemática do *Wilhelm Meister* de Goethe (*Ibid.*, p. 30). Nesse sentido, a influência desta obra é determinante, mesmo que sirva de contra-modelo, como ocorreu com o romance de Novalis, que detalha a formação do personagem sem renegar a arte, ao contrário de Wilhelm Meister. Inclusive, ainda conforme Lortholary, a oposição existente entre Goethe e Novalis acerca da formação ideal e do papel da arte para o indivíduo propulsou ainda mais a escrita de obras literárias com um protagonista artista, pois esta via permitiria ao escritor, com uma obra própria, inserir-se ou até mesmo ultrapassar os argumentos da discussão travada entre esses dois eminentes autores (*Ibid.*).

Com essas observações, podemos concluir que a origem do *romance de artista* é inegavelmente germânica, e, de fato, se aproxima do *romance de formação*, quer seja por influenciar-se nas mesmas fontes – as obras de Rousseau e Wieland – , quer seja por uma necessidade de negar as premissas do *Wilhelm Meister* de Goethe. Todavia, por mais que esta influência do *romance de formação* seja verificada, ela não presume a posição subsidiária do *romance de artista* como uma forma literária dele derivada. Com efeito, vários elementos formais, estruturais e temáticos que se constituem como marcas definidoras das *narrativas de artista*, as afastam definitivamente do *romance de formação*, como é o caso do seu protagonista, como veremos a seguir.

Mikhail Bakhtin, em sua análise do *Bildungsroman*, o diferencia do *Künstlerroman* a partir de seu protagonista, pois neste último o herói “[...] é sempre dado como uma imagem concluída, e possui desde o início suas qualidades que, ao longo de todo o romance, só são verificadas e postas à prova” (BAKHTIN, 1992, p. 225). No *Bildungsroman*, ao contrário, “é precisamente a formação do homem que está em questão” (*Ibid.*, p. 240), por isso apresenta “[...] uma problemática mais especializada e mais concreta que concerne ao homem em formação (em devir) no romance” (*Ibid.*, p. 235).

Nesse sentido, um dos elementos-chave do *romance de formação* é o seu protagonista, seu percurso de formação e a evolução que ele alcança a partir da vivência de experiências enriquecedoras; como salienta Schaeffer (1983, p. 34), o personagem do *romance de formação* deve ter uma presença concreta e individual em meio a um processo de evolução psicológica, a ação do romance deve dar suporte a esse processo de maturação, de evolução interior vivenciada pelo protagonista.

Podemos afirmar, enfim, que os protagonistas do *romance de artista* e do *romance de formação* diferem na medida em que o herói do *Bildungsroman* está em plena formação, em um processo de desenvolvimento de suas qualidades, processo este que será a matéria do próprio romance; já o herói do *romance de artista* é geralmente um indivíduo pleno, concluído. Apesar de haver exemplos de *romance de artista* em que o leitor assiste à transformação do indivíduo em artista, o que se configura como um processo de formação, a presença deste elemento se apresenta como uma de suas possibilidades narrativas, e não como um elemento imprescindível da mesma. Esse é o ponto de vista mais difundido na teoria e na crítica atuais, como veremos.

Alain Montandon esclarece que os *romances de artista* (*romans de l'artiste*), focados na figura do artista protagonista, não são *romances de formação*, constituindo-se, inclusive, como anti-*Bildungsromane* (1986, p. 24), pois a ideia do *Bildung*, a formação, é incompatível com o caráter do artista. Sobre a formação, Montandon explica:

A ideia da história da formação de um indivíduo permanece ligada ao *Aufklärung*⁵⁹ na medida em que o romance de formação oferece a possibilidade de representar a história interna do herói, a gênese de um caráter em contato com acontecimentos diversos. A *História de Agathon* de Wieland era, para Friedrich von Blauhenburg, autor de um importante *Ensaio sobre o romance* (1774), o modelo dessa epopeia burguesa retrazendo a vida de um indivíduo perfectível, nutrido e enriquecido pela experiência, modelo de um ideal otimista imaginando a educação romanesca sob a forma do encerramento e da concretização, a utopia de um estado ideal e harmonioso que o indivíduo pode atingir [...] ⁶⁰(MONTANDON, 1986, p. 25).

Nesse sentido, de acordo com esse autor, quando se trata de um indivíduo artista, nada mais incompatível do que a imagem de realização e de harmonia prefigurada pela formação ideal, uma vez que o artista é aquele que está “[...] perpetuamente em busca de sua definição, de seus limites, de seu status” (*Ibid.*, p. 24); nos *romances de artista*, “a arte é um gesto, um movimento, a intenção de uma subjetividade em busca de si mesma⁶¹” (*Ibid.*, p. 25). Assim, a ideia de uma formação, que indica um processo ou uma etapa em vias de conclusão e finalização, não é sequer possível quando se trata de um artista, pois significaria o próprio fim da arte. Por isso mesmo, pouco é falado nas obras da tradição do *romance de artista* sobre a formação técnica desses artistas, assim como poucas menções são feitas às suas obras, cuja realização é secundária ou até mesmo impossível (*Ibid.*, p. 24).

⁵⁹ N.d.t. Sobre o que se entende por *Aufklärung*, termo que o autor optou por utilizar em alemão, remetemo-nos a Kant: “Esclarecimento [Aufklärung] é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado. A menoridade é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. O homem é o próprio culpado dessa menoridade se a causa dela não se encontra na falta de entendimento, mas na falta de decisão e coragem de servir-se de si mesmo sem a direção de outrem. Sapere aude! Tem coragem de fazer uso de teu próprio entendimento, tal é o lema do esclarecimento [Aufklärung]” (KANT, 2005, p. 63-64). In: KANT, Immanuel. Resposta à pergunta: Que é “Esclarecimento”? (Aufklärung). *Textos Seletos*. Trad. Floriano de Sousa Fernandes. 3ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2005.

⁶⁰ "L'idée même de l'histoire de la formation d'un individu reste liée à l'Aufklärung dans la mesure où le roman d'apprentissage offre la possibilité de représenter l'histoire intérieure du héros, la genèse d'un caractère au contact d'événements divers. *L'Histoire d'Agathon* de Wieland était pour Friedrich von Blauhenburg, auteur d'un important *Essai sur le roman* (1774) le modèle même de cette épopée bourgeoise retraçant la vie d'un individu perfectible, nourri et enrichi par l'expérience, modèle d'un idéal optimiste imaginant l'éducation romanesque sous la forme de la clôture et de l'achèvement, l'utopie d'un état idéal et harmonieux auquel l'individu peut atteindre [...]"

⁶¹ "L'art est un geste, un mouvement, l'intention d'une subjectivité en quête d'elle-même"

Como exemplo de que o fim da formação significa o fim da arte, Montandon cita a formação do personagem de Goethe, Wilhelm Meister, para quem o enraizamento social se dá com o abandono da vida errante de artista (*Ibid.*, p. 27). O abandono da arte pelo indivíduo como requisito para se enquadrar no mundo real é oposto do ideal pregado pelo romantismo, que, além de não aceitar os limites do real como única possibilidade da existência, pretende romper esses limites, superando a realidade (*Ibid.*). Seguindo esse argumento, percebemos um movimento contrário ao de Wilhelm Meister com o protagonista de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774), do mesmo autor, aspirante a poeta que, deslocado e inadaptado na realidade em que se encontra, vislumbra no suicídio um alívio para seu tormento, destino compartilhado por tantos outros artistas-personagens nas *narrativas de artista*, como veremos.

Por fim, para justificar a rejeição da classificação do *romance de artista* como uma forma de *romance de formação*, Montandon demonstra o desvio de *topoi* essenciais do *Bildungsroman* pelo *romance de artista*. É o que ocorre com o *topos* da viagem: enquanto no *Bildungsroman* a viagem é elemento essencial da formação, pois coloca o jovem em contato com o mundo, atuando como a sua principal fonte de experiência, no *romance de artista*, a viagem, apesar de ser um elemento bastante presente em suas narrativas, representa não a perspectiva de um contato com o mundo, mas de uma fuga desse mundo (*Ibid.*, p. 27). Isso revela os conflitos internos do artista, testemunha sua instabilidade e inadaptabilidade, assim como sua dificuldade em interagir com o mundo e com os outros indivíduos (*Ibid.*, p. 28). A iniciação do artista, portanto, não se faz em contato com o mundo, mas como uma busca narcísica na qual a obra de arte se apresenta como o “Eu ideal”, sendo, portanto, um ato solitário que se resolve internamente, sem a necessidade de viagens físicas ou experiências externas (*Ibid.*, p. 34).

Assim, ao negar os principais componentes do *Bildungsroman*, quais sejam, a completude da formação e o essencial *topos* da viagem iniciática, Montandon justifica a posição autônoma do *romance de artista* enquanto narrativa. Essa negação do *Bildung* como parte integrante e necessária do *romance de artista*, assim como a transgressão de seus *topoi*, está em concordância com a corrente teórica que defende a ideia do *romance de artista* como uma resposta ao *romance de formação*, como citamos na introdução deste capítulo, e será endossada por outros autores, mesmo que não façam referência direta às suas origens.

Melmoux-Montaubin (1999, p.143), ao tratar das relações entre o *Künstlerroman* e o *Bildungsroman*, confirma que, de fato, o *romance de artista* adotou a forma do tradicional *romance de formação* alemão, mas a ele não está vinculado irremediavelmente, admitindo, inclusive, uma inversão de seus *topoi*. De acordo com a autora, a estrutura narrativa do *romance de formação* prevê uma soma de experiências na vida de um jovem talentoso, mas indeciso e maleável, sendo que o percurso de sua formação se desenvolve em uma via tripla, sentimental, intelectual e espiritual, culminando por transformá-lo em um homem pelo contato com a sociedade (BURY, 1996 *apud* MELMOUX-MONTAUBIN, 1999, p. 165). Esse percurso de formação conta com a presença de alguns elementos típicos, como a viagem, a presença da figura de um mentor, assim como a ideia de um progresso pessoal vivido pelo protagonista. Já o *romance do artista* pode se constituir como uma versão “degenerada” do *romance de formação*, deturpando esses elementos, suprimindo o progresso pessoal para inserir a presença da morte, da loucura e da neurose na narrativa, substituindo a figura do professor pela do médico, trazendo, ao final, o abandono da vocação do protagonista e até mesmo a sua morte física ou esgotamento criativo, a perda do gênio, que não deixa de ser uma forma de “morte” para o artista. Essa ausência de evolução positiva do protagonista é o que se sobressaia nessa “degenerescência” do *Bildungsroman*, tornando, assim, o *romance de artista* uma espécie de anti*Bildungsroman*, ou mesmo uma paródia do *Bildungsroman* (MELMOUX-MONTAUBIN, 1999, p. 168).

Posicionamento similar no que diz respeito às diferenças entre o *Bildungsroman* e o *Künstlerroman* é o de Judith Labarthe-Postel em sua obra *Littérature et peinture dans le roman moderne* [Literatura e pintura no romance moderno] (2002), aliando-se à corrente teórica que vê o surgimento do *romance de artista* como uma resposta ao *romance de formação*. Para esta autora, o *romance de artista* surge, indubitavelmente, a partir do *romance de formação*, mas estes tomam rumos completamente diversos: “o romance de formação e o romance de artista têm uma coerência de natureza diversa, o que aparece com a invenção do segundo gênero a partir do primeiro⁶³” (LABARTHE-POSTEL, 2002, p. 79). Continua explicando, a partir do *Wilhelm Meister*, que o herói de Goethe, diante da escolha de dois ideais de vida diferentes, renuncia à arte e à imaginação para se instalar no

⁶³ "Le roman de formation et le roman d'un artiste ont une cohérence de nature différente, ce qui apparaît lors de l'invention du second genre à partir du premier"

mundo real, e, com essa “solução prática”, contrária, em absoluto, o idealismo do artista romântico, sendo esta a crítica feita à obra de Goethe por Novalis, em seu *Caderno de fragmentos* (1800) (*Ibid.*, p.80). Assim, como já vimos, é a partir de uma necessidade de contrariar o desfecho de Wilhelm Heinse que autores alemães como Tieck e Novalis empreenderam a redação de seus “romances-resposta” às ideias expressadas por Goethe, respectivamente os já citados *As viagens de Franz Sternbalds* e *Henri d’Ofterdingen*. A autora conclui que: “haveria aí uma reescrita, motivada pela emulação com o sentido de rivalizar, ou seja, de fazer alguma coisa ao mesmo tempo semelhante, mas diferente⁶⁴” (*Ibid.*).

Reboul, por sua vez, explica que, ao confrontar os protagonistas do *Bildungsroman* e do *Künstlerroman*, surgem diferenças fundamentais entre eles: enquanto o *romance de formação* se concentra na formação de seu herói, foca seu percurso iniciático e trabalha com as ideias de passagem, amadurecimento e metamorfose, o protagonista do *romance de artista* já é um homem maduro, cujos evolução e desenvolvimento interior não são elementos essenciais da narrativa (REBOUL, 1997, p. 13). Ademais, diferenças profundas também se encontram na relação do herói com a sociedade: no *Bildungsroman*, “romance burguês” de acordo com Goethe, a formação do protagonista se dá com o contato com a sociedade, à qual termina por se integrar de forma harmônica, como resultado de sua formação; já no *romance de artista*, a relação do protagonista com a sociedade é outra, pois além desta não exercer um papel determinante na narrativa, servindo apenas como “pano de fundo”, as relações do artista com a sociedade são responsáveis por revelar o seu distanciamento, acentuando a fratura que os opõe, uma vez que o artista vive, na maioria das vezes, em um mundo fechado, que é a sua interioridade (*Ibid.*, p. 14).

De fato, a ruptura com a sociedade que o temperamento ou os ideais artísticos do protagonista operam é um tema relevante no *romance de artista*, e, como vimos, incompatível com a natureza do *romance de formação*.

Sobre o tema da relação entre o *romance de formação* e o *romance de artista* nos estudos literários pátrios, citamos Campello, que conclui que o *romance de artista* está filiado a duas tradições diferentes, “uma que impõe a condição *sine qua non* para sua definição a presença do *Bildung*, ou seja, da formação, educação ou aprendizagem do/a protagonista artista, desde sua infância até a idade madura” (*Ibid.*,

⁶⁴ "Il y aurait donc réécriture, mue par l’émulation consistant à rivaliser, c’est-à-dire à faire quelque chose d’à la fois semblable et autre"

p. 25), e outra que considera opcional o relato do desenvolvimento físico e psicológico do personagem artista, considerando necessário para enquadrar-se como *romance de artista*, que a narrativa se concentre na figura de um/a artista ou de uma obra de arte, na qual desempenhe função estruturadora essencial à diegese (*Ibid.*), retomando assim o conceito de Oliveira.

Portanto, com base nos argumentos aqui expostos, a autonomia do *romance de artista* frente ao *romance de formação* nos parece certa, quer se marque seu nascimento a partir da obra de Heinse em 1787, quer se acredite em seu surgimento como uma resposta ao *romance de formação* com os romances de Tieck e Novalis. Em ambos os casos, o *romance de artista* não se submete aos caminhos traçados pelo *Bildungsroman*, e, pelo contrário, pode ter a prerrogativa de os contrariar.

Isto nos leva a endossar o posicionamento teórico de Campello, que concilia o elemento do *Bildung* como uma das possibilidades narrativas do romance de artista, mas que, de forma alguma, a esgota. Este também é o entendimento de Vouilloux (2016, p. 161), que admite como tema central ou componente da intriga do *romance de artista* a atividade artística, a formação, a carreira, as venturas e desventuras públicas ou privadas de uma figura de artista. Ou seja, a formação do artista-protagonista constitui apenas uma das vertentes que as *narrativas de artista* podem assumir.

Apesar de concordarmos que raras são as obras literárias que mencionam a formação técnica do artista⁶⁵, problema levantado por Montandon, a formação do artista também não exclui outras experiências como as viagens, a passagem pelos ateliês-escola, a convivência nos círculos de artistas, a visita de ateliês e exposições, estes sim, muito comuns, para não dizer *quasi* obrigatórias nas *narrativas de artista*.

O artista-protagonista, portanto, pode ser introduzido no romance como um artista pleno, já estabelecido, ou o leitor pode assistir à sua formação, como é o caso de Tiburce, personagem da novela *O velo de ouro* (1839) de Théophile Gautier, que inicia o romance como um admirador da beleza feminina retratada por artistas como

⁶⁵ Sobre a abordagem da formação técnica do artista, podemos citar os seguintes exemplos presentes em nosso *corpus*: *Artemisia: un duel pour l'immortalité* (1998), de Alexandra LaPierre, que descreve em detalhes a produção dos pigmentos no ateliê do pai da protagonista, e a evolução técnica da mesma como aprendiz no ateliê; *L'Atelier d'un peintre* (1833), de Marceline Desbordes-Valmore, obra na qual assistimos às lições de pintura que Léonard ministra à sua sobrinha Ondine; *Trilby* (1894), de Georges du Maurier, que descreve com detalhes as sessões de pose com modelos vivos no ateliê-escola de Carrel.

Rafael, Dante e Byron, mas que não era artista, pois “[...] não tocava nenhum instrumento e não lia versos para ninguém⁶⁶ [...]” (GAUTIER, 2006, p. 145). No entanto, após empreender uma longa viagem na qual é marcado por experiências estéticas e amorosas, Tiburce termina produzindo de um belo quadro de pintura; “Eu serei a esposa de um grande pintor⁶⁷ [...]” (*Ibid.*, p. 203), diz Gretchen, sua amante e modelo, na frase que encerra a narrativa, antecipando, para o leitor, a promessa de uma carreira promissora para o protagonista. A ideia da formação presente na novela de Gautier, como podemos ver, não conduz ao abandono da arte, mas, ao contrário, leva à descoberta de uma vocação.

Também é comum a menção à formação do artista por meio de uma analepse, recurso ao qual recorrem Zola e Albert Camus para a construção do artista-personagem: Claude Lantier e Gilbert Jonas são introduzidos desde o início da narrativa como pintores estabelecidos, mas o caminho percorrido por ambos até se tornarem artistas plenos será objeto de uma digressão que contará, mesmo que brevemente, este percurso empreendido pelos personagens. Assim, o leitor descobrirá, ao longo da narrativa, que o pintor de Camus, protagonista de *Jonas ou o artista no trabalho* (1956), foi uma criança negligenciada pelos pais, que na juventude trabalhou na editora do pai e só descobriu a pintura em razão do grande tempo livre que seu trabalho lhe deixava. O mesmo ocorrerá em *A obra* com Claude Lantier, que no segundo capítulo, após receber seu amigo de infância Sandoz em seu ateliê, relembra com este episódios de sua infância, quando aos nove anos, deixou sua família desajustada, acolhido por um amador de artes, que, impressionado pelos rabiscos da criança, financiou sua educação e lhe deixou uma renda por testamento, permitindo custear sua vida de artista.

Portanto, essas menções à formação do pintor, mesmo que breves e não inseridas no início da narrativa, contrariam a ideia do relato de um percurso realizado pela personagem até atingir sua forma plena, transgredindo, assim, o modelo estrutural pregado pelo *Bildungsroman*.

Neste sentido, alinhamo-nos com os teóricos que afirmam a autonomia do *romance de artista* frente ao *Bildungsroman*, sendo que o relato ou a menção da formação da personagem artista protagonista não é um requisito essencial para a

⁶⁶ "Ne jouait d'aucun instrument et ne lisait de vers à personne"

⁶⁷ "Je serai la femme d'un grand peintre"

inclusão da obra no rol de *romances de artista*, ou, para retomar a terminologia aqui proposta, *narrativas de artista*.

1.3.2.2 - O artista como protagonista

A presença do artista-personagem nas obras literárias que integram a tradição do *romance de artista* é um aspecto que a crítica compartilha. Todavia, não há unanimidade entre os teóricos quanto à definição do que seja um “artista” e quanto ao grau de importância deste personagem na narrativa (o artista-personagem deve necessariamente ser o protagonista das *narrativas de artista*?). São estes dois pontos que passaremos a investigar neste tópico.

Enquanto Pernot (1992, p. 110) considera “artista” aquele que pratica uma ou outra das Belas Artes, Montandon (1986, p. 24) é mais específico ao enumerar as atividades destes artistas, esclarecendo que eles podem ser músicos, pintores, poetas ou atores de teatro, entendimento compartilhado pela maioria dos críticos e teóricos consultados nesta pesquisa.

Vouilloux aponta que o artista-personagem pode ser um poeta, um romancista ou um músico, apesar de o pintor, ou os praticantes das *arti del disegno* [artes do desenho], expressão que toma emprestada de Vasari, ser a figura de artista tradicionalmente mais utilizada pelo conjunto de obras literárias que se costuma chamar de *romance de artista* (VOUILLLOUX, 2016, p. 161-162).

De acordo com esse autor, observação que nosso *corpus* literário confirma, o pintor, de fato, ocupa um lugar privilegiado entre os artistas-personagens. A escolha do pintor para representar o artista na literatura, sobretudo nas obras do século XIX, é, ao nosso ver, uma consequência de uma relação histórica que se desenvolveu entre essas duas especialidades artísticas, a pintura e a literatura, como demonstraremos a seguir.

Celina Maria Moreira de Mello, em *A literatura francesa e a pintura* (2004), ao tratar da relação entre o pintor e o escritor na França, esclarece que:

Ao interrogar o tema em uma perspectiva diacrônica, vemos que, do século XVII ao século XIX, afirma-se uma identidade entre o fazer das letras e o fazer da pintura, visão que se vincula, historicamente, ao projeto de fortalecer a Real Academia de Pintura e Escultura, fundada em 1648 por Mazarino, como instância institucional de legitimação de pintores e escultores,

potencializando um processo de autonomia da produção artística (MELLO, 2004, p. 10).

É inegável que a criação das Academias concede um novo status ao pintor, no entanto, isso ocorre com o simultâneo desaparecimento do mecenato, e, como ainda não havia surgido a figura do futuro mediador que seria o *marchand* de arte, a comercialização das obras realizadas pelos pintores se torna uma difícil tarefa (REBOUL, 1997, p. 25). Grande parte dos pintores, portanto, ao mesmo tempo em que adquire uma liberdade de criação, haja vista a sua desvinculação a um mecenas e às encomendas deste, se vê desprovida de recursos econômicos diante da dificuldade em vender suas criações, vivendo, muitas vezes na miséria. Com efeito, a miséria econômica do pintor em troca de uma liberdade intelectual é um aspecto muito bem retratado pelas *narrativas de artista*, e encontramos exemplos desde nas obras mais emblemáticas do gênero, como em *A obra* e *Manette Salomon*, assim como na novela de Gogol, *O retrato* (1835), e no romance de Octave Mirbeau, *Le Calvaire* (1886), entre muitos outros.

Para o escritor do século XIX, em contrapartida, a grande popularização das mídias impressas como jornais e revistas fornece-lhes mais oportunidades para viver com os frutos de seu trabalho criativo. O ofício de escritor, portanto – mesmo que pela via do jornalismo e não pela literatura –, se apresenta como uma maneira de ascender social e economicamente.

Essa oportunidade oferecida pelo jornalismo, vivenciada por vários escritores, como Émile Zola, é, inclusive, retratada pela literatura, onde encontramos vários exemplos de escritores fictícios que procuram um caminho para escapar da miséria, mesmo que ao custo de sua liberdade intelectual. Este é o caso do personagem de Balzac, Lucien de Rubempré, aspirante a poeta e romancista, que encontra a glória social e material no jornalismo, conforme sua trajetória contada nos romances *Ilusões perdidas* (1837-1843) e *Esplendores e misérias das cortesãs* (1838-1847). Na literatura, inclusive, o jornalismo é retratado como uma oportunidade profissional capaz de acolher e propulsar até aqueles sem nenhum talento para a escrita, como é o caso do carismático personagem de Guy de Maupassant, Georges Duroy, no romance *Bel-Ami* (1885).

É nesse sentido que o pintor, reduzido à miséria caso não se submetesse a uma demanda de encomendas – por vezes aviltantes para o artista, pois acatadas apenas pelo ganho material (como pinturas de placas publicitárias, ou gêneros menos

prestigiosos como retratos de crianças, naturezas-mortas) –, representa o ideal romântico do artista que se sacrifica em nome de sua arte. É nesse sentido que, considerados pelos demais artistas como a classe mais livre, mais independente, e por isso mesmo capaz de encarnar o espírito boêmio com mais propriedade, o pintor se torna uma fonte de inspiração para o escritor. Como ressalta Reboul:

[...] os pintores são homens livres e independentes em sua existência e frente à sua arte. O que não é mais verdadeiramente o caso dos escritores. Não se acede a um status confortável na sociedade sem um certo comprometimento. A liberdade intelectual e estética dos escritores não pode ser a dos pintores. Alguns “venderam” sua pena; outros se tornaram oportunistas. [...] mestres da nova estética, eles despertam a admiração de seus veteranos e confrades, e se tornam, desta forma, um novo e muito sedutor material para a escrita, a ocasião sonhada pelos escritores para refletirem sobre si mesmos⁶⁹ (REBOUL, 1997, p. 25).

Desse modo, o pintor encarna à perfeição o caráter subversivo do artista, sendo comum encontrarmos nas *narrativas de artista*, a oposição entre sucesso, conforto material e inovação da obra: aquele que preserva a sua liberdade em detrimento de sua situação econômica é, portanto, um genuíno artista. Tanto o escritor quando o pintor que se rendem às demandas sociais e se adaptam às suas expectativas abdicam de sua genialidade e de seu reconhecimento no meio artístico.

Essa premissa foi muito bem retratada por Guy de Maupassant em seu romance *Fort comme la mort* [Forte como a morte] (1889), com a trajetória do pintor fictício Olivier Bertin. Laureado pela Academia de Pintura francesa na juventude, celebrado pelos Salões, Olivier, contudo, perde todo seu prestígio no círculo artístico de vanguarda ao dedicar-se à mundanidade e à pintura de retratos das damas da alta sociedade parisiense. É com estarecimento que o pintor, confortavelmente instalado em sua madura experiência de artista celebrado acadêmica e socialmente, se vê vilipendiado por uma nova geração de artistas:

Olivier pegou o *Le Figaro* e o abriu. O artigo principal tinha o título “*A pintura moderna*”. [...] olhando mais em baixo, ele viu seu nome; e estas poucas palavras, no fim de uma frase, o atingiram como um soco em pleno peito: “a Arte ultrapassada de Olivier Bertin...” Ele se sentiu relegado ao batalhão dos

⁶⁹ "Cependant, et pour cela même, les peintres sont des hommes libres et indépendants, dans leur existence et face à leur art. Ce qui n'est plus vraiment le cas des écrivains. On n'accède pas à un statut confortable dans la société sans une certaine compromission. La liberté intellectuelle et esthétique des écrivains ne peut être celle des peintres. Certains ont "vendus" leur plume ; d'autres sont devenus des opportunistes. [...] maîtres de la nouvelle esthétique, ils réveillent l'admiration de leurs aînés et confrères, et deviennent de la sorte une nouvelle et fort séduisante matière pour l'écriture, l'occasion rêvée pour les écrivains de réfléchir sur eux-mêmes"

velhos pintores de talento que os jovens não tratavam como mestres [...]. No entanto, nunca antes, nenhuma ferida em seu orgulho de artista o fizera sangrar tanto⁷⁰ (MAUPASSANT, 1983, p. 268).

A rejeição dos apelos mundanos, da burguesia e da comercialização da arte pelo artista é também expressa em inúmeras oportunidades pelo personagem pintor de *A obra*, Claude Lantier, que, mesmo diante da miséria, afirma que “[...] preferia morrer de fome a recorrer ao comércio, à fabricação de retratos burgueses, de santidades de araque, toldos de restaurantes e letreiros de parteiras⁷¹” (ZOLA, 1996, p. 98).

No mesmo sentido, citamos um trecho de *O retrato* (1835), novela de Nicolas Gogol, na qual o experiente pintor mestre de Tckartkov adverte seu aprendiz:

Cuide-se para não se tornar um pintor na moda [...]. Preste atenção; eu te vejo às vezes com um lenço elegante no pescoço, um chapéu bem reluzente... É tentador, a gente pode se deixar levar a pintar imagens de acordo com a moda e pequenos retratos por dinheiro; mas acredite-me, isso mata um talento ao invés de o desenvolver. Paciência; amadureça longamente cada uma das suas obras; abandone a elegância, deixe os outros recolherem o dinheiro; o que está em você não te abandonará⁷² (GOGOL, 1998, p. 39-41).

A existência de uma afinidade entre o trabalho e a personalidade do pintor e do escritor é um elemento muito presente nas *narrativas de artista*, que, não raro, ao elegerem como protagonista um pintor, também apresentam um personagem que exerce o ofício de escritor para lhe fazer contraponto. Esse foi um recurso utilizado por Zola em *A obra*, que apresenta a dupla pintor-escritor com o pintor Claude Lantier e o escritor Pierre Sandoz; Octave Mirbeau também lançou mão desse par em dois de seus romances, *Le Calvaire* [O calvário] (1866), com Jean Mintié, escritor, e Joseph Lirat, pintor, e *Dans le ciel* [No céu] (1892), com o escritor Georges e o pintor Lucien. O romance de Marçal Aquino, *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*

⁷⁰ "Olivier prit *Le Figaro* et l'ouvrit. L'article de tête était intitulé : "*La peinture moderne*". [...] en jetant les yeux plus bas, il aperçut son nom ; et ces quelques mots, à la fin d'une phrase, le frappèrent comme un coup de poing en pleine poitrine : "l'Art démodé d'Olivier Bertin... ". [...] Il se sentait enrégimenté dans le bataillon des vieux peintres de talent que les jeunes ne traitent point en maîtres ; [...]. Jamais pourtant aucune blessure à son orgueil d'artiste ne l'avait fait ainsi saigner"

⁷¹ "[...] il aimait mieux crever la faim, que de recourir au commerce, à la fabrication des portraits bourgeois, des saintetés de pacotille, des stores de restaurant et des enseignes de sage-femme"

⁷² "Prends garde à ne pas devenir un peintre à la mode [...]. Fais attention : le monde commence à te séduire ; je te vois parfois un foulard élégant au cou, un chapeau bien lustré... C'est tentant, on peut se laisser aller à peindre des images à la mode et des petits portraits pour de l'argent ; mais, crois-moi, cela tue un talent au lieu de le développer. Patiente ; mûris longuement chacune de tes œuvres ; abandonne l'élégance, laisse les autres ramasser l'argent ; ce qui est en toi ne te quittera point"

(2005), também apresenta esta dupla de artistas, representada pelo protagonista Cauby, fotógrafo, e seu amigo jornalista e poeta Viktor Laurence, assim como a peça de teatro de Marianne Nahon, *Courbet. L'Atelier du Peintre* (2009), com o pintor Courbet e o escritor Baudelaire, entre os quais se travam vários diálogos. Michel Houellebecq, em seu romance *O mapa e o território* (2010) também faz uso dessa oposição de figuras com o pintor Jed Martin e o duplo homônimo do autor, Michel Houellebecq, escritor.

Todavia, a *mise en abyme* que transparece na figura da personagem sob a forma de uma transposição da arte por ele praticada, como é o caso do pintor como artista-protagonista da *narrativa de artista*, não é uma regra, sendo também muito comum o artista ser representado na obra literária como um escritor. Este é o caso do romance dos irmãos Goncourt, *Charles Demailly* (1868), dedicado a retratar o homem das letras, das novelas de Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903) e *A morte em Veneza* (1912), do romance *Os moedeiros falsos* (1925), de André Gide, sem esquecer do romance de Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, todas obras protagonizadas por escritores.

Assim como o pintor-personagem deu origem ao termo *Malerroman*, *romance do pintor* (do alemão *Maler*, pintor), terminologia que também encontramos em francês, *roman du peintre*, as narrativas que contêm um escritor-personagem também deram origem a uma série de terminologias criadas para identificá-las, como *roman du poète* (*romance do poeta*), *roman de l'écriture* (*romance da escrita*), *roman du romanciste* (*romance do romancista*) e, quando assumem um caráter assumidamente autobiográfico, *artist self novel*, *self-novel*, *confessional novel*, *autorretrato do escritor*, *autobiografia* e *autoficção*.

Nos é forçoso reconhecer, portanto, que o pintor e o escritor são os protagonistas de predileção das *narrativas de artista*. Mais raros são os músicos, dentre os quais citamos os personagens de Marin Marais e Monsieur de Sainte-Colombe do romance *Todas as manhãs do mundo* (1991), de Pascal Quignard; o *castrato* Zambinella da novela *Sarrasine* (1831), de Balzac; o cavaleiro Gluck do conto epônimo de E.T.A. Hoffman de 1809. Como atores de teatro, podemos citar dentre os exemplos constantes do nosso *corpus* de estudo a atriz-personagem Miriam Roth, do romance *The tragic muse* [A musa trágica] (1889), de Henry James, e Adrienne Lecouvreur, protagonista de *Le cœur transporté* [O coração transportado] (1991), de Catherine Clément, romance histórico-biográfico sobre a vida da célebre atriz do século XVIII. Como exemplo de escultores, podemos citar *Sarrasine*, personagem cujo

nome constitui o título da já mencionada novela de Balzac, e Kenyon, de *O fauno de mármore* (1860), de Nathaniel Hawthorne; demais aparições de escultores se dão sobretudo como personagens secundários, incluídos para representar esta arte dentro de círculos artísticos, como é o caso dos personagens de Massiquot em *Manette Salomon*, Chambouvard e Mahoudeau em *A obra*, de Zola.

Em uma tentativa de unir todos estes artistas como protagonistas em uma mesma obra, Henri Murger, em *Scènes de la vie de bohême*⁷³ [Cenas da vida boêmia] (1851), coloca em cena o poeta Rodolphe, o músico Shaunard, o pintor Marcel e o escultor Jacques, cenáculo que se completa com o filósofo Gustave Colline e o jornalista Carolus Barbemuche, reproduzindo os círculos de artistas difundidos no século XIX, exemplo que também reencontramos em *Manette Salomon*, *A obra*, *Sundborn* e *Autumn*.

Ainda na esfera da análise do artista-personagem pela teoria e crítica literárias, Reboul (1997, p. 15) coloca, ao lado do pintor, do músico e do poeta, o cientista, por considerar que a paixão deste último pela descoberta se assemelha à da criação. Tomando como único exemplo o personagem cientista Balthazar Claës, do romance de Balzac *A procura do absoluto* (1834), Reboul leva em consideração o entusiasmo da personagem com a atividade criativa, a qual acredita ser similar à do artista, razão pela qual equipara essas duas figuras. Todavia, esse tratamento do personagem cientista como similar ao artista é um posicionamento isolado, e nosso entendimento é de não incluir o cientista no rol de artistas, uma vez que não consideramos essa categoria como representativa na produção literária, de acordo com nossas pesquisas e nosso *corpus*. A própria autora, inclusive, cita apenas o personagem de Balzac como representante da categoria, razão pela qual não acreditamos que este único exemplo seja suficientemente expressivo para endossar uma generalização capaz de equiparar o cientista ao artista.

Uma maior controvérsia surge quanto à inclusão ou não entre as possibilidades de artistas-personagens, do esteta, do amador de arte, e do personagem portador de uma forte vocação artística, mas que não produz obras de arte – o artista sem obra –, problemática da qual trataremos nos próximos parágrafos.

⁷³ Esta obra é frequentemente citada como um romance, mas não apresenta, em absoluto, a estrutura de um romance. Trata-se de uma série de pequenas histórias independentes sobre as aventuras de um grupo de artista na Paris dos anos 1840, publicadas por Murger na forma de *feuilleton* na revista literária *Le Corsaire* de 1845 a 1849. Após serem adaptadas para o teatro em 1849, devido ao grande sucesso atingido, as histórias originais foram compiladas e publicadas na forma de volume em 1851.

É fato que o esteta e o amador, aqueles que, mesmo sem serem artistas, possuem uma grande sensibilidade voltada para as artes, que professam um culto ao belo, são, historicamente, figuras importantes para a elevação do status do artista e da difusão das obras de arte produzidas por estes. Muitos se tornaram críticos de arte, colecionadores ou negociadores, patronos ou protetores – inclusive no âmbito financeiro – de artistas iniciantes ou já reconhecidos.

Mello, em sua obra já citada, caracteriza o amador como particulares que, mesmo sem seres pintores, escultores ou gravadores, possuem um reconhecido gosto pelas belas-artes e exerceram um papel importante dentro das academias de pintura como conselheiros-amadores, contribuindo para a valorização social dos artistas. De acordo com a autora, a categoria dos conselheiros-amadores,

[...] na prática, abre as portas da Academia para nobres ou ricos burgueses que não são pintores nem escultores “profissionais” e que vão possibilitar uma efetiva integração social dos artistas, nos meios cortesãos ou nos salões parisienses, além de constituírem um potencial público para as obras, ampliando assim o mercado comprador de artes plásticas (MELLO, 2004, p. 40-41).

A figura do amador, portanto, “abre possibilidades para novas práticas sociais e discursivas: as de uma reflexão filosófica que interroga o Belo e o Gosto e a da crítica de arte” (*Ibid.*, p. 42).

Nesse sentido, o amador e o esteta se aproximam pelo fato de que, apesar de estarem inseridos no mundo da arte, não participam da atividade de criação, pois não produzem obras de arte. É nesse ponto que os teóricos se dividem, no momento em que passam a considerar a possibilidade de um artista sem obra, tratando como inerente ou não à condição de artista a produção efetiva de obras de arte.

Essa questão foi abordada por Paolo Tortonese em uma conferência intitulada *L'artiste sans œuvre* [O artista sem obra] (2011), ao analisar as relações entre as aspirações do personagem “artista” e a prática artística, temática cara ao século XIX, já avançada por Goethe em *Os sofrimentos do jovem Werther*, cujo protagonista é um aspirante a poeta, que repousa na ideia de que o artista precede a arte. O personagem do artista sem obra, de acordo com Tortonese, apresenta um incontestável pendão para as artes, possui um temperamento e uma vocação verdadeiramente artísticos, mas se depara com a impossibilidade da realização, seja por uma deficiência técnica, devido à inexperiência ou à falta de um *savoir-faire*, por

uma dificuldade de passar da ideia à prática, quando, segundo uma expressão do próprio autor, “a prática se torna um obstáculo à realização⁷⁵” (TORTONESE, 2011).

Os argumentos de Tortonese sobre a possibilidade de existência de um artista sem obra coadunam com a definição de artista proposta por Maurice Beebe em sua emblemática obra *Ivory Towers and Sacred Founts: the artist as hero in fiction from Goethe to Joyce* [Torres de marfim e fontes sagradas: o artista como herói na ficção, de Goethe a Joyce] (1964). Ao considerar a presença do artista-protagonista como elemento fundamental do *romance de artista*, Beebe esclarece que este não necessariamente deve produzir obras de arte no romance, mas deve apresentar as características de um artista em potencial:

Deve ficar claro que utilizo o termo “artista” para designar qualquer pessoa capaz de criar obras de arte, quer seja literária, musical ou visual. Na verdade, uma produção de fato não é um requisito para o artista-herói, pois alguns personagens que apresento são apenas artistas em potencial [...]⁷⁶ (BEEBE, 1964, V, prefácio).

O personagem, portanto, deve manifestar uma evidente aptidão para exercer alguma arte, assim como a capacidade e a disposição para produzir obras de arte. Os exemplos desta vocação artística que ainda não tomou forma de obra de arte foram os tratados pelo próprio Beebe, que aborda as obras *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, e *O retrato do artista quando jovem*, de Joyce, cujos protagonistas, em ambos os casos, encarnam o protótipo do artista em potencial, pois ainda não produziram nenhuma obra, mas almejam fazê-lo, preparando-se para tanto.

Montandon (1986, p. 30), assim como Beebe, diz que a realização da obra de arte não é necessária para a condição de artista, e que este personagem do artista em potencial (*artiste en puissance*), que ainda não exerceu a criação, está presente desde os primórdios do *romance de artista*, sendo o caso, por exemplo, do pintor Sternbald de *As viagens de Franz Sternbalds*, de Tieck. Montandon diz que não se deve confundir a arte com o artista, pois é possível que a “obra-prima só possa existir no estado de sonho⁷⁷”, por ser pura subjetividade ou sentimento em estado bruto, o que prescinde de uma existência material (*Ibid.*, p. 32).

⁷⁵ "La pratique apparaît comme un obstacle à la réalisation"

⁷⁶ "It should be understood that I am using the term 'artist' to mean anyone capable of creating works of art, whether literary, musical, or visual. In fact, actual production is not a requirement for the artist-hero, for some of the characters I discuss are only potential artists [...]"

⁷⁷ "Le chef-d'œuvre ne peut exister qu'à l'état de rêve [...]"

Reboul (1997, p. 13), como vimos, ao defender a inclusão do cientista entre os artistas o faz com base no impulso e na obsessão pela criação manifestada pelo personagem, e é com este mesmo argumento que exclui do rol de artistas os personagens estetas Jean des Esseintes, protagonista de *Às avessas*, de Huysmans e Dorian Gray, de *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, pois considera que o desafio destes protagonistas não é a criação ou a produção de uma obra de arte.

Nesse ponto, endossamos o entendimento de Reboul, que se alinha com o de Tortonese, Beebe e Montandon no sentido que o personagem, mesmo que não seja um artista produtivo, deve manifestar expressamente a sua vocação e aptidão para a arte, como é o caso do esteta Chevalier d'Albert em *Mademoiselle de Maupin* [Senhorita de Maupin] (1835), de Théophile Gautier, exemplo citado por Tortonese.

D'Albert, no capítulo XI da obra, confidencia, em uma carta endereçada a seu amigo Silvio, sentir-se um pintor e um poeta, mas justifica sua esterilidade não por falta de inspiração, mas, pelo contrário, por uma superabundância de ideias, o que causa um descompasso entre a imaginação e a técnica:

Eu adoro a beleza e a sinto; posso exprimi-la tão bem quanto a podem compreender os mais apaixonados escultores, - e, contudo, não faço esculturas. A feiura e a imperfeição do esboço me revoltam; não posso esperar que a obra tome um bom caminho de tanto a polir e tornar a polir; se eu pudesse me decidir a deixar algumas coisas naquilo que eu faço, seja em versos, seja em pintura, talvez terminaria por fazer um poema ou um quadro que me tornariam famoso, e aqueles que me amam (se há alguém no mundo que se dê a esse trabalho) não seriam forçados a acreditar na minha palavra, e teriam uma resposta vitoriosa às zombarias sarcásticas dos detratores desse grande gênio desconhecido que eu sou.

[...]

Eu tenho tão presente a ideia da perfeição que sou tomado pelo desgosto da minha obra logo de início, o que me impede de continuar⁷⁸ (GAUTIER, 2011, p. 310).

Experiência similar ocorre com o pintor Theobald em *A madona do futuro* (1873), novela de Henry James também citada por Tortonese, em que o narrador, H., relata o seu encontro com o artista sem obra: "Conheci um pobre coitado que pintou

⁷⁸ "J'adore la beauté et je la sens ; je puis la dire aussi bien que peuvent la comprendre les plus amoureux statuaires, – et je ne fais cependant pas de sculptures. La laideur et l'imperfection de l'ébauche me révoltent ; je ne puis attendre que l'œuvre vienne à bien à force de la polir et de la repolir ; si je pouvais me résoudre à laisser certaines choses dans ce que je fais, soit en vers, soit en peinture, je finirais peut-être par faire un poème ou un tableau qui me rendrait célèbre, et ceux qui m'aiment (s'il y a quelqu'un au monde qui se donne cette peine) ne seraient pas forcés de me croire sur parole, et auraient une réponse victorieuse aux ricanements sardoniques des détracteurs de ce grand génie ignoré qui est moi. [...] J'ai si présente l'idée de la perfection que le dégoût de mon œuvre me prend tout d'abord et m'empêche de continuer"

sua obra-prima única e – acrescentou com um sorriso – nem mesmo a pintou” (JAMES, 2012, p. 59). Em uma visita ao sórdido e miserável ateliê de Theobald, H. surpreende o pintor diante de “uma tela que nada mais era do que uma área totalmente em branco, rachada e descolorida pelo tempo. Essa era sua obra imortal!” (*Ibid.*, p. 101). Theobald justifica a tela em branco para seu visitante:

– Ela deveria conter minha obra-prima! Não é um primeiro passo promissor? Os elementos estão todos aqui. – E bateu na testa com os dedos com aquela confiança mística que havia marcado seu gesto antes. – Se ao menos pudesse transportá-los para algum cérebro que tivesse à mão, à vontade! Desde que estou sentado aqui contabilizando meus recursos intelectuais, cheguei à convicção de que disponho de material para cem-obras primas. Mas minha mão agora está paralisada e elas jamais serão pintadas. Nunca dei o primeiro passo! Esperei e esperei até um momento melhor para começar e desperdicei minha vida nessa preparação. Enquanto imaginava que minha criação crescia, ela estava morrendo (*Ibid.*, p. 102).

Com base nesses exemplos, manifestamos nosso entendimento no sentido de acatar o esteta e o artista sem obra como um artista pleno desde que esteja presente na narrativa a problemática da criação, da obsessão ou ao menos o desejo pela criação, os dilemas do gênio artista frente à sua obra. O fato de a produção da obra de arte concebida pelo artista não se concretizar não exclui a aspiração de produzir e, como no caso das narrativas citadas como exemplo, a luta entre a imaginação e a técnica é algo tão presente no foro íntimo do personagem artista sem obra quanto na daquele que produz sem, no entanto, alcançar o seu objetivo. Esse é o caso de Claude Lantier em *A Obra*, que diante de sua impotência em conciliar a idealização da obra e sua execução técnica, escolhe a morte; em seu enterro, seus amigos, também artistas, compreendem a coerência de sua escolha:

- Ao menos, aí está alguém que foi lógico e corajoso, continuou Sandoz. Confessou sua impotência e se matou.
- É verdade, disse Bongrand. Se não fôssemos tão apegados a nossas peles, faríamos todos como ele.... Não é?
- Estou certo de que sim. Já que não podemos criar coisa alguma, já que não somos mais que débeis reprodutores, melhor seria nos arrebentar a cabeça de uma vez⁷⁹ (ZOLA, 1996, 489).

⁷⁹ " – Au moins, en voilà un qui a été logique et brave, continua Sandoz. Il a avoué son impuissance et il s'est tué./ – C'est vrai, dit Bongrand. Si nous ne tenions pas si fort à nos peaux, nous ferions tous comme lui... N'est-ce pas ?/– Ma foi, oui. Puisque nous ne pouvons rien créer, puisque nous ne sommes que des reproducteurs débiles, autant vaudrait-il nous casser la tête tout de suite"

Assim, não consideramos como artistas os protagonistas de *Às avessas* e de *O retrato de Dorian Gray*, pois estes não manifestam seu gênio artístico no sentido de planejarem produzir, eles próprios, uma obra de arte. Estes romances, no entanto, apesar de não contarem com um protagonista artista, concedem grande importância à temática da arte, o que os enquadraria, portanto, como *romances de arte* ou *romances artísticos*.

Por fim, acreditamos ser relevante citarmos os personagens falsários ou plagiadores de obras de arte, figuras representadas pelos pintores Heinrich Kürz, em *A coleção particular* (1979), de Georges Perec, e Pierre Grassou de Fougères, em *Pierre Grassou* (1839), de Balzac. Ao indagarmos se o falsário ou plagiador pode ser considerado um artista, nossa pesquisa nos leva a decidir a seu favor, pois mesmo que a qualidade ou o valor artístico de suas produções possa ser questionada, a obra é idealizada e produzida por eles, além de ser recebida pelo público como uma obra de arte, o que, de acordo com o que vimos sobre o artista sem obra e o artista em potencial, podem ser considerados fatores suficientes para a caracterização da figura do artista.

Se, como vimos, o artista se encontra entre a técnica e o gênio, e que o artista sem obra, por manifestar o gênio na forma de uma disposição ou sensibilidade para a arte, pode ser considerado um artista, da mesma forma o protagonista que possui a técnica, mas não o gênio, também pode se valer da condição de artista.

Ademais, as narrativas protagonizadas pelos personagens do falsário e do plagiador também apresentam os aspectos formais e temáticos próprios das *narrativas de artista*, o que, indubitavelmente as inclui entre as obras da categoria. Assim, em que pese o questionamento acerca do valor da obra de arte produzida pelo falsário e pelo plagiador, no que se refere às *narrativas de artista*, estes podem ser considerados como artistas-personagens e alçados à posição de protagonistas.

No que diz respeito à posição do artista como protagonista das *narrativas de artista*, a etimologia de sua tradicional terminologia alemã, *Künstlerroman*, o confirma: a vida do artista-personagem deve necessariamente ocupar o primeiro plano da narrativa, elegendo este como protagonista. Este é o entendimento predominante nos estudos literários, pois o fato do protagonista ser um artista vai dar ensejo à toda a temática própria dessas narrativas, quais sejam, a problemática da criação, a reflexão sobre a arte e o trabalho do artista, as tensões entre o artista, a sociedade e

a realidade cotidiana, e, enfim, o paralelo entre a arte e a vida, temas irremediavelmente ligados à tradição do *romance de artista*.

Nesse sentido, discordamos do posicionamento que considera o *romance de artista* um gênero centrado na questão da arte, como é o caso de Campello (2003, p. 19), que acolhe sob este termo narrativas que possuem personagens artistas mesmo que não sejam protagonistas da obra literária, mas sim personagens secundários.

Para Oliveira, assim como para Campello – que, como vimos, adota o conceito de Oliveira –, a presença do personagem artista como protagonista não é um princípio determinante do *romance de artista*, bastando que este personagem artista, assim como uma obra de arte, desempenhem uma função estruturadora essencial na narrativa (OLIVEIRA, 1993, p. 5). Todavia, não consideramos que este seja critério suficiente para definir o pertencimento de uma obra à tradição do *romance de artista*, pois, ao rechaçar o artista do lugar do protagonista na narrativa, por certo perde-se ou enfraquece-se o tratamento de temáticas fundamentais vinculadas à categoria, sobretudo no caso em que a obra de arte é colocada em primeiro plano, prescindindo, portanto, da figura do artista.

Nesse sentido, a figura do artista como protagonista das *narrativas de artista* é, ao nosso ver, essencial, excluindo-se desta categoria as obras em que a figura de um artista, apesar de presente, ocupa uma posição secundária.

Observamos que até mesmo o fato do protagonista da narrativa ser um artista não a torna automaticamente uma *narrativa de artista*. Este é o caso dos romances *Os Europeus* (1878), de Henry James, e *A paixão segundo G.H.* (1964), de Clarice Lispector, como demonstraremos a seguir.

No romance de James, os protagonistas Eugenia, baronesa de Münster, e seu irmão, Félix Young, ambos falidos, deixam sua Europa natal para se instalar em Boston na tentativa de se aproximarem de seus afortunados primos americanos. Félix, pintor carismático e *bon-vivant*, termina por seduzir uma rica americana, suprindo, assim a sua penúria material. Todavia, a condição de artista de Félix não é, de forma alguma, um elemento primordial da narrativa, atuando apenas como um artífice de sedução e fascinação entre os bostonianos, por se opor aos seus costumes provincianos e puritanos. Efeito similar é causado pelo título de nobreza de Eugenia, que, por ser tão estranho à sociedade americana, os atrai e os encanta. James utiliza esses elementos para acentuar a diferença dos costumes e sistema de valores

européus *versus* americanos, temática muito comum na obra do autor. Por esta razão, a condição de artista do personagem de Félix não é suficientemente relevante para tornar a obra de James uma *narrativa de artista*, pois esta condição poderia facilmente ser substituída por outra com função similar, como é o caso do título de nobreza de sua irmã.

Do mesmo modo, a protagonista de Lispector, G.H., como bem sublinha Oliveira (1993, p. 95), “não demonstra exercer sua arte; em toda a sua longa meditação, jamais fala em uma única obra sua. Menciona apenas as figuras geométricas, emblemáticas, com que se distrai à mesa, fazendo bolinhas de pão”. A viagem interior de G.H. à qual assistimos no romance, despertada pela descoberta do mural rústicamente desenhado por Janair, a leva a questionar não seu percurso como artista, mas sim a história com o homem amado, o sangue derramado com o aborto do filho (*Ibid.*, p. 88-90).

Portanto, os romances de James e Lispector, mesmo que seus protagonistas exerçam, de fato, a profissão de artistas, esta condição é irrelevante no desenrolar da narrativa, o que não os qualifica como *narrativas de artista*, do mesmo modo que o *Wilhelm Meister* de Goethe. Com efeito, o *Wilhelm Meister* nunca foi considerado um *romance de artista*, pois apesar de seu protagonista exercer a profissão de artista, “[...] Goethe coloca o tema da arte e do artista em posição secundária em relação ao da formação do indivíduo [...]” (CAMPELLO, 2003, p. 34), o que tornou esta obra o paradigma do *romance de formação*.

Por fim, ainda no que se refere ao protagonista das *narrativas de artista*, levantamos um aspecto avançado por Oliveira, segundo o qual um *romance de artista* também pode ser definido como uma narrativa na qual “[...] uma obra de arte (real ou fictícia) desempenhe função estruturadora essencial [...]” (OLIVEIRA, 1993, p. 5).

Ora, considerar como um *romance de artista* uma narrativa na qual uma obra de arte exerça uma função estrutural é um critério que contraria a própria terminologia do termo, como já sublinhamos. Pois, de acordo com o proposto por Oliveira, a presença desta obra de arte com função estruturadora essencial pode até mesmo prescindir do artista-personagem na narrativa, com o que não podemos concordar.

Embora muitas narrativas reconhecidas como *narrativas de artistas* a obra de arte, real ou fictícia, desempenhe, de fato, uma função essencial, isto não se dá

sem a presença do artista-protagonista, como é o caso dos exemplos que passamos a analisar.

A novela *Sarrasine* (1831), de Balzac, é estruturada pelo quadro de pintura representando Adônis, obra fictícia atribuída ao pintor real Joseph-Marie Vien. Essa obra de arte relaciona as duas partes da narrativa, a primeira, vivenciada pelo narrador em Paris, e a segunda, a aventura vivida pelo escultor Sarrasine em Roma. Todavia, a função estruturadora da pintura atua ao lado da presença do protagonista-artista, Sarrasine.

Essa função estrutural da obra de arte também é desempenhada pelo misterioso retrato de um idoso de feições asiáticas comprado pelo artista Tckartkov na novela *O retrato*, de Gogol, aquisição que marcará profundamente o destino do pintor. Todavia, o retrato, cuja figura representada será revelada na segunda parte da narrativa, exerce sua função estrutural aliada à personagem do artista-protagonista, e não de forma isolada.

De forma similar atuam os quadros *A descida da Cruz* (1611-1614) de Rubens para a personagem de Tiburce na já citada novela de Gautier *La toison d'or*, o quadro *A Ilha dos mortos* para Renata, a protagonista de *O quarto fechado* (1984), de Lya Luft, assim como o retrato de Mrs. Ramsay pintado por Lily Briscoe em *Ao farol* (1920), de Virginia Wolf. Em nenhuma dessas narrativas a obra de arte atua isoladamente, mas se alia à figura do artista-personagem – que não é, necessariamente, o autor da obra –, exercendo, inclusive, não apenas uma função estrutural, mas também uma função psicológica, retórica ou ontológica, como ensina Sophie Bertho em seu artigo *Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa* (2015), do qual trataremos no segundo capítulo deste trabalho.

Em todos esses exemplos, a narrativa é pontuada e estruturada pela presença de uma obra de arte, todavia, a figura do artista-protagonista continua sendo o aspecto mais relevante a se levar em conta, pois a ele se atrelam os temas próprios das *narrativas de artista*.

De fato, a presença isolada da obra de arte na narrativa não a torna parte da categoria das *narrativas de artista*, e para justificar esta afirmativa contamos com vários exemplos, que passaremos a analisar.

O romance de Rosamunde Pilcher, *Os catadores de conchas* (1988), cujo título remete à pintura fictícia realizada pelo pai da protagonista, Penélope Keeling. Todavia, o foco da narrativa não é o artista, ou sequer a obra de arte, mas a saga de

uma família, os conflitos entre uma mãe e seus filhos, os problemas financeiros, as lembranças de infância, a chegada da maturidade. A presença da obra de arte, tão importante para o romance que constitui até mesmo o seu título, atua como propulsora da memória da protagonista-matriarca, que vê no quadro a representação de sua interioridade, razão pela qual a narrativa se distancia por completo da temática tradicional das *narrativas de artista* e não pode ser incluída no rol das obras que se enquadram nesta categoria.

Análise similar é a que fazemos da obra de Susan Vreeland, *O quadro da menina de azul* (2001), constituída por oito curtas narrativas que têm como ponto em comum a presença de uma obra pintada por Vermeer, um quadro fictício, representando uma menina com um vestido azul jacinto, costurando frente à uma janela. As oito narrativas pretendem retratar, em uma ordem temporal invertida – da atualidade até a época em que teria sido realizada a pintura fictícia –, as aventuras desta obra perdida de Vermeer, relacionando o destino daqueles que a possuíram às aventuras do próprio quadro. Nesse caso, mais uma vez não é a temática ligada ao artista que está em primeiro plano, mas sim a presença de uma imagem marcando a vida de pessoas comuns, afastando-se, portanto, do cerne das *narrativas de artista*.

La Vénus d'Ille [A Vênus de Ille] (1837), de Prosper Mérimée, é uma novela fantástica centrada em uma estátua representando a deusa Vênus, obra de arte que, ao mesmo tempo, fascina e amedronta aqueles que dela se aproximam: a fascinação é causada pela beleza de suas formas e o medo por sua reputação de causar acidentes. A novela, centrada e estruturada pela presença da obra de arte que lhe dá título, não possui personagem artista, razão pela qual se afasta de toda a temática própria das *narrativas de artista*, e, portanto, não pode ser considerada como uma de suas representantes.

Citamos, para finalizar nossa argumentação, o inusitado romance de Pierre Assouline, *Le Portrait* [O retrato] (2009), que elege uma obra de arte real, no caso, o retrato da *Baronne de Rothschild* (1848) por Jean-Auguste-Dominique Ingres, como narrador-protagonista da obra:

Ingres me pintou entre 1844 e 1848 mas eu habito verdadeiramente o quadro apenas desde esta manhã, neste primeiro dia de setembro de 1886 que é o da minha morte. Esta mulher que me representa e eu, nos tornamos uma, de agora em diante, viva para sempre, enquanto os meus tomarem conta de nós e souberem nos proteger dos bárbaros. Por um paradoxo devido a esta

situação tão particular, eu estou, ao mesmo tempo, fora do mundo e no centro da vida desta família. Eu sou o retrato⁸⁰ (ASSOULINE, 2007, p. 14-15).

Assim, dando voz ao quadro, Assouline traça um afresco histórico da família Rothschild, de acordo com a trajetória do retrato no período conturbado do século XIX e as guerras mundiais do século XX. Como se vê, o romance de Assouline é estruturado por uma obra de arte, que, inclusive, ocupa o lugar de narrador-protagonista, sem que isto implique em sua caracterização como uma *narrativa de artista*, nem sequer como um *romance de arte*, pois seu foco é tratar dos acontecimentos históricos “presenciados” pelo retrato da Baronesa de Rothschild. A obra de arte, portanto, fornece apenas um “ponto de vista” para a história a ser contada.

Concluimos, portanto, que a figura do artista-protagonista é fundamental na constituição da *narrativa de artista*.

⁸⁰ "Ingres m'a peinte entre 1844 et 1848 mais j'habite vraiment le tableau depuis ce matin seulement, ce premier jour du mois de septembre 1886, qui est celui de ma mort. Cette femme qui me représente et moi, nous ne faisons qu'une désormais, vivante à jamais, tant que les miens prendront soin de nous et qu'ils sauront nous soustraire aux barbares. Par un paradoxe dû à cette situation si particulière, je suis à la fois hors du monde et au centre de la vie de cette famille. /Je suis le portrait"

CAPÍTULO 2 – ASPECTOS FORMAIS E ESTRUTURAIS

Ao tratarmos dos aspectos formais e estruturais próprios das *narrativas de artista* que atuam como suas marcas identificadoras, voltamo-nos a alguns textos teóricos provenientes do estruturalismo literário. Todavia, apesar de citarmos textos teóricos provenientes desta corrente crítica, publicados entre os anos 1960 e 1970, ressaltamos que não adotamos uma perspectiva estruturalista nesta pesquisa; pelo contrário, permanecemos atentos aos aspectos históricos, políticos, e até mesmo econômicos e sociais que norteiam o campo de estudo das *narrativas de artista* enquanto categoria literária.

Alinhamo-nos com o pensamento de Tzvetan Todorov, que, em *A literatura em perigo* (2014), defende um equilíbrio entre as abordagens, alegando que a análise literária que conjuga essas perspectivas, longe de serem rivais, podem ser complementares: "(...) a abordagem interna (estudo das relações dos elementos da obra entre si) devia completar a abordagem externa (estudo do contexto histórico, ideológico, estético)" (TODOROV, 2014, p. 36).

Feitos esses esclarecimentos, observamos que as *narrativas de artista* possuem especificidades estruturais e temáticas que conjugam, em uma mesma obra, elementos discursivos – representados pelos diálogos entre os personagens, cuja função é expor uma posição ideológica ou filosófica –, e descritivos – constituídos pelas descrições picturais, pelas écfrases.

Para Sylvain Ledda, em *Le peintre et son modèle* [O pintor e seu modelo] (2006), essas narrativas são, antes de tudo, “[...] obras originais cuja escrita é motivada por um questionamento sobre a arte e o artista⁸¹” (LEDDA, 2006, p. 14). Nesse ponto, é importante ressaltar que esses veios temáticos e estruturais similares não são frutos do plágio⁸² ou do acaso, como ressalta Emilie Sitzia em *L’artiste entre mythe et réalité dans trois oeuvres de Balzac, Goncourt et Zola* [O artista entre mito e realidade em três obras de Balzac, Goncourt e Zola] (2004), mas sim de uma concepção do artista existente à época e veiculada pela literatura (SITZIA, 2004, p. 120).

⁸¹ "œuvres originales, dont l’écriture est motivée par un questionnement sur l’art e l’artiste"

⁸² Alguns autores se viram de fato acusados de plágio, como é o caso de Zola, apontado como plagiador de Balzac e dos Goncourt quando publicou *A obra*, o que o levou a se defender publicamente em um artigo no jornal *Le Voltaire* em maio de 1886 (SITZIA, p. 141).

De acordo com Todorov em *As categorias da narrativa literária* (1966), “[...] é uma ilusão crer que a obra tem uma existência independente. Ela aparece em um universo literário povoado pelas obras já existentes e é aí que ela se integra” (TODOROV, 1972, p. 211). Com efeito, se “[...] em toda obra, existe uma tendência à repetição, que concerne à ação, aos personagens ou mesmo a detalhes da descrição” (*Ibid.*, p. 213), esses aspectos de identidade são muito específicos e bem delimitados nas *narrativas de artista*, como demonstraremos com os tópicos a seguir, a partir de uma análise comparatista aplicada ao *corpus* literário selecionado.

Por fim, ressaltamos que mesmo diante de diferenças estruturais entre as narrativas analisadas, composta sobretudo por romances, novelas e contos⁸³, os principais *topoi* das *narrativas de artista*, tanto formais quanto temáticos – que abordaremos no capítulo 3 –, permanecem intactos, mesmo que tratados de maneira sucinta ou reduzida.

2.1 – Os personagens

A análise do personagem é um dos pontos de fixação dos estudos literários, como observa Philippe Hamon em *Pour un statut sémiologique du personnage* [Por um estatuto semiológico do personagem] (1972): por certo, localizar o personagem na obra literária, identificando a forma como ele é descrito, o tempo e o espaço em que ele se inscreve, são as maneiras mais evidentes de analisar os principais elementos desta obra (HAMON, 1972, p. 86). Esses elementos que cercam o personagem são, portanto, responsáveis pela coerência da história contada, sendo que o protagonista concentra em si grande aspectos essenciais da obra em que se insere. A reflexão sobre o personagem de ficção, portanto, mostra que ele faz parte de todo um “sistema” montado pelo autor, com elementos intencionalmente criados, capazes de revelar a ordem, o sentido e o valor simbólico da obra literária.

⁸³ Para Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *A estrutura do romance* (1974) “O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da diegese, do tempo e do espaço” (SILVA, 1974, p. 105). “A novela”, por sua vez, “define-se fundamentalmente por ser a representação de um acontecimento, sem a amplidão do romance no tratamento das personagens e do enredo” (*Ibid.*, p. 106). A novela e o conto, portanto, quando comparados com o romance, apresentam um ritmo apressado no desenvolvimento da intriga, exprimem um caráter condensado da ação, do tempo e do espaço. A concentração estrutural destas narrativas, o ritmo acelerado com que se desenvolve a intriga, impedem, portanto, que o autor explore demasiadamente as descrições, as digressões e a análise psicológica das personagens.

No que se refere ao herói ou protagonista, Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em *A estrutura do romance* (1974), esclarece que “o conceito de herói está estreitamente ligado aos códigos culturais, éticos e ideológicos, dominantes numa determinada época histórica e numa determinada sociedade” (*Ibid.*). “O herói”, portanto, “espelha os ideais de uma comunidade ou de uma classe social, encarnando os padrões morais e ideológicos que essa comunidade ou essa classe valorizam” (*Ibid.*). Ainda segundo esse autor, quando esse herói contraria os códigos sociais vigentes, ele passa a ser considerado um anti-herói:

[...] o herói, em vez de se conformar com os paradigmas aceites e exaltados pela maioria da comunidade, aparece como um indivíduo em ruptura e conflito com tais paradigmas, valorizando o que a norma social rejeita e reprime (homossexualidade, adultério, sadismo, etc.). Nestas condições, o herói assume o estatuto de um *anti-herói* quando perspectivado e julgado segundo a óptica dos códigos sociais majoritariamente prevalecentes. A criação desses anti-heróis, [...] tornou-se frequente na literatura romântica e pós-romântica, sendo bem reveladora de um grave dissídio que se estabelece entre o escritor e a sociedade em que este se situa (SILVA, 1974, p. 30-31).

Assim, a condição de artista, sobretudo no século XIX, implica nessa ruptura, tensão e conflito do ser com a sociedade em consonância com o período histórico da consagração das *narrativas de artista*, como demonstra Octave Mirbeau com o seguinte trecho de seu romance *Dans le ciel*:

Um artista ou um assassino, é praticamente a mesma coisa para os tranquilos moradores do interior. Ambos inspiram os mesmos terrores, o mesmo desconhecimento da vida depravada e maldita. Em uma pequena região como a nossa, eles são foras-da-lei, “foras da vida”. Deles nos afastamos como de vagabundos ao entardecer, ou dos diabos, à noite, nas florestas mal-assombradas⁹⁰ (MIRBEAU, s.d., p. 58-59).

Nesse sentido, a imagem do artista no século XIX era ligada ao subversivo, razão pela qual o protagonista das *narrativas de artista*, pode, em razão de sua natureza de artista, ser considerado, em muitos casos, como um anti-herói.

Essa observação, contudo, não é uma regra, como é o caso do personagem pintor Brissot em *Grave Imprudence* (1880), de Burty, que não se enquadra na perspectiva de um anti-herói: herdeiro de uma fortuna, formado no ateliê

⁹⁰ "Un artiste, ou un assassin, c'est à peu près la même chose, pour les habitants paisibles des campagnes. Cela comporte les mêmes terreurs, le même inconnu de vie dépravée et maudite. Dans un petit pays comme était le nôtre, ce sont des hors-la-loi, des hors-la-vie. On s'en détourne, comme des rôdeurs, le soir, ou des diables, la nuit, dans les forêts hantées"

de Delacroix, frequentador dos meios aristocráticos parisienses, Brissot é um perfeito *gentleman*, admirado e respeitado em todos os meios sociais. Este também é o caso do personagem de Olivier Bertin, o pintor de *Fort comme la mort*, de Maupassant, frequentador dos salões e dos clubes privados da elite parisiense. Todavia, mesmo que inseridos em uma sociedade privilegiada, o status diferenciado desses personagens, assim como suas personalidades e sensibilidades singulares, são frequentemente sublinhados pelos narradores das obras, que insistem em demonstrar que eles pertencem ao mundo da arte, um universo particular apenas acessível aos seus pares, também artistas, e às suas outras figuras essenciais, como a modelo e o crítico.

Desse modo, o protagonista artista, tanto na forma de um herói quanto na de um anti-herói, ocupa uma posição distinta na sociedade, pois se apresenta como um indivíduo diferenciado dos demais; é nesse sentido que, como um ser de exceção, deslocado, atormentado e envolvido na busca incessante de sua definição, de seu status social e da realização de seu trabalho, o personagem artista se torna o representante por excelência dos questionamentos do indivíduo frente às instituições políticas, sociais e econômicas (cf. p. 37). Assim, é por meio da presença desse personagem artista que as *narrativas de artistas* desenvolvem seus aspectos críticos e ideológicos, características determinantes dessas obras literárias, como veremos.

Ainda sobre o artista-protagonista, geralmente retratado como um herói-artista boêmio ou gênio isolado, este é, em sua grande maioria, representado por um indivíduo do gênero masculino. Isso se deve ao fato de que, “desde sua origem, devido ao tratamento da história e da crítica literárias, o *Künstlerroman* se caracteriza como um gênero de domínio do masculino, tanto por parte de quem o produziu, quanto por parte de quem o conceituou ou analisou” (CAMPELLO, 2003, p. 32).

Nesse sentido, as personagens femininas das *narrativas de artista*⁹¹ foram relegadas a papéis secundários, representadas como as musas-modelos ou companheiras-esposas desses artistas-protagonistas, sujeitos passivos na atividade de criação, quando não se apresentam como uma fonte de conflitos, um entrave ao

⁹¹A categorização do artista-personagem a partir do gênero e a subsequente análise das figuras femininas nas *narrativas de artista* são pontos específicos e complexos desse campo de estudo, ainda pouco explorado pelas pesquisas acadêmicas. Nesse sentido que não nos aprofundaremos sobre este aspecto no presente trabalho, cujos objetivos não abrangem estas análises, bastando ficar claro que as artistas-protagonistas são exceção nas *narrativas do artista*, nas quais as papéis femininas são essencialmente representadas pelas modelos e companheiras dos artistas-protagonistas.

trabalho do artista, muitas vezes desempenhando um papel maléfico, como antagonistas.

A verificada limitação dos papéis femininos nas narrativas de artista, está, sem dúvida, intimamente ligada às convenções de ordem moral e social do período histórico em que estas mais se desenvolveram, o século XIX, uma vez que o quadro espaço-temporal trazido pela maioria destas narrativas também se insere neste período.

Como explica Norbert Rouland em *À la découverte des femmes artistes: une histoire de genre* [À descoberta das mulheres artistas: uma história de gênero] (2016), a educação reservada às mulheres as impedia de seguir uma carreira artística:

Uma vez que a arte não depende somente das aptidões individuais, mas também de um contexto social, a educação é um fator determinante na aprendizagem das técnicas necessárias à condição de artista. Ora, a educação das mulheres era concebida em função das necessidades dos homens. Ademais, circunstância agravante no caso da pintura, por muito tempo, até o extremo fim do século XIX, foi-lhes negado o acesso aos cursos de desenho das academias, pois a sua presença teria suposto que elas ali vissem modelos masculinos nus⁹² (ROULAND, 2016, p. 200).

É neste sentido que, devido ao contexto das *narrativas de artista*, que se inserem em um ambiente muitas vezes ligados à devassidão e à subversão – o mundo da arte –, a artista feminina enquanto personagem de ficção se apresenta como um desafio para o tratamento de topoï da categoria, como a viagem, a formação artística, as aulas nos ateliês-escola e Academias, as reuniões dos grupos de artistas nas tavernas, as visitas aos ateliês, etc., sobretudo nas obras produzidas no século XIX.

Concluimos, portanto, que a figura da mulher artista é uma exceção nas *narrativas de artista*⁹³; o perfil do artista-protagonista permanece sendo o identificado por Beebe, representado como um homem jovem, sensível e de temperamento artístico (BEEBE, 1964, p. 299).

⁹² "Puisque l'art ne dépend pas des seules aptitudes individuelles mais aussi d'un contexte social, l'éducation est un facteur déterminant dans l'apprentissage des techniques nécessaires à la condition d'artiste. Or l'éducation des femmes était conçue en fonction des besoins des hommes. Par ailleurs, circonstance aggravante dans le cas de la peinture, il fut longtemps interdit aux femmes jusqu'à l'extrême fin du XIX^e siècle – d'accéder aux cours de dessin des académies, car leur présence aurait supposé qu'elles y vissent des modèles masculins nus"

⁹³ Em nosso *corpus* de *narrativas de artista*, citamos as seguintes artistas-protagonistas: a poeta Corrine, de Madame de Staël; a pintora Ginevra de Piombo em *La Vendetta* (1830), de Balzac; a pintora Helen Graham em *The Tenant of Wildfell Hall* (1848), de Brontë; a pintora Adèle em *Madame Sourdís* (1880), de Zola; a fotógrafa Véronique de *Les suaires de Véronique* (1978), de Tournier; a pianista Renata em *O quarto fechado* (1984), de Luft; a pintora Artemísia em *Artemísia* (1998), de LaPierre; a pintora Charlotte Salomon em *Charlotte* (2014), de Foenkinos.

Ainda no que diz respeito aos personagens, um aspecto recorrente nas *narrativas de artista* é a presença de *personagens referenciais*, categoria identificada por Hamon, constituída por personagens históricos, mitológicos, alegóricos ou sociais, que remetem a um “[...] sentido pleno e fixo, imobilizado por uma cultura [...]” (HAMON, 1972, p. 95). Os personagens referenciais presentes nas *narrativas de artista* são, em sua grande maioria, representações de artistas reais, como o escultor Canova em *Corrine* (1807), romance de Madame de Staël; os pintores Poussin e Porbus em *A obra-prima ignorada*; Vermeer em *Moça com brinco de pérola* (1999), de Tracy Chevalier; Courbet, Degas, Millet em *Le peintre Louis Martin* [O pintor Louis Martin] (1881), de Duranty; Artemísia Gentileschi e seu pai, Orazio Gentileschi, em *Artemísia*; Dante Gabriel Rossetti e John Everett Millais, pintores da fraternidade dos Pré-Rafaelitas, e outras personalidades a ela relacionados, como a musa e modelo Elizabeth Siddal e o crítico John Ruskin, todos personagens retomados no romance *Autumn* (1999), de Philippe Delerm.

Esses personagens referenciais, quando não são os protagonistas das narrativas, exercem nela um papel relevante, e isso devido a um propósito de verossimilhança, atrelado ao comprometimento das *narrativas de artista* com o real. A presença de um personagem referencial na forma de um artista, portanto, pretende trazer para a narrativa a representação de questões filosóficas, ideológicas e estéticas de seu tempo.

Por fim, no que se refere à análise dos personagens, ressaltamos a presença de um sistema de oposição que os envolve: é comum, nas *narrativas de artista*, a presença de uma ou mais personagens que se opõem ao artista, pelo seu temperamento e seu sentido prático, a maneira como se relacionam com o seu meio. Isto ocorre como uma forma de ressaltar a peculiaridade do artista: o artista protagonista é apresentado como uma personalidade singular, único e diferente dos demais, que rejeita a vida ordinária e as “mesquinhas” do cotidiano. A ele se opõe um ser materialista, que encontrou seu lugar na sociedade, que possui objetivos práticos e bem determinados. O pragmatismo e a racionalidade que caracterizam esse personagem atuam como uma forma de realçar o temperamento do artista-protagonista, o que, muitas vezes, se torna uma fonte de conflitos entre eles.

Encontramos um exemplo emblemático dessa oposição de personagens na novela de Camus, *Jonas ou o artista no trabalho*, na qual as personalidades do pintor Jonas e de sua esposa Louise são diametralmente opostas. O artista é descrito

como diferente dos outros seres, alguém que não se preocupa com os afazeres do dia-a-dia, e que somente na prática de sua arte encontra algum interesse e entusiasmo:

Pela primeira vez, descobriu em si um ardor imprevisito, mas incansável, logo dedicou seus dias à pintura, e, sempre sem esforço, tornou-se exímio nesse exercício. Nada mais parecia interessá-lo, e, por pouco, deixou de se casar na idade adequada; a pintura devorava-o por inteiro. Aos seres e às circunstâncias comuns da vida, reservara apenas um sorriso benévolo, que o dispensava de se preocupar com eles (CAMUS, 1957, p. 97).

Já Louise se inscreve no mundo prático do cotidiano, ocupando-se de tudo para que o pintor possa se concentrar em seu trabalho:

A vocação de Louise era a atividade. Uma vocação como essa combinava harmoniosamente com o gosto de Jonas pela inércia e suas vantagens. [...] Mas os tesouros da dedicação que Louise esbanjava reluziam como ouro na vida diária de Jonas. Esse anjo bom poupava-o de comprar sapatos, roupas para ele e para a casa, o que abrevia, para qualquer homem normal, os dias de uma vida já tão curta. Resolutamente, ela assumia os encargos das mil invenções da máquina de matar o tempo [...] (*Ibid.*, p. 98-99).

No caso de Jonas, existe ainda um outro personagem que a ele se opõe, que é seu amigo de infância Rateau, que cria instalações engenhosas para facilitar a vida do pintor em seu singular ateliê-apartamento. A Rateau também é atribuído o papel de conselheiro, sendo ele quem adverte Jonas sobre a verdadeira natureza de seus novos “amigos”, de seus discípulos e dos frequentadores do ateliê: “– Que criaturas estranhas, gostam de você como estátua, imóvel. Com eles, é proibido viver” (*Ibid.*, p. 111); “– Desconfie. Não são todos bons” (*Ibid.*, p. 117); “– Você é muito bobo. Eles não gostam nem um pouco de você” (*Ibid.*, p. 120).

Em *O quarto fechado*, de Lya Luft, a artista-protagonista Renata, decide abandonar a música para se dedicar ao casamento. Todavia, a diferença de temperamento entre os cônjuges já anuncia o fracasso da união: “Pianista de sucesso, Renata descera dos palcos para o mundo de Martim, um mundo terra-a-terra, forte e racional. [...] Tentara trocar a arte pela vida doméstica, mas cedo o novo ambiente lhe pareceu vulgar” (LUFT, 2004, p. 15).

Esse sistema de oposição entre os personagens, entre pessoas “comuns” e o artista, se manifesta em outros aspectos, como na oposição entre arte e vida, amor

e criação, etc. De fato, os paralelos, oposições e paradoxos, são elementos muito presentes nas *narrativas de artista*, como veremos adiante.

Acrescentamos, por fim, que os companheiros, amigos e antagonistas representados pelos personagens secundários são geralmente outros artistas, que podem fazer parte de círculos artísticos, como o movimento do *Plein Air* [Ar livre] liderado por Claude Lantier em *A obra*, ou a Irmandade dos Pré-Rafaelitas retratada em *Autumn*, além de críticos, *marchands* e modelos, personagens que se cruzam nos ateliês, nas exposições, nas tabernas, nos cafés, figuras que compõem o universo particular retratado pelas *narrativas de artista* que é o mundo da arte e aqueles que nele transitam.

2.2 – A sequência narrativa

Montandon (1986, p. 29-34) é um dos poucos teóricos a realizar uma análise estrutural do *romance de artista*, e mesmo que ele tenha se concentrado em no gênero romance, percebemos que os elementos que esse autor identifica também estão presentes no conto, na novela ou outra forma assumida pelas *narrativas de artista*.

Em síntese, Montandon identifica na narrativa cinco etapas, ligadas ao percurso do artista-personagem: a primeira etapa é a da apresentação do protagonista, na qual é enfatizada o seu desraizamento familiar, que se manifesta, na maior parte das vezes, por pais ausentes, primeira imagem de uma rejeição social do artista⁹⁴. A segunda etapa é a da procura, por parte do artista-personagem, por um pai simbólico, uma espécie de mentor. A terceira etapa retrata o encontro e o aprendizado com esse mestre. A quarta etapa é representada por uma prova a ser enfrentada pelo artista-personagem, que pode se dar no âmbito amoroso ou na forma de um conflito de criação. A quinta etapa, por fim, é a que Montandon denomina de “reino dos sonhos” (*royaume de rêve*), um mundo dominado pelo onírico, que é a negação da realidade, pois a obra de arte, enquanto materialização da imaginação ou

⁹⁴ De fato, esse desraizamento e a ausência dos pais é uma constante nas narrativas de artista, como já demonstramos nas páginas 66 e 66 com os exemplos de Claude Lantier, de *A obra*, e Jonas, de Camus. Lembramos também a rejeição familiar sofrida pelo personagem de Cauby, de *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, expulso de casa na adolescência, e ausência de laços familiares de Jed Martin, de *O mapa e o território*, cuja mãe se suicidou em sua infância e o pai, que o via poucas vezes por ano, optou pela eutanásia diante de uma doença incurável.

produto da criação, representa essa rejeição: “A obra de arte é um real negado, um real transfigurado⁹⁵” (*Ibid.*, p. 32). Importa ressaltar que esse “reino dos sonhos”, ao contrário do que seu nome pode sugerir, não é sinônimo de um final feliz, mas sim de uma oposição ao mundo real no qual o protagonista se vê inserido e do qual luta para se desvencilhar.

Todavia, o trabalho de Montandon é baseado em obras do período do romantismo que apresentam as etapas acima enumeradas em ordem linear, estrutura que as obras dos séculos seguintes não mantiveram. No entanto, encontramos nas obras do século XX e nas contemporâneas praticamente todas essas etapas na forma de analepses ou prolepses, ou, ainda, por meio do fluxo da memória do personagem, que rompem com a linearidade da narrativa. Alguns aspectos ressaltados por Montandon, como a busca e o encontro com um mestre, por se encontrarem ligados ao *Bildungsroman* – o que, como vimos, denuncia a origem das *narrativas de artista* como uma resposta a esse subgênero –, perdem seu peso após o período do romantismo, razão pela qual essa figura do mestre se torna cada vez mais rara nas obras contemporâneas.

Sitzia, por sua vez, resume a sequência narrativa das obras centradas em um artista fictício a partir de um esquema de vida:

[...] eles começam como crianças prodígio; uma oportunidade imprevista os direciona para a profissão de artista; eles levam uma vida boêmia alegre e criativa; uma mulher (real ou imaginária) entra em suas vidas; os artistas incompreendidos pelo público perdem pouco a pouco a razão e afundam-se na loucura e na destruição⁹⁶ (SITZIA, 2004, p. 115).

A autora ressalta que essa estrutura narrativa pode ser apresentada por mais de um personagem, como é o caso de *A obra prima desconhecida*, em que Poussin segue as etapas do artista neófito e Frenhofer as do artista mais experiente, obcecado e atormentado (*Ibid.*).

Assim, a partir desses trabalhos e das obras literárias analisadas, propomos a seguinte estrutura para as *narrativas de artista*, adaptável a obras do século XIX até as do extremo contemporâneo: 1) a apresentação do artista e de seu

⁹⁵ "L'œuvre d'art est un réel nié, un réel transfiguré"

⁹⁶ "[...] ils commencent par être des enfants prodiges; une importunité imprévue les entraîne vers le métier d'artiste ; ils mènent une vie de bohème joyeuse et créative ; une femme entre dans leur vie (réelle ou imaginaire) ; les artistes incompris du public perdent peu à peu l'esprit et sombrent dans la folie et la destruction"

meio; 2) o processo de criação do artista; 3) a inserção de um desafio que ameaça ou prejudica o trabalho do artista; 4) a reação do artista a este desafio, a forma como ele enfrenta e resolve este problema, que se apresenta como uma conclusão da narrativa.

Observamos, contudo, que essa sequência narrativa que propomos, adaptável a várias formas literárias que compõem nosso *corpus*, não se apresenta necessariamente em ordem linear, mas, como já salientamos, podem surgir como analepses, prolepses, digressões do fluxo de pensamento do personagem protagonista – exemplos que já citamos em *A obra* e *Jonas ou o artista no trabalho* (cf. p. 69), ou, ainda, por meio de recursos como a *mise en abyme* e a intertextualidade.

Um exemplo interessante da utilização dos recursos de *mise en abyme* e da intertextualidade inserido na sequência narrativa se encontra na *graphic novel* de Eddie Campbell, *The fate of the artist* (2006), na qual são intercaladas, entre os textos que compõem a narrativa principal, curtas histórias em quadrinhos, ou tirinhas, produzidas pelo artista-protagonista, como as séries *Angry cook*, *Honeybee* e *Theatricals* (cf. figura 9, p. 96), cuja função é espelhar as situações vividas no ambiente doméstico do próprio personagem, ele próprio uma autorrepresentação declarada do autor. Como podemos verificar nas duas páginas retiradas da obra presentes na figura 9, o termo carinhoso “*honeybee*” utilizado pelos personagens do quadrinho *Honeybee* é também utilizado pelo protagonista e sua esposa; o temperamento raivoso da *Angry cook* é similar à da esposa do protagonista, como sugere a linha que sublinha as palavras de sua fala, enfatizando o tom exaltado da fala; e, por fim, os personagens de *Theatricals* mencionam explicitamente o nome do protagonista, Campbell.

Esse exemplo constitui uma das marcas das obras contemporâneas incluídas entre as *narrativas de artista*, pois estas obras, mesmo ao adotar formas plurimidiáticas e utilizarem recursos possibilitados por técnicas atuais, continuam a apresentar as principais características ou marcas definidoras da categoria.

Figura 9 – Páginas 14 e 15 de *The fate of the artist*, que apresenta os quadrinhos *Angry Cook*, *Honeybee* e *Theatricals* entremeados com a narrativa principal



2.3 – O quadro espaço-temporal

A análise do quadro espaço-temporal das *narrativas de artista* se acordam com os principais temas da categoria e com os aspectos que o autor decidiu colocar em evidência, seja a verossimilhança, a dimensão crítica, ou, ainda, o temperamento do artista e a missão artística que este se atribui. É o que demonstramos a seguir.

No que se refere ao espaço referencial e significativa, percebemos dois locais de predileção onde a ação é ambientada, quais sejam, a Itália e a França, locais tradicionalmente ligados à arte: a Itália, origem da arte clássica, e a França, centro cultural privilegiado do século XIX, berço das vanguardas artísticas. Em obras atuais, notamos a presença da Holanda como um novo espaço de ambientação, o que se deve ao aumento da popularidade dos pintores holandeses (NOËL, 2009, p. 22), notadamente a de Vermeer, cujos poucos dados biográficos o consagram como um personagem histórico misterioso, transformando-o em matéria privilegiada de ficção.

Nathaniel Hawthorne, no prefácio que escreve para seu romance *O fauno de mármore* (1860), justifica a escolha da Itália para ambientar sua obra: “A Itália, lugar onde se desenrola o romance, foi-lhe [ao autor] essencialmente valiosa, provendo uma espécie de ambiente poético ou mágico [...]” (HAWTHORNE, 1992, p. 3). O autor explica, ainda, a dificuldade em ambientar um romance em sua terra natal, os Estados Unidos – onde o autor geralmente inscreve a maior parte de suas obras – , marcados pelo senso prático do desenvolvimento econômico,:

[...] nenhum autor pode conceber a dificuldade de escrever um romance sobre um país onde não existe nenhuma sombra, nenhuma antiguidade, nenhum mistério, nenhum elemento pitoresco e nenhum erro melancólico, nada, a não ser uma prosperidade comum à luz clara e simples do dia como, felizmente, vem a ser o caso do meu querido país natal. [...]. O romance e a poesia, assim como a hera, os líquens e as trepadeiras, precisam da ruína para crescer (*Ibid.*).

Hawthorne ressalta a importância da tradição artística para o desenvolvimento de uma obra literária, e quando esta é focada na arte, o quadro espacial em que ela se insere se apresenta como um elemento ainda mais relevante. Sem dúvida essa foi a linha de pensamento seguida por vários autores para escolher a Itália como o espaço de suas narrativas, e isso desde as origens das *narrativas de artista*, pois as obras precursoras de Heinse, Novalis e Tieck, se desenvolvem, pelo

menos em grande parte, observado o deslocamento constante dos personagens, na Itália.

Com efeito, a Itália é o quadro espacial de predileção das *narrativas de artista*, sobretudo no que se refere ao *topos* da viagem.

Como lembra Mello no ensaio *O “grand tour” e o “risorgimento”: imaginários românticos da Itália na literatura francesa* (2012), era comum, entre os jovens de classes altas entre os séculos XVII e XIX, realizar uma viagem pela Europa com vistas a aperfeiçoar sua educação artística, viagem na qual se privilegiava a Itália – em especial as cidades de Milão, Veneza, Florença, Roma e Nápoles –, e a Grécia, diante da presença da arte da Antiguidade (MELLO, 2012, p. 64).

Elemento quase onipresente nas *narrativas de artista*, a visita à Itália, com destaque para a cidade de Roma, é uma etapa obrigatória da formação do artista, fiel à crença renascentista de que “nenhum pintor, nenhum escultor, nenhum arquiteto pode produzir uma obra de valor se ele não fez uma viagem a Roma⁹⁷” (HOLLANDA, 1548, in WITTKOWER, 2016, p. 96).

Mesmo que o *grand tour* fosse reservado aos jovens das classes mais favorecidas, o artista que não fizesse parte dessa elite possuía outras oportunidades de empreender esta viagem, pois muitas Academias de Belas Artes previam prêmios de viagem para os artistas que se destacassem. A Academia francesa, por exemplo, criou o *Prix de Rome* (prêmio de Roma), concurso cuja recompensa consistia em uma bolsa de estudos que permitia ao artista completar sua formação na Itália⁹⁸.

Dentre os protagonistas das *narrativas de artista*, encontramos alguns pintores fictícios vencedores desse prestigioso prêmio: o personagem Théodore de Sommervieux, da novela de Balzac *Ao “Chat-qui-pelote”* (1830), e Olivier Bertin, em *Fort comme la mort*, de Maupassant. Ainda na esfera dos artistas fictícios, é em Roma, que o escultor Sarrasine, personagem de Balzac, se estabelece para aperfeiçoar sua arte, assim como os pintores Brissot, de Burty, e o círculo de artistas do *Fauno de mármore*, de Hawthorne.

Na Itália, além de Roma, também observamos como referências espaciais frequentes as cidades de Florença, em que se passa a novela de Henry James, *A*

⁹⁷ "Aucun peintre, aucun sculpteur, aucun architecte ne peut produire une œuvre de prix s'il n'a pas fait un voyage à Rome". Francisco de Hollanda, *Tractado de Pintura antigua*, 1548.

⁹⁸ Foram vencedores do Prêmio de Roma alguns dos artistas mais renomados da França, como Jean-Honoré Fragonard, em 1752, Jacques-Louis David, em 1774, e Jean Auguste Dominique Ingres, em 1801.

Madona do futuro, e Veneza, local também escolhido por Balzac para ambientar sua novela musical *Massimila Doni* (1837) e por Alfred de Musset para *Le fils du Titien* [O filho do Ticiano] (1838), cidade também aficionada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Proust.

No caso das narrativas que elegem Paris como espaço referencial, a motivação dos autores é similar à que destacamos para Roma, pois essa cidade é símbolo da efervescência artística do século XIX, berço das vanguardas que surgiram nesse século – como o movimento impressionista –, local por excelência da realização dos Salões de Pintura e Escultura desde o século XVIII, da formação dos grupos artísticos, da boemia, aspectos muito bem retratados pelas *narrativas de artista*, ao ponto destas serem consideradas por alguns teóricos como verdadeiros documentos da época (BOWIE, 1950, p. 8).

A fim de ilustrar a crescente importância da cidade de Paris no cenário artístico internacional do século XIX, Muhlstein (2016, p. 10-14) destaca a revolução cultural que sobreveio com a criação dos museus modernos e as exposições públicas realizadas nos Salões. O entusiasmo pela arte, explica esta autora, atingiu todas as camadas da sociedade (*Ibid.*, p. 16), e são exatamente esses os ambientes retratados pelas narrativas de artista, quais sejam, os ateliês particulares e os ateliês-escola, os museus, as exposições, as tavernas e cafés em que os artistas se encontravam para confraternizar e discutir suas concepções sobre a arte, espaços esses que contribuíram para o surgimento das vanguardas justamente por favorecerem o diálogo e a convivência entre os artistas.

Como observa Sitzia sobre a Paris do século XIX: “Paris reúne todos os artistas, de todas as classes sociais. Paris, centro do poder, é também o centro das artes. É o local de encontro dos artistas e dos compradores⁹⁹” (SITZIA, 2004, p. 83). A autora completa afirmando que Paris, no século XIX, se torna “[...] um centro artístico não porque ela é o centro do poder, mas porque é o local do Salão e o domicílio da burguesia¹⁰⁰” (*Ibid.*). Por essas razões, o espaço representado pela cidade de Paris, diante de sua força significativa, se torna um elemento importante das *narrativas de*

⁹⁹ "Paris rassemble tous les artistes, de toutes classes sociales. Paris, centre du pouvoir, est aussi le centre des arts. C'est le lieu de rencontre des artistes et des acheteurs"

¹⁰⁰ "[...] un centre artistique, non plus parce qu'il est le centre du pouvoir, mais parce qu'il est le lieu du Salon et le domicile de la bourgeoisie"

artista, cuja descrição ocupa longas páginas em diversas oportunidades, mas também se liga profundamente aos personagens pintores (*Ibid.*, 82-85).

Em *Manette Salomon*, como demonstra Sitzia (*Ibid.*), além da descrição de jardins e paisagens parisienses, a atração que a cidade exerce sobre o pintor Coriolis é tratada como algo irresistível e, ao mesmo tempo, fatal: “Eu gosto muito de Paris, veja você...”, diz o pintor, “essa Paris miserável, é tão charmosa, tão cativante, tão tentadora! Eu me conheço e tenho medo: Paris acabará por me devorar...¹⁰¹” (GONCOURT, 1996, p. 116).

Já em *A obra*, como observa a autora (*Ibid.*), a cidade atinge uma importância ainda maior: palco dos passeios românticos de Christine e Claude no início de sua relação, Paris se torna outra adversária para Christine: “[...] a cidade da paixão, que ela via como uma rival!¹⁰²” (ZOLA, 1996, p. 257), com quem disputa, juntamente com a pintura, a atenção do pintor. Para Claude, Paris se torna o centro de sua arte e de sua vida, que comanda todos seus impulsos: “Nada existia além de Paris, e ainda, dentro de Paris, só existia um horizonte, a ponta da *Cité*, essa visão que o assombrava sempre e em toda parte, esse lugar único onde ele deixava seu coração ¹⁰³” (*Ibid.*, p. 429).

Podemos inferir, com esses exemplos, que, tanto para Coriolis quanto para Claude, Paris representa, além de uma obsessão visual, que norteia seus ideais artísticos, todos os paradoxos da criação, um reflexo da exaltação, do impulso criativo e do tormento que os acomete durante os processos criativos.

Outro aspecto importante no que se refere ao espaço dentro dessas narrativas é o do deslocamento espacial, representado pela realização de uma viagem pelo artista-personagem. Inclusive, as obras que inauguram a categoria das *narrativas de artista*, se concentram essencialmente na viagem de seus protagonistas – como é o caso dos artistas Ardinghello, de Heinse; Franz Sternbald, de Tieck; Henri d’Ofterdingen, de Novalis –, uma clara influência do *romance de formação*, no qual a viagem tem um caráter iniciático, representando uma experiência que coloca o indivíduo em contato com o mundo e com os outros homens. Nas narrativas de artista, no entanto, a viagem iniciática permite ao artista-protagonista instruir-se sobre a

¹⁰¹ "J'aime trop Paris, vois-tu... Ce gueux de Paris, c'est si charmant, si prenant, si tentant! Je me connais et je me fais peur : Paris finirait par me manger..."

¹⁰² "[...] la ville de passion où elle sentait une rivale!"

¹⁰³ " Rien n'existait que Paris, et encore, dans Paris, il n'existait qu'un horizon, la pointe de la Cité, cette vision qui le hantait toujours et partout, ce coin unique où il laissait son cœur"

história da arte, conhecer *in loco* o trabalho de artistas estrangeiros, mas, principalmente, descobrir suas próprias motivações artísticas.

A viagem, por representar uma das importantes etapas vividas pelo protagonista, é tratada por alguns teóricos como um tema ou um *topos*, sendo que, como lembra Campello (2006, p. 129), essa viagem pode se realizar concretamente, com o deslocamento físico do personagem artista no tempo e no espaço, ou, então, pode ser psicológica e simbólica; o importante é que o artista “[...] percorra os caminhos da criatividade e que a sua expressão se dê na forma de uma arte” (*Ibid.*). Com efeito, a viagem empreendida pelo artista personagem prescinde do deslocamento, pois, para o artista, a viagem não representa necessariamente uma forma de contato com o mundo, podendo, ao contrário, ser vista como uma fuga desse mundo (MONTANDON, 1986, p. 27), uma espécie de encontro com sua própria subjetividade, uma forma de autoconhecimento.

No que se refere aos locais escolhidos para a viagem, Sitzia (2004, p. 86-90) os divide em três possibilidades: em primeiro lugar, a viagem exótica, que reflete a popularidade do movimento orientalista no século XIX, representando a busca de uma natureza fora do comum, assim como a procura de um modelo ideal pelo pintor¹⁰⁴; em segundo, a viagem a Roma, que, como já salientamos, representa a busca da arte clássica, da formação acadêmica, do reconhecimento público e de uma carreira artística sólida; e, por último, a viagem ao campo, que se adequa às condições modestas do pintor e apresenta novas possibilidades de temas, luzes, cores e formas não encontradas no ambiente urbano.

Todavia, ainda existe uma outra forma de viagem não abordada por Sitzia mas sugerida por Campello (2003, p.), que é a viagem simbólica, cujo exemplo mais emblemático é vivido pelo pintor Jonas, de Camus: extenuado pela esterilidade criativa em seu ateliê-apartamento, constantemente devassado pela presença da família, dos discípulos, dos críticos e dos admiradores, Jonas constrói um abrigo suspenso sobre os cômodos de seu apartamento, “[...] uma espécie de jirau estreito, embora alto e profundo” (CAMUS, 1957, p. 125), onde se isola para trabalhar, ali permanecendo por vários dias, até cair, deixando ali uma tela, “[...] inteiramente branca, no centro da qual Jonas escrevera apenas, com letra muito pequena, uma

¹⁰⁴ Neste sentido, a autora cita o exemplo de Coriolis, que faz uma viagem ao oriente, possibilitando a realização de pinturas orientalistas; em nosso *corpus*, citamos também o exemplo de Frenhofer, que parte em busca do modelo ideal para sua Catherine Lescaut na Grécia e na Ásia.

palavra que se podia decifrar, mas não se podia saber, ao certo, se era *solitário* ou *solidário*" (*Ibid.*, p. 130).

Esse isolamento voluntário do pintor pode ser compreendido como uma viagem simbólica, um autoexílio por meio do qual o artista procura por um espaço para refletir e meditar, atividades que são tão importantes quanto a prática efetiva da arte: em seu abrigo suspenso, Jonas "não estava pintando, mas meditava. Na escuridão e nesse semi-silêncio, que comparado ao que vivera até então, parecia-lhe o silêncio do deserto ou do túmulo, ele escutava o próprio coração" (*Ibid.*, p. 126).

Concluimos, portanto, que a escolha dos espaços na narrativa é carregada de simbolismo, relacionando-se com o seu contexto histórico, com o temperamento do artista-protagonista e com a missão artística que este se atribui.

Com relação ao tempo, ou o contexto histórico no qual a narrativa se inscreve, observamos que os autores procuram adequá-lo à imagem do artista que pretendem retratar: Alexandra LaPierre retoma o século XVII para demonstrar as dificuldades de uma artista do gênero feminino para se impor no mundo da arte; Pascal Quignard também escolhe este século para revelar a austeridade jansenista do compositor barroco Sainte Colombe; já os Goncourt, Zola, Burty e outros, optaram pelo século XIX, do qual são contemporâneos, para retratar as profundas transformações que testemunhavam no mundo da arte de seu século, motivação que também levou Houellebecq a inscrever o seu romance, *O mapa e o território*, no universo da arte contemporânea do século XXI.

O fato de alguns escritores optarem por um quadro temporal que lhes era/é contemporâneo é revelador, pois acrescentam credibilidade ao texto, que adquire valor de documento, colocando as *narrativas de artista* em uma posição fronteira entre a realidade e a ficção. Além dessa busca por verossimilhança, percebemos que os autores que escolhem ambientar suas obras no período histórico a que pertencem, o fazem com vistas a colocar em evidência a sua dimensão crítica. Zola, por exemplo, inclui em *A obra* um longo diálogo em que o pintor Claude discorre sobre a disputa estética travada entre os artistas Ingres e Delacroix; Houellebecq, por sua vez, descreve seu pintor-personagem, Jed Martin, em pleno trabalho, pintando um quadro intitulado *Damien Hirst e Jeff Koons dividem entre si o mercado da arte*. Essas referências possuem muito mais força quando trazidas em um contexto contemporâneo ao leitor, uma vez que, através delas, o autor assume a posição de

crítico parcial ou, até mesmo, imprime à sua obra um tom de manifesto, como é o caso de Zola.

Bernard Vouilloux, ao tratar dessa porosidade entre o documento e a ficção, lembra que as narrativas de artista estão imersas na cultura visual de seu tempo (VOUILLOUX, 2016, p. 167), de onde retiram suas referências. De fato, como já adiantamos no tópico em que tratamos dos personagens, é muito comum nos depararmos com personagens reais atuando entre personagens fictícios, característica reveladora dessa busca por verossimilhança, por uma representação fiel do mundo da arte de seu tempo. “Esses registros”, como sublinha Bowie (1950, p. 6), “são de grande interesse, e raramente são encontrados além da ficção, por isso constituem um eminente serviço prestado à história da arte¹⁰⁵”.

É de notório conhecimento, hoje, que os personagens artistas dos Goncourt são inspirados em artistas reais, assim como as descrições que fazem de ateliês e quadros incluídos em *Manette Salomon* (SITZIA, 2004, p. 50); Zola, por sua vez, também contou com a colaboração de seus amigos pintores para a escrita de sua obra (MUHLSTEIN, 2016, p. 83). Essas fontes extratextuais, hoje já identificadas pela crítica literária, são reveladoras da interface entre a realidade e a ficção nessas narrativas:

O romance se situa assim entre a biografia e o mito, o real e o imaginário. Esses romances, tão bem documentados e credíveis, influenciam a nossa percepção dos pintores do período. Eles nos fornecem informações precisas sobre o modo de vida dos artistas ao se inspirarem em situações reais¹⁰⁶ (SITZIA, 2004, p. 50-51).

Essas referências temporais não se limitam à presença dos personagens referenciais, podendo também se apresentar na forma de referências picturais, como o fez Mirbeau em *Dans le ciel*, ao citar, descrever e comentar vários quadros que marcaram a arte de sua época, como *Nascer do sol com monstros marinhos* (1845), de William Turner; *Os álamos* (1891), de Claude Monet; *A Noite estrelada* (1889), de Vincent Van Gogh, entre outros.

¹⁰⁵ “Such recordings, likely to be of the greatest interest, are scarcely, to be found elsewhere than in fiction and constitute an eminent service rendered to the history of art”

¹⁰⁶ “Le roman se situe alors entre la biographie et le mythe, le réel et l’imaginaire. Ces romans si bien documentés et crédibles influencent notre perception des peintres de la période. Ils nous fournissent des informations précises sur le mode de vie des artistes en s’inspirant de situations réelles”

Ou ainda, como Houellebecq, que, em *O mapa e o território*, além de mencionar personagens do mundo da arte, como os já citados Jeff Koons e Damien Hirst, também cita marcas de produtos, como as cervejas Budweiser, a câmera fotográfica Western Digital, o ipod da Apple; restaurantes, como Chez Papa, McDonalds; empresas multinacionais, como Chevrolet, Mercedes, Carrefour, Hotéis Mercure; assim como eventos e personalidades que marcaram a cultura popular, a política ou a indústria do entretenimento e os desenvolvimentos tecnológicos do início do século XXI, como as menções que faz ao time de futebol inglês Arsenal, ao *Tour de France*, a Silvio Berlusconi, a Sean Penn e a Angelina Jolie, assim como a Steve Jobs e Bill Gates. Houellebecq, engloba, assim, todos os aspectos culturais da sociedade, não apenas a esfera que diz respeito à arte.

Concluimos, portanto, que as representações ficcionais e factuais do mundo da arte presentes nas *narrativas de artista* compreendem inegáveis componentes críticos e documentais, atuando como interfaces entre o mundo real e imaginário, sendo que esses aspectos são favorecidos pelo contexto espaço-temporal, na maioria das vezes coincidente com o tempo vivido e presenciado pelo autor da obra.

2.4 – A picturalidade

Uma das principais características das *narrativas de artista* é a presença de marcadores picturais, evidenciada pelo uso recorrente de procedimentos de descrição, utilizados quando o autor traça o retrato do artista, descreve seu espaço de criação e as obras de arte ali presentes, sobretudo as criadas pelo artista-personagem.

Essa escrita imagética, com forte apelo visual, solicitando constantemente as faculdades do olhar por meio de referências diretas e indiretas às artes visuais tem ligação direta com o protagonista das *narrativas de artista*, geralmente um pintor, como sublinha Liliane Louvel em *A descrição “pictural”: por uma poética do iconotexto* (1997), “[...] o fato de o personagem de um pintor figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição [...]” (LOUVEL, 2006, p. 208), assim como a menção de mitos ligados à representação (Medusa, Narciso, Pigmaleão e Orfeu) também indicam uma possível intenção pictural (*Ibid.*, p. 214). O elemento

pictural dessas narrativas, portanto, está presente metaforicamente¹⁰⁷, mas também materialmente, por meio da obra de arte.

A qualidade pictural dessas narrativas é evidenciada sobretudo pelas descrições que, de acordo com Gérard Genette em *Fronteiras da narrativa* (1966), atuam como auxiliar da narrativa, desempenhando duas funções: uma função decorativa, como ornamento do discurso, constituindo-se como uma descrição ornamental; e a grande função que se impôs na tradição do gênero romanesco, de ordem simultaneamente explicativa e simbólica, a descrição significativa. Assim, “os retratos físicos, as descrições de roupas e móveis tendem [...] a revelar e ao mesmo tempo a justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito” (GENETTE, 1972, p. 264-265).

Como salienta Philippe Hamon em sua obra dedicada à descrição literária, *O que é uma descrição?* (1991), a descrição é uma das formas literárias mais fundamental e antiga, que denota uma postura didática (ou pedagógica), mas também de autoridade, por possuir laços com a atividade de testemunhar algo ou por fazer referência ao real (HAMON, 1991, p. 5-6). Hamon reconhece como atributos da descrição a razão, a minúcia e a competência.

Fazer um inventário nunca é uma atividade gratuita; deste modo, a descrição, assim como a *denominação* (o nome, próprio ou comum, que coloca uma etiqueta sobre as coisas) e a *designação* (o gesto do indicador, os dêiticos), se apresenta como um dos principais meios semióticos de que dispõe o homem para dizer o real e o dominar (ou o ensinar) (*Ibid.*).

De fato, as descrições presentes na *literatura de arte*, e não apenas nas *narrativas de artista*, além de superarem o simples ornamento do texto, desempenhando uma função decorativa, como apontado por Genette, também exercem uma relevante função significativa, pois se aliam às funções críticas, reflexivas e didáticas do texto, como sublinha Hamon, conferindo-lhe, portanto, autoridade e enfatizando seus efeitos de real. Desta forma, a interferência pictural no texto lhe acrescenta camadas adicionais de sentido, permitindo um maior alcance expressivo, pois “a linguagem das cores e das formas cria uma rede que dá coerência ao texto¹⁰⁸” (LEDDA, 2006, p. 10).

¹⁰⁷ Metáforas ligadas às artes visuais são comuns na retórica, a começar pelo uso figurado do verbo “pintar” aplicado à escrita, conferindo-lhe uma qualidade imagética (FONTANIER, 1977, p. 390).

¹⁰⁸ “Le langage des couleurs et des formes crée un réseau qui donne sa cohérence au texte”

No contexto contemporâneo, no campo dos estudos da intermedialidade, podemos identificar esse apelo pictural das *narrativas de artista* como “referências intermediáticas”, que, de acordo com Irina Rajewsky em *Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade* (2012), consistem em:

[...] estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia como sistema (RAJEWSKY, 2012, p. 25).

Essas referências à mídia visual na escrita serão diretas quando citam expressamente essa mídia (*Ibid.*), como ocorre com a evocação ou descrição de obras de arte; e indiretas quando procuram imitar certas técnicas dessa mídia, o caráter “como se” destacado por Rajewsky, que produz uma “ilusão de outra mídia” (*Ibid.*, p. 28), no caso, as artes visuais, como a descrição de uma paisagem ou de uma personagem “como se” fosse uma pintura.

As diferentes formas como essa picturalidade aparece no texto foram muito bem tratadas por Louvel em seu artigo *Nuanças do pictural* (2001), no qual a autora estabelece uma tipologia organizada de acordo com o grau saturação pictural do texto. Essa tipologia estabelece cinco formas de iconotextos, marcados pela interação entre o texto e a imagem: o efeito quadro, o arranjo estético, o quadro vivo, a descrição pictural e a éfrase. Essas cinco categorias se encontram organizadas em ordem crescente de saturação pictural, sendo a éfrase a que conta com o grau mais elevado de saturação. Observamos também que o efeito quadro e o arranjo estético são referências intermediáticas indiretas, pois, ao não mencionarem outra mídia, apelando para a subjetividade do leitor, criam uma “ilusão” dessa mídia. Já o quadro vivo, a descrição pictural e a éfrase consistem em referências intermediáticas diretas, diante da citação expressa de outra mídia visual.

O efeito quadro atua como uma sugestão pictural, aproximando o texto de algo que já foi pintado¹⁰⁹ (LOUVEL, 2012, p. 50). Dentro do nosso *corpus* literário, encontramos vários exemplos desse efeito quadro em *A obra*, que contém diversas descrições muito detalhadas de paisagens parisienses. No exemplo abaixo, Claude e

¹⁰⁹ O efeito quadro pode, ainda, se dividir em duas subcategorias, a vista pitoresca (*Ibid.*, p. 52) e a hipotipose (*Ibid.*, p. 54).

Christine passeiam pela cidade, e a paisagem é descrita como se fosse um dos quadros do pintor:

Logo no primeiro plano, abaixo deles, estava o porto Saint-Nicolas, as cabines inferiores dos escritórios de navegação, a grande margem pavimentada que desce, congestionada com amontoados de areia, tonéis e sacos [...]. Depois, ao centro, o Sena vazio subia, esverdeado, com pequenas ondas dançantes, salpicado de branco, azul e de rosa. E a Pont des Arts formava um segundo plano, muito alto sobre suas vigas de ferro, de uma leveza de renda negra, animada pelo perpétuo vai e vem dos pedestres [...] Abaixo, o Sena seguia ao longe; via-se as velhas arcadas do Pont Neuf, escurecida pela ferrugem das pedras [...]. Todo o fundo se enquadrava ali, nas perspectivas das duas margens¹¹⁰ [...]. (ZOLA, 1996, p. 311-312)

Na descrição acima, encontramos vários marcadores picturais apontados por Louvel (2012, p. 49) que denotam esse apelo visual do texto, como o léxico técnico, com as indicações espaciais e de perspectiva (“primeiro plano”, “segundo plano”, “abaixo deles”, “ao centro”, “ao longe”), além dos detalhes de enquadramento (“margens”, “o fundo se enquadrava ali”) e cores (“esverdeado”, “branco”, “azul”, “rosa”) E, sobretudo, a paisagem parisiense observada por Claude e Christine, com seus contrastes de luz, cor e forma, se aproximam, em muito, das pinturas impressionistas que surgiam na época¹¹¹.

Já o exemplo de arranjo estético, que ocorre pelo olhar do personagem ou narrador revelando sua sensibilidade artística (*Ibid.*, p. 57), encontra-se em *Todas as manhãs do mundo*, de Pascal Quignard, no momento em que o músico Sainte Colombe se concentra em seu ritual de arrumar uma mesa antes de começar a tocar:

[Sainte Colombe] Foi para a cabana do jardim, onde se exercitava na viola [...]. Pousou no pano azul-claro que cobria a mesa onde armava a estante a

¹¹⁰ "D'abord, au premier plan, au-dessous d'eux, c'était le port Saint-Nicolas, les cabines basses des bureaux de la navigation, la grande berge pavée qui descend, encombrée de tas de sable, de tonneaux et de sacs [...]. Puis, au milieu, la Seine vide montait, verdâtre, avec des petits flots dansants, fouettée de blanc, de bleu et de rose. Et le Pont des Arts établissait un second plan, très haut sur ses charpentes de fer, d'une légèreté de dentelle noire, animé du perpétuel va-et-vient des piétons [...]. En dessous, la Seine continuait, au loin ; on voyait les vieilles arches du Pont-Neuf, bruni de la rouille des pierres [...]. Tout le fond s'encadrait là, dans les perspectives des deux rives [...]."

¹¹¹ A qualidade pictural das descrições de paisagem parisiense, é, de fato, um dos grandes pontos da crítica acerca da obra de Zola, não apenas em *A Obra*. Marie-Ange Voisin-Fougère, no prefácio da edição de 1996 para a Gallimard retoma uma das cartas de Zola em que o autor exalta a cidade: “Ah! como se enganam os que vão à procura da arte a centenas de léguas! A arte está qui, ao nosso redor, uma arte viva, desconhecida. Eu conheço certos passeios em Paris que me tocam mais profundamente que os grandes Alpes e as ondas azuis de Nápoles. [...] Esse amor profundo pela Paris moderna eu o encontrei em Jongkind, não ousa a dizer com qual tamanha alegria” / « Ah! qu'ils ont tort ceux qui vont chercher l'art à des centaines de lieues! L'art est là, tout autour de nous, um art vivant, inconnu. Je sais certaines échappées, dans Paris, qui me touchent plus profondément que les grandes Alpes et les flots bleus de Naples. [...] Cet amour profond du Paris moderne, je l'ai retrouvé dans Jongkind, je n'ose dire avec qu'elle joie » (ZOLA, 1872, apud VOISIN-FOUGÈRES, p. 11).

garrafa de vinho forrada de palha, o copo de vinho de pé alto, que encheu, um prato de estanho com alguns biscoitos enrolados, e tocou *O Túmulo dos Lamentos* (QUIGNARD, 1993. p. 27).

Esse ato metódico de preparar a mesa, que se repete em outros momentos da narrativa, possui um caráter simbólico, pois reproduz um momento significativo na vida do austero personagem, no qual ele reconhece a presença de sua falecida esposa. Assim, além de denotar a sensibilidade artística do personagem, os objetos ali expostos retratam o cânone pictural do século XVII francês, dominado pelas *vanitas* e naturezas-mortas. Inclusive, esse arranjo estético do músico dará origem, dentro do próprio romance, a uma pintura realizada por Lubin Baugin, personagem inspirado pela figura histórica do pintor homônimo, o quadro também real intitulado *A sobremesa de biscoitos* (1631). Ou seja, esse trecho, além de configurar-se como um exemplo de arranjo estético de acordo com a tipologia de Louvel, também se apresenta como um efeito-quadro, pois sugere algo que pode ser ou já foi pintado sem, no entanto, fazer menção direta à pintura¹¹².

O quadro vivo, por sua vez, consiste na encenação de quadros na narrativa (LOUVEL, 2012, p. 55), à maneira de uma teatralização. Devido a esta especialidade, não é um elemento bastante difundido, sendo que a própria Louvel identifica apenas um exemplo paradigmático, em *The house of mirth* [A casa da alegria] (1905) de Edith Wharton¹¹³.

Em nosso *corpus* de *narrativas de artista*, citamos o exemplo da peça de teatro de Marianne Nahon, *Courbet. L'Atelier du Peintre*, cuja cena final recria, no palco, a tela de Gustave Courbet, *L'Atelier du peintre, allégorie réelle déterminant une phase de sept années de ma vie artistique et morale* [O ateliê do pintor, alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida artística e moral] (1854-1855), já citado neste trabalho (cf. Figura 1, p. 30). Nesta cena final, o personagem de Courbet

¹¹² Esta evolução da descrição de uma tipologia a outra, no caso, do arranjo estético ao efeito quadro, é, inclusive, prevista por Louvel: “Este ensaio de tipologia apresenta certamente uma escala com cursor variável, uma vez que o mesmo texto pode evoluir de uma categoria para outra, ou fundi-las em uma só” (LOUVEL, 2012, p. 61).

¹¹³ Além do exemplo citado por Louvel, a encenação do quadro de Joshua Reynolds, *Mrs. Loyd* (1775-1776), pela protagonista de *The house of Mirth*, Lily Bart, citamos também o exemplos de quadro vivo presente no ciné-roman de Alain Robbe-Grillet *C'est Gradiva qui vous appelle* (2001), no qual o protagonista assiste à representação, em um teatro, do quadro fictício *Le marchand d'esclaves*, exemplo identificado por Arbex (2013, p. 141) em sua obra *Alain Robbe-Grillet e a pintura: jogos especulares* (2013); também citamos o exemplo que identificamos no romance de Margareth Mitchell, *E o vento levou* (1936), constituído pelo trecho em que a protagonista, Scarlett O'Hara, representa, em um palco, a personificação do “Espírito da Confederação” (MITCHELL, Margareth. *E o vento levou*. São Paulo: Hemus, 1973).

verifica a posição de cada personagem no palco, que deve ser idêntica à do quadro, antes de se posicionar em frente ao seu cavalete, assumindo a pose com que se retratou em sua obra; a reprodução exata da tela de Courbet se completa, então, com o descer das cortinas, como precisam as didascálias que transcrevemos abaixo:

[...] Todos os 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 [...]. A cortina, então, começará a descer extremamente devagar..., será como a reprodução exata do Ateliê [...] ¹¹⁴(NAHON, 2008, p. 140-142).

Já a descrição pictural, “devido à invasão do léxico e à referência direta à pintura” (LOUVEL, 2012, p. 59), com a citação de obras de artes ou artistas, possui um grau elevado de saturação do texto pelo visual. Identificamos como um exemplo de descrição pictural o retrato¹¹⁵ do personagem de Frenhofer em *A obra-prima desconhecida*:

Imagine uma testa alta, volumosa, proeminente, terminando num nariz pequeno, achatado e rebitado como o de Rabelais ou Sócrates; lábios sorridentes e enrugados, um queixo breve, orgulhosamente empinado, envolto numa barba grisalha e pontiaguda; olhos de um verde marinho, aparentemente esmaecido pela idade mas que, em contraste com o branco perolado no qual flutuava a pupila, no auge da cólera ou do entusiasmo deviam por vezes lançar faíscas magnéticas. O rosto, aliás, mostrava-se singularmente carcomido pelas fadigas da idade e mais ainda por esses pensamentos que sulcam tanto a alma quanto o corpo. Os olhos não mais tinham cílios e mal se viam traços de supercílios acima das arcadas salientes. Ponha essa cabeça num corpo delgado e débil, envolva-o num rendado de brancura reluzente e trabalhada em arabescos, jogue sobre o gibão negro usado pelo homem uma pesada corrente de ouro e terá uma imagem imperfeita desse personagem ao qual a luz fraca vinda da escada emprestava uma cor fantástica, como se uma tela de Rembrandt caminhasse silenciosamente e sem moldura na sombria atmosfera criada por esse grande pintor (BALZAC, 2012, p. 14-15)

A grande quantidade de detalhes visuais desse retrato, como a menção a cores, nuances e contrastes, além do verbo imperativo “imagine” no início da frase,

¹¹⁴ "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'assiéra, exhibant le profil assyrien de son visage, et ne bougera plus. [...] Le rideau alors commencera de descendre extrêmement doucement..., ce sera la reproduction exacte de l'Atelier"

¹¹⁵ A palavra “retrato” aqui compreendida do sentido retórico de uma descrição do caráter e do físico de um ser animado, real ou fictício (FONTANIER, 1977, p. 428).

contribuem para atribuir qualidades picturais a esta descrição, culminando com a comparação de Frenhofer a uma tela de Rembrandt. A citação do nome desse artista, uma referência intermediática direta, contribui para elevar o grau de picturalidade do texto, aproximando-o da *écfrase*, pois, invariavelmente, levará o leitor a associar o personagem a uma das figuras retratadas por Rembrandt.

As descrições picturais encontram-se com frequência na descrição do ateliê do pintor, uma das cenas tópicas das *narrativas de artista*, como veremos com mais detalhes no item dedicado especificamente a elas (3.2.2). Impregnadas de antemão pela presença latente da pintura, representada pelos instrumentos do trabalho do artista, como as telas, os pincéis, as tintas, os esboços, as descrições do ateliê do artista também contam com a presença da luz, e, por vezes, até de personagens, aproximando-as das tão difundidas pinturas de ateliê.

A *écfrase*, por fim, que consiste na “descrição de obra de arte declarada como tal” (LOUVEL, 2012, p. 58) é um dos procedimentos descritivos mais presentes nas *narrativas de artista*, notadamente para descrever as obras produzidas pelo artista-protagonista. Os exemplos são inúmeros em nosso *corpus*, pois, como veremos, a descrição do trabalho do artista, de seu ateliê e de sua obra ocupam um espaço privilegiado nessas narrativas. Citamos, como exemplo, o quadro *Plein Air* em *A obra*:

Era uma tela de cinco metros por três, inteiramente coberta, sendo que apenas algumas partes se sobressaíam do esboço. Esse esboço, feito de uma só vez, era de uma grande violência, de uma vida ardente de cores. De um fundo de floresta, muros espessos de verdura, caí uma onda de sol; isolada, à esquerda, corria uma passagem escura com uma mancha de luz, muito longe. Sobre a grama, em meio à vegetação de junho, uma mulher nua estava deitada, um braço sobre a cabeça, inflando o peito; e ela sorria, sem olhar, as pálpebras fechadas, na chuva de ouro que a banhava. No fundo, duas outras mulheres pequenas, uma morena, uma loira, igualmente nuas, lutavam, rindo, e destacavam, dentre o verde das folhas, duas adoráveis notas de carne. E, como no primeiro plano, o pintor teve necessidade de uma oposição escura, ele se satisfez colocando um senhor sentado, vestido de um simples casaco de veludo. Este senhor estava de costas, só se via dele a sua mão esquerda, sobre a qual ele se apoiava na grama¹¹⁶ (ZOLA, 1996, p. 85).

¹¹⁶ "C'était une toile de cinq mètres sur trois, entièrement couverte, mais dont quelques morceaux à peine se dégageaient de l'ébauche. Cette ébauche, jetée d'un coup, avait une violence superbe, une ardente vie de couleurs. Dans un trou de forêt, aux murs épais de verdure, tombait une ondée de soleil ; seule, à gauche, une allée sombre s'enfonçait, avec une tache de lumière, très loin. Là, sur l'herbe, au milieu des végétations de juin, une femme nue était couchée, un bras sous la tête, enflant la gorge ; et elle souriait, sans regard, les paupières closes, dans la pluie d'or qui la baignait. Au fond, deux autres petites femmes, une brune, une blonde, également nues, luttaient en riant, détachaient, parmi les verts des feuilles, deux adorables notes de chair. Et, comme au premier plan, le peintre avait eu besoin d'une

Podemos ver que a descrição se apresenta, desde o início, como a de uma obra de arte declarada como tal, contendo as indicações básicas das dimensões, dos planos de representação, dos efeitos de perspectivas (“duas mulheres pequenas”), das cores, paisagem e personagens, até mesmo de efeitos de composição (“como o pintor teve necessidade de uma oposição escura”). Devido ao seu grau máximo de saturação pictural, a *écfrase* pode ser definida como uma transposição intersemiótica, que, de acordo com o conceito proposto por 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).

Ultrapassando a *écfrase*, a descrição da obra de arte, também ressaltamos que a presença física de um quadro de pintura na narrativa também é responsável por trazer uma inestimável carga de sentido ao texto, como demonstra Sophie Bertho em seu artigo *Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa* (1990), atribuindo a esta presença quatro funções distintas: uma função psicológica, uma função retórica, uma função estrutural e uma função ontológica.

A função psicológica atua como forma de caracterização de personagem ou de meio, pois o leitor poderá tirar certas conclusões acerca da apreciação da pintura pela personagem, que assim revelará sua percepção e sensibilidade estéticas (BERTHO, 2015, p. 111). Verificamos – utilizamos nosso *corpus* de estudo para exemplificar as funções definidas por Bertho –, que esta função psicológica está presente no seguinte trecho de *A obra*, que revela o olhar de Christine sobre o ateliê de Claude, ao penetrar ali pela primeira vez:

[...] ela olhou em volta do ateliê, os esboços assustadores que incendiavam os muros, e, em seus olhos claros, uma agitação reapareceu, o o preocupante espanto dessa pintura brutal. De longe, ela via o verso do estudo que o pintor esboçou a partir dela, tão consternada dos tons violentos, dos grandes traços de pastel cortando as sombras que ela não ousava pedir para vê-la de perto¹¹⁷ (ZOLA, 1996. p. 79).

opposition noire, il s'était bonnement satisfait, en y asseyant un monsieur, vêtu d'un simple veston de velours. Ce monsieur tournait le dos, on ne voyait de lui que sa main gauche, sur laquelle il s'appuyait, dans l'herbe"

¹¹⁷ "Elle eut [...] un regard autour de l'atelier, sur les esquisses terrifiantes, dont les murs flambaient ; et, dans ses yeux clairs, un trouble reparut, l'étonnement inquiet de cette peinture brutale. De loin, elle voyait à l'envers l'étude que le peintre avait ébauchée d'après elle, si consternée des tons violents, des grands traits de pastel sabrant les ombres, qu'elle n'osait demander à la regarder de près"

A percepção de Christine sobre a pintura de Claude, é descrita pelo narrador sob o ponto de vista da moça, que a percebe como brutal, aterrorizante, flamejante e carregada de violência; todavia, essa percepção diz mais sobre a própria personagem do que sobre a pintura propriamente dita: interiorana recém chegada a Paris, jovem e inexperiente, Christine não tem condições de compreender a arte de vanguarda praticada por Claude, o que Zola demonstra ao leitor ao fazer uso dessa função psicológica da pintura.

A função retórica está presente quando uma pintura atua diretamente sobre um personagem da narrativa, desempenhando um efeito persuasivo e afetivo sobre este (BERTHO, 2015, p. 113); Bertho fornece como exemplo desta função o clássico caso de Charles Swann, um *dandy* amador das artes, personagem de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, que se apaixona por Odette de Crécy, uma cortesã de inteligência e cultura medíocres, a partir do momento em que reconhece a semelhança da moça com uma pintura renascentista, a Séfora pintada por Botticelli em um afresco da Capela Sistina¹¹⁸.

Em nosso *corpus*, podemos citar como exemplo desta função retórica a tela de Rubens descoberta pelo personagem de Tiburce em *La toison d'or*:

Quando as cortinas da *Descida de cruz* se entreabriram, Tiburce experimentou um deslumbramento vertiginoso, como se ele tivesse olhado dentro de um poço de luz; a cabeça sublime da Madalena reluzia vitoriosamente em um oceano de ouro, e parecia iluminar do raio de seus olhos a atmosfera cinzenta e pálida esmaecida pelas estreitas janelas góticas. Tudo se apagou em volta dele; fez-se um vazio completo, [...] ele não viu mais nada. A visão desta figura foi, para Tiburce, uma revelação de cima; ele se encontrava frente à frente com seu sonho secreto, com sua esperança inconfessada : a imagem inatingível que ele havia perseguido com todo o ardor de uma imaginação amorosa, e da qual ele só pode entrever o perfil ou uma última prega de vestido, imediatamente desaparecido; a quimera caprichosa e indomável, sempre pronta a estender suas asas inquietas, estava ali, diante dele, não mais fugindo, imóvel, na glória de sua beleza¹¹⁹ (GAUTIER, 2006, p. 164-165).

¹¹⁸ A semelhança da moça com a pintura a tornou preciosa aos olhos de Swann: por não ter se sentido inicialmente atraído por ela, “Swann censurou a si mesmo por ter desconhecido o valor de uma pessoa que teria parecido encantadora ao grande Sandro [...]” (PROUST, 2010, p. 286), e esta afinidade com a obra florentina lhe permitiu “introduzir a imagem de Odette em um mundo de sonhos ao qual ela não tivera acesso até então e onde se banhou em nobreza” (PROUST, 2010, p. 287).

¹¹⁹ "Lorsque les volets de La Descente de croix s'entrouvrirent, Tiburce éprouva un éblouissement vertigineux, comme s'il eût regardé dans un gouffre de lumière; la tête sublime de la Madeleine flamboyait victorieusement dans un océan d'or, et semblait illuminer des rayons de ses yeux l'atmosphère grise et blafarde tamisée par les étroites fenêtres gothiques. Tout s'effaça autour de lui; il se fit un vide complet, [...] il n'aperçut plus rien. La vue de cette figure fut pour Tiburce une révélation d'en haut; [...] il se trouvait face à face avec son rêve secret, avec son espérance inavouée : l'image insaisissable qu'il avait poursuivie de toute l'ardeur d'une imagination amoureuse, et dont il n'avait pu apercevoir que le profil ou un dernier pli de robe, aussitôt disparu ; la chimère capricieuse et farouche,

A visão do quadro por Tiburce, experiência descrita como uma revelação, uma verdadeira epifania, representa a descoberta de um ideal feminino na forma de uma obra de arte, o que marcará o objetivo de sua viagem a partir desse momento da narrativa.

Enquanto Swann se vale da pintura para justificar seu amor pela mulher, Tiburce se apaixona pela pintura e parte em busca da mulher que a encarna; em ambos os casos, a função retórica da pintura é evidente, pois produz efeitos e consequências nos personagens.

Já a função estrutural se caracteriza como uma função preditiva, que trará, na forma de uma *mise en abyme*, uma obra de arte capaz de refletir um aspecto da narrativa (BERTHO, 2015, p. 115). Ilustramos essa função com o exemplo da éfrase do autorretrato da pintora em *Artemísia*, de LaPierre:

Ela não olhava para seu público, mas se inclinava para sua modelo, seu próprio reflexo nos espelhos. A cabeça, o busto, todo o corpo em movimento, ela se voltava para sua criação, os braços estendidos entre a paleta e a tela, o peito aberto, a cabeleira em desordem. Ela parecia em plena batalha. Ela pintava.

Orazio Gentileschi reconheceria que sua filha ousava imortalizar a pintura tal como ela realmente era? Uma guerra. Um combate contra a matéria. Uma luta física, carnal, contra a forma e contra a ideia¹²⁰ (LAPIERRE, 1998. p. 480).

Por meio dessa tela, a artista deixa evidente o artifício do espelho para a elaboração do autorretrato, ao mesmo tempo em que rompe com a tradição de sua época, que ditava ao pintor representar-se de frente para o espectador. A autorrepresentação de Artemísia como alegoria da pintura reivindica, portanto, não apenas a consagração da posição do pintor como artista criativo, que realiza um trabalho intelectual, mas também o lugar da mulher na arte, representando a batalha que a personagem trava com seu próprio pai para ascender a uma posição que tinha competência para ocupar: a de uma pintora de talento reconhecido, em um mundo dominado pelo masculino.

toujours prête à déployer ses ailes inquiètes, était là devant lui, ne fuyant plus, immobile dans la gloire de sa beauté"

¹²⁰ "Elle ne regardait pas son public, mais elle se penchait sur son modèle, sur son propre reflet dans les miroirs. La tête, le buste, tout le corps en mouvement, elle tendait vers sa création, les bras grands ouverts entre la palette et la toile, la poitrine offerte et la chevelure en désordre. Elle semblait livrer bataille. Elle peignait./ Orazio Gentileschi reconnaîtrait-il que sa fille osait immortaliser la peinture telle qu'elle était vraiment ? Une guerre. Un combat contre la matière. Une lutte physique, charnelle avec la forme et avec l'idée"

Também citamos como exemplo de quadro com função estrutural a obra final de Jonas na novela de Camus, que resume, em uma palavra, todo o conflito vivenciado pelo artista, as necessidades inconciliáveis de ser solitário ou solidário (cf. p. 102).

A função ontológica, por fim, é a que se apresenta como um metadiscurso, que atinge a essência da obra, um exemplo, enfim, do princípio do *ut pictura poesis*, pois faz uso da pintura para falar de literatura (BERTHO, 2015, p. 121). Um exemplo flagrante dessa função ontológica é a aula de “pintura” que Frenhofer ministra ao jovem Poussin e a Porbus no ateliê deste último:

A atenção do jovem [Poussin] foi logo atraída por um quadro [...]. Aquela bela página representava uma Maria do Egito dispondo-se a pagar a passagem do barco. [...] Esta santa me agrada”, disse o velho [Frenhofer] a Porbus [...]. Sua mulher não está mal pintada, mas não tem vida. Vocês acham que fizeram tudo que tinham a fazer quando desenhavam corretamente um rosto e colocam cada coisa em seu lugar conforme as leis da anatomia! [...] Para alguém se tornar um bom poeta não basta conhecer a fundo a sintaxe e observar as regras da linguagem! [...] A missão da arte não é copiar a natureza mas expressá-la! Você não é um vil copista, você é um poeta (BALZAC, 2012, p. 16-18).

As palavras “página” para se referir à tela e “poeta” para tratar do pintor evidenciam a identidade entre a pintura e a poesia, representando muito bem a metalinguagem e a identidade entre essas duas artes.

Concluimos, portanto, que a picturalidade ocupa um lugar privilegiado nas *narrativas de artista*, e até mesmo quando o artista-protagonista não é um artista visual. Vejamos o exemplo de Renata, em *O quarto fechado*, e sua ligação especial com o quadro intitulado *A Ilha dos mortos*, cujas leituras irão refletir diversos momentos da trajetória da personagem, de sua infância à maturidade. Renata, como já vimos, não é uma artista plástica, mas uma pianista; a autora, contudo, relacionou a personagem a uma obra de arte visual, uma pintura, seara artística diversa daquela em que a personagem atua.

A comparação com a pintura também foi a estratégia utilizada por Proust para descrever a experiência estética vivenciada pelo personagem de Charles Swann ao ouvir a sonata de Vinteuil. Com efeito, a descrição dessa experiência sonora conta com uma analogia com a pintura do holandês Pieter de Hooch (1629-1684), como demonstra este trecho da segunda audição da sonata pela personagem, executada pelo pianista dos Verdurin:

Ele começava com os trêmulos dos sustenidos no violino, que durante alguns compassos era só o que se ouvia, ocupando todo o primeiro plano; depois, de repente, pareciam se afastar e, como nesses quadros de Pieter De Hooch, que aprofundam o quadro estreito de uma porta entreaberta, ao longe, com uma cor bem diversa, no aveludado de uma luz interposta, o pequeno trecho aparecia, dançante, pastoral, intercalado, episódico, como se pertencesse a outro mundo (PROUST, 2010, p. 279-280).

Proust, ao mencionar as obras do pintor Pieter de Hooch, vale-se de um detalhe da obra pictural para inserir uma noção de perspectiva à experiência musical, que tem a capacidade de penetrar profundamente no indivíduo e tocá-lo de forma pungente e poderosa, analogia que, por meio de uma referência intermediária, aproxima a música da pintura.

Nesse sentido, podemos inferir que a referência às artes visuais, em especial à pintura figurativa, por sua maior facilidade de descrição, é a mais utilizada pelo escritor para atingir o leitor, razão pela qual a técnica da descrição, com seu apelo pictural, tem grande importância nas *narrativas de artista*.

2.5 – A *mise en abyme*

Como vimos anteriormente, a partir dos conceitos de *romance de artista* de Demougin (cf. p. 53) e Crouzet (cf. p. 56), um dos elementos mais evidentes das narrativas com foco no artista é a sua natureza especular, que coloca dois artistas em um mesmo plano, o artista-autor e o artista-personagem, cujas afinidades e projetos estéticos se avizinham e se confundem.

Esse efeito de *mise en abyme*, identificado por André Gide e analisado por Lucien Dällenbach em *Le Récit spéculaire, essai sur la mise en abyme* [A narrativa especular, ensaio sobre a *mise en abyme*] (1977), se caracteriza como uma modalidade de reflexão da obra sobre ela mesma, cuja função essencial é evidenciar a sua inteligibilidade e sua estrutura formal (DÄLLENBACH, 1977, p. 16). Termo emprestado da heráldica, que consiste no procedimento que coloca, no centro de um brasão, a sua réplica em miniatura (1977, p. 17), a *mise en abyme* é um fenômeno que não se restringe à narrativa literária – o próprio Gide o aplica a pinturas de Memling e Metzys (*Ibid.*, 15).

Nas *narrativas de artista*, essa reflexão revela o paralelo que se instala entre a literatura e as outras artes, pois o autor, ao colocar em cena o mundo da arte, não o faz com propósitos unicamente estilísticos, mas sim como uma forma de tratar

de suas próprias reflexões sobre a arte e, sobretudo, sobre o trabalho do artista. Como observa György Bodnár (2006, p.24) em *The Künstlerroman as an early form of intertextuality* [O *Künstlerroman* como uma forma precursora de intertextualidade] (2006) “[...] o *romance de artista* é um espelho [...] que reflete não a realidade que cerca o autor, mas o escritor como artista¹²¹”.

O fenômeno especular entre o escritor e o ser fictício, representado pelo artista-protagonista, esse jogo reflexivo que Dällenbach (1977, p. 16) identifica como uma “duplicação narcísica” (*dédoublement narcissique*), é um aspecto importante dessas narrativas, pois é por meio dessa reflexividade que o escritor trata de temas essenciais ao universo da arte, como os dilemas do artista, dividido entre a vida cotidiana e as exigências de seu trabalho de criação, o debate filosófico sobre a arte e a dimensão intelectual da criatividade do artista, dentre muitos outros. Nesse sentido, as *narrativas de artista* refletem não apenas a relação entre as artes, mas também o diálogo entre artistas. Como sublinha Noël:

[...] os artistas dos dois campos podem compartilhar aspirações similares tais quais a busca pelo Belo, a preocupação com a representação, a necessidade de expressão, mas também um status social marginal, quer ele seja deplorado ou orgulhosamente reivindicado. E ao mesmo tempo em que projeta sua imagem sobre a das personagens de pintores, o romancista acrescenta a sua pedra ao edifício da lenda elaborada pelos críticos, historiadores de arte e pelas benesses de um público esclarecido, mas também, nos nossos dias, por todos os vetores midiáticos que contribuem à difusão, e, por vezes, à retificação desta lenda¹²² (NOËL, 2009, p. 21).

A literatura, portanto, torna-se um ponto de ligação entre as artes por meio do diálogo que se tece entre o escritor e o personagem artista, relação capaz de revelar os princípios estéticos e ideológicos norteadores de sua obra, assim como colocar em pauta os seus próprios pensamentos acerca da arte, do trabalho do artista e dos conflitos dele advindos, uma vez que estas são questões comuns ao artista em geral, seja ele um pintor ou um escritor.

¹²¹ “[...] the *Künstlerroman* is a mirror [...] reflecting, however, not a reality outside the writer but the writer as an artist”

¹²² “[...] les artistes des deux domaines peuvent avoir en partage des aspirations similaires telles que la quête du Beau, le souci de la représentation, le besoin d’expression, mais aussi un statut social marginal, qu’il soit déploré ou fièrement revendiqué. Et tout en projetant sa propre image sur celle des personnages de peintres, le romancier apporte sa pierre à l’édifice de la légende élaborée par les critiques et historiens d’art, par les faveurs d’un public éclairé, mais aussi de nos jours par tous les vecteurs médiatiques qui contribuent à la diffusion, parfois à la rectification de cette légende”

Com efeito, a *mise en abyme* nas *narrativas de artista* não se limita à relação escritor-personagem, mas também permite uma reflexão sobre a arte, como explica Arbex, a respeito da obra de Georges Perec, em *Jogos especulares em “Un Cabinet d’amateur”, história de um museu particular* (2002):

[...] a pintura é um tema adequado à reflexão sobre o real e suas aparências, sobre as fronteiras entre aquilo que se convencionou chamar verdadeiro e falso, realidade e ficção. Fundada tradicionalmente sobre a mimese, sobre uma concepção da representação como reprodução (fiel, se possível) do real, a pintura se revela um espaço privilegiado no qual esse mesmo conceito é constantemente questionado, tendo a tela se tornado, no século XX, lugar de contestação de seus princípios e de suas funções e, muitas vezes, um simulacro que ultrapassa a dicotomia original/modelo *versus* cópia, implícita na noção tradicional de ficção (ARBEX, 2002, p. 80).

Nesse sentido, a natureza especular das *narrativas de artista* se revela também como uma tendência metaficcional ou metalinguística.

O exemplo de Zola é revelador para a questão que ora analisamos. Em suas notas para a preparação de *A obra*, o autor deixa claro que, nesse romance, tratará de seus próprios anseios, que retomará suas próprias experiências de vida como matéria literária: “em suma, eu contarei ali minha vida íntima de produção, esse perpétuo parto tão doloroso. [...] Com Claude Lantier eu quero pintar a luta do artista contra a natureza, o esforço da criação na obra de arte¹²³” (ZOLA, s.d., apud CANNONE, 2002, p. 13).

Com efeito, *A obra* ocupa um lugar à parte na série dos Rougon-Macquart na medida em que apresenta um forte elemento autobiográfico, Claude Lantier sendo o único dos personagens ali presentes que aparece em outro romance do autor, no caso, *Le Ventre de Paris* (CANNONE, 2002, p. 13); nenhum dos outros personagens de *A obra* são retomados pelo autor, contrariando seu costume, o que demonstra que este romance trata de um mundo realmente “à parte”, o mundo da arte. Ademais, observamos que Claude era o pseudônimo utilizado por Zola para assinar seus primeiros artigos de crítico de arte, no início de sua carreira jornalística (ZOLA, 1991, p. 89). Assim, o fato de batizar o personagem do pintor atormentado com seu antigo pseudônimo é bastante revelador sobre a natureza autorreferencial da narrativa.

¹²³ "En un mot, j'y raconterai ma vie intime de production, ce perpétuel accouchement si douloureux. [...] Avec Claude Lantier, je veux peindre la lutte de l'artiste contre la nature, l'effort de la création dans l'œuvre d'art"

Apesar de termos, até então, justificado a reflexividade em *A obra* por meio de elementos extratextuais, percebemos que há também na narrativa vários pontos em que o escritor e o pintor são colocados em um mesmo plano, como, por exemplo, na composição do círculo de artistas amigos do pintor, que conta com outros pintores mas também escultores, arquitetos e escritores, e, sobretudo, quanto à amizade especial que liga Claude Lantier a Pierre Sandoz, escritor e seu amigo de infância, que, ao contrário do pintor, será bem sucedido profissionalmente, causando uma turbulência em sua relação. Inclusive, como já sublinhamos, a afinidade entre os personagens escritores e pintores motiva a criação de duplas, em uma mesma obra, de personagens escritor e pintor, ligados pela amizade; este, de fato, é um recurso muito utilizado em várias *narrativas de artista*, como já vimos (cf. p. 73-74).

Mesmo em obras contemporâneas, a relação entre pintor e escritor permanece em primeiro plano. Vejamos o exemplo de *O mapa e o território*, de Houellebecq: além do autor não ter se valido de pseudônimos para se autorrepresentar no romance, criando um personagem com seu próprio nome e com sua própria carreira – pois lembra, em vários momentos do romance, tratar-se de Michel Houellebecq, escritor, autor de *Partículas elementares*, obra realmente publicada pelo autor –, também elabora vários diálogos entre os personagens do escritor e do pintor Jed Martin que evidenciam a identidade entre suas profissões.

Quando Jed se encontra com o escritor com o propósito de que este escreva o texto para o catálogo de sua exposição, Houellebecq examina o portfólio do artista e exclama:

– Vou aceitar – disse ele.
 – Veja, é uma coisa que nunca fiz, mas sabia que aconteceria em um ou outro momento de minha vida. Muitos escritores, se observar com cuidado, escreveram sobre pintores, e isso há séculos. É curioso” (HOUELLEBECQ, 2010, p. 130).

Nesta mesma oportunidade, os artistas discutem sobre o trabalho do pintor, e ambos vão percebendo pontos de encontro entre os trabalhos do pintor e do escritor. Jed observa:

[...] me parece que o problema das artes plásticas [...] é a abundância dos temas. Por exemplo, eu poderia perfeitamente considerar esse radiador um tema pictórico válido. [...] – Não sei se o senhor conseguiria, no plano literário, fazer alguma coisa com o radiador [...]. Quero dizer, sim, temos Robbe-Grillet, ele teria descrito o radiador... (*Ibid.*, p. 130-131).

Mais à frente, Jed explica a razão de ter abandonado a fotografia e seu retorno à pintura:

– Por exemplo, essa paisagem [...] se eu tivesse que representar essa paisagem hoje, eu simplesmente capturaria uma imagem. Se, em contrapartida, houvesse um ser humano no cenário [...] eu me sentiria tentado a recorrer à pintura. Sei que isso pode parecer absurdo; alguns dirão que o tema não tem a mínima importância, que, inclusive, é ridículo fazer o tratamento depender do tema em questão, que a única coisa que conta é a maneira como o quadro ou a fotografia se decompõe em figuras, linhas e cores (*Ibid.*, p. 133).

A que Houellebecq responde: “– Sim, o ponto de vista formalista... isso existe entre os escritores também; parece-me inclusive mais difundido em literatura que nas artes plásticas” (*Ibid.*, 134).

No entanto, o ápice da reflexividade entre esses personagens ocorre na *écfrase* do quadro de Jed Martin representando o escritor, uma *mise en abyme* duplicada, pois se trata de um autorretrato do escritor dentro de um retrato feito pelo artista fictício Jed, criado pelo escritor:

No quadro, Houellebecq está em pé, diante de uma mesa tomada por folhas escritas ou começadas. Atrás dele, a uma distância que podemos estimar em 5 metros, a parede branca se encontra inteiramente forrada por folhas manuscritas e justapostas sem qualquer interstício. Ironicamente, apontam os historiadores da arte, na obra em questão Jed Martin parece atribuir enorme importância ao texto, concentrando-se no texto dissociado de todas as referências reais. Ora, todos os historiadores da literatura confirmam que, se Houellebecq gostava, durante o período em que trabalhava, de espetar diversos documentos na parede de seu quarto, tratava-se quase sempre de fotografias, representando os lugares onde ele situava as cenas de seus romances (*Ibid.*, p. 172).

Por meio desta obra, podemos ver a importância que o pintor atribui ao texto no processo de criação do escritor: o Houellebecq da pintura, surpreendido em pleno trabalho de escrita, circunda-se de textos. Todavia, como exposto no próprio romance, a crítica da obra de Houellebecq contradiz essa “inspiração” ou processo genético de escrita com base em textos auxiliares, dizendo que, ao contrário, o autor se valia de imagens para a realização de seu trabalho. Esta constatação, portanto, revela uma relação de quiasma que se interpõem entre os personagens, pois o pintor passa a usar o texto como componente de uma obra visual, ao pintar textos circulando o sujeito da pintura, enquanto que o escritor se vale de imagens para seu trabalho de escrita.

É nesse sentido que percebemos a estreita relação entre esses dois artistas, pois Jed Martin não é o único pintor fictício que faz uso da escrita em seu trabalho. Em *Ardinghello e as ilhas felizes*, o pintor Ardinghello descreve em suas cartas as pinturas marinhas e os esboços que produz durante sua viagem (HEINSE, s.d., p.115-116); em *Manette Salomon*, há menção de que Coriolis planejava quadros por escrito, como é o caso da tela representando um acampamento de ciganos, feito a partir do esboço escrito que enviou a seu amigo Anatole enquanto viajava pela Ásia (GONCOURT, 1996, p. 237); o pintor Lucien, em *Dans le ciel*, nas cartas inflamadas que enviava a seu amigo Georges, descrevia e criticava obras de arte que o marcaram e a partir das quais se basearia para a sua própria pintura ¹²⁴ (MIRBEAU, s.d., p. 91). Lucien também exaltava nessas cartas a identidade existente entre as artes e os artistas: “[...] eu realmente acredito que todas as artes se parecem.... Escrever, ou pintar ou moldar, ou combinar sons.... Sim, creio que seja a mesma dor [...]”¹²⁵ (*Ibid.*, p 62).

Contamos, inclusive, com exemplos ainda mais emblemáticos da reflexividade entre os artistas, representado pelos pintores protagonistas de *narrativas de artista* que, literalmente, escrevem em sua própria tela, que, como já vimos, é o caso de Jed Martin, que preenche o quadro de Houellebecq com textos esparsos e justapostos cobrindo a parede de seu escritório. Outro exemplo desses pintores que escrevem na tela é representado por Jonas, o pintor da novela de Camus (cf. p.102), que expressa seu dilema existencial com uma tela em branco, na qual se vê uma única palavra, “solitário” ou “solidário” ¹²⁶.

Citamos, por fim, o exemplo do pintor Pippo, na novela *Le fils du Titien*, de Musset. Esse artista fictício, filho do grande pintor Ticiano, camufla um soneto no retrato que representa sua amante, Béatrice; esta, porém, ao examinar a tela, termina por descobrir o poema:

¹²⁴ Transcrevemos aqui um exemplo, mas ressaltamos que este tipo de “crítica descritiva” ocorre em diversas oportunidades na narrativa, com obras de Van Gogh, Monet, entre outros: “William Turner, Lever de soleil/ Au bas de la toile, des choses flottantes, rousses, dorées. On ne sait pas si c'est des arbres, des écharpes, des figures, des nuées !... Et puis, au-dessus, des blancheurs profondes, infinies, des tournoiements de lumière... Eh bien, voilà ce que voudrais faire, comprends-tu ? Des toiles, où il n'y aurait rien !... Oui, mais est-ce possible ? ...” (MIRBEAU, s.d., p.91).

¹²⁵ “[...] je crois bien que tous les arts se ressemblent... Écrire, ou peindre, ou mouler, ou combiner les sons... Oui, que crois que c'est la même douleur [...]”

¹²⁶ A novela *Jonas ou o artista no trabalho*, inclusive, reflete a vida de seu autor, como revelam seus *Carnets*: em seus escritos pessoais, Camus confidenciou sua angústia, sobrecarregado por problemas de saúde, de moradia, conflitos familiares, e, sobretudo, pressionado pela crítica e pelas demandas sociais diante de sua condição de “grande escritor” (QUILLIOT, 1962, p. 2053).

O fundo desse retrato era uma paisagem, no primeiro plano havia uma rocha. Sobre esta rocha, Béatrice viu algumas linhas traçadas em cinábrio. Ela se debruçou com preocupação para lê-las; em caracteres góticos muito finos, estava escrito o seguinte soneto:¹²⁷

Beatriz Donato foi o nome bom daquela
 Cujas formas terrestres foram divinas em traço;
 No branco peito o coração foi de donzela
 E no corpo sem mancha, uma alma sem fracasso.

O filho do Ticiano, a fim de protegê-la,
 Fez seu retrato, confirmando o mútuo laço;
 E depois à pintura já não deu seu braço,
 não querendo que a mão pintasse alguém mais que ela.

Passante, sejas quem fores, sabendo amar,
 Observa minha amada antes de me julgar,
 E dize-me se a tua é a tal ponto bela!

Vê quanto a glória aqui embaixo é só boato:
 Por mais belo que seja, não vale o retrato
 (Crê-me sob jura) um beijo da que lhe modela¹²⁸!
 (MUSSET, 2006, p. 128).

Com seu soneto, Pippo resolve o seu dilema de artista, pois com ele explica a sua decisão de abandonar a arte, deixando de seguir os passos de seu pai, para se dedicar à vida, e, portanto, à relação amorosa com Béatrice. Por encontrar-se na forma literária que Musset privilegiava, a poesia, o soneto aproxima ainda mais essas duas figuras¹²⁹, evidenciando o movimento reflexivo que faz o escritor ao colocar em primeiro plano um personagem que é o seu duplo, um artista também em meio a conflitos e questionamentos em seu percurso criativo.

Como observa Vouilloux (2011), as *narrativas de artista* representam um desvio tomado pelo escritor para, por meio de um personagem que pratica uma outra arte, tratar dos problemas que ele mesmo encontra. Sublinhamos, contudo, que o

¹²⁷ "Le fond de ce portrait était un paysage, il y avait sur le premier plan une roche. Sur cette roche, Béatrice aperçut quelques lignes tracées avec du cinabre. Elle se pencha avec inquiétude pour les lire ; en caractères gothiques très fins, était écrit le sonnet suivant :"

¹²⁸ "Béatrix Donato fut le doux nom de celle/ Dont la forme terrestre eut ce divin contour ;/ Dans sa blanche poitrine était un cœur fidèle,/ Et dans son corps sans tache un esprit sans détour.// Le fils du Titien, pour la rendre immortelle, / Fit ce portrait, témoin d'un mutuel amour ;/ Puis il cessa de peindre à compter de ce jour./ Ne voulant de sa main illustrer d'autre qu'elle.// Passant, qui que tu sois, si ton cœur sait aimer, / Regarde ma maîtresse avant de me blâmer,/ Et dis si par hasard la tienne est aussi belle !// Vois donc combien c'est peu que la gloire ici-bas,/ Puisque, tout beau qu'il est, ce portrait ne vaut pas/ (Crois-m'en sur ma parole) un baiser du modèle !"

Enfatizamos que a tradução preservando a forma do soneto foi realizada por Rafael Guimarães Tavares Silva.

¹²⁹ Como observa Vouilloux (2011), *Le fils du Titien* é uma versão do personagem de *Confessions d'un enfant du siècle* [Confissões de um filho do século], romance de Musset, como pintor, pois ambos são acometidos por um sentimento de deslocamento interior, atormentados pela ideia de não se encaixarem em seu próprio século.

espelhamento do artista-autor no artista-personagem ocorre mesmo que este pratique a mesma arte que o autor: com efeito, uma vez que o personagem artista atua como uma metonímia do artista, a arte que este pratica passa a ser um elemento de caracterização acessório.

Na *graphic novel* de Eddie Campbell, *The fate of the artist* (2006), por exemplo, o leitor é avisado, desde a folha de rosto, de que se trata de uma autobiografia em que o autor não aparece como ele mesmo (cf. figura 10, p. 123).

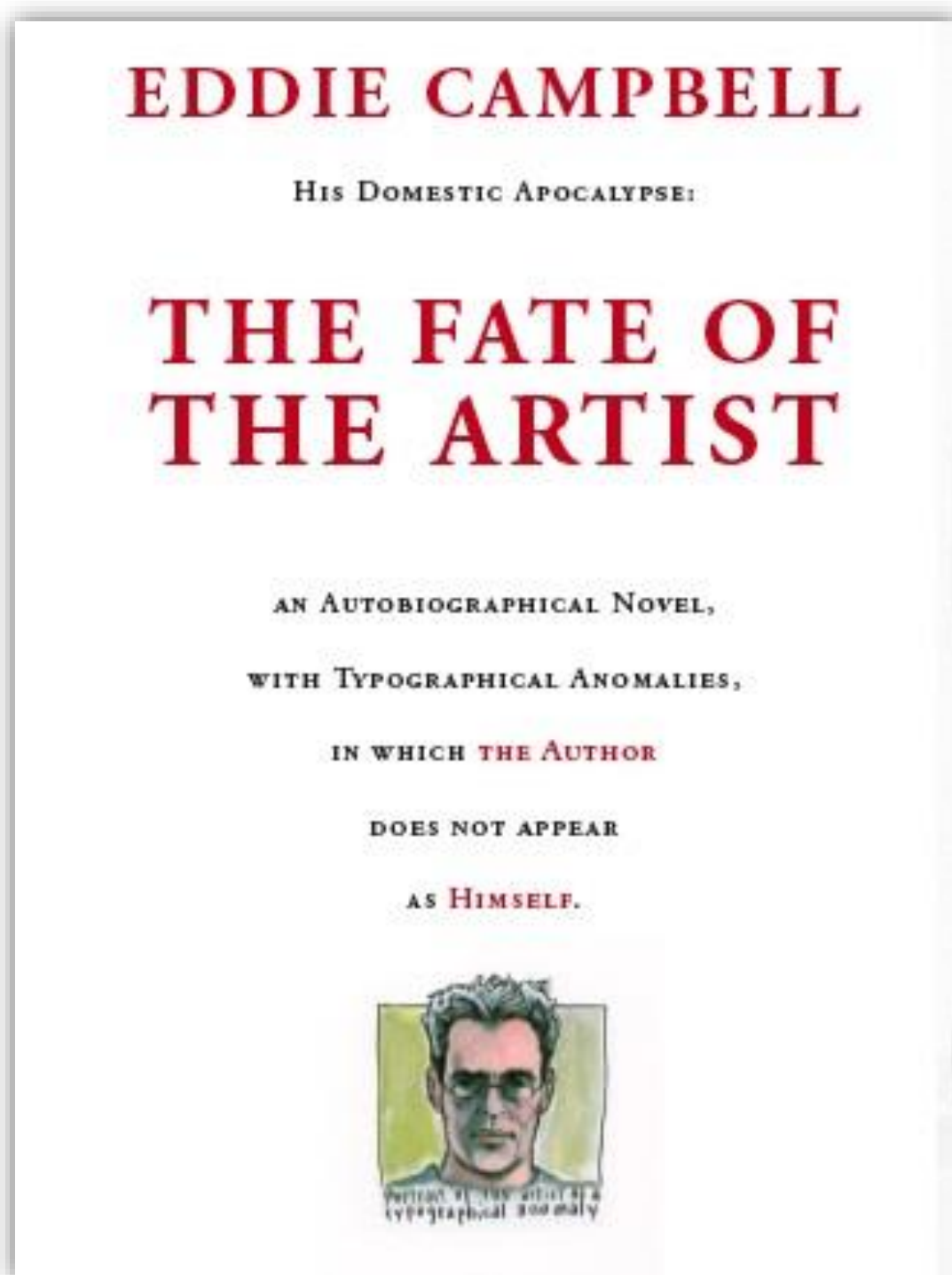
Com efeito, na primeira aparição do personagem do artista, o texto avisa: “nesta reconstrução, Eddie Campbell é interpretado pelo Sr. Siegrist¹³⁰” (CAMPBELL, 2006, p. 13). Nesse sentido, o desvio escolhido pelo autor foi fazer-se representar por um “ator”, pois considera a si mesmo, em sua obra, como uma “anomalia tipográfica”, como consta na folha de rosto.

Por fim, acrescentamos que a *mise en abyme* também pode se apresentar na estrutura da narrativa, propriedade por meio da qual ela realiza uma duplicação interior, ao exemplo do procedimento heráldico no qual se inspira. Esta duplicação pode ser equiparada ao recurso elisabetano da peça de teatro montada dentro de outra peça, também conhecido como *a play within a play* (a peça dentro da peça), se apresenta, nas narrativas de artista, sobretudo na forma de uma obra de arte à qual é atribuída uma função estrutural (cf. p. 113), e também por meio de referências intermediáticas (cf. p. 106).

As *narrativas de artista*, portanto, por meio da *mise en abyme*, ilustram a relação entre as artes e os artistas, evidenciando o laço fraternal existente entre eles. Além disso, as *narrativas de artista*, também podem ser vistas como verdadeiras alegorias da escrita (VOUILLLOUX, 2011), pois a metalinguagem, elemento nelas onipresente, é também revelado pela *mise en abyme* enquanto recurso literário.

¹³⁰ “In this reconstruction, Eddie Campbell is played by Mr. Siegrist”

Figura 10 – folha de rosto, *The fate of the artist*.



2.6 – A dimensão crítica

Um aspecto marcante das *narrativas de artista* é a presença de uma reflexão crítica sobre a arte e sobre o artista. Esta característica se apresenta como um reflexo da literatura moderna, como já enfatizou Mme. de Staël (cf. p. 27), mas também remete à origem dessas narrativas, como explica Franco:

O romance do artista, como resposta ao romance de formação, por certo tomava a forma de uma reflexão sobre o estatuto da arte e sobre a relação entre a arte a vida; mas, como obra literária dedicada a um personagem de artista, ele conduz também a uma reflexão sobre a relação entre a literatura e as artes¹³¹ (FRANCO, 2016, p. 2).

Apesar desse aspecto poder ser considerado como um viés do já tratado recurso da *mise en abyme*, acreditamos que a dimensão crítica nas *narrativas de artista* supera o simples caráter reflexivo, apresentando-se como uma tentativa do autor de instruir, ou, até mesmo de doutrinar o leitor acerca de suas concepções estéticas e convicções ideológicas relacionadas aos temas da arte e do artista. Essa tentativa de instruir ou doutrinar, que consideramos como uma função didática presente nas *narrativas de artista*, pode ser exemplificada pelo tom de manifesto assumido pelo narrador ou por algum personagem, em especial o protagonista.

Contudo, a presença de um discurso crítico, seja na forma de uma reflexão sobre a arte ou o artista, seja configurando-se como um manifesto em favor de um posicionamento sobre esses mesmos temas, introduz nas *narrativas de artista* um componente teórico e filosófico bastante singular, importante por veicular os ideais de uma época, pois misturam registros ficcionais e registros referenciais em uma mesma obra, como o caso dos pintores ficcionais que convivem com pintores reais, transfigurados em personagens que expõem nos Salões da Paris oitocentista.

Bodnár explica que a introdução de elementos filosóficos na narrativa cria uma espécie de intertextualidade, uma desconstrução da ficção tradicional, pois nela se introduzem dados teóricos, filosóficos, documentais e impressões próprias do autor (BODNÁR, 2006, p. 28-30). De fato, como vimos no tópico anterior, essas narrativas espelham os problemas e questionamentos vivenciados por seus autores, e, como

¹³¹ "Le roman de l'artiste, comme réponse au roman de formation, prenait bien sûr la forme d'une réflexion sur le statut de l'art et sur la relation entre l'art et la vie ; mais, œuvre littéraire consacrée à un personnage d'artiste, il conduisit aussi à une réflexion sur la relation entre littérature et arts"

lembra Vouilloux (2011), muitos destes exerceram a profissão de críticos de arte¹³², como Zola, os Goncourt, Duranty, Burty, Champfleury, razão pela qual os empréstimos a esta veia crítica se tornam ainda mais evidentes.

Como afirma Louvel, “a obra de arte no texto constitui um dos lugares privilegiados de entrecruzamento dos saberes, donde a abundância de definições, de referências à tradição, de glosas, de comentários, de interpretações, de avaliações, de julgamentos estéticos” (LOUVEL, 2006, p. 217). Nesse sentido, a introdução de uma obra de arte no centro da narrativa atua como um pretexto ao debate, quer seja pela voz do próprio narrador, quer seja pela introdução de diálogos no texto, ou, até mesmo, pela crítica de arte propriamente dita, permitida pela presença de um personagem crítico de arte que expõe a sua opinião ou pela reprodução de um artigo de crítica de arte. Veremos, sem seguida, exemplos dessas estratégias dentro das obras que integram nosso *corpus* literário.

Em *Grave imprudence*, de Burty, o narrador descreve o desejo de Brissot de se tornar um “bom pintor”:

Seu desejo atual [...] era ver agir ao ar livre, sob a luz ensolarada, na liberdade de seus gestos, uma mulher sadia e espontânea, e, tanto quanto possível, surpreender sua nudez radiante em plena natureza. Essa visão do verdadeiro é proibida ao artista moderno, e uma das críticas mais legítimas de Brissot contra o ensinamento acadêmico era a permanência dos temas mitológicos [...]. Todos os pioneiros do movimento moderno quiseram ver o modelo de outra forma que não na pose rígida, sob um dia cinzento, no meio de uma atmosfera banal¹³³ (BURTY, 1880, p. 135-136).

Com essas palavras, o narrador anuncia, com ares de historiador da arte, as premissas do impressionismo, movimento do qual Brissot é o fundador¹³⁴, expondo alguns dos principais fundamentos desse movimento artístico do ponto de vista do artista.

Outra forma de o autor inserir na narrativa elementos de crítica de arte ou até mesmo de manifesto é por meio dos diálogos que se travam entre os personagens,

¹³² Sobre os críticos de arte escritores, conferir a nota de rodapé 56.

¹³³ "Son désir actuel [...] était de voir agir dans le plein air, sous la soleilleuse lumière, dans la liberté de ses gestes, une femme saine et spontanée, et, autant qu'il serait possible, d'en surprendre la nudité épanouie en pleine nature. Cette vision du vrai est interdite à l'artiste moderne, et un des griefs les plus légitimes de Brissot contre l'enseignement anémo-académique, c'était le maintien des sujets mythologiques [...]. Tous les pionniers du mouvement moderne ont voulu voir le modèle autrement que dans la pose figée, sous un jour gris, au milieu d'une atmosphère banale"

¹³⁴ Vouilloux (2011) lembra que Brissot é um personagem inspirado em Manet, de quem Burty, como crítico de arte, era um grande defensor.

cuja função é expor uma posição estética sobre a arte ou o trabalho do artista. Esses diálogos, que ocorrem nas oportunidades em que os artistas se reúnem, têm como cenário de predileção os cafés, as tabernas, os museus, os ateliês ou as exposições, sendo os dois últimos os mais utilizados. Com efeito, as conversas no ateliê são o local ideal para o autor introduzir o vocabulário próprio do mundo da arte, expressar a visão estética do artista, com o auxílio das obras de arte ali produzidas, contar anedotas famosas, e também criticar outros artistas.

Sobre a presença da dimensão crítica nas *narrativas de artista*, Ledda lembra o exemplo de *A obra-prima ignorada* de Balzac, encomendada pela revista *L'Artiste* com a expectativa de ser um conto fantástico inspirado por E.T.A. Hoffmann. Todavia, “[...] Balzac ultrapassa esta imposição e se inscreve pessoalmente na narração: ele se aproveita deste conto para expor suas próprias ideias sobre a arte e sobre os artistas” (LEDDA, 2006, p. 53). De fato, as frases de efeito do singular pintor Frenhofer levantam questões estéticas a partir de discussões sobre as concepções de arte e o papel do artista no mundo. No ateliê de Porbus, Frenhofer oferece aos dois pintores, Porbus e Poussin, uma verdadeira lição de estética: “A missão da arte não é copiar a natureza mas expressá-la! Você não é um vil copista, você é um poeta” (BALZAC, 2012, p. 18), lição da qual pode também se aproveitar o leitor, completando assim a função didática que atribuímos ao discurso crítico presente nas *narrativas de artista*.

Tomemos agora um exemplo emblemático, que é o de *A obra*. Sabemos que Zola iniciou sua carreira como crítico de arte, e um de seus principais critérios estéticos ao realizar seu papel de crítico era o da contemporaneidade, segundo o qual os artistas devem interpretar sua própria época, recusando as convenções picturais dos temas mitológicos e alegorias, assim como liberarem-se do ateliê e buscar a luz e as cores do ar livre (CANNONE, 2002, p. 25). O protagonista de *A obra*, o pintor Claude Lantier, apresenta-se como o porta-voz dessas ideias, como fica evidente já no segundo capítulo, quando recebe em seu ateliê o amigo escritor Sandoz, ocasião na qual os dois iniciam um caloroso diálogo sobre arte e filosofia estética. Claude argumenta:

Será que há, na arte, algo além do que dar aquilo que carregamos nas entranhas? Tudo não se reduz a colocar na nossa frente uma mulher e a transmiti-la como se sente? Um maço de cenouras, sim, um maço de cenouras, estudado diretamente, pintado ingenuamente, com uma nota pessoal de quem a observa, não vale mais do que os eternos rabiscos da

Escola, essa pintura de tabaco mascado, vergonhosamente cozinhada segundo as receitas? Ainda virá o dia em que uma simples cenoura original será do tamanho de uma revolução¹³⁵ (ZOLA, 1996, p. 100-101).

Após citar o trabalho dos pintores Ingres, Delacroix e Courbet, Claude conclui:

[...] talvez seja necessário o sol, o ar livre, uma pintura clara e nova, as coisas e os seres tais como eles se comportam na verdadeira luz, enfim, não sei como dizer! Uma pintura nossa, uma pintura que nossos olhos de hoje devem fazer e olhar¹³⁶ (*Ibid.*, p. 103).

Os diálogos em *A obra*, como podemos ver, são marcados por um tom de manifesto, pelos entusiasmo e radicalismo com que Claude expõe sua visão da arte, à qual permanece fiel em todo seu percurso de artista, mesmo que isso o afaste do reconhecimento público. *A obra* conta também com um personagem crítico de arte, Jory, que se torna uma espécie de divulgador das teorias do grupo de Claude, dando voz efetiva a esses artistas, ao mesmo tempo em que os explora para favorecer sua carreira (SITZIA, 2004, p. 175), atuação que também tem o propósito de denunciar o oportunismo e a hipocrisia dentro do mundo da arte.

Essa função didática que percebemos nas *narrativas de artista* é bem presente na obra de Heinse, *Ardinghello e as ilhas felizes*, romance epistolar em que o jovem pintor Ardinghello conta suas aventuras pela Itália. Em muitas de suas cartas, o pintor descreve com minúcias os museus e as galerias que visita, delongando-se, sobretudo, nas descrições das obras canônicas, como os afrescos de Rafael no Vaticano, que descreve um a um, por quase vinte páginas, detalhando suas composições, sua iconografia, os personagens e as alegorias representados (HEINSE, s.d., p. 205-224). Essa descrição de obras de artes é ainda mais proveitosa ao leitor quando nos reportamos ao contexto em que Heinse publicou este romance, o final do século XVIII, pois nesta época, as oportunidades de viajar eram raras e

¹³⁵ "Est-ce que, en art, il y avait autre chose que de donner ce qu'on avait dans le ventre? est-ce que tout ne se réduisait pas à planter une bonne femme devant soi, puis à la rendre comme on la sentait ? est-ce qu'une botte de carottes, oui, une botte de carottes! étudiée directement, peinte naïvement, dans la note personnelle où on la voit, ne valait pas les éternelles tartines de l'École, cette peinture au jus de chique, honteusement cuisinée d'après les recettes ? Le jour venait où une seule carotte originale serait grosse d'une révolution"

¹³⁶ "[...] il faut peut-être le soleil, il faut le plein air, une peinture claire et jeune, les choses et les êtres tels qu'ils se comportent dans de la vraie lumière, enfin je ne puis pas dire, moi ! notre peinture à nous, la peinture que nos yeux d'aujourd'hui doivent faire et regarder"

implicavam em altos custos, e, ainda não eram possíveis as reproduções dessas obras para que o público tivesse acesso a elas a não ser pessoalmente.

Ainda em *Ardinghello*, Heinse desenvolve um também longo debate entre escultores, pintores e poetas romanos acerca da precedência entre as artes, discussão em voga no momento em que se passa a ação, o século XVI. Ao longo de mais de trinta páginas do romance (*Ibid.*, p. 173-205), cada artista expõe os principais argumentos em defesa da nobreza de sua própria arte, argumentos estes que passam por vários momentos da história da arte, como a arte clássica praticada pelos gregos e romanos na Antiguidade – uma clara influência de Vasari, citado algumas vezes durante o debate –, assim como pelas reflexões acerca da comparação entre a pintura e a poesia, retomando as reflexões de Horácio e até mesmo as de Lessing. Esclarecemos, neste ponto, que Lessing não é nomeado no texto, até porque no momento em que se passa a ação é anterior à publicação de *Laocoonte* (1766); todavia, a referência a esta obra é explícita, pois os personagens retomam as ideias nela contidas inclusive a partir da escultura que lhe dá nome (*Ibid.*, p. 196). Nesse sentido, como no tempo da narrativa Lessing ainda não havia publicado sua obra, Heinse revela estar a par da atualidade da discussão que apresenta, o que, além de tornar seus personagens precursores da teoria estética vigente no século XVIII, ainda representa, para o seu leitor, uma oportunidade de se informar sobre os preceitos do *ut pictura poesis* ao longo dos séculos.

Além do ateliê do artista e da visita ao museu, as exposições também se apresentam como um lugar ideal para a introdução de uma discussão estética. Vejamos o exemplo do pintor Louis em *Le peintre Louis Martin*, de Duranty, que expõe seu quadro no salão dos recusados. Antes de começar as críticas, o narrador adianta que o quadro de Louis Martin era o alvo preferido das zombarias, em razão de seus traços grosseiros e cores muito vivas. Todavia, por meio de uma écfrase, justifica as escolhas estéticas do pintor, salientando a influência da arte oriental sobre sua obra:

O tema, no entanto, era bonito: uma horta com suas fileiras regulares, suas treliças, suas árvores podadas em pirâmide, entremeadas de arbustos de capuchinha, de malva rosa e de girassóis. [...] O artista pretendia transmitir o esplendor universal, a luta das cores no meio dos raios de sol, e isto, obviamente, tinha relação com as colorações intensas e uniformes das imagens japonesas e chinesas¹³⁷ (DURANTY, 1881, p. 328).

¹³⁷ "Le sujet était pourtant joli : un jardin potager avec ses plates-bandes régulières, ses espaliers, ses arbres taillés en pyramides, entremêlés de haies de capucines, de roses trémières et de soleils. [...] L'artiste avait voulu rendre l'éclat universel, la lutte des couleurs en pleins rayons du soleil, et cela,

Louis permanece ao lado de sua obra para ouvir as críticas, embora algumas sejam marcadas pelo mais puro deboche:

Em alguns momentos, chegavam na frente do quadro bandos de quatro a cinco jovens, que davam risadinhas e improvisavam piadas.
 - Biombo do pintor chinês Ping-Pa-Bien, dizia um.
 - Novo sistema para arrancar o olho, até mesmo de cegos, acrescentava outro.
 - Excelente para pescar rãs, dizia um terceiro¹³⁸ (*Ibid.*, p. 329).

No entanto, Louis obteve algumas boas críticas, proferidas por artistas consagrados, os pintores Corot, Millet e Courbet, que, transfigurados em personagens da novela, também estão presentes na exposição:

Dois mestres profundamente admirados pela juventude artística, Corot e Millet, passaram e se aproximaram de seu *Jardin*.
 - Há coisa boa aí, disseram eles, é curioso. É um pouco áspero, mas pode ser suavizado.
 Louis enrubesceu de prazer [...].
 Depois de Corot e Millet, Courbet também proferiu algumas palavras lisonjeiras.
 Martin escutou, deslumbrado, o poderoso artista, cujo rosto magnífico era animado por um sorriso bondoso, e que se mostrava doce como uma criança¹³⁹ (*Ibid.*, p. 330).

Por meio dessas críticas à obra, o leitor é levado a inferir que a pintura de Louis é ridicularizada pelos diletantes, mas admirada pelos conhecedores e praticantes da arte moderna. A cena que trata da recepção crítica do trabalho do artista-protagonista, enfim, é quase que onipresente nas *narrativas de artista*, pois é por meio dela que o autor dá voz às suas próprias concepções estéticas.

Outra maneira de expor a crítica de arte é por meio de uma espécie de colagem textual, uma reprodução, dentro do texto literário, de um relato de exposição ou mesmo de um artigo de crítica de arte, procedimento que Vouilloux (2011) denomina de “mimotexto”, citando o exemplo, em *Manette Salomon*, de um pastiche

évidemment n'était pas sans rapport avec les colorations intenses et égales des images japonaises et chinoises"

¹³⁸ “Par moments arrivaient devant le tableau des bandes de quatre à cinq jeunes gens, qui pouffaient de rire et lançaient des lazzis. / - Paravent par le peintre chinois Ping-Pa-Bien, disait l'un. / - Nouveau système pour éborgner même les aveugles, ajoutait un autre. / - Excellent pour la pêche aux grenouilles, ajoutait un troisième"

¹³⁹ “Deux maîtres profondément admirés par la jeunesse artistique, Corot et Millet, vinrent à passer et s'approchèrent de son *Jardin*. / - Il y a du bon là-dedans, dirent-ils, c'est curieux. C'est un peu rêche mais cela peut s'assouplir. / Louis rougit de Plaisir [...]. / Après Corot et Millet, Courbet eut aussi quelques paroles de louange. / Martin écouta avec éblouissement le puissant artiste, dont un sourire bienveillant animait le magnifique visage et qui se montrait doux comme un enfant"

de um longo artigo jornalístico sobre a obra de Coriolis (GONCOURT, 1996, p. 429-430)

Citamos também como exemplo desse mimotexto a éctrase do quadro *Michel Houellebecq, escritor*, de Jed Martin, em *O mapa e o território*, realizada de um ponto de vista crítico, pois reproduz as palavras de um crítico chinês, Wong Fu Xin:

Em *Michel Houellebecq, escritor*, aponta a maioria dos historiadores da arte, Jed Martin rompe com a prática de fundos realistas que caracterizara sua obra ao logo de toda a fase das “profissões”. Rompe com dificuldade, e sentimos que essa ruptura lhe custa grandes esforços e que, na medida do possível e por diferentes artifícios, ele procura manter a ilusão de um fundo realista mínimo. [...]. Poucas pessoas, de toda forma, no momento da apresentação do quadro, prestaram atenção ao fundo, ofuscado pela incrível expressividade do personagem principal. Captado no instante em que acaba de detectar uma correção a ser efetuada numa das folhas dispostas sobre a escrivaninha à sua frente, o autor parece em estado de transe, possuído por uma fúria que alguns não hesitariam em qualificar de demoníaca: sua mão, empunhando a caneta corretora, traçada com uma ligeira indefinição de movimento, lança-se sobre a folha “com a rapidez de uma cobra lançando-se para dar o bote na presa”, como escreve, de maneira imagética, Wong Fu Xin [...]. A expressão do olhar pareceu, na época, tão estranha que não podia, estimaram os críticos, ser aproximada de nenhuma tradição pictórica existente, cabendo antes de avizinhá-la de certas imagens de arquivos etnológicos, registradas por ocasião de cerimônias vodus (HOUELLEBECQ, 2010, p. 172-174).

Esta descrição deixa evidente a importância da crítica para a recepção da obra do artista, valorizando o trabalho do crítico de arte, indispensável aliado do artista para a divulgação e aceitação de seu trabalho. Isso fica evidente na novela *Jonas, ou o artista no trabalho*, quando o narrador descreve o início do período de esterilidade criativa do artista:

[...] Louise sugeriu a Jonas que pintasse uma *Operária*. [...] tentou, estragou duas telas, depois voltou a um céu, já iniciado. No dia seguinte, ficou pensando, ao invés de pintar. Um discípulo, veio mostrar-lhe, todo animado, um longo artigo, que, de outra forma, ele não teria lido, e através do qual ele descobriu que sua pintura era, ao mesmo tempo, supervalorizada e superada; o *marchand* telefonou para dizer-lhe ainda de sua preocupação com a queda das vendas (CAMUS, 1957, p. 121).

Como vimos com os exemplos de Zola, Burty e Duranty, que tratam do surgimento da arte moderna no século XIX, a dimensão crítica presente nas *narrativas de artista* refletem as preocupações de seu tempo, e o mesmo ocorre com as narrativas mais recentes, nas quais podemos ver o tratamento de questões que envolvem o mercado da arte e os aspectos econômicos que também fazem parte do

trabalho do artista, aspectos bem explorados na novela de Camus e no romance de Houellebecq quando mencionam a relação do artista com seu marchand ou galerista, tão necessária para que o artista possa comercializar o seu trabalho e daí tirar o seu sustento.

Nesse sentido, como já sublinhamos, o autor que escolhe retratar um período histórico do qual é contemporâneo enfatiza o aspecto crítico sua obra, pois suas referências vão atingir o leitor de formas diferentes: ao leitor contemporâneo, a disputa entre Ingres e Delacroix levantada por Claude Lantier em *A obra* perde muito de seu interesse, por ser um tópico sobre o qual muito já se discorreu na história da arte; para o leitor do século XIX, no entanto, tratava-se de uma atualidade, sobre a qual era-lhe proveitoso se informar, sobretudo pelo ponto de vista de um reconhecido conhecedor de arte – o próprio autor –, reafirmando, assim, a função didática que Zola imprimiu ao seu romance.

Endossamos as conclusões de Theodore R. Bowie proferidas em *The painter in French fiction: a critical essay* [O pintor na ficção francesa: um ensaio crítico] (1950), acerca da particularidade da escrita *das narrativas de artista*, pois é indubitável que :

A escrita deste tipo de literatura demanda mais do que a usual perspicácia psicológica, ela requer conhecimento técnico especializado do mundo dos pintores, grande afinidade assim como compreensão e sensibilidade artística¹⁴⁰ (BOWIE, 1950, p. 7-8).

De fato, a dimensão crítica das narrativas de artista que destacamos neste tópico, que assume, por vezes, uma função didática, cujo propósito é instruir e posicionar o leitor frente aos questionamentos estéticos, filosóficos e ideológicos de sua época acerca dos temas da arte e do artista revela a sua importância na veiculação da cultura e dos valores de uma época.

¹⁴⁰ “The writing of this type of literature demands more than the usual psychological acumen, it requires specialized technical knowledge to the world of painters, broad sympathy as well as understanding and artistic sensitivity”

CAPÍTULO 3 – *TOPOÍ* TEMÁTICOS E CENAS TÍPICAS

Assim como identificamos os aspectos formais típicos das *narrativas de artista*, no que se refere aos aspectos temáticos, é possível afirmar que estes são ainda mais evidentes, pois alguns temas são invariavelmente explorados, independente do período histórico de sua produção.

A partir da leitura das obras que compõem o nosso *corpus*, conseguimos identificar três temas centrais, os quais passamos a tratar como *topos* temáticos; são eles: o mito do artista, a problemática da criação e a oposição entre a arte e a vida.

Passaremos a explorar cada um deles individualmente, e veremos que esta base persistente de temas está estreitamente relacionada ao principal deles, que é o mito do artista, do qual trataremos em primeiro lugar.

3.1 – *Topoí* temáticos

3.1.1 - O mito do artista: o ser de exceção

Inicialmente, cumpre-nos esclarecer o sentido que aplicamos à palavra “mito” nesse contexto, uma vez que se trata de um termo plurissemântico.

Etimologicamente, de acordo com o *Le Dictionnaire du littéraire* [O dicionário do literário] (2014), a palavra “mito” é proveniente do grego *muthos*, que significa “narrativa”, “fábula”, “discurso”. Todavia, esta palavra é marcada por incertezas semânticas, que, de acordo com Frédéric Monneyron e Joël Thomas em *Mythe et Littérature* [Mito e literatura] (2002), advém do uso de seu equivalente em latim, *fabula*, forma derivada de *fari* (dizer), que possui quatro significados diversos, quais sejam: conto inverossímil, mentira, narrativa mitológica ou ficção filosófica (MONNEYRON, THOMAS, 2002, p. 13).

É nesse sentido que o significado da palavra “mito” pode ser compreendido sob várias perspectivas de forma diversa, como pela antropologia, pela etnologia, pela sociologia, pela psicologia e pela literatura, para citar apenas algumas.

No âmbito da nossa pesquisa, inserida em uma perspectiva literária, compreenderemos a palavra “mito” de acordo com o sentido que lhe atribui Jacques Boulogne, especialista em língua e literatura gregas, que define o mito como uma representação imagética e dramatizada, eficaz ao ponto de ser aceita pelos membros

de uma comunidade, e, assim, repetidas pelo hábito e transmitidas como verdades absolutas (BOULOGNE, 1997 apud MONNEYRON, THOMAS, 2002, p. 19).

Assim, é no sentido de uma representação do artista enquanto indivíduo, aceita e repetida por nossa cultura ocidental, que podemos falar da existência de um “mito do artista”. Com efeito, a imagem do artista, veiculada por nossa cultura, seja pela história, pela história da arte, pela cultura popular, ou pela *literatura de arte* como um todo – e não apenas as *narrativas de artista* –, é a de um homem incomum, diferente dos demais, marcado pelo gênio criativo, por um temperamento instável, alternando momentos de entusiasmo e desânimo pela obsessão com sua obra, e que possui necessidade de se isolar para produzir. Como veremos, essa representação do artista na literatura está relacionada a uma tradição que atribui às atividades de criação um caráter divino, à relação existente entre mito e arte, já presentes nas primeiras biografias de artista, ideias estas já assimiladas pelo senso comum e por diversas áreas do conhecimento.

Ernst Kris e Otto Kurz, no ensaio histórico de referência sobre esse tema, *La Légende de l'artiste* [A lenda do artista] (1934), sublinham que essa “visão mítica” de uma profissão primordial, próxima de uma prática mágica ou sobrenatural, se deve às crenças religiosas referentes ao poderes atribuídos à imagem e àquele capaz de produzi-la: “[...] a imagem do artista que dá a vida, que torna a obra viva pelo seu trabalho, nos remete à crença no poder criador da divindade que insufla a vida a seres moldados no barro¹⁴¹” (KRIS, KURZ, 2010, p. 87). Reforçando essa ligação entre arte e mito e, sobretudo, aproximando a figura do artista à do demiurgo, o ser divino dotado de capacidade criadora, criou-se o mito do *divino artista* (*Ibid.*, p. 19).

Como observa Jaqueline Lichtenstein, no ensaio *O mito da pintura* (1995), as primeiras atividades pictóricas advêm do culto aos deuses, constituindo-se como representações de cenas mitológicas: “as origens da arte são inseparáveis da religião e do mito” (LICHETENSTEIN, 2004, p. 17), a palavra “mito” aqui utilizada na perspectiva antropológica do mito etno-religioso, como a define Mircea Eliade em *Aspectos do mito* (1963):

[...] o mito conta uma história sagrada, relata um acontecimento que teve lugar no tempo primordial, o tempo fabuloso dos “começos”. Noutros termos, o mito conta como, graças aos feitos dos Seres Sobrenaturais, uma realidade

¹⁴¹ “[...] l'image de l'artiste qui donne la vie, qui rend l'œuvre vivante par son travail, nous ramène à la croyance dans le pouvoir créateur de la divinité qui insuffle la vie à des êtres modelés dans la glaise”

passou a existir, quer seja a realidade total, o Cosmos, quer apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie vegetal, um comportamento humano, uma instituição. É sempre, portanto, a narração de uma “criação”: descreve-se como uma coisa foi produzida, como começou a existir. [...] as suas personagens são “Seres Sobrenaturais”, conhecidos sobretudo por aquilo que fizeram no tempo prestigioso dos “primórdios”. Os mitos revelam, pois, a sua atividade criadora e mostram a sacralidade (ou simplesmente, a “sobrenaturalidade”) das suas obras (ELIADE, 1963, p. 12-13).

Ainda na esfera da relação entre mito e arte, muitos mitos tratam da origem das artes, em sua grande maioria criadas pelos próprios deuses, como é o caso da música por Apolo, da escultura por Hefesto, deus ferreiro patrono das artes em metais, e até mesmo a escrita, que, conforme Platão (*Fedro*, 275 a), foi inventada pelo deus Thoth. A origem divina da poesia, inclusive, foi ressaltada por Homero na invocação às musas pelo aedo em seus proêmios, sendo este mero intérprete da palavra divina, caminho também seguido por Hesíodo.

A ideia da origem divina das artes e da linguagem, assim como a associação entre mito, religião, criação, escrita e arte, remontam à Antiguidade, sendo que seus reflexos também estão presentes na literatura antiga, como testemunha a primeira écfrase repertoriada pela história da literatura, o fabuloso escudo de Aquiles criado por Hefesto, descrito na *Ilíada* de Homero (Canto 18, a partir dos versos 478 a). Nesse sentido, a estreita relação entre o artista e um ente divino está presente desde a Antiguidade, vide o já citado aedo homérico, que se apresenta como um intermediário entre os deuses e os humanos.

A colocação em um mesmo plano do artista e da obra de arte como algo sagrado é o que transparece nas *narrativas de artista* pelo viés das referências aos mitos, que, ressalta Campello, faz parte de sua própria natureza, “que pretende dar conta, através da forma e da linguagem, da relação entre arte e vida; oferece-se ao sentido não só no campo estético, mas também no ideológico” (CAMPELLO, 2012, p. 25). Assim, lançar mão da perspectiva simbólica e metafórica do mito contribui para o maior o alcance dos temas tratados nestas narrativas.

De fato, um dos *topoi* das *narrativas de artista* é a referência aos mitos, em especial aos personagens mitológicos Prometeu e Pigmaleão, retomados pela literatura como modelos da figura do artista, símbolos de sua potência criadora (SITZIA, 2004, p. 31).

Prometeu, de acordo com a mitologia greco-latina, é o titã responsável pela criação dos humanos e dos animais. Prometeu rouba o fogo dos deuses para entregá-

lo aos homens, desobedecendo a uma ordem divina superior, mas permitindo assim a sobrevivência e a supremacia humanas; este ato, contudo, lhe custa uma dura punição: acorrentado no monte Cáucaso, ele tem seu fígado arrancado todos os dias por uma águia. Tido como inventor das artes e das profissões, Prometeu é resgatado por vários escritores do século XIX como um herói que representa o progresso da humanidade, o precursor das grandes invenções, mas também como uma figura da revolta, que ousa se impor contra a ordem estabelecida (ALBOUY, 2012, p. 167-168).

Pigmaleão, por sua vez, também conforme a mitologia greco-latina, é um escultor, que, ao tentar reproduzir as formas da mulher ideal, cria uma estátua tão perfeita que se vê apaixonado por ela. Pigmaleão solicita intervenção divina para possibilitar a realização de seu amor por sua obra, e vê suas súplicas atendidas por Afrodite, que dá vida a Galateia.

Em *A obra-prima ignorada*, por exemplo, encontramos referências a esses dois personagens: o singular pintor Frenhofer, ao ministrar uma lição de arte aos seus colegas de profissão, Poussin e Porbus, enaltece a grandiosidade do trabalho de seu mestre, Mabuse, comparando sua genialidade artística ao poder criador de Prometeu, que subtraiu o fogo dos deuses para garantir a sobrevivência de sua criação: “Oh, Mabuse! Oh, meu mestre”[...] “és um ladrão, levaste a vida contigo!” (BALZAC, 2012, p. 20). Já na segunda parte da novela, Frenhofer, ao terminar a pintura de Catherine Lescaut, diz: “Ela respira, eu sei! [...]. Sua carne palpita. Esperem, ela vai levantar-se” (*Ibid.*, p. 41), equiparando-a à Galateia de Pigmaleão.

A equiparação da obra do artista-protagonista, notadamente a do pintor, com a de Pigmaleão, uma figura que adquire vida própria, é um dos pontos de conflito do artista, justamente por ser inatingível. Todavia, não deixa de ser um ideal almejado por eles. O narrador de *A obra* descreve Claude Lantier enquanto este pinta o que viria a ser o seu último quadro: “a raiva impotente de criação tomou conta dele; ele se esgotava além do tempo, além do mundo; ele queria insuflar a vida à sua obra, imediatamente¹⁴²” (ZOLA, 1996, p. 464-465). Trataremos com mais detalhes desse aspecto do personagem no tema da oposição entre a arte e a vida.

Todavia, além dessa associação do artista aos mitos da criação, a caracterização do artista-personagem também mantém relação com o mito do *artista*

¹⁴² "Sa rage impuissante de création l'avait repris, il s'épuisait en dehors de l'heure, en dehors du monde, il voulait souffler la vie à son œuvre, tout de suite"

divino veiculado pelas primeiras biografias de artista, que também contribuíram para a criação de um imaginário que cerca essa figura.

Como sublinham Margot e Rudolf Wittkower na introdução de sua extensa obra, *Les enfants de Saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution française* [Os filhos de Saturno: psicologia e comportamento dos artista da Antiguidade à Revolução Francesa] (1963), a personalidade do artista e as fontes misteriosas de seu poder criador constituem uma matéria privilegiada de pesquisa, pois psicólogos, sociólogos e historiadores da arte concordam em afirmar que existem traços particulares à personalidade do artista, que os diferenciam das pessoas ditas “normais” (WITTKOWER, 2016, p. 13). Inclusive, completam, esses mesmos profissionais e até mesmo os leigos, reconhecem os artistas como seres egocêntricos, temperamentais, de difícil convivência, neuróticos, instáveis, extravagantes, devassos e obcecados por sua obra (*Ibid.*).

Os autores acrescentam que a tradição antiga associa os artistas à entidade mitológica de Saturno, espelhando os traços característicos do temperamento saturnino: contemplativo, meditativo, melancólico e solitário (*Ibid.*, p. 23). Essa imagem do artista foi a retomada pelas primeiras biografias de artistas, no século XV, que tratavam de seus antecedentes familiares e de seus primeiros anos, forneciam uma lista de suas obras e, por fim, descreviam sua personalidade, incluindo manias e idiossincrasias (*Ibid.*, p. 20). Esse esquema narrativo, seguido pelas biografias de artistas realizadas nos séculos seguintes, contribuiu para perpetuar essa imagem do artista “típico”, e, como podemos inferir a partir do nosso *corpus*, é similar à representação do artista pela literatura, que o apresenta como um ser singular, incomum, obcecado por sua obra e necessitando se isolar para poder criar.

No que se refere à *literatura de arte* e à imagem do artista que suas obras veiculam, Sitzia afirma que as novelas e romances do século XIX são variações do que identificou como o mito do artista, proveniente de um contexto histórico, social e cultural da época, que se articula em torno da presença recorrente de certos temas e anedotas (SITZIA, 2004, p. 4). Reforçado pelo romantismo, o mito do artista permanece enraizado na tradição literária, sendo sua apresentação como um demiurgo um tópico comum: por meio da valorização do trabalho intelectual do artista, de sua capacidade de criação, criou-se o mito do artista, uma espécie diferenciada dentre os homens, um ser superior, próximo às divindades, ideia que também se deve

à contribuição da moderna teoria literária, em especial do romantismo alemão, como vimos em nosso primeiro capítulo.

A literatura do século XIX, completa Sítzia, atuou como um vetor desse mito do artista, que, por se constituir como uma “[...] interface entre realidade histórica e universo romanesco imaginário, se encontra, por sua própria natureza, na fronteira entre o real e o imaginário¹⁴³” (*Ibid.*, p. 7). De fato, como vimos, os mesmos elementos presentes nas biografias de artistas e no senso comum também se encontrarão nas *narrativas de artista*, sob a forma do artista apresentado como um gênio criador, destruidor de regras, isolado em sua arte (*Ibid.*, 36-37).

A construção do personagem artista, como explica Montandon (1986, p. 28), conta com características psicopatológicas específicas, quais sejam: caráter introvertido, marcado pela hiperexcitabilidade, nervosismo, instabilidade próxima da autodestruição e dissonâncias internas que torna problemática e crítica toda comunicação com os outros humanos. A arte, portanto, torna-se um refúgio para essas perturbações interiores, esse sofrimento existencial, pois: “o êxtase estético é o que completa, move e preenche, fornece, enfim, essa substancialidade que falta ao indivíduo perdido nos labirintos de uma subjetividade problemática¹⁴⁴” (MONTANDON, 1986, p. 29).

Ressalta-se, ademais, que esse deslocamento do artista pregado pelo mito do artista não se restringe aos praticantes das artes visuais, mas se incrusta no temperamento de todo artista; como observa Luiz Costa Lima em *Melancolia: Literatura* (2017): “[...] a melancolia encontra seu *locus*, por excelência, na ficção verbal e plástica (para não falar em toda arte)” (LIMA, 2017, p. 16). De acordo com esse autor, a melancolia resume o estado de espírito do artista, pois é compreendida como:

[...] o medo ou a distímia (desânimo ou prostração) prolongada, acompanhados de outros traços também com frequência referidos – desleixo, preguiça, desacerto com o lugar em que se está, até o mais grave: a sensação da falta de sentido para o que se faz, quando não da própria vida – , ela implica em ter o mundo como um parceiro indiferente ou constantemente hostil (*Ibid.*, p.59).

¹⁴³ “[De plus ce mythe de l’artiste] est une interface entre réalité historique et univers romanesque imaginaire, il se trouve donc par nature à la frontière entre réel et imaginaire”

¹⁴⁴ “L’extase esthétique est ce qui comble, meuble, donne enfin cette substantialité manquante à l’individu perdu dans les labyrinthes d’une subjectivité problématique”

O estado melancólico, completa Lima, é responsável por mover o ser em direção à arte, pois, por se manifestar tanto na esfera física quanto mental do indivíduo, motiva a reflexão, ultrapassando o caráter de distúrbio (*Ibid.*, p. 60). Assim, relacionando, definitivamente o artista à melancolia, o autor conclui:

[...] ao artista é possível criar sob a condição melancólica: havê-la vivido ou estar sob sua iminência o leva a manter-se sensível à condição que o leva a criar. Então a falta de sentido para a vida e para o mundo, provocadora dos diversos tipos e graus de melancolia, tanto pode provocar o ensimesmamento ou o desvario quanto a procura de conceber a constituição do que o envolve, ou ainda, eventualmente as duas coisas” (*Ibid.*).

Nesse sentido, uma vez que o artista-personagem é criado como um reflexo de seu autor, também ele um artista; a ele é invariavelmente atribuído esse caráter melancólico, que intercala momentos de euforia produtiva com o desânimo mais profundo, assim como o sentimento de deslocamento no mundo e frente aos outros indivíduos de seu círculo social ou familiar, além de uma indiferença aos códigos sociais ou às tarefas simples do cotidiano, como os cuidados com a sua aparência, sua saúde, a limpeza de sua casa, o controle financeiro, etc., elementos estes perpetuados pelo mito do artista.

A figura do artista como personagem literário, portanto, como conclui Carl Malmgren em *From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman* [Da obra ao texto: o *Künstlerroman* moderno e pós-moderno] (1987), carrega um sinal de sua diferença, que pode ser literal ou não, marcando a sua sensibilidade distinta, da qual o artista tem plena consciência (*Ibid.*, p. 7); “o artista”, conclui o autor, “é um homem *marcado*¹⁴⁵” (MALMGREN, 1987, p. 6).

A fim de ilustrar o mito do artista como o de um homem diferente dos demais, usaremos como exemplos a novela *Tonio Kröger*, de Thomas Mann, os romances *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios* (2005), de Marçal Aquino, e *Charlotte* (2014), de David Foenkinos, e a *graphic novel* de Eddie Campbell, *The fate of the artist*.

Tonio, o escritor protagonista da novela de Mann, desde a infância se sente um ser à parte; primeiro, por sua mãe ter outra nacionalidade, considerada como “exótica” em sua cidade natal, mas, sobretudo, pelo seu nome, que causava estranheza entre seus amigos, acentuando seu afastamento dos demais: “Hans não

¹⁴⁵ “the artist is a *marked man*”

gostava de seu nome [...] ‘Tonio’ era estrangeiro, incomum. Sim, quisesse ou não, tudo nele era incomum, e ele era sozinho, excluído, fora da ordem e do comum [...]” (MANN, 2015, p. 96). Tal sentimento de exclusão, aliás, não se dissipa com o passar do tempo, mas, pelo contrário, torna-se ainda mais evidente para Tonio, que, já adulto, confia à amiga Lisavieta: “será que o artista é mesmo um homem? ” (*Ibid.*, p. 110). Tonio conclui que sua condição de escritor não é uma profissão, mas sim uma maldição, pois o torna um ser humano miserável: “você começa a se sentir estigmatizado, em uma misteriosa contradição com os outros, os seres comuns, normais [...]” (*Ibid.*, p. 111). Em seguida, descreve o abismo que o separa das criaturas humanas:

Um artista, um verdadeiro artista, não um cuja profissão burguesa seja a arte, mas um predestinado e condenado a ela, você reconhece com um olhar pouco aguçado no meio de uma multidão. O sentimento de segregação e de exclusão, de ser reconhecido e observado, qualquer coisa de simultaneamente majestoso e desorientado em seu semblante. [...]. Disfarçar-se, mascarar-se, vestir-se como um diplomata ou um tenente da guarda em férias; basta abrir os olhos e dizer uma palavra para qualquer um saber que você não é um ser humano, e sim alguma coisa de estranho, inquietante, diferente... (*Ibid.*).

Para finalizar essa sequência, Tonio identifica os artistas a “demônios, duendes, monstros consumados e fantasmas emudecidos pelo conhecimento” (*Ibid.*, p. 115), ou seja, separa definitivamente os artistas dos seres humanos.

Em *Charlotte*, o narrador ressalta, por diversas vezes, o caráter único de sua protagonista, inspirada na pintora alemã Charlotte Salomon. A personagem de Charlotte é percebida pelas demais como “singular, estranha, poética, febril¹⁴⁶” (FOENKINOS, 2014, p. 119), mas também como perturbada, e até mesmo louca, como esclarece a filha do médico que tratava da pintora: “[...] meu pai dizia que ela era louca. [...] como todos os gênios¹⁴⁷” (*Ibid.*, p. 195)¹⁴⁸. Essa associação entre a genialidade e a personalidade problemática, é, com efeito, um ponto crucial do mito do artista.

Em *The fate of the artist*, citamos o trecho da *graphic novel* que reproduzimos em seguida (cf. figura 11, p. 142), no qual vemos o artista-protagonista,

¹⁴⁶ "Singulière, étrange, poétique, fébrile"

¹⁴⁷ "[...] mon père disait qu'elle était folle. [...] comme tous les génies".

¹⁴⁸ Por mais que a associação entre gênio e loucura seja uma problemática, os autores de *Les enfants de Saturne* explicam que é um traço tradicional do artista de acordo com filósofos e historiadores da arte, devido ao seu equilíbrio psicológico precário (WITTKOVER, 2016, p. 181).

cujos impulsos criativos são reprimidos por sua esposa controladora, sempre preocupada em organizar e limpar a casa, inclusive o ambiente de trabalho do artista, insurgir-se contra a ordem estabelecida em seu ambiente doméstico, erigindo um “monumento ao caos” em seu jardim, único lugar da residência que encontrou para dar vazão à sua necessidade de desordem como propulsora da criação.

Pela via humorística, a obra de Campbell, identificada desde sua folha de rosto como uma autobiografia, vai retratar seu “apocalipse doméstico”, o trecho destacado constituindo-se como um dos exemplos da ruptura e do deslocamento existente entre o artista-protagonista e sua família, conflitos que tornam evidentes o caráter fora do comum do artista-personagem, assim como a sua dificuldade em se encaixar em uma rotina familiar comum.

Os trechos do discurso de Tonio Kröger, o episódio da *graphic novel*, assim como a descrição de Charlotte se enquadram na construção da imagem do artista como um ser singular, que se acorda com o mito do artista, que, como veremos, reaparece em diversos momentos da narrativa, ao tratar da problemática da criação, da oposição entre a arte a vida, e também em cenas como a da descrição do ateliê do pintor.

Figura 11 – Páginas 38 e 39 de *The fate of the artist*.



3.1.2 – A problemática da criação: a luta contra o demônio da arte

Outro tema recorrente nas narrativas de artista é a problemática da criação, que levanta a discussão acerca dos processos criativos, da luta travada entre o artista e sua obra. Apresentado na forma de uma tensão, de um dilema, de uma disputa, o processo de criação não é descrito como algo que transcorre de forma tranquila ou natural, mas, ao contrário, é tratado como um tormento, que demanda do artista muita força mental e até mesmo física.

No exemplo da éfrase do autorretrato de Artemísia, citado à página 103, verificamos que o vocabulário utilizado para descrever a artista em pleno trabalho tem inspiração bélica, como comprova o uso das palavras batalha, guerra, combate, luta, todas empregadas em poucos parágrafos.

Zola foi um dos autores que abordou bem o tema do sofrimento que envolve o artista em seu processo de criação. Em *Madame Sourdís*, Zola descreveu os tormentos do pintor Ferdinand Sourdís ao preparar um quadro, *Le Lac* [O lago], para a exibição no Salão:

O grosso do trabalho estava feito, a tela se encontrava inteiramente coberta; no entanto, apenas algumas partes estavam muito avançadas, o resto permanecia confuso e incompleto. Não se podia enviar uma tela assim, no estado de esboço. [...] e Ferdinand não avançava mais, ele se perdia nos detalhes, destruindo de noite o que fazia de dia, dando voltas em torno de si mesmo, destruindo-se em sua impotência¹⁴⁹ (ZOLA, 2004, p. 90-91).

Até o momento em que o pintor tem consciência de sua derrota:

Uma noite, no cair do crepúsculo, Adèle [...] ouviu, no ateliê cheio de sombras, um som de soluços. Na frente de sua tela, desabado em uma cadeira, ela viu seu marido, imóvel. [...]. Há uma hora ele estava caído ali, olhando estupidamente esta tela na qual ele não via mais nada. Tudo dançava em frente ao seu olhar embaçado. Sua obra era um caos que lhe parecia absurdo e lamentável, e ele se sentia paralisado, fraco como uma criança, de uma impotência absoluta para colocar ordem naquela confusão de cores. Então, quando as sombras apagaram pouco a pouco a tela, quando tudo, até mesmo as notas vivas, afundaram na escuridão como em um abismo, ele se sentiu morrer, estrangulado por uma tristeza imensa. E ele caíra em prantos. [...]. Era a falência¹⁵⁰ (*Ibid.*, p. 91).

¹⁴⁹ "Le gros travail était fait, la toile se trouvait entièrement couverte ; seulement, à part certaines parties très avancées, le reste restait brouillé et incomplet. On ne pouvait envoyer la toile ainsi, à l'état d'ébauche. [...] et Ferdinand n'avancait plus, il se perdait dans les détails, détruisait le soir ce qu'il avait fait le matin, tournant sur lui-même, se dévorant dans son impuissance".

¹⁵⁰ "Un soir, à la tombée du crépuscule [...] Adèle [...] entendit, dans l'atelier plein d'ombre, un bruit de sanglots. Devant sa toile, affaissée sur une chaise, elle aperçut son mari immobile. [...] Depuis une

Em *A obra*, Claude não é poupado de tais tormentos, que já estão presentes durante a elaboração de seu quadro *Plein Air*, que, portanto, representará o auge de sua carreira artística. Enquanto pinta e conversa com seus amigos no ateliê, Claude é tomado por uma crise raivosa diante de sua impotência em representar o que a imaginação lhe ditava:

[...] desde que se obstinava no trabalho, não tinha descontraído as mandíbulas. Ele parecia nem mesmo os escutar.

- Meu Deus! De novo, um fracasso... decididamente, eu sou um bruto, nunca farei nada!

E, em um impulso, numa crise de raiva louca, ele quis se jogar contra a tela, para a rasgá-la com os punhos. Seus amigos o seguraram. [...]. Mas ele, tremendo ainda, retornou ao seu silêncio, e olhava o quadro sem responder, de um olhar fixo e ardente, onde faiscava o assustador tormento de sua impotência. Nada de claro nem de vivo surgia de seus dedos; o colo da mulher se emplastava de tons pesados; esta carne adorada, que ele imaginava resplandecente, ele a sujava, não conseguia nem mesmo colocá-la em seu plano.

Esse descompasso entre a obra imaginada e aquela que sua capacidade técnica o permite realizar é fonte de sofrimento descrito na narrativa com bastante brutalidade, levando o pintor a questionar seu trabalho e até mesmo as possibilidades físicas de realizá-lo:

[...] Era uma lesão em seus olhos que o impediam de ver direito? Suas mãos deixavam de ser suas, pois se negavam a obedecê-lo? [...] Sentir seu ser dar reviravoltas em uma náusea vertiginosa, e permanecer no mesmo lugar, com o mesmo furor de criar, quando tudo desaparece, tudo escorre em volta de si, o orgulho do trabalho, a glória sonhada, a existência inteira! [...]. Durante dez minutos ninguém mais falou, e o pintor, fora de si, lutando com sua tela, os dois outros, perturbados e tristes por esta crise que eles não sabiam como acalmar ¹⁵¹ (ZOLA, 1996, p. 114-115).

heure, il était tombé là, à regarder stupidement cette toile, où il ne voyait plus rien. Tout dansait devant ses regards troubles. Son œuvre était un chaos qui lui semblait absurde et lamentable ; et il se sentait paralysé, faible comme un enfant, d'une impuissance absolue à mettre de l'ordre dans ce gâchis de couleurs. Puis, quand l'ombre avait peu à peu effacé la toile, quand tout, jusqu'aux notes vives, avait sombré dans le noir comme dans un néant, il s'était senti mourir, étranglé par une tristesse immense. Et il avait éclaté en sanglots. [...] C'était la faillite"

¹⁵¹ "Ce dernier, depuis qu'il s'obstinait au travail, n'avait plus desserré les dents. Il semblait même ne pas les entendre. / – Nom de Dieu ! c'est encore raté... Décidément, je suis une brute, jamais je ne ferai rien ! Et, d'un élan, dans une crise de folle rage, il voulut se jeter sur sa toile, pour la crever du poing. Ses amis le retinrent. [...] Mais lui, tremblant encore, retombé à son silence, regardait le tableau sans répondre, d'un regard ardent et fixe, où brûlait l'affreux tourment de son impuissance. Rien de clair ni de vivant ne venait plus sous ses doigts ; la gorge de la femme s'empâtait de tons lourds ; cette chair adorée qu'il rêvait éclatante, il la salissait, il n'arrivait même pas à la mettre à son plan. [...] Était-ce une lésion de ses yeux qui l'empêchait de voir juste ? Ses mains cessaient-elles d'être à lui, puisqu'elles refusaient de lui obéir ? [...] Et sentir son être tourner dans une nausée de vertige, et rester là quand même avec la fureur de créer, lorsque tout fuit, tout coule autour de soi, l'orgueil du travail, la gloire rêvée, l'existence entière ! [...] Pendant dix minutes, personne ne parla plus, le peintre hors de lui, se

A crise diante da impotência criadora desencadeia o destino especialmente trágico que Mirbeau reservou ao seu personagem pintor em *Dans le ciel*. Em uma carta a seu amigo Georges, Lucien confidencia sua inaptidão em realizar uma pintura que atenda o seu gosto e suas expectativas:

Frequentemente tive a arrogância de acreditar que eu era, que eu podia me tornar um artista. Eu estava louco. Não sou nada, nada além de um inútil semeador de grãos mortos. [...]. Parece que apenas o toque da minha mão nessas sementes de arte e de vida é suficiente para apodrecer o gérmen!¹⁵² (MIRBEAU, s.d., p. 94).

No final do romance, indignado por não conseguir pintar a obra a que se propôs, Lucien, “em luta com o demônio da arte¹⁵³” (*Ibid.*, p. 111), desconta sua raiva em sua própria mão, “esta mão maldita sempre em revolta contra o que eu sinto, contra o que eu quero...¹⁵⁴” (*Ibid.*, p. 110): após uma turbulenta noite de trabalho, o pintor é encontrado morto no meio de seu ateliê, a mão direita mutilada, separada do corpo, cortada na altura do pulso, repousando ao lado de um pequeno serrote.

A impotência do artista em conciliar a obra imaginada e a obra real, o aproxima do personagem mítico de Pigmaleão, que, somente por um favor da deusa Vênus, vê sua escultura de um corpo feminino transformada em mulher real¹⁵⁵. Os artistas das *narrativas de artista*, no entanto, se encontram, na maioria dos casos, em um movimento oposto ao de Pigmaleão, e veem a mulher real, a modelo, se transformar em algo estático e sem vida, a mulher imaginária da pintura, a Catherine Lescaut de Frenhofer que, contra sua expectativa, não respira, não se levanta e não anda, levando-o a duvidar de seu talento: “Quer dizer que sou um idiota, um louco! Então não tenho nem talento, nem competência [...]! Nada criei, então!” (BALZAC, 2012, p. 44).

Nesse sentido, a violência extrema como reação à impotência e à incompreensão artística não é exceção nas *narrativas de artista*, como comprovam os destinos fatais dos pintores Claude Lantier, de Zola; Frenhofer, de Balzac; Lucien, de

battant avec sa toile, les deux autres troublés et chagrins de cette crise, qu'ils ne savaient de quelle façon calmer"

¹⁵² "J'ai eu souvent l'orgueil de croire que j'étais, que je pouvais devenir un artiste. J'étais fou. Je ne suis rien, rien qu'un inutile semeur de graines mortes. [...]. On dirait qu'il suffise que ma main les touche, ces semences d'art et de vie, pour en pourrir le germe !"

¹⁵³ "en lutte avec le démon de l'art"

¹⁵⁴ "Cette sacrée main toujours en révolte contre ce que je sens, contre ce que je veux..."

¹⁵⁵ As referências ao mito de Pigmaleão aqui citadas foram retiradas da obra *As Metamorfoses* de Ovídio, Livro X, versos 243 a 297.

Mirbeau; e Olivier Bertin, de Maupassant; todos eles, como as obras sugerem fortemente, levados a cometer suicídio (algumas, como *A obra* e *Dans le ciel* deixam isto claro).

Além dessa morte explícita, que identificamos nos exemplos acima, as *narrativas de artista* também tratam de formas de “morte metafórica” para o artista escapar dos tormentos da criação, que consiste no abandono da arte, na morte artística ou, como bem define Sitzia (2004, p. 103), em um “suicídio estético”

. Essa autora trata especificamente do exemplo do pintor Coriolis, em *Manette Salomon*, que, dominado por sua modelo, tornada esposa, deixa de produzir.

Identificamos essa morte metafórica em outras obras do nosso *corpus*, com os casos dos pintores Jonas, de Camus, e Pippo, de Musset, exemplos que examinaremos com mais detalhes adiante, uma vez que este aspecto está estreitamente relacionado à tensão que opõe a vida e arte na trajetória do artista, o próximo tema a ser tratado.

3.1.3 – A oposição da arte à vida: entre o viver e o criar

A dedicação do personagem à arte, nas *narrativas de artista*, conta com uma demanda: abrir mão da vida pessoal para produzir. Essa oposição entre a arte e a vida, que torna esses dois elementos inconciliáveis, é um tema muito presente na grande maioria das obras do nosso *corpus*, e se apresenta como uma fonte de conflitos para o personagem protagonista, dividido entre as exigências de seu trabalho de criação e as perturbações do cotidiano e da vida doméstica.

Como bem observa o pintor Jonas, “[...] a vida é breve, o tempo é pouco, e sua própria energia tinha limites. Era difícil pintar o mundo e os homens, e, ao mesmo tempo, conviver com eles” (CAMUS, 1957, p. 113). Esse dilema vivenciado pelo pintor é o que o conduz a se isolar no abrigo que improvisa dentro de sua residência, e que expressa na obra que ali produz, na qual pode-se ler uma palavra, solitário ou solidário.

O tema do artista em crise diante da impossibilidade de se isolar para produzir, cuja potência criadora foi tragada pelas demandas sociais também foi tratado por Camus alguns anos antes da publicação de Jonas na forma de um mimodrama, *La vie d'artiste* [A vida de artista] (1953), publicado na revista argelina *Simoun* e encenado em 1959 no Piccolo Teatro de Milão (GRENIER, 2011, p. 327). Nesse

mimodrama, Camus coloca em cena um modesto pintor em seu pequeno ateliê, que, na medida em que adquire certa notoriedade no meio artístico, tem seu espaço invadido por críticos, comerciantes e móveis luxuosos. Assim, circundado por pessoas e objetos que não fazem mais do que atravancar e tumultuar seu espaço de criação, o pintor deixa de produzir, retornando ao seu estado inicial de penúria.

Com essas duas obras, Camus explicita as exigências do trabalho do artista, em constante descompasso entre a necessidade de se isolar para produzir suas obras e a dedicação à sua família, amigos e tarefas do cotidiano, e, também, revela, na forma de vivência de personagens de ficção, o seu próprio dilema como grande escritor, reafirmando o caráter reflexivo das *narrativas de artista* (ARBEX, LAGO, 2013, p. 1078).

O equilíbrio entre a necessidade de solidão e a sociabilidade exigida pelas pessoas que o cercam nem sempre é alcançado pelo artista, sendo que em algum momento, ele deverá decidir dedicar-se à arte ou à vida. De fato, não se vislumbra, dentre as narrativas analisadas nesta pesquisa, um meio termo, ou seja, esta é uma das questões cruciais que invariavelmente se apresentará no percurso do artista-personagem.

A ideia da incompatibilidade entre a arte e a felicidade terrestre, é uma opinião muito difundida no século XIX, como salienta Sitzia, citando uma frase de Balzac em um artigo intitulado *Des Artistes* [sobre os artistas], publicado em 1830 no jornal *La Silhouette*: “Um grande homem deve ser infeliz¹⁵⁷” (BALZAC, 1830, apud SITZIA, 2004, p. 37). Esta frase emblemática, que enaltece a imagem do gênio isolado em sua arte, espelha a mesma visão do artista apresentada pelas *narrativas de artista*, reafirmando o seu papel como veiculadoras da ideologia de seu tempo. Com efeito, o pintor de *A obra*, Claude Lantier, na véspera de seu suicídio, declara à sua esposa, Christine: “[...] eu não quero ser feliz, eu quero pintar. [...]. Eu morreria se eu não eu não pudesse mais pintar; eu prefiro pintar e morrer por isso... E depois, minha vontade não tem nada a ver com isso. É assim, não existe nada além disso, que o mundo se exploda!”¹⁵⁸ (ZOLA, 1996, p. 468).

¹⁵⁷ "Un grand homme doit être malheureux"

¹⁵⁸ "[...] je ne veux pas être heureux, je veux peindre. [...]. Je mourrais de ne plus peindre, je préfère peindre et en mourir... Et puis, ma volonté n'y est pour rien. C'est ainsi, rien n'existe en dehors, que le monde crève!"

Tonio Kröger, personagem escritor de Mann, na novela de mesmo nome, confessa à sua amiga um sentimento similar ao de Jonas: “Eu lhe digo que muitas vezes me sinto morto de cansaço de representar as coisas humanas sem tomar parte das coisas humanas...” (MANN, 2015, p. 110).

No romance *Autumn*, de Delerm, é flagrante a ideia da incompatibilidade da felicidade terrestre com a arte. Em um determinado momento, o personagem de Charles Dodgson, conclui, sobre os demais personagens artistas do romance: “Ruskin, Fanny, Swinburne, Rossetti: todos eles se desviaram da felicidade para acreditar nessa ínfima chance de sobrevivência: escrever, pintar, dar à arte sua alma ou sua imagem¹⁵⁹” (DELERM, 1999, p. 274). Na mesma obra, o personagem do pintor Millais admite a Rossetti, não sem uma certa nostalgia, ter abandonado seu talento artístico para se dedicar à família:

Minha vida parece tão plana e clara. Euphemia se tornou, ao meu lado, a mãe muito ocupada dos nossos oito filhos; não falta dinheiro, nem celebridade. Saiba, no entanto, que eu não tenho ilusões. O melhor de mim adormeceu há muito tempo, nas folhas do outono. Eu escolhi a felicidade [...] ¹⁶⁰(Ibid., p. 306).

É nesse sentido que o pintor Pippo, de Musset, se torna um contra modelo do artista dividido: a novela *Le fils du Titien* não conta a história do descobrimento de uma vocação, mas sim o seu oposto, ela expõe as motivações que levaram o artista ao abandono da arte para se dedicar à vida e ao amor, como expressa o poema que o pintor inscreve em sua tela (cf. p.121).

A questão do amor, inclusive, é um elemento problemático para os artistas-personagens. Como sublinha Ledda, as narrativas que colocam em cena um artista também pretendem analisar as questões sobre o amor, o que fazem a partir das seguintes perguntas: “O amor pela arte e o amor terrestre são conciliáveis? [...] As delícias do amor permitem o acesso ao sublime da criação? O amor inspira ou impede a realização de uma obra?¹⁶¹” (LEDDA, 2006, p. 9). De fato, essas perguntas representam o dilema vivenciado pelos artistas personagens, que encontram no amor um obstáculo à sua produção artística.

¹⁵⁹ "Ruskin, Fanny, Swinburne, Rossetti: ils se sont tous détournés du bonheur pour croire à cette infime chance de survie : écrire, peindre, donner à l'art son âme, ou son image"

¹⁶⁰ "Ma vie semble si lisse et claire. Euphemia est devenue à mes côtés la mère très occupée de nos huit enfants, l'argent ne manque pas, ni la célébrité. Sachez pourtant que je ne m'illusionne guère. Le meilleur de moi s'est endormi il y a si longtemps, dans les feuilles d'automne. J'ai choisi le bonheur [...]"

¹⁶¹ "L'amour de l'art et l'amour terrestre sont-ils conciliables ? [...] Les délices de l'amour permettent-ils d'accéder aux sublimités de la création ? L'amour inspire-t-il ou empêche-t-il de réaliser une œuvre ?"

Para Beebe (1964, p. 18), a mulher real é vista como rival da criação, pois o personagem que se submete ao amor é destruído enquanto artista. Esta, inclusive, é uma visão presente desde a Antiguidade, segundo a qual o artista genial deve procurar o celibato (WITTKOWER, 2016, p. 271).

De acordo com Sitzia (2004, p. 93), o problema do celibato é levantado devido à representação do artista como um personagem quase religioso, pois exerce a arte como religião, dedicando à ela sua vida, assim como o padre se dedica ao sacerdócio. A autora analisa o exemplo de Coriolis, que havia prometido não se casar, pois: “[...] O casamento lhe parecia uma felicidade recusada ao artista [...]. Segundo ele, o celibato era o único estado que conservava ao artista sua liberdade, suas forças, seu cérebro, sua consciência¹⁶²” (GONCOURT, 1996, p. 226-227). Sitzia também lembra o exemplo de Christine, em *A obra*, a quem Claude repetia, como uma máxima: “[...] o gênio deve ser casto, só se deve deitar com sua obra¹⁶³” (ZOLA, 1996, p. 470), repelindo a esposa em uma abstinência voluntária, uma castidade teórica, que, no entanto, não aliviava o tormento do artista (*Ibid.*, p. 463).

Em nosso *corpus*, os exemplos dessa incompatibilidade entre o amor e a criação são bastante numerosos. Vejamos o prólogo de *Les femmes d'artistes* [As mulheres de artistas] (1874) de Alphonse Daudet, que consiste em um diálogo, à maneira de um texto teatral, entre um poeta e um pintor acerca do casamento. O poeta diz ter recebido um conselho para se casar, pois esta seria a chave para a felicidade. O pintor é veemente em contradizer o conselho, afirmando que os artistas não devem se casar, e explica os terríveis perigos do casamento para um artista:

O PINTOR. O primeiro, o maior de todos, é perder seu talento e enfraquecê-lo. [...] para nós, pintores, poetas, escultores, músicos, que vivemos à margem da vida, ocupados somente em estudá-la, reproduzi-la, mantendo-nos sempre um pouco longe dela, como nos afastamos de um quadro para vê-lo melhor, eu digo que o casamento deve ser uma exceção. A este ser nervoso, exigente, impressionável, a este homem-criança que chamamos de artista, é necessário um tipo de mulher especial, quase inexistente, e o mais seguro é não procura-lo...¹⁶⁴ (DAUDET, 1997, p. 23-24)

¹⁶² "le mariage lui semblait un bonheur refuse à l'artiste [...]. Selon lui, le célibat était le seul état que laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience"

¹⁶³ "le génie doit être chaste, il fallait ne coucher qu'avec son œuvre"

¹⁶⁴ "Le premier, le plus grand de tous, est de perdre son talent et de l'amoinrir. Ceci compte, je crois, pour un artiste... [...] pour nous tous, peintres, poètes, sculpteurs, musiciens, qui vivons en dehors de la vie, occupés seulement à l'étudier, à la reproduire, en nous tenant toujours un peu loin d'elle, comme on se recule d'un tableau pour mieux le voir, je dis que le mariage ne peut être qu'une exception. À cet être nerveux, exigeant, impressionnable, à cet homme-enfant qu'on appelle un artiste, il faut un type de femme spécial, presque introuvable, et le plus sûr est encore de ne pas le chercher..."

O pintor, então, cita o exemplo do artista real Delacroix, que considera um sábio: “Imagine Delacroix casado, pai de família, com todas as preocupações das crianças para criar, do dinheiro, das doenças; você acha que sua obra seria a mesma?¹⁶⁵” (*Ibid.*, p 24). Após, conclui:

Minha opinião é feita a partir de todas as tristezas que vi nos outros, de todos esses mal-entendidos tão frequentes nas famílias de artistas e causados justamente por nossa vida anormal. [...] creia-me, meu caro, não se case. Você é só, você é livre. Conserve preciosamente sua solidão e sua liberdade¹⁶⁶ (*Ibid.*, p. 25-27)

Finalmente, para convencer o poeta de que o casamento não é uma boa escolha para o artista, ele lhe entrega um caderno no qual estão transcritas algumas histórias que comprovam as teorias antimatrimoniais expostas, cujo conteúdo é constituído pelas doze curtas narrativas que compõem o título; ou seja, todas elas espelham, por meio de relatos de experiências – mesmo que pelo viés da ficção –, a ideia do casamento como algo nocivo para o artista, a ser evitado a todo custo.

Em *Dans le ciel*, o pintor Lucien é categórico em rejeitar a companhia feminina, utilizando o mesmo argumento que já vimos no exemplo de Claude Lantier: “Eu só me deito com minha pintura, você sabe... E isto é suficiente para meu temperamento¹⁶⁷” (MIRBEAU, s.d., p 68); Lucien ainda completa, em uma evidente aversão pelo feminino: “As mulheres, ah! não!...é muito inestético!¹⁶⁸ (*Ibid.*, p. 81).

A adoção do celibato também é a opção feita pelo personagem escritor do romance *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*, considerado estranhíssimo pelo fotógrafo Cauby por ser assexuado (AQUINO, 2005, p. 59). Cauby, por sua vez, em uma evidente ilustração do artista que escolhe o caminho inverso da castidade, experimenta a decadência em todas as esferas de sua vida, tanto moral, quanto profissional, e até mesmo no âmbito econômico, a partir do momento em que se envolve romanticamente com Lavínia. Obcecado pela amante, que o domina completamente, sobretudo por sua sexualidade ao mesmo tempo problemática e exuberante, Cauby, consumido pelo amor e pelo desejo exacerbado pela ausência

¹⁶⁵ "figure-toi Delacroix marié, père de famille, avec toutes les préoccupations des enfants à élever, de l'argent, des maladies ; crois-tu que son œuvre serait la même ?"

¹⁶⁶ "Mon opinion est faite de toutes les tristesses que j'ai vues ailleurs, de tous ces malentendus si fréquents dans les ménages d'artistes et causés justement par notre vie anormale. [...] crois-moi, mon cher, ne te maries pas. Tu es seul, tu es libre. Garde précieusement ta solitude et ta liberté"

¹⁶⁷ "Moi, tu sais, je ne couche qu'avec ma peinture...Et sa suffit à mon tempérament..."

¹⁶⁸ "Les femmes, ah ! non ! ... C'est trop inesthétique !"

física de Lavínia, se vê definhar dia a dia, perde o gosto pelo trabalho, desfaz-se de seus bens para sobreviver apenas à base de álcool e drogas. Como último lastro de seu talento artístico, Cauby registra em foto o próprio declínio em uma série de autorretratos, que expõe em sua cozinha:

Sem Lavínia, foi como se uma nuvem sinistra de abandono estacionasse em cima de mim. Passei a me fotografar todos os dias com uma Polaroid e espetava o resultado no painel de cortiça da cozinha. A decadência documentada nessa sequência de autorretratos não deixa dúvida: eu e minha barba ficávamos cada vez mais tristes. Eu estava deteriorando (AQUINO, 2005, p. 67)

Sitzia (2004, p. 94) conclui que as relações amorosas nos *romances de arte* são complexas pois formam um triângulo amoroso entre o homem, a mulher e a arte. Nesse sentido, acatamos esta observação da autora aplicando-a às *narrativas de artista*, pois, como demonstramos, os conflitos amorosos ou até a rejeição do amor pelo artista, sempre colocam, em primeiro plano, a dedicação do personagem à arte, tornando incompatível seu compartilhamento com as demandas de uma família ou de um companheiro. Como conclui Christine em *A obra*, é na arte que a companheira do artista encontra uma adversária: Christine estava consciente de sofrer profundamente de ciúmes, mas não por causa de outra mulher, pois “ela tinha apenas uma rival, esta pintura preferida, que lhe roubava seu amante¹⁶⁹” (ZOLA, 1996, p. 343).

Desse modo, os artistas que acatam o amor, devem aceitar de bom grado a morte artística, como é o caso dos personagens de Pippo, em *Le fils du Titien*, e Millais, em *Autumn*, abandonando a luta. Caso contrário, estão condenados à infelicidade e à morte, seja ela uma morte criativa, como é o caso de Jonas, em *Jonas ou o artista no trabalho*, e Coriolis, em *Manette Salomon*; ou até mesmo a morte física, como Claude, em *A obra*, e vários outros, que não tomam partido em seu dilema. No entanto, observamos também que o artista-protagonista, mesmo ao decidir pela arte no dilema que a opõe à vida, não garante assim o seu sucesso ou sua redenção artística, como é o caso de Lucien, Tonio Kröger, e vários outros, que permanecem atormentados, fiéis ao mito do artista, que os condena ao destino trágico daqueles marcados por Saturno.

Observamos, por fim, que a oposição inconciliável entre a arte a vida, que consideramos um *topos* das *narrativas de artista*, geradora de vários conflitos na

¹⁶⁹ "Elle n'avait qu'une rivale, cette peinture préférée, qui lui volait son amant"

trajetória do artista-personagem, também pode ser compreendida em um sentido mais amplo, assumindo outras formas de oposições. Assim, podemos incluir no tema da oposição entre a arte a vida o *topos* do delírio¹⁷⁰ (LEDDA, 2006, p. 11), também muito presente nas *narrativas de artista*, que visa abordar os limites entre o sonho e a realidade, entre as visões oníricas do artista e a dimensão concreta da existência, para a qual ele não está apto a enfrentar.

Concluimos, portanto, que grande parte das narrativas de artista são construídas a partir das oposições, paradoxos e contradições presentes na trajetória do artista-protagonista, nas relações de conflito que opõe a arte e a vida (o amor, a realidade), nas demandas inconciliáveis da arte e do amor, no descompasso entre o ideal – a obra que o artista planeja produzir –, e o real – aquela que suas capacidades técnicas lhe permitem alcançar –, do abismo intransponível existente entre o mundo da imaginação e o mundo terrestre¹⁷¹.

Essas oposições e entre arte e vida, amor e morte, ideal e real, origem dos conflitos vividos pelo artista, aproximam as *narrativas de artista* das narrativas míticas, pois essas dualidades, assim como o mito etno-religioso (cf. p. 133), se inserem em um sistema de oposições complementares¹⁷² e valorizam as significações simbólicas de todos os detalhes apresentados na obra¹⁷³.

Esses paralelos inconciliáveis, enfim, traduzem os conflitos do artista personagem, cujo destino, como os exemplos citados nos permitem inferir, permanece ligado às ideias propagadas pelo romantismo e pelo mito do artista, segundo os quais o verdadeiro artista, o gênio criador, está irremediavelmente condenado à infelicidade

¹⁷⁰ Como exemplos desse *topos* do delírio, Ledda cita o caso de Frenhofer, em *A obra prima ignorada*, obcecado com sua Catherine Lescaut e o de Tiburce, em *La toison d'or*, que se apaixona por uma representação de Madalena em um quadro de Rubens. Também identificamos exemplos do devaneio onírico do artista ou do delírio nas cartas de Lucien em *Dans le ciel*, de Mirbeau, nas quais o artista insere descrições de obras de arte sem ordem lógica; e em *A obra*, de Zola, em especial no capítulo XII, no momento em que o narrador apresenta Claude pintando uma figura feminina como um “visionário enlouquecido” (*un visionnaire affolé*), descrevendo a mulher pintada como uma “exaltação do irreal” (*exaltation de l'irréel*), “esplêndida e alheia à vida” (*splendide et hors la vie*) (ZOLA, 1996, p. 466).

¹⁷¹ Neste caso, as *narrativas de artista* levam o leitor a se indagar se existe, para o artista, um perigo em viver fechado em sua arte. Vejamos o exemplo de Sarrasine, tão centrado em seu trabalho de artista que se tornou inadaptado para viver na realidade, e também o de artistas que se apaixonam por obras de arte, como Tiburce, Frenhofer, ou até pela própria arte, como Claude, ilusão e obsessão que se torna fatal na medida em que não recebem o mesmo favor divino do mítico Pigmaleão, que vê sua obra transformada em mulher real pela força dos Deuses.

¹⁷² A narrativa mítica é de fato construída a partir dessas oposições complementares: assim explica Hesíodo, em *Teogonia*, ao contar que da Noite nasce o dia, que as Musas, cujo atributo é promover o esquecimento dos males e das preocupações, são filhas da Memória.

¹⁷³ A descrição do ateliê do artista, como veremos no item que reservamos para tratar especificamente deste aspecto, é especialmente rica em significações simbólicas.

terrestre. É nesse sentido que, retomando as figuras míticas de representação do artista, Prometeu e Pigmaleão, podemos refletir sobre o destino funesto reservado ao artista nas *narrativas de artista*. Como vimos, Prometeu desrespeita a ordem divina para proteger sua criação, revelando sua *hybris* ou desmesura, sofre o implacável castigo dos deuses, a *nêmesis*; Pigmaleão, ao contrário, não tenta se medir aos deuses, mas reconhece a superioridade destes suplicando sua divina intervenção para dar vida à sua criatura, devoção que é recompensada com a realização de seu desejo, garantindo-lhe um desfecho feliz em seu percurso de artista. Nesse sentido, o artista representado pela literatura se aproxima mais de Prometeu do que de Pigmaleão.

A desmesura, portanto, esse erro trágico tão frequentemente cometido pelo artista, que tenta se comparar aos deuses em seus trabalhos de criação, como retratam o mito do artista e, por conseguinte, as *narrativas de artista*, tem, como consequência uma punição – afinal, a toda *hybris* corresponde uma *nêmesis*, de acordo com a lógica da narrativa mítica –, que se traduz na impotência criativa ou na incessante insatisfação com o seu trabalho.

3.2 – Cenas típicas

Além dos *topoi* temáticos identificados acima, percebemos também algumas cenas que se repetem nas *narrativas de artista*, tornando-se quase obrigatórias nas obras que se enquadram na tradição. São elas: a cena da exposição, a da descrição do ateliê do artista e a que apresenta o artista ao trabalho.

Essas cenas geralmente se apresentam como um pretexto para a introdução dos temas tópicos de que já tratamos, e também para assegurar o efeito de real e a verossimilhança, por meio das descrições de ambientes, como o ateliê do artista e o Salão de exposição, da *écfrase* das obras de arte ali expostas ou em andamento. A introdução do discurso crítico também é favorecida nestas cenas, e se encontram, sobretudo, na forma dos diálogos que aí se travam, pois, os ambientes em que estes se desenvolvem são os locais por excelência da crítica e da exibição da obra do artista, e, por conseguinte, onde repercutirão os ecos da recepção de seu trabalho.

Citaremos exemplos do nosso *corpus* para cada uma dessas cenas, assim como breves comentários acerca da importância que adquirem nas narrativas.

3.2.1 – A exposição: a recepção da obra do artista

A cena da exposição, local onde o artista personagem exhibirá o seu trabalho, apresenta-se, nas *narrativas de artista*, como uma oportunidade para os artistas se encontrarem, trocarem ideias, dialogar com os críticos, possíveis compradores, receberem um retorno sobre seu trabalho e defender seu posicionamento estético. Como já vimos em tópico anterior, com o exemplo retirado da novela *Le peintre Louis Martin*, de Duranty, é no local em que o artista vai lidar com a recepção da obra que se introduz toda uma reflexão crítica.

A cena da exposição, de fato, é o local apropriado para a crítica de arte propriamente dita, mas também para o autor colocar em cheque, sobretudo em obras do século XIX – período em que se lidava com uma rejeição das vanguardas artísticas pelo público, a exemplo do que ocorreu com o movimento impressionista –, a chamada “arte oficial” que imperava nos Salões.

De fato, como lembra Bowie (1950, p. 6), os irmãos Goncourt, em *Manette Salomon*, foram precursores de uma violenta crítica à tradição acadêmica e ao sistema da avaliação dos júris que comandavam as exposições nos Salões oficiais.

Com efeito, estas mesmas críticas são reforçadas por Murger em *Scènes de la vie de bohème*, mesmo que pelas vias do humor e da ironia, com a recriação de uma famosa anedota da época¹⁷⁴, que conta as tentativas frustradas do pintor fictício Marcel de expor um quadro no Salão:

Há cinco ou seis anos, Marcel trabalhava nesse famoso quadro que ele afirmava representar a passagem do mar vermelho, e há cinco ou seis anos, esta obra-prima da cor era recusada com obstinação pelo júri. Assim, de tanto ir e voltar do ateliê do artista ao Museu, do Museu ao ateliê, o quadro conhecia tão bem o caminho que, se o colocássemos sobre rodinhas, ele poderia se dirigir sozinho ao Louvre (MURGER, 2012, p. 258).

A teimosia de Marcel em expor o quadro era tanta, continua a contar o narrador, que a cada ano ele o reenviava para o exame do júri com um novo nome: de *Passagem do mar vermelho*, modificou para *Passagem do Rubicão*, no ano

¹⁷⁴ Esta anedota, como explicam as notas de Sandrine Berthelot no fim do volume, retoma, não sem um certo exagero, um evento real ocorrido com o pintor Tabar, autor de um quadro homônimo, *A passagem do mar vermelho*, que ele veio a modificar para o Salão de 1842, intitulando-o, desta vez, *Níobe e seus filhos mortos pelas flechas de Apolo e Diana* (MURGER, 2012, p. 423).

seguinte, para *Passagem de Bérézina*, e, por fim, *Passagem dos Panoramas*, nome de uma sofisticada galeria coberta parisiense.

Ainda no que se refere a essa crítica à arte oficial ou acadêmica, *A obra*, de Zola, conta com um personagem membro do júri¹⁷⁵ do Salão, o pintor Fagerolles¹⁷⁶, o que dá ensejo a uma grande sequência no décimo capítulo do romance na qual o narrador relata, detalhadamente, o funcionamento do sistema de votação e avaliação das obras aceitas ou recusadas por esse júri, sem omitir as intrigas, trocas de favores e tráficos de influências ali existentes, como a instituição da chamada “caridade” (*charité*), que consistia na prerrogativa de cada membro do júri escolher uma obra, a princípio recusada pela maioria, para ser exibida. Em contrapartida, Zola também reservou, na mesma obra, um grande espaço para descrever o Salão dos recusados¹⁷⁷, o salão “alternativo” no qual o pintor Claude Lantier alcança certo renome.

O que essas cenas revelam, contudo, em especial a menção ao Salão, é a grande importância destes na divulgação da obra do artista, a influência da repercussão, em seu futuro, tanto em termos profissionais quanto econômicos, dessa exposição que se realizava anualmente. O Salão, enfim, é o ápice da vida do artista, como descrevem os irmãos Goncourt, na cena da abertura do Salão, que ocupa todo um capítulo (XLII) em *Manette Salomon*:

Que grande dia o da abertura de um Salão!
Três mil pintores, escultores, gravadores, arquitetos, o esperaram sem dormir, na ansiedade de saber onde foram colocadas suas obras, na impaciência de escutar o que o público dessa primeira representação vai dizer. Medalhas, decorações, sucesso, encomendas, compras do governo, glória barulhenta do folhetim, seu futuro, está tudo ali, por trás dessas portas ainda fechadas da Exposição. E apenas as portas abertas, todos se precipitam¹⁷⁸ (GONCOURT, 1996, p. 242).

¹⁷⁵ Os membros desse júri não eram escolhidos democraticamente, mas composto por seções da Academia de Belas-Artes (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p. 16).

¹⁷⁶ Fagerolles, representa, em *A obra*, o papel do pintor bem-sucedido, descrito, não sem ironia, como um interesseiro, bajulador das autoridades do mundo da arte, criticado por seus amigos por se submeter à arte acadêmica acatada pelo sistema oficial; Fagerolles, encarna, enfim, todo o oposto de Claude Lantier, até o último momento recusado pela Academia, mesmo com a presença do amigo na composição do júri no último Salão em que tenta participar.

¹⁷⁷ O Salão dos recusados foi criado em 1863 por Napoleão III, em atenção às veementes reclamações dos pintores recusados pelo Salão oficial, que denunciavam os abusos cometidos por seu júri; interessado em demonstrar seu liberalismo, por questões políticas, Napoleão III cede ao apelo desses pintores e determina a realização de uma exposição das obras recusadas, realizado no *Palais de l'Industrie*, enquanto que a exibição do Salão oficial tradicionalmente acontecia no *Louvre* (VOISIN-FOUGÈRE, 1996, p. 16).

¹⁷⁸ "Un grand jour que le jour d'ouverture d'un Salon ! / Trois mille peintres, sculpteurs, graveurs, architectes l'on attendu sans dormir, dans l'anxiété de savoir ou l'on a placé leurs œuvres, et l'impatience

Os irmãos Goncourt descrevem todos os que frequentam a exposição: artistas com seus grupos, suas famílias, suas amantes; mulheres e homens da sociedade, burgueses, mães de artistas, emocionadas diante do trabalho dos filhos, artistas recusados, que, injuriados, criticam ferozmente e em voz alta os trabalhos expostos, atrizes e modelos que se reconhecem nos quadros, diletantes, professores e seus alunos. Os próprios visitantes, com seus trajes e trejeitos, comparecem à exposição tanto para ver quanto para serem vistos. A exposição, portanto, é “um espetáculo variado, misturado, sobre o qual planam as paixões, as emoções, as esperanças voláteis, turbilhonantes, ao longo de todos esses muros que suportam o trabalho, o esforço e a fortuna de um ano!¹⁷⁹” (*Ibid.*, p. 244).

Em *Fort comme la mort*, Maupassant também traça um retrato da efervescência da cidade no dia da abertura da exposição:

Parecia que todas as carruagens de Paris faziam, neste dia, uma peregrinação ao *Palais de l'Industrie*. Desde as nove horas da manhã, elas chegavam por todas as ruas, pelas avenidas, pelas pontes, em direção a este mercado das belas-artes onde o Todo-Paris artista convidava o Todo-Paris mundano a assistir à *vernissage* simulada de três mil quatrocentos quadros. Uma multidão em fila se aglomerava diante das portas, e, desdenhosa das esculturas, subia imediatamente às galerias de pintura. [...]. Os pintores, em representação até à noite, se faziam reconhecer por sua atividade, pela sonoridade de suas vozes, pela autoridade de seus gestos. [...]. Havia o clã dos elegantes, dos pretenciosos, dos artistas de *boulevard*, o clã dos acadêmicos, corretos e decorados de rosetas vermelhas, enormes ou microscópicas, de acordo com suas concepções de elegância e de bom tom, o clã dos pintores burgueses acompanhados de sua família, rodeando o pai como um coro triunfal¹⁸⁰ (MAUPASSANT, 1983, p. 131).

Zola, em *A obra*, como já mencionamos, nos fornece uma descrição detalhada do Salão dos recusados, tão ricamente instalado quanto o Salão oficial,

d'écouter ce que ce public de première représentation va en dire. Médailles, décorations, succès, commandes, achats du gouvernement, gloire bruyante du feuilleton, leur avenir, tout est là, derrière ces portes encore fermées de l'exposition. Et les portes à peine ouvertes, tous se précipitent"

¹⁷⁹ "Spectacle varié, brouillé, sur lequel planent les passions, les émotions, les espérances volantes, tourbillonnantes, tout le long de ces murs qui portent le travail, l'effort et la fortune d'une année !"

¹⁸⁰ " On eût dit que toutes les voitures de Paris faisaient, ce jour-là, un pèlerinage au Palais de l'Industrie. Dès neuf heures du matin, elles arrivaient par toutes les rues, par les avenues et les ponts, vers cette halle aux beaux-arts où le Tout-Paris artiste invitait le Tout-Paris mondain à assister au vernissage simulé de trois mille quatre cents tableaux. Une queue de foule se pressait aux portes, et, dédaigneuse de la sculpture, montait tout de suite aux galeries de peinture. [...] Les peintres, en représentation jusqu'au soir, se faisaient reconnaître à leur activité, à la sonorité de leur voix, à l'autorité de leurs gestes. [...] Il y avait le clan des élégants, des gommeux, des artistes du boulevard, le clan des académiques, corrects et décorés de rosettes rouges, énormes ou microscopiques, selon leur conception de l'élégance et du bon ton, le clan des peintres bourgeois assistés de la famille entourant le père comme un chœur triomphal"

mas ainda mais vibrante e alegre que este, diante do entusiasmo manifestado por seu público:

Ele [o Salão dos recusados] tinha sido muito bem instalado, os quadros aceitos não estavam acomodados mais suntuosamente: altos cortinados de tapeçaria antiga nas portas, cimalthas forradas de sarja verde, banquetas de veludo vermelho, painéis de tela branca sobre as vidraças dos tetos; e na fileira de salas, o primeiro aspecto era o mesmo, o mesmo ouro das molduras, as mesmas manchas vivas das telas. Mas uma alegria particular ali reinava, um esplendor de jovialidade, que não era perceptível de imediato. A multidão, já compacta, aumentava de minuto a minuto, pois as pessoas desertavam o Salão oficial, apressavam-se, atraídas pela curiosidade, afoitas pelo desejo de julgar os juízes, entretidas, enfim, desde a entrada, pela certeza de que iam ver coisas extremamente agradáveis¹⁸¹ (ZOLA, 1996, p. 197-198).

Todavia, em que pese a importância dos Salões no século XIX para a divulgação do trabalho do artista, a cena da exposição não fica restrita a esse espaço, tampouco se restringe às obras desse período histórico. Em um cenário contemporâneo, Houellebecq, em *O mapa e o território*, descreve a exposição de Jed Martin em uma galeria parisiense:

Por volta das 7h20 da noite, quando retornou à galeria, Jed percebeu, pelas sacadas envidraçadas, umas cinquenta pessoas circulando pelos corredores entre as telas. Os convidados haviam chegado na hora, era sem dúvida um bom sinal. Marilyn viu-o de longe, acenou-lhe em sinal de vitória.
- Veio todo mundo... – disse ela quando ele a encontrou. – Todo mundo...
Com efeito, a poucos metros, ele percebeu Franz numa conversa com François Pinault, flanqueado por uma jovem deslumbrante, provavelmente de origem iraniana, que o assessorava na direção de sua fundação artística. Seu galerista parecia sofrer, agitava os braços de maneira desordenada, e Jed sentiu-se tentando a ir em seu socorro, até lembrar o que sabia desde sempre e que dias antes Marilyn lhe repetira com todas as letras: ele nunca era melhor do que em silêncio.
- Ainda não terminou – prossegui a assessora de imprensa. – Está vendo aquele sujeito de cinza, do outro lado? (HOUELLEBECQ, 2010, p. 185).

Nesse momento, a assessora enumera para o artista as personalidades que se encontram presentes na exposição: o comprador de Roman Abramovitch na Europa, um milionário mexicano colecionador de arte, jornalistas, enfim, potenciais

¹⁸¹ "On l'avait fort bien installé, les tableaux reçus n'étaient pas logés plus richement : hautes tentures de vieilles tapisseries aux portes, cimaises garnies de serge verte, banquettes de velours rouge, écrans de toile blanche sous les baies vitrées des plafonds ; et, dans l'enfilade des salles, le premier aspect était le même, le même or des cadres, les mêmes taches vives des toiles. Mais une gaieté particulière y régnait, un éclat de jeunesse, dont on ne se rendait pas nettement compte d'abord. La foule, déjà compacte, augmentait de minute en minute, car on désertait le Salon officiel, on accourait, fouetté de curiosité, piqué du désir de juger les juges, amusé enfin dès le seuil par la certitude qu'on allait voir des choses extrêmement plaisantes"

compradores e divulgadores da obra do artista. No romance de Houellebecq, esta exposição tem importância fundamental para a recepção do trabalho de Jed, pois é a partir dela que o pintor alcança a posição de um artista de relevância no mundo da arte contemporânea, cuja obra é avaliada em quantias consideráveis.

Por se tratar de um momento em que o artista apresenta o seu trabalho a um público, a cena da exposição também exerce uma importante função de revelação na narrativa, revelação esta que não é puramente estética, mas que pode, também, revelar traços da personalidade ou do temperamento do artista. Por exemplo, é por meio da exposição da fotógrafa no encontro internacional de fotografia em Arles que o narrador de *Les Suaires de Véronique* [Os sudários de Verônica] (1978), novela de Michel Tournier, confirmará o sacrifício que a artista fez em nome de sua arte, revelando-a como uma mulher-artista predadora e cruel, cujo trabalho, exposto em uma capela, se apresenta a ele como um local de celebração da morte:

Em todo lugar, no alto, em baixo, à direita, à esquerda, o olhar se esmagava sobre o espectro negro e dourado de um corpo achatado, repuxado, enrolado, desenrolado, reproduzido em um friso fúnebre e obcecante em todas as posições. Parecia-se com uma série de peles humanas arrancadas, e estateladas ali como troféus bárbaros.

Eu estava só na pequena capela que tomava ares de necrotério, e minha angústia aumentava a cada vez que eu descobria um detalhe que me lembrava o rosto ou o corpo de Hector. Eu pensei, não sem uma certa repulsa, àquelas impressões sangrentas e simétricas que fazíamos, na escola, esmagando, de uma socada, uma mosca presa entre duas folhas de papel¹⁸² (TOURNIER, 1978, p. 171).

Por meio da exposição do trabalho de Véronique, o narrador revela o caráter destruidor e sanguinário da fotógrafa, personagem que se apresenta como tão devotada à arte que não mede esforços em sua criação, mesmo que isto implique na morte de seu modelo.

Observando a mesma função de revelação na cena da exposição, citamos o exemplo do pintor Sommervieux, que, por meio de uma de suas obras exibida no Salão, confessa o seu amor por Augustine, em *La Maison du Chat-qui-pelotte* de Balzac. Augustine, surpresa, se reconhece no quadro exposto pelo artista; neste

¹⁸² "Partout, en haut, en bas, à droite, à gauche, le regard s'écrasait sur le spectre noir et doré d'un corps aplati, élargi, roulé, déroulé, reproduit en frise funèbre et obsédante dans toutes les positions. On songeait à une série de peaux humaines arrachées, puis étalées là comme autant de trophées barbares. / J'étais seul dans cette petite chapelle qui prenait des airs de morgue, et mon angoisse augmentait chaque fois que je découvrais un détail qui me rappelait le visage ou le corps d'Hector. Je songeais, non sans écoëurement, à ses empreintes sanglantes et symétriques que nous obtenions à l'école en broyant d'un coup de poing une mouche prise entre deux feuilles de papier"

momento, o pintor a aborda, e revela à moça seus sentimentos: “Veja o que o amor me inspirou¹⁸³” (BALZAC, 1999, p. 37).

Podemos observar, portanto, que a cena da exposição, possui uma inegável qualidade pictural ao lançar mão de descrições detalhadas, sobretudo de écfrases, atuando, portanto, como meio de divulgação da obra do pintor, mas também como uma representação de seu caráter, de sua ideologia estética, assim como também trata da recepção de seu trabalho pelo público e pelo meio artístico.

Por fim, como ressalta Bowie (1950, p. 6), a importância primordial da cena da exposição é que as descrições ali presentes, devido à sua minúcia, conferem inegável valor documental às narrativas, que passam a ser tratadas como um relato histórico de seu tempo, como é o caso das obras dos Goncourt e de Zola que citamos.

3.2.2 – A descrição do ateliê: uma visão do universo privado do artista

A descrição do ateliê nas *narrativas de artista* tem como objetivo, além de criar no leitor um efeito de real¹⁸⁴, apresentar-se como um convite para penetrar os mistérios da criação, retomando os princípios do mito do artista, atuando, também, como importante elemento caracterizador do artista-personagem.

Como sublinha Charlotte Maurisson em *Écrire sur la peinture* [Escrever sobre a pintura] (2006), a descrição do ateliê é uma espécie de *passage obligé* para a construção da ilusão realista (2006, p. 207-208). De fato, a descrição do ambiente particular em que o artista trabalha permite acrescentar verossimilhança à narrativa, pois ali se encontram seus utensílios de trabalho, que dá ensejo ao uso de todo um vocabulário específico, como é o caso do ateliê de Orazio Gentileschi em *Artemisia*:

[...] o aposento empestava com os cheiros do óleo de linho, da cola, da terebintina e dos vernizes. A alguns passos, na penumbra, dois aprendizes, debruçados sobre almofarizes, as roupas em frangalhos, as faces zombeteiras, moíam as cores a pancadas de pilão. Mármore branco para o

¹⁸³ "Vous voyez ce que l'amour m'a inspiré"

¹⁸⁴ Muitas das descrições de ateliê nas *narrativas de artista*, foram inspiradas por ateliês de artistas reais, como é o caso do ateliê do pintor Coriolis em *Manette Salomon*, cuja impressionante coleção de objetos orientalistas foi inspirada pelo ateliê de Delacroix (SITZIA, 2004, p. 62); Zola, por sua vez, também era um grande frequentador de ateliês de pintores, como já salientamos nas páginas 20 e 21. Nesse sentido, a assimilação do ateliê literário ao ateliê real é um aspecto incontestável nas *narrativas de artista*, sendo que algumas dessas narrativas, ao exemplo de *L'Atelier contemporain* (1977), de Francis Ponge, são construídas com a premissa de apresentarem transposições verbais de ateliês de artistas reais como Braque, Picq, Hélon e Giacometti, todos eles frequentados pelo autor.

cinábrio, porphyro vermelho para o lápis lazúli, eles batiam, cada um a seu turno. [...]

Com seus potes, pós, caldeirões, bacias, cadinhos, alambiques e retortas, o lugar lembrava mais o laboratório do alquimista do que o ateliê do pintor. Mesmo o monte de tecidos, as caudas púrpuras dos veludos, os drapeados brancos dos lençóis, todos os acessórios do artista que se amontoavam sobre os cavaletes no fundo do cômodo, os hábitos de capuchinho, as grandes asas de anjo, as rodas dos mártires e os crânios contribuía para o mistério desse antro de atmosfera irreal e vagamente inquietante¹⁸⁵ (LAPIERRE, 1998, p. 55-56)

Além de produzir esse efeito de real, o espaço do ateliê, por ser um local onde tradicionalmente circulam os personagens típicos do mundo da arte, onde se cruzam críticos, marchands e modelos, apresenta-se, portanto, como um lugar propício para a descoberta do artista e de sua obra. Observamos que, apesar de contar com os mesmos personagens que a cena da exposição, a cena da descrição do ateliê dela difere profundamente: enquanto a exposição é pública e coletiva, o ateliê é um espaço íntimo do pintor, que nele revela o seu universo privado; na exposição se revela apenas obra, no ateliê, a obra e o próprio pintor.

Segundo Vouilloux em *Tableaux d'auteurs: après l'Ut pictura poesis* [Quadros de autores: após o *Ut pictura poesis*] (2004) a descrição do local de criação do artista exclui qualquer arbitrariedade ou gratuidade, pois cada objeto que compõe o ateliê é carregado de simbolismo, tanto no que se refere aos móveis quanto aos objetos ali dispostos, todos possuem uma função simbólica específica (VOUILLLOUX, 2004, p. 5). Com efeito, por se constituir como um espaço consagrado à arte, uma espécie de refúgio onde o pintor, além de ali produzir suas obras, irá meditar e refletir sobre seu trabalho de criação, é certo que os quadros e outras obras que adornam o ateliê evocam temas que inspiram o artista, demonstram seu caráter, sua condição social e até mesmo seu próprio trabalho, na medida em que refletem suas escolhas estéticas, revelando, assim, elementos importantes sobre a figura do artista-personagem:

¹⁸⁵ "[...] la pièce empestait l'huile de lin, la colle, la térébenthine et les vernis. À quelques pas dans la pénombre, deux apprentis, penchés sur des mortiers, les vêtements en haillons, la mine ricanante, broyaient les couleurs à coups de pilon. De marbre blanc pour le vermillon, de porphyre rouge pour le lapis, ils s'abattaient à contre-temps. [...] Avec ses pots, ses poudres, ses chaudrons, ses bassines, ses creusets, ses alambics et ses cornues, l'endroit évoquait davantage le laboratoire de l'alchimiste que l'atelier du peintre. Même le tas d'étoffes, les traînées pourpres des velours, les drapés blancs des linges, tous les accessoires de l'artiste que s'amoncelaient sur les tréteaux au fond de la salle, les robes de capucin, les grandes ailes d'ange, les roues de martyrs et les têtes de mort contribuaient au mystère de cet antre, à l'atmosphère irréelle et vaguement inquiétante" (Tradução para o português feita por Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago, incluída na obra *Espaços de Criação*).

O tema do ateliê, representação concreta do ato criador, é uma ferramenta que permite ao autor representar, de forma concreta, o universo interior do artista, de dar suporte à definição artística do personagem, de fornecer aos leitores indícios para melhor compreender o artista e sua relação com o mundo¹⁸⁶ (SITZIA, 2004, p. 81).

Nesse sentido, a descrição do ateliê nas *narrativas de artista* atua como um elemento privilegiado de construção do personagem, apresentando-se como um reflexo do artista protagonista que ali vive e trabalha. Em *A obra*, por exemplo, até mesmo a arquitetura do ateliê de Claude espelha as ideias de vanguarda do pintor:

De manhã, Claude, abrindo os olhos, piscou. Era muito tarde, um largo pano de sol caía da vidraça. Era uma de suas teorias que os jovens pintores do ar livre deviam alugar os ateliês que os pintores acadêmicos não queriam, aqueles que o sol visitava com a chama viva de seus raios¹⁸⁷ (Ibid., p. 67-68).

Vejamos, agora, a breve descrição do ateliê de Frenhofer de Balzac, quando visitado por Porbus e Poussin:

Tomados por uma viva curiosidade, Porbus e Poussin correram para o centro do vasto ateliê coberto de pó, onde tudo estava em desordem e onde viam aqui e ali quadros pendurados nas paredes. Detiveram-se primeiro diante de uma figura de mulher em tamanho natural, seminua, que os deixou pasmos de admiração (BALZAC, 2012, p. 40).

Nesta descrição, reencontramos os tão comuns elementos do ateliê, a sujeira e a bagunça, assim como a presença da obra de arte em meio a um ambiente à primeira vista inóspito. De fato, a descrição do ateliê típico o apresenta como um “laboratório da criação”, no qual a desordem aparece como uma metáfora do caos, que, lembramos, é o vazio primitivo, que está na origem de todas as coisas, inclusive dos próprios Deuses, conforme a *Teogonia* de Hesíodo¹⁸⁸.

¹⁸⁶ "Le motif de l'atelier, représentation concrète de l'acte créateur, est un outil qui permet à l'auteur de présenter de façon concrète l'univers intérieur de l'artiste, de supporter la définition artistique du personnage, de donner aux lecteurs des indices pour mieux comprendre l'artiste et sa relation au monde"

¹⁸⁷ "Le matin, Claude, en ouvrant les yeux, battit des paupières. Il était très tard, une large nappe de soleil tombait de la baie vitrée. C'était une de ses théories, que les jeunes peintres du plein air devaient louer les ateliers dont ne voulaient pas les peintres académiques, ceux que le soleil visitait de la flamme vivante de ses rayons"

¹⁸⁸ "[Os Deuses primordiais] Sim bem primeiro nasceu Caos, depois também/ Terra de amplo seio, de todos sede irresvalável sempre, /e Tártaro nevoento no fundo do chão de amplas vias, /e Eros: o mais belo entre Deuses imortais, /solta-membros, dos Deuses todos e dos homens todos/ ele doma no peito o espírito e a prudente vontade. / Do Caos Érebo e Noite Negra nasceram. / Da Noite aliás Éter e dia nasceram, / gerou-os fecundada unida a Érebo em amor" (HESÍODO. *Teogonia*. Versos 116-125).

Esse novo mundo, essa nova realidade, é representada pela obra de arte, pois é no ateliê que se assiste o artista ao trabalho, que se vê o nascimento de uma obra:

Paredes nuas, móveis vetustos e reduzidos ao essencial, a ausência de decoração e poeira acumulada realçam o caráter excêntrico cultuado pelo mito do artista, que alheio ao conforto e ao esplendor do mundo material em sua dedicação exclusiva à arte, é capaz de ignorar o frio e a fome, pois possui propósitos tão grandiosos que não se atém aos pequenos dramas humanos (ARBEX, LAGO, 2015, p. 11).

No livro *Espaços de Criação* (2015), inteiramente dedicado à análise das descrições literárias de ateliês, Arbex e Lago propõem uma tipologia de cinco espécies de ateliês de artistas, cada uma exercendo uma função diferente na narrativa: o ateliê-laboratório, aquele em que se evidenciam os utensílios e o trabalho técnico do artista, descrito à semelhança de um laboratório de alquimista, como é o caso do ateliê de Orazio Gentileschi citado anteriormente; o ateliê-vitrine, aquele em o artista exhibe suas obras e acolhe seu público, amigos e críticos; o ateliê-santuário, um refúgio da arte no qual o artista se isola do mundo para criar; o ateliê-doméstico, aquele que o artista compartilha com sua família; o ateliê-escola, que acolhe o artista em seu percurso de formação; e o ateliê-itinerante, que é aquele que não possui um espaço físico definido, como é o caso do barco-ateliê ou sua versão menos literal representada pelo ateliê de Jonas, em constante deslocamento dentro do apartamento do artista (ARBEX; LAGO, 2015, p. 12-15).

Na mesma obra, como um sétimo tipo de ateliê, um exemplo “às avessas” identificado como um anti-ateliê, aquele que não é ocupado por um artista propriamente dito, pois nele não se exerce nenhuma atividade de criação (Ibid., p. 15). O exemplo citado é o ateliê do *soi-disant* pintor Pierre Grassou, de Balzac, cuja trajetória é contada na novela homônima, publicada em 1839. O espaço de trabalho de Grassou é assim apresentado:

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

do norte, que inundava, com seu dia claro e frio, esse aposento imenso. Fougères, simples pintor de gênero, não tem necessidade das máquinas enormes que arruinam os pintores de história; ele nunca reconheceu em si faculdades suficientemente completas para abordar a alta pintura, ele ainda se limitava ao cavalete¹⁸⁹ (BALZAC, 1994, p. 273-274).

Descrito a partir de um vocabulário inspirado pelo ambiente doméstico e não artístico, o leitor é levado a inferir que neste ateliê, mais parecido com uma cozinha sistematicamente organizada e limpa, não se produz nenhuma obra de arte, que Grassou, portanto, não é um verdadeiro artista. Essa impressão, criada pela descrição, virá se confirmar no decorrer da novela: Grassou faz uso do plágio e de pastiches das obras dos grandes mestres para compor suas telas. Incapaz de criar, o ateliê de Grassou denuncia a falsa condição de artista da personagem: “ali, tudo indicava a vida meticulosa dos espíritos pequenos e o cuidado de um homem pobre” (*Ibid.*).

Assim, a partir dos exemplos citados, podemos concluir que a descrição do ateliê se apresenta como um reflexo do homem que ali trabalha: como metáfora do caos, abriga um deus criador, mas, quando habitado por um homem comum, mero copiadador, toma os ares de uma trivial cozinha.

O ateliê, inclusive, além de refletir o caráter do artista, também pode mostrar o seu percurso como artista, espelhando o destino do personagem na narrativa. Este é o caso do ateliê de Coriolis, em *Manette Salomon*, que, no período de sucesso profissional do pintor, se apresenta tão repleto de objetos exóticos e luxuosos que sua descrição ocupa mais de cinco páginas na narrativa (GONCOURT, 1996, p. 216-211); já no período de esterilidade criativa de Coriolis, consumido pelo amor por Manette, o ateliê espelha a desgraça do pintor: “seu ateliê, despido dessa

¹⁸⁹ "Au-dessus des trois ou quatre pièces de l'appartement occupé par Grassou de Fougères, s'étendait son atelier, qui regardait Montmartre. L'atelier peint en tons de briques, le carreau soigneusement mis en couleur brune et frotté, chaque chaise munie d'un petit tapis bordé, le canapé, simple d'ailleurs, mais propre comme celui de la chambre à coucher d'une épicière, là, tout dénotait la vie méticuleuse des petits esprits et le soin d'un homme pauvre. Il y avait une commode pour serrer les effets d'atelier, une table à déjeuner, un buffet, un secrétaire, enfin les ustensiles nécessaires aux peintres, tous rangés et propres. Le poêle participait à ce système de soin hollandais, d'autant plus visible que la lumière pure et peu changeante du nord inondait de son jour net et froid cette immense pièce. Fougères, simple peintre de genre, n'a pas besoin de machines énormes qui ruinent les peintres d'Histoire, il ne s'est jamais reconnu de facultés assez complètes pour aborder la haute peinture, il s'en tenait encore au chevalet" (Tradução para o português feita por Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago, incluída na obra *Espaços de Criação*).

ostentação de arte sobre a qual o olho do colorista gosta de passear, parecia vazio e frio, quase pobre¹⁹⁰ (*Ibid.*, p. 503).

Podemos fazer a mesma reflexão acerca de Jonas e seu ateliê-doméstico, cuja arquitetura singular, comparado a um aquário ou à galeria dos espelhos (CAMUS, 1957, p. 103), não lhe permitia encontrar um espaço e, muito menos, privacidade para trabalhar: expulso, pelas necessidades da família, de aposento a aposento, do banheiro à cozinha, o pintor, por falta de um espaço próprio, deixa de produzir até se isolar completamente, esgotado, no abrigo escuro e estreito que constrói para si.

Por representar o universo particular do artista, que também se reflete nas obras nele expostas, a visita ao ateliê do artista adquire o caráter de uma revelação, de uma iniciação à atividade artística. É nesse sentido que a visita ao ateliê do pintor Elstir realizada pelo narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Proust, tem uma influência profunda sobre a visão desse personagem, ele próprio um artista em formação. Nesta visita, o narrador descreve o entusiasmo com que penetra nesse santuário da arte, assim como suas impressões sobre o local:

[...] senti-me absolutamente feliz, pois, por todos os estudos que me rodeavam, imaginava a possibilidade de me elevar a um conhecimento poético, fecundo em alegrias, de muitas formas até então não havia isolado do espetáculo geral da realidade. E o ateliê de Elstir me surgiu como um laboratório de uma espécie de nova criação do mundo, onde, do caos que são todas as coisas que vemos, ele havia tirado, pintando-os sobre vários retângulos de tela que estavam colocados em todos os sentidos [...] (PROUST, 2002, p. 630).

A visita ao ateliê do artista, possui, enfim, propriedades propedêuticas para o artista principiante, cujo exemplo similar ao acima transcrito é a visita realizada pelo personagem de Poussin ao ateliê de Porbus, em *A obra prima ignorada*, de Balzac:

[...] o neófito mostrava-se sob o encanto que devem experimentar os pintores natos ao verem o primeiro ateliê onde se revelam algumas das operações materiais da arte. [...]. A atenção do jovem logo foi atraída por um quadro que, naqueles tempos de comoção e revolução, já se tornara célebre e era visitado por alguns desses teimosos aos quais se deve a conservação do fogo sagrado durante a tempestade (BALZAC, 2002, p. 15-16).

¹⁹⁰ "Son atelier, dépouillé de ce clinquant d'art sur lequel l'œil du coloriste aime à se promener, semblait vide et froid, presque pauvre" (tradução para o português por Márcia Arbex e Izabela Baptista do Lago, incluída na obra *Espaços de Criação*).

Esta visita se apresenta para Poussin como uma oportunidade de presenciar importantes lições ministradas por Frenhofer, transformando assim, o ateliê, em um palco de descobertas e revelações.

Enfim, devido à importância essencial do ateliê no exercício da criação, a descrição do ambiente de trabalho do pintor não constitui um simples ornamento do texto literário, mas sim um habilidoso recurso do escritor para revelar o artista e a forma como ele se relaciona com mundo, tema central das *narrativas de artista*. Por fim, é dentro de seu ateliê, que o reflete, que vemos o artista ao trabalho, próxima cena típica de que trataremos.

3.2.3 - O artista ao trabalho: os processos da criação

A cena que apresenta o artista ao trabalho, que ocorre dentro do ateliê, tem a função de apresentar os processos de criação, de ilustrar o combate que se trava entre o artista e sua obra, e também de descrever estas obras, por meio da écfrase. Essa cena, portanto, atua como uma *mise en abyme* na medida em que a pintura do quadro é tratada como uma alegoria da escrita (VOUILLLOUX, 2011).

Nos tópicos anteriores, já citamos alguns exemplos de cenas que representam o artista ao trabalho, como é o caso da cena em que Claude, em *A obra*, pinta na presença de seus amigos, que testemunham seu acesso de raiva ao não conseguir executá-lo como planejado (cf. p. 143), e o exemplo de Ferdinand Sourdis, em *Madame Sourdis*, que, assim como Claude, representado em pleno trabalho, é acometido por um acesso de desespero (cf. p.142).

A partir desses exemplos, podemos inferir que a motivação da representação do artista ao trabalho é a de revelar os processos da criação, que, não raro, conta com momentos de desânimo e revolta por parte do artista, revelando-se como uma oportunidade de tratar da problemática da criação.

Além disso, a cena do artista ao trabalho pretende produzir um efeito de real, ao mostrar os procedimentos técnicos da arte, com o uso de um vocabulário específico, próprio da arte, quando descreve a obra em produção. Nesse sentido, vejamos com mais detalhe a cena já mencionada de Claude pintando seu quadro *Plein Air*: O quadro é descrito em três momentos distintos, ou seja, o leitor assiste a uma obra em construção, o que leva a um procedimento ecfástico em mutação ou variável. Na primeira etapa da descrição, já transcrita nesse trabalho (cf. p. 110), as indicações

do narrador são mais técnicas e precisas, mencionando as dimensões da tela, a composição e seus planos.

Já em um segundo momento, a descrição se concentra nas figuras representadas, seus tons, contrastes e perspectivas:

O senhor de casaco de veludo estava inteiramente esboçado; a mão, mais desenvolvida que o resto, se destacava, na grama, como uma nota muito interessante, com um belo frescor de tom; e a mancha escura das costas se ressaltava com tanto vigor que as pequenas silhuetas do fundo, as duas mulheres lutando ao sol, pareciam ter se distanciado, no tremular luminoso da clareira; enquanto que a grande figura, a mulher nua e deitada, ainda apenas esboçada, flutuava, como uma forma de sonho, uma Eva desejada nascendo da terra, com seu rosto sorridente, sem olhar, as pálpebras fechadas¹⁹¹ (ZOLA, 1996, p. 106).

Em um terceiro momento da descrição da pintura e do trabalho do artista, o pintor rejeita veementemente o andamento que deu à obra, em especial o tratamento da figura da mulher, dando ensejo à uma crise de raiva, contida pelos amigos (cf. p. 143).

Enfim, em uma quarta etapa, no mesmo capítulo, Claude, com um gesto, destrói parte de seu trabalho, e a obra, como descrita inicialmente, deixa de existir:

De uma vez, ele pegou uma espátula muito larga; em um só movimento, lentamente, profundamente, ele raspou a cabeça e o colo da mulher. Foi um verdadeiro assassinato, um esmagamento: tudo desapareceu em um caldo enlameado. Então, ao lado do senhor de casaco vigoroso, em meio à vegetação resplandecente onde brincavam as duas pequenas lutadoras tão claras, restou, desta mulher nua, sem colo e sem cabeça, apenas um tronco mutilado, uma mancha vaga de cadáver, uma pele de sonho evaporada e morta¹⁹² (*Ibid.*, p. 76).

Além de mostrar as etapas da criação e produzir, assim, um efeito de real na narrativa, a *écfrase* em mutação contribui para tratar da problemática da criação, com os detalhes ilustrativos permitidos pelos procedimentos de descrição.

¹⁹¹ "Le monsieur en veston de velours était ébauché entièrement ; la main, plus poussée que le reste, faisait dans l'herbe une note très intéressante, d'une jolie fraîcheur de ton ; et la tache sombre du dos s'enlevait avec tant de vigueur, que les petites silhouettes du fond, les deux femmes luttant au soleil, semblaient s'être éloignées, dans le frisson lumineux de la clairière ; tandis que la grande figure, la femme nue et couchée, à peine indiquée encore, flottait toujours, ainsi qu'une chair de songe, une Ève désirée naissant de la terre, avec son visage qui souriait, sans regards, les paupières closes"

¹⁹² "À pleine main, il avait pris un couteau à palette très large ; et, d'un seul coup, lentement, profondément, il gratta la tête et la gorge de la femme. Ce fut un meurtre véritable, un écrasement : tout disparut dans une bouillie fangeuse. Alors, à côté du monsieur au veston vigoureux, parmi les verdure éclatantes où se jouaient les deux petites lutteuses si claires, il n'y eut plus, de cette femme nue, sans poitrine et sans tête, qu'un tronçon mutilé, qu'une tache vague de cadavre, une chair de rêve évaporée et morte"

Ademais, descrever o artista ao trabalho também se constitui como uma forma de veicular o mito do artista, reforçando a imagem do artista como um gênio criador submerso em seu trabalho, que é a forma como Gogol apresenta Tckartkov, pintor de *O retrato* (1835), tão “[...] mergulhado em seu trabalho, [que] esquecia da sede e da fome, de todo o universo [...]”¹⁹³ (GOGOL, 1966, p. 43), ou, ainda, como um homem atormentado pela ideia de perfeição, que manifesta seu temperamento melancólico alterando momentos de entusiasmo, raiva e prostração, como vimos com os exemplos de Zola em *A obra* e *Madame Soudis* ao retratar seus pintores ao trabalho.

Camus, em *Jonas, ou o artista no trabalho*, faz jus ao título da novela apresentando várias cenas em que o protagonista se encontra pintando, circulado por uma verdadeira multidão. Em uma delas, em especial, ao mesmo tempo em que trabalha, Jonas está sendo retratado por outro artista:

Numa tarde de sábado, Rateau veio trazer para Louise um engenhoso secador de roupas, que podia ser fixado no teto da cozinha. Olhou o apartamento lotado, e, no pequeno cômodo, cercado de especialistas, Jonas, que pintava a doadora de cães, enquanto ele mesmo era pintado por um artista oficial. Este, segundo Louise, executava uma encomenda do Estado.
- Será *O Artista no trabalho* (CAMUS, 1957, p. 116).

Com esse engenhoso efeito *de mise en abyme*, o autor revela uma reflexão sobre a figura do artista:

Nessa tela, Jonas é pintado enquanto pinta; ele é sujeito e objeto da pintura. Contudo, o retrato que é feito de Jonas por um “artista oficial” denota, paradoxalmente, o reconhecimento de sua celebridade e a marca de sua decadência, como bem afirma um dos especialistas presentes durante a cena [...] (ARBEX; LAGO, 2013, p. 1078).

Com efeito, um discípulo observa: “– Um artista que cai, acabou. Veja, não tem mais nada a pintar. Ele próprio está sendo pintado e vai ser pregado na parede” (CAMUS, 1957, p. 116).

Na peça de teatro *Courbet: L’Atelier du peintre*, de Marianne Nahon, cujo único cenário é o ateliê do pintor, o propósito da autora foi o de retratar o artista ao trabalho; a encenação, contudo, não visa apenas uma recriação visual do quadro e seus componentes, mas prevê a retomada de todo um contexto histórico-social que

¹⁹³ "plongé dans son travail, il en oubliait le boire, le manger, tout l'univers"

também está presente na obra de Courbet, revelado pela presença – tanto na tela de Courbet quanto na peça de teatro de Nahon – dos inúmeros personagens, representantes do mundo da arte, como o escritor Baudelaire, o crítico de arte e também escritor Champfleury, o mecenas Alfred Bruyas, a modelo Henriette, mas também representantes da vida cotidiana, como um judeu, um padre, um republicano, um operário, um camponês e um coveiro, dentre outros.

A autora preocupa-se, sobretudo, em mostrar o trabalho criativo do artista na composição de sua obra, pois o Courbet protagonista da peça terá o cuidado de justificar cada personagem que entrará na representação de seu ateliê, inclusive com os efeitos de iluminação, como indicam as didascálias da última cena da peça, quando todos os personagens já estão presentes e posicionados em cena:

Courbet pinta. O barulho da espátula e das escovas sobre a tela faz todos os protagonistas se calarem. Sente-se que ele está em plena criação. Um silêncio pesa sobre os personagens. Baudelaire retornou ao seu lugar. Courbet, absorvido pela pintura, não fala mais. [...] Courbet, com um gesto do pincel, ajudado pelos técnicos de iluminação, vai modificar a posição dos personagens. Eles vão se movimentar imperceptivelmente, como se filmados imagem por imagem, revelando assim as dúvidas e os arrependimentos de Courbet. 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...[...]¹⁹⁴ (NAHON, 2008, p. 140).

O objetivo final da peça se concretiza, como vimos, em sua última cena, com o quadro vivo que reproduz a tela de Courbet no palco (cf. p. 109); a peça de teatro de Nahon, portanto, se constitui como uma *mise en scène* do artista ao trabalho, uma reflexão completa sobre os processos de criação e do ato de pintar, que aborda, inclusive, todas as etapas da criação artística, desde a descrição do ateliê, às pessoas que o visitam, até a função social desempenhada pelo artista, mediador entre os dois mundos, o mundo brilhante da arte e o obscuro do cotidiano.

Ressaltamos que a cena do artista ao trabalho, tradicionalmente localizada dentro do espaço do ateliê, onde, como vimos, circulam os personagens do mundo da arte, os amigos do artista, seus mecenas, os críticos e modelos, apresenta-se como

¹⁹⁴ "Courbet peint. Le bruit du couteau et des brosses sur la toile fait taire 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. [...] Courbet, d'un geste de son pinceau, aidé par les éclairagistes, va modifier la position des personnages. Ils bougeront imperceptiblement, comme s'ils étaient filmés, image par image, dévoilant ainsi les doutes et les repentirs de Courbet. 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'assiéra tout à l'heure..."

uma oportunidade para a introdução de diálogos entre os personagens que vão tratar de temas de filosofia estética e crítica da arte, uma ocasião conveniente para o autor trazer a dimensão crítica para a sua obra, como no exemplo que citamos de *A obra*, a respeito do discurso crítico nas *narrativas de artista* (cf. p. 126-127).

Por meio desses diálogos, o autor exerce a função didática da dimensão crítica, como já ressaltamos, além de acrescentar verossimilhança às narrativas ao recriar a linguagem de ateliê, o vocabulário próprio dos artistas, assim como as anedotas célebres no mundo da arte, reconhecíveis pelo leitor avisado, que são retomadas pela ficção por meio de personagens. Um exemplo dessas anedotas ocorre dentro do ateliê de Claude, no segundo capítulo de *A obra*. Enquanto o pintor trabalha em seu quadro, *Plein Air*, e confraterniza com seus amigos, logo após o acesso que desespero que o acomete, entra no ateliê o *marchand* Malgras, que lhe faz a encomenda de uma pintura representando uma lagosta:

- Escute, Lantier, eu preciso de uma lagosta... heim? Você me deve isso depois de ter me enrolado... Eu trarei a lagosta, você fará com ela uma natureza morta e poderá ficar com ela pelo trabalho, para comê-la com amigos... Está combinado, não é?

Diante dessa proposta, Sandoz e Dubuche, que até então escutavam com curiosidade, gargalharam tão alto que o *marchand* também se alegrou. Os pintores, esses inúteis, não fazem nada de bom, morrem de fome. O que seria deles, esses danados preguiçosos, se o pai Malgras, de vez em quando, não lhes trouxesse uma bela perna de cordeiro, um robalo bem fresco, ou uma lagosta e seu ramo de salsinha?¹⁹⁵ (ZOLA, 1996, p. 118).

Essa cena, que retoma a figura do *marchand*, frequentemente retratado como um explorador, que se aproveita da penúria material dos pintores para pagar por seu trabalho com migalhas, é inspirada por um acontecimento real, o famoso “golpe da perna de cordeiro” (*coup du gigot*) que o marchand de quadros Aubourg, no qual Zola declaradamente se inspirou para compor o personagem de Malgras, aplicava a pintores jovens e inexperientes (VOISIN-FOUGÈRES, 1996, p. 118).

Na novela *Le fils du Titien*, Musset também se aproveita da cena do artista ao trabalho para mencionar a famosa anedota do pintor Ticiano e de seu poderoso

¹⁹⁵ "– Écoutez donc, Lantier, j'ai besoin d'un homard... Hein ? vous me devez bien ça, après m'avoir étrillé... Je vous apporterai le homard, vous m'en ferez une nature morte, et vous le garderez pour la peine, vous le mangerez avec des amis... Entendu, n'est-ce pas?/ À cette proposition, Sandoz et Dubuche, qui avaient jusque-là écouté curieusement, éclatèrent d'un si grand rire que le marchand s'égaya, lui aussi. Ces rosses de peintres, ça ne fichait rien de bon, ça crevait la faim. Qu'est-ce qu'ils seraient devenus, les sacrés fainéants, si le père Malgras, de temps à autre, ne leur avait pas apporté un beau gigot, une barbue bien fraîche, ou un homard avec son bouquet de persil?"

protetor e mecenas, o imperador Carlos V. Enquanto pinta o retrato de sua amante, Pippo, reproduz a cena:

Pippo deixou por acaso seu pincel cair; Béatrice o pegou e, devolvendo-o a seu amante: “o pincel do seu pai, disse ela, um dia caiu assim de sua mão; Carlos Quinto o apanhou e o devolveu; eu quero fazer como César, mesmo que eu não seja imperatriz¹⁹⁶ (MUSSET, 2006, p. 108).

Concluimos, portanto, que a cena do artista ao trabalho, além de revelar os processos da criação e tratar da figura do artista, se constitui, sobretudo, como uma verdadeira lição de pintura: “o gesto do pintor é então apresentado como um ato simbólico e fundador: ele permite a passagem da realidade à criação¹⁹⁷” (LEDDA, 2006, p. 10), metáfora que pode também ser aplicada ao processo de composição da obra literária pelo escritor.

Essa lição de pintura proporcionada pela representação do artista ao trabalho, ultrapassa, inclusive, o âmbito metafórico, pois, como vimos, esta cena pode descrever as etapas do desenvolvimento técnico da obra pelo pintor, como este desenvolve a sua composição, o posicionamento dos personagens, a harmonização de cores e contrastes, a luz, etc.

A representação dessa cena nas *narrativas de artista*, portanto, é crucial, pois conjuga suas principais temáticas e características, como a *mise en abyme*, a dimensão crítica e a picturalidade, permitindo, assim, o tratamento das reflexões a que convida o leitor acerca da figura do artista, do seu trabalho e, também, sobre a própria arte.

¹⁹⁶ "Pippo lascia par hasard tomber son pinceau ; Béatrice le ramassa, et en le rendant à son amant : 'Le pinceau de ton père, lui dit-elle, tomba ainsi un jour de sa main ; Charles Quint le ramassa et le lui rendit ; je veux faire comme César, quoique je ne sois pas impératrice'"

¹⁹⁷ "Le geste du peintre est dès lors présenté comme un acte symbolique et fondateur : il permet le passage de la réalité à la création"

CONCLUSÃO

Por meio desta pesquisa, acreditamos ter solucionado alguns impasses e controvérsias do campo de estudo da tradição literária do *Künstlerroman* ou *romance de artista*, como a questão das terminologias e seus sinônimos, e, a mais importante, a questão de seu conceito, que, como vimos, não é um ponto pacífico entre os teóricos do tema.

No primeiro capítulo, retraçamos o percurso da tradição do *romance de artista*, abordando sua origem germânica, e apontando os elementos que favoreceram a popularidade dessas narrativas no século XIX, o que se deve ao apogeu do gênero do romance e ao interesse pelas temáticas da arte e do artista nesse período histórico.

Em um segundo momento, tratamos de dois aspectos problemáticos do campo de estudo do *romance de artista*, quais sejam, a sua vinculação ao gênero do romance e a questão da grande variação terminológica aplicada a essas narrativas, causadora de muitas dúvidas e confusões.

Nesse sentido, resolvemos a questão do gênero adotando o termo *narrativas de artista* para identificar as obras literárias que se enquadram na categoria, o que pode ser verificado a partir de suas marcas definidoras, seus *topoi* estruturais, formais e temáticos, excluindo o critério do gênero. A resolução desta questão é ainda mais premente à luz das obras literárias contemporâneas, que, além de rejeitarem a forma rígida estabelecida pelos gêneros literários tradicionais, adotam formas plurimidiáticas. Desse modo, ao utilizarmos o termo *narrativas de artista*, conseguimos abarcar tanto as obras canônicas da tradição quanto as obras atuais que perpetuam suas características.

No que se refere às terminologias e seus sinônimos, localizamos todas as terminologias aplicadas às *narrativas de artista* nas obras críticas e teóricas do nosso *corpus* de pesquisa, nas várias línguas em que aparecem, quais sejam, alemão, inglês, francês e português, e as reunimos em uma tabela, onde aparecem alinhadas com seus sinônimos.

Resolvidas essas importantes questões, adentramos no campo teórico-conceitual das *narrativas de artista*, expondo os principais conceitos de *Künstlerroman* e *romance de artista* utilizados pelos estudos literários. Assim, ao levantarmos os pontos controversos desses conceitos, passamos a analisar seus aspectos conflitantes, principalmente no que se refere à vinculação da categoria ao *romance de*

formação, assumindo uma posição subsidiária a este; a definição da qualidade de “artista” pelo personagem das *narrativas de artista*; assim como a sua necessária condição de protagonista da obra.

Nesse ponto, concluímos que, apesar de sua origem estar relacionada ao *romance de formação*, seja por se inspirar nas mesmas fontes, no caso do romance de Heinse, seja por negarem suas conclusões, no caso do romance de Novalis, as narrativas de artista são autônomas frente ao *romance de formação*. Primeiramente, porque a abordagem da formação do protagonista se apresenta como uma das possibilidades diegéticas das *narrativas de artista*, não se constituindo como um de seus elementos imprescindíveis, como é o caso do *romance de formação*. Depois, porque os fundamentos do *romance de formação*, como a completude da formação do protagonista, a ideia de seu progresso pessoal e da harmonia do ser com a sociedade são incompatíveis com a natureza do personagem artista. Essas diferenças essenciais levaram as duas vertentes literárias a se desenvolverem de forma diametralmente opostas, o que é comprovado pelos aspectos temáticos e formais próprios às *narrativas de artista*.

Após concluir sobre esta autonomia das *narrativas de artista*, tratamos de delimitar os aspectos relacionados ao artista-personagem, analisando o que a crítica literária considera como “artista”, assim como a necessidade de o artista-personagem ser o protagonista da obra.

Com efeito, verificamos que a presença de um artista na posição de protagonista das *narrativas de artista* é fundamental para o desenvolvimento de seus aspectos críticos e ideológicos. O personagem artista, representado em consonância com a imagem do artista veiculada por nossa cultura, o que identificamos neste trabalho como o mito do artista, apresenta-se como um indivíduo diferenciado dos demais, deslocado, atormentado e envolvido na busca incessante de sua identidade, de seu status social e da realização de seu trabalho. Este personagem, portanto, torna-se o representante por excelência dos questionamentos do indivíduo frente às instituições políticas, sociais e econômicas nas quais ele se encontra inserido; o artista-protagonista, enfim, encarna os conflitos entre indivíduo e sociedade, o que explica a grande popularidade das *narrativas de artista*, sobretudo no século XIX, marcado por diversas transformações sociais e culturais, uma vez que o público leitor com ele se identificava.

Assim, tanto os aspectos formais, estruturais e temáticos das *narrativas de artista* se desenvolvem a partir desse artista-protagonista.

A partir da análise comparativa das obras literárias selecionadas para a pesquisa, verificamos que são temas onipresentes nas *narrativas de artista* a abordagem: os processos da criação, o embate do artista e sua obra, os questionamentos sobre o poder e o limite da criação, considerada uma atividade divina, aproximando assim o artista de um demiurgo. É neste sentido que identificamos como *topos* temáticos das *narrativas de artista* o mito do artista, a problemática da criação e a oposição entre a arte e a vida, que se manifestam como uma fonte de conflitos para o artista-personagem.

No que se refere aos aspectos formais e estruturais, constatamos que as *narrativas de artista* apresentam uma sequência narrativa atrelada ao percurso do artista-protagonista; que seu quadro espacial e temporal contribui para o alcance simbólico da obra centrada na figura do artista, sobretudo por se acordar com aspectos críticos e documentais que esta apresenta; que a picturalidade, presente na forma de descrições ou no desempenho de funções atribuídas a uma obra arte no desenvolvimento da narrativa, é uma de suas qualidades importantes; e, por fim, que a *mise en abyme* e o discurso crítico, que assume, por vezes, uma função didática, são características essenciais desta categoria literária, responsáveis por alçá-las a uma posição de intersecção entre a crítica, a ficção, a autoficção e o documento histórico.

Observamos que, por retomarem tópicos chave da filosofia, da história e da crítica de arte, as *narrativas de artista* se apresentam como obras únicas e complexas, de grande interesse para a análise literária e para a transmissão dos valores e ideais estéticos, culturais, ideológicos e até mesmo sociais de uma época, sobretudo porque muitas dessas obras foram escritas por críticos ou especialistas de arte.

Concluimos, por fim, que além da revisão terminológica, também é necessária uma atualização do conceito da categoria. Assim, compreendemos as *narrativas de artista* como uma categoria de obras literárias originadas da tradição germânica do *Künstlerroman*, ou *romance de artista*, protagonizadas por um personagem artista – geralmente um pintor ou um escritor –, já em atividade ou em formação, cuja intriga e temática se concentram sobre os conflitos que este encontra em seu percurso criativo, sejam eles de ordem pessoal ou profissional.

Acreditamos que a menção à tradição germânica do *Künstlerroman* no conceito de *narrativa de artista* é importante, pois, além de permitir uma maior compreensão sobre a categoria, introduzindo a reflexão acerca do contexto de sua origem, demonstra que, apesar de ter surgido no final do século XVIII, esse tipo de narrativa continuou presente na historiografia literária, adequando-se às demandas e interesses de seu tempo, inclusive, incorporando as inovações midiáticas contemporâneas. Uma vez que nosso *corpus* de análise conta com obras literárias do século XVIII até o século XXI, podemos afirmar que esta tradição permanece viva e produtiva, pois suas características estruturais, formais e temáticas próprias foram mantidas, mesmo que passando por atualizações. A atualização teórica do conceito, portanto, é importante para o acolhimento das produções contemporâneas.

Observamos que, da mesma forma que os aspectos formais, estruturais e temáticos das *narrativas de artista* dos quais tratamos retomam uma tradição, eles modelizam não apenas as obras literárias que se concentram sobre a figura do artista, mas se estendem também para os escritos de arte. Com efeito, as cenas típicas das *narrativas de artista* – as cenas da exposição, da descrição do ateliê do artista e do artista ao trabalho –, influenciam também a não-ficção: muitas são as biografias de artista, ensaios ou artigos jornalísticos a eles dedicados que apresentam descrições – ou, como os avanços tecnológicos de hoje o permite, incluindo fotos – de seus ateliês, exposições, e obras, pois, como vimos, estas são formas privilegiadas de conhecer as aspirações estéticas e a própria personalidade desses artistas.

Inclusive, percebemos esse movimento de modelização até mesmo em obras em outras mídias, como os documentários ou *docudramas* audiovisuais sobre a arte e o artista, assim como os filmes e séries com esta temática, que, sistematicamente, reproduzem os mesmos elementos das *narrativas de artista*. De fato, além da já observada tendência contemporânea em realizar adaptações¹⁹⁸ das *narrativas de artista*, transpondo-as para o cinema ou para a televisão¹⁹⁹, também

¹⁹⁸ Entendemos essa transformação midiática da narrativa literária para uma obra audiovisual a partir do conceito de adaptação de Claus Clüver: “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).

¹⁹⁹ Por se tratarem de adaptações da obra literária da tradição, a representação dessas cenas e temas típicos é esperada, como é o caso do romance de Tracy Chevalier, *Moça com brinco de pérola* (1999), adaptado para o cinema em um filme homônimo lançado em 2003, que apresenta cenas do ateliê, do artista ao trabalho, da visita do mecenas, etc.

percebemos o crescimento do interesse público pelos chamados *biopics*²⁰⁰, que, em muitos casos representam artistas. Essas obras audiovisuais, ao retomarem a figura do artista, invariavelmente retomam as cenas da exposição, do ateliê do artista, do artista ao trabalho, ao mesmo tempo em que permanecem fiéis aos temas retratados pelas *narrativas de artista*, encenando a problemática da criação, os conflitos entre a arte e a vida que se colocam no percurso do personagem, assim como os aspectos do mito do artista, que passam a fazer parte da caracterização do personagem. Além disso, essas obras audiovisuais também não desprezam os aspectos críticos, didáticos e reflexivos apresentados pelas *narrativas de artista*, até porque muitas delas possuem um caráter eminentemente documental.

Apresentaremos brevemente alguns exemplos de obras audiovisuais recentes que preservam as características das narrativas literárias sobre o artista: o *docudrama Vincent Van Gogh: painted with words* (2011) e as minisséries de televisão *Desperate Romantics* [Desesperadamente românticos] (2009) e *The Impressionists* [Os impressionistas] (2006).

Em *Vincent Van Gogh: painted with words*, que retrata a trajetória do pintor a partir da ficcionalização do texto de cartas, diários e depoimentos do próprio artista, de seus familiares ou relações, inúmeras são as cenas que mostram o pintor em seu ateliê, em pleno trabalho (cf. figura 12, página 175), ou, ainda, sofrendo os tormentos da criação (cf. figura 13, página 175).

A minissérie baseada na Irmandade Pré-Rafaelita, *Desperate Romantics* (2009), tem como protagonistas os artistas Dante Gabriel Rossetti, William Holman Hunt e John Everett Millais. Nesta obra, o espectador percorre as exposições de arte da Inglaterra do século XIX (cf. figura 14, p. 176), frequenta os ateliês desses pintores, ambientes nos quais circulam os críticos de arte, em especial John Ruskin, as musas do grupo, Elizabeth Siddal e Jane Burden, modelos de suas pinturas, em perfeita consonância com as *narrativas de artista* literárias. Inclusive, nesta obra, assistimos à criação da famosa pintura de Millais, *Ofélia* (1851-1852), cena que se constitui como um exemplo de *écfrase* fílmica e de *narrativização* do quadro²⁰¹ (cf. figura 15, p. 176).

²⁰⁰ *Biopic*, contração do termo em inglês “biographical motion picture”, é uma obra de ficção cinematográfica que se concentra sobre a biografia de um personagem real.

²⁰¹ De acordo com Moser (2006, p. 56), em *As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade*, a *écfrase* fílmica consiste em “[...] imobilizar o filme, de modo descritivo, em um quadro” e a *narrativização* “[...] em lugar de filmar um quadro, *narrativiza-se* a história representada nele.

Figura 12 - Personagem de Van Gogh em uma cena que reproduz o artista atormentado em seu ateliê. No cavalete, podemos ver uma das obras mais emblemáticas do pintor, *Os girassóis* (1888).



Figura 13 – Personagem de Van Gogh representando o artista ao trabalho em seu ateliê, tipicamente desordenado, como uma metáfora do caos que precede a criação.



Figura 14 – Os protagonistas de *Desperate Romantics* visitam uma exposição de arte.



Figura 15 – Personagem de Elizabeth Siddal posando para Millais/ Detalhe da obra.



Em *The Impressionists*, minissérie na qual são retomados os pintores impressionistas franceses, Claude Monet, Cézanne, além de outros artistas com os quais eles se relacionam, como Edgar Degas e Édouard Manet, a produção se empenha em representar o espírito boêmio e a efervescência artística da Paris oitocentista tão presente nas *narrativas de artista* deste período. Esta série se concentra especialmente na encenação dos encontros do grupo de artistas nas tavernas, onde estes expunham suas ideias estéticas, criticavam a arte oficial, planejavam suas exposições (cf. figura 16, p. 178), e nas sessões de pose nos ateliê, onde o artista recebia seus amigos, críticos e modelos (cf. figura 17, p. 178).

Podemos inferir, portanto, que as *narrativas de artista* propriamente literárias não apenas permanecem vivas na contemporaneidade, mas também inspiram ou modelizam as narrativas de outras mídias que se concentram sobre a figura do artista, perpetuando, assim, as suas características essenciais, como a metalinguagem, a dimensão crítica, a reflexão acerca da arte e do trabalho de criação.

A repercussão dos elementos das *narrativas do artista* para outros produtos culturais além da literatura, portanto, é comprovada com esses exemplos, o que reforça a importância dessas obras literárias como difusoras e transmissoras de valores e questionamentos. Encontramos exemplos da repercussão da representação da figura do artista trazida pela literatura até mesmo nas redes sociais, conforme o exemplo da *webcomic Sarah's Scribbles*, tirinha cômica de Sarah Andersen, divulgada no *Facebook* (cf. figura 18, p. 179), que ironiza o que chamamos de o mito do artista.

Concluimos, por fim, que as *narrativas de artista*, diante de sua natureza essencialmente interdisciplinar, que mescla a literatura com as outras artes, se revelam como obras literárias únicas, pois, ao concederem espaço à crítica, à filosofia, à história da arte, à metalinguagem, contribuem para alimentar o diálogo entre esses campos do saber.

Uma vez que a arte é a expressão de seu tempo, sujeita, portanto, a modificações, o mesmo ocorre com os questionamentos acerca do próprio conceito de arte e dos elementos atrelados à figura do artista retratados nas *narrativas de artista*. Desta forma, as *narrativas de artista* perpetuam e preservam esses questionamentos, inscrevendo-se na literatura como obras essenciais na veiculação desses valores, sobretudo na atualidade dos estudos literários, considerando o espaço cada vez mais relevante que o campo dos estudos interartes e a intermedialidade vêm alcançando.

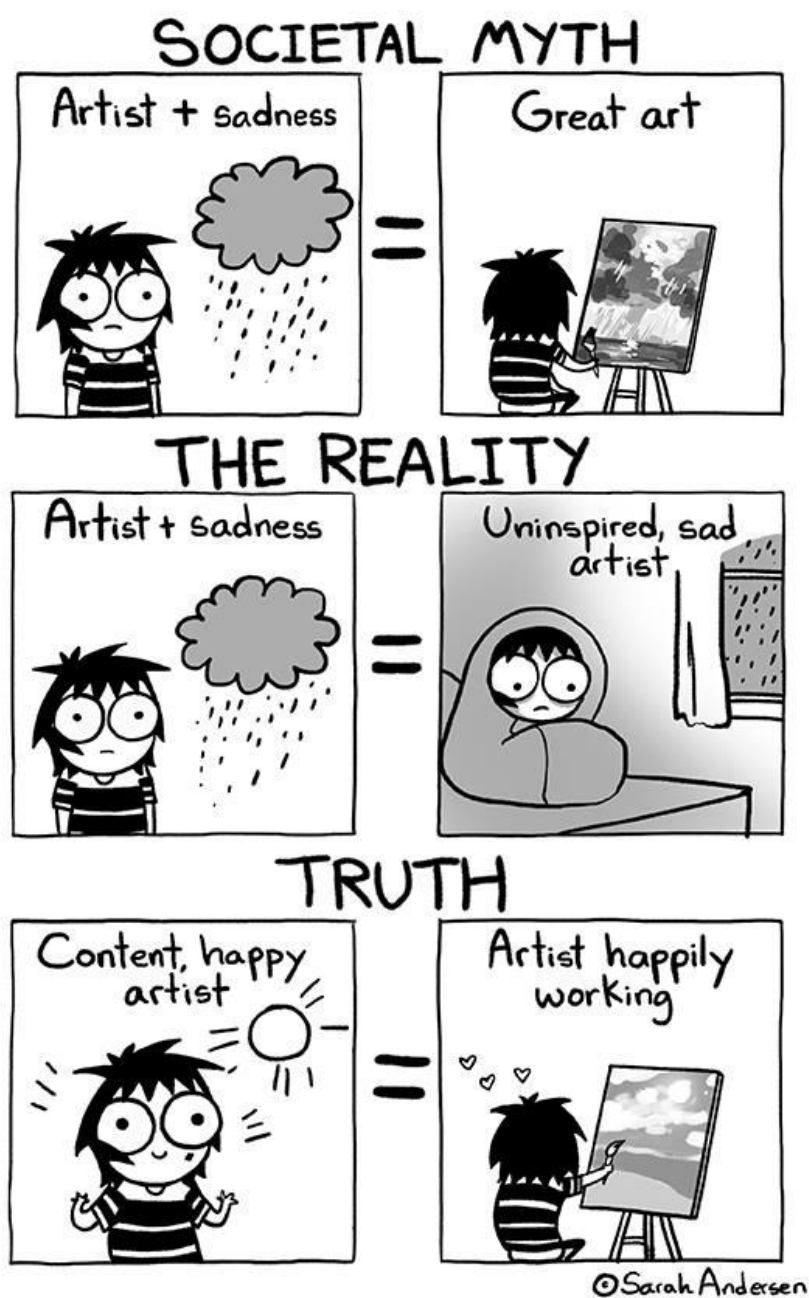
Figura 16 – Os personagens de Cézanne, Degas, Manet, Monet e Fantin-Latour em uma mesa de taverna.



Figura 17 – O personagem de Degas pintando em seu ateliê.



Figura 18 – Tirinha de Sarah Andersen



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

- AQUINO, Marçal. *Eu receberia as piores notícias dos seus lindos lábios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- ARBEX, Márcia. Jogos especulares em “Un Cabinet d’amateur”, história de um museu particular. *Alea*, Volume 4, número 1. Rio de Janeiro. Janeiro/Julho 2002, p. 79-91.
- ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura: Jogos especulares*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
- ARBEX, Márcia; LAGO, Izabela Baptista do. *Camus, ou o artista ao trabalho*. In: Congresso Internacional de Letras, Artes e Cultura, 4., 2013, São João del Rei. Anais. São João del Rei: Universidade Federal de São João del Rei, 2013. P. 1073-1079.
- ARON, Paul; SAINT-JACQUES, Denis; VIALA, Alain (Org.). *Le dictionnaire du littéraire*. Paris : Presses Universitaires de France, Quadrige/Puf, 2002.
- ASSOULINE, Pierre. *Le Portrait*. Paris: Gallimard, 2007.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética*. A teoria do Romance. São Paulo: UNESP, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. O romance de educação na história do realismo. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 221-276.
- BALZAC, Honoré de. *A Comédia Humana*. Volume II. Edição da Livraria do Globo. 1947.
- BALZAC, Honoré de. *Sarrasine. Gambarra. Massimilla Doni*. Paris : Gallimard, 1995.
- BALZAC, Honoré de. *Le Chef d’œuvre inconnu et autres nouvelles*. Paris : Gallimard, 1994.
- BALZAC, Honoré de. *La Maison du Chat-qui-pelote*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
- BALZAC, Honoré de. *La Vendetta*. Paris : Librairie Générale Française, 2000.
- BALZAC, Honoré de. *A obra prima ignorada*. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- BALZAC, Honoré de. Des Artistes. apud SITZIA, Emilie. *L’artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Åbo : Åbo Akademy University Press, 2004.
- BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland et al. *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, 2ª edição. p. 19-60.

- BAUDRY, Jean-Louis. *Clémence et l'hypothèse de la beauté*. Paris : Seuil, 1996.
- BEEBE, Maurice. *Ivory Towers and Sacred Founts: the artist as hero in fiction from Goethe to Joyce*. New York: New York University Press, 1964.
- BÉNICHOU, Paul. *Romantisme français I*. Paris : Quarto, Gallimard, 2004.
- BERTHO, Sophie. Dominando a imagem: funções da pintura na narrativa. *Caligrama*, Belo Horizonte, v. 20, n. 1, p. 109-124, 2015.
- BODNÁR, György. The Künstlerroman as an early form of intertextuality. *Neohelicon*, vol. 20. Budapest, dez. 2006, p. 21-31.
- BOUILLON, Jean-Paul. Mise au point théorique et méthodologique. *Revue d'Histoire Littéraire de la France*. N°6, 1980, Littérature et peinture en France (1830-1900). p.880-899.
- BOULOGNE, Jacques (org). *Les Systèmes mythologiques*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 1997 apud MONNEYRON, Frédéric. THOMAS, Joël. *Mythes et Littérature*. 2^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- BOWIE, Theodore Robert. *The painter in french fiction: a critical essay*. University of North Carolina, 1950.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A invenção do romance*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.
- BROGNIEZ, Laurence. Du roman du peintre à la fiction critique. *Cahiers du GRIT*. n.1, 2011. Des fictions qui construisent le monde. p. 92-108.
- BRONTË, Anne. *The tenant of Wildfell Hall*. London: Penguin, 1994.
- BURTY, Philippe (org.) *Sonnets et eaux-fortes*. 1869. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8522636/f41.image>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- BURTY, Philippe. *Grave imprudence*. Paris : Charpentier, 1880. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k617936>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- BURY, Marianne. Le « roman d'apprentissage » em France au XIXe siècle : à la recherche d'une définition. *L'information littéraire* 1, 1996, p. 8-15 apud MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris : Klincksieck, 1999.
- CAMPBELL, Eddie. *The Fate of the Artist*. New York: First Second, 2006.
- CAMPELLO, Eliane T.A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.

- CAMPELLO, Eliane T. A. O Künstlerroman de autoria feminina no Brasil. In CAVALCANTI, Ildney et al (org.). *Da mulher às mulheres: dialogando sobre literatura, gênero e identidades*. Maceió: EDUFAL, 2006. p. 125-133.
- CAMUS, Albert. Jonas ou o artista no trabalho In CAMUS, Albert. *O exílio e o reino*. Rio de Janeiro: Record, 1957. p. 93-130.
- CAMUS, Albert. La vie d'artiste In CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Préface par Jean Grenier. Édition établie et annotée par Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. (Bibliothèque de la Pléiade).
- CANNONE, Belinda. *L'Œuvre d'Émile Zola*. Paris: Gallimard, 2002.
- CASSIRER, Ernest. *A Filosofia das Formas Simbólicas*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários fin-de-siècle: um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.
- CHAMPLEURY. *Les aventures de Mlle Mariette*. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5462394b>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- CHEVALIER, Tracy. *La jeune fille à la perle*. Paris: Éditions de la Table Ronde, 2000.
- CLÉMENT, Catherine. *Le cœur transporté*: Adrienne Lecouvreur. Paris: J'ai Lu, 1999.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *Pós: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG*. Vol. 1, nº2, Nov. 2011, p. 8-23.
- CLÜVER, Claus. Inter textos/ Inter artes/ Inter media. In: *Aletria*, Revista de estudos de Literatura, 14, de jul-dez 2006. p 11-41
- COMBE, Dominique. *Les genres littéraires*. Paris: Hachette, 1992.
- CUDDON, John Anthony. *A Dictionary of Literary Terms*. New York: Penguin Books, 1982.
- DÄLLENBACH, Lucien. *Le récit spéculaire : essai sur la mise en abyme*. Paris : Éditions du Seuil, 1977.
- DAUDET, Alphonse. *Les femmes d'artistes*. Paris : Acte Sud, 1997.
- DAUDET, Alphonse. *Sapho*. Paris : Libro, 2013.
- DESBORDES-VALMORE, Marceline. *L'Atelier d'un peintre : scènes de la vie privée*. Paris : Dumont, 1833. V.1. (Hachette BNF).
- DELER, Philippe. *Sundborn, ou les jours de lumière*. Paris : Gallimard, 1998.
- DELERM, Philippe. *Autumn*. Paris : Gallimard, 1999.
- DELON, M.; MÉLONIO, F.; MARCHAL, B.; NOIRAY, J.; COMPAGNON, A.; *La littérature française : dynamique & histoire II*. Paris : Éditions Gallimard, 2007.

- DEMOUGIN, Jacques. Roman de l'artiste. In : *Dictionnaire historique, thématique et technique des littératures* (Littératures française et étrangères, anciennes et modernes). Paris : Librairie Larousse, 1986. v.2. p. 1399.
- DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In NORONHA, Jovita Maria Gerheim (Org.) *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2014. p. 111-125.
- DURANTY, Louis-Émile Edmond. *Le pays des arts*. Paris : Charpentier, 1881. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62414g>>. Acesso em 18 nov. 2017.
- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Lisboa: Edições 70 Ltda, 1963.
- ENCYCLOPÆDIA BRITANNICA. 19 Sep. 2016. Künstlerroman. Disponível em <<http://academic-eb-britannica.ez27.periodicos.capes.gov.br/levels/collegiate/article/46445>>. Acesso em 18 Oct. 2016.
- FRANCO, Bernard. *Introduction: Le roman sur l'art, à la croisée de la fiction et du discours critique*. *Revue de littérature comparée* 2016/2 (n° 358), p. 131-137.
- FOENKINOS, David. *Charlotte*. Paris : Gallimard, 2014.
- GAUTIER, Théophile. *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Champion Classiques, 2011.
- GAUTIER, Théophile. La toison d'or. In LEDDA, Sylvain (org.). *Le peintre et son modèle*. Paris : Gallimard, 2006. p. 145-201.
- GIDE, André. *Les faux-monnayeurs*. Paris: Gallimard, 1972.
- GENETTE, Gérard. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al. Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, 2ª edição. p. 255-274.
- GOETHE. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris : Gallimard, 1999.
- GOETHE. *Les souffrances du jeune Werther*. Paris : Librairie Générale Française, 1999.
- GOGOL, Nicolas. *Le portrait*. Paris : Gallimard, 1966.
- GONCOURT, Edmond et Jules. *Manette Salomon*. Paris : Gallimard, 1996.
- GONCOURT, Edmond et Jules. *Charles Demailly*. Paris : GF Flammarion, 2007.
- GRENIER, Roger. *Albert Camus soleil et ombre : une biographie intellectuelle*. Paris : Gallimard, 2011.
- HAMON, Philippe. Pour un statut sémiologique du personnage. *Littérature*, n°6, p. 86-110, mai 1972.

- HAMON, Philippe. O que é uma descrição? In: ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe ; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d. p. 56-76.
- HAWTHORNE, Nathaniel. *O fauno de mármore*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.
- HARMON, William ; HOLMAN, Hugh. *A Handbook to literature*. Tenth Edition. New Jersey: Pearson/Prentice Hall, 1981.
- HAUSER, Arnold. *História social da Literatura e da Arte*. Tomo II. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1982.
- HEINSE, Wilhelm. *Ardinghello et les îles de la félicité*. Paris: Librairie Du Pont. s.d. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k821142/f6.image>>. Acesso em 18 nov. 2017.
- HELDER, Herberto. Teoria das cores In HELDER, Herberto. *Os passos em volta*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. p. 23-24.
- HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.
- HOEK, Leo H. A transposição intersemiótica: por uma classificação pragmática. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. p. 167-189.
- HOFFMANN, Ernest Theodor Amadeus. Cavaleiro Gluck : uma lembrança do ano 1809. In PALMA, Ana; CHIARINI, Ana; TEIXEIRA, Maria Juliana Gambogi. *O romantismo europeu: Antologia bilíngue*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013. p. 18-41.
- HOLANDA, 1548 In WITTKOWER, Margot e Rudolf. *Les enfants de saturne : psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*. Paris : Éditions Macula, 2016. p. 96.
- HOUELLEBECQ, Michel. *O mapa e o território*. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- HUET-BRICHARD, Marie Catherine. *Littérature et mythe*. Paris : Hachette, 2001.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *Marthe, histoire d'une fille*. Bruxelles : Jean Gay, 1976. Disponível em : <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6493860m>>. Acesso em 18 nov. 2017.
- HUYSMANS, Joris-Karl. *À rebours*. Paris : Gallimard, 1977.
- JAMES. Henry. La muse tragique. Paris: Belfond, 1992.
- JAMES, Henry. O desenho no tapete In James, Henry. *A vida privada e outras histórias*. p. 107-158.
- JAMES, Henry. *Les Européens*. Paris: Albin Michel, 2009.

- JAMES, Henry. *Vida de artista: quatro contos sobre pintores* [A madona do futuro, A história de uma obra-prima, O Holbein de Beldonald e O mentiroso]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012. p. 59-107.
- JOYCE, James. *Um retrato do artista quando jovem*. São Paulo: Hedra, 2013.
- KNAUSGÅRD, Karl Ove. *A morte do pai*. Minha luta 1. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- KRIS, Ernst ; KURZ, Otto. *La Légende de l'artiste : un essai historique*. Paris : Allia, 2010.
- LANSON, Gustave. *Histoire de la littérature française*. Paris : Hachette, 1895. Disponível em <<https://goo.gl/IMKlua>>. Acesso 27 jun. 2016.
- LAPIERRE, Alexandra. *Artemisia: Un duel pour l'immortalité*. Paris: Robert Laffond, 2012.
- LICHTENSTEIN, Jaqueline (org). *A Pintura*. Textos essenciais. Vol. 1: O mito da pintura. São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LIMA, Luiz Costa. *Melancolia : literatura*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo G. H.* Rio de Janeiro : F. Alves, 1991.
- LORTHOLARY, Bernard. Prefácio. GOETHE. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris : Gallimard, 1999. p. 7-31.
- LOUVEL, Liliane. A descrição "pictural": por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Belo Horizonte : Programa de Pós-Graduação em Letras, Estudos Literários da FALE/UFMG, 2006. p. 191-220.
- LOUVEL, Liliane. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p.47-69.
- LUFT, Lya. *O quarto fechado*. Rio de Janeiro : Record, 2004.
- MALLARMÉ, Stéphane. *L'après-midi d'un faune*. 1876. Ilustrações de Édouard Manet. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- MALMGREN, Carl D. From Work to Text: The Modernist and Postmodernist Künstlerroman. *NOVEL: A Forum on Fiction*, Vol 21, no. 1 (Autumn, 1987). Duke University Press. p 5-28.
- MÉRIMÉE, Prosper. *La Vénus d'Ille*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54966879>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

- MANN, Thomas. *A morte em Veneza/Tonio Kröger*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MAUPASSANT, Guy. Le modèle. In *Œuvres complètes*. Disponível em <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61149929/f1134>>. Acesso em 18 nov. 2017.
- MAUPASSANT, Guy. *Fort comme la mort*. Paris : Gallimard, 1983.
- MAURIER, Georges. *Trilby*. Paris : Payot & Rivages, 2005.
- MAURISSON, Charlotte. *Écrire sur la peinture*. Paris: Gallimard, 1996.
- MELMOUX-MONTAUBIN, Marie-Françoise. *Le roman d'art dans la seconde moitié du XIXe siècle*. Paris : Klincksieck, 1999.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. *A literatura francesa e a pintura*. Rio de Janeiro:7Letras; Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.
- MELLO, Celina Maria Moreira de. O grand tour e o risorgimento: imaginários românticos da Itália na literatura francesa. *Gragoatá: revista dos programas de pós-graduação do Instituto de Letras da UFF*. Niterói, v. 17, n. 33, 2012. p. 63-80. Disponível em <<http://www.gragoata.uff.br/index.php/gragoata/article/view/93/70>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- MIRBEAU, Octave, *Dans le Ciel*. Leipzig : FB Editions, s.d.
- MIRBEAU, Octave. *Le Calvaire*. Paris : Les Éditions Nationales, 1934.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.
- MONNEYRON, Frédéric. THOMAS, Joël. *Mythes et Littérature*. 2^e éd. Paris : Presses Universitaires de France, 2002.
- MONTANDON, Alain. Le roman romantique de la formation de l'artiste. In: *Romantisme*, 1986, n°54. pp. 24-36.
- MOSER, Walter. As relações entre as artes: por uma arqueologia da intermedialidade. *Aletria*. Revista de estudos de Literatura, 14, 2006, p. 42-68.
- MUHLESTEIN, Anka. *La plume et le pinceau: l'empreinte de la peinture sur le roman au XIX^e siècle*. Paris : Odile Jacob, 2016.
- MURGER, Henri. *Scènes de la vie de bohème*. Paris : Flammarion, 2012.
- MUSSET. Le fils du Titien. In LEDDA, Sylvain (org.). *Le peintre et son modèle*. Paris : Gallimard, 2006. p. 73-128.
- NAHON, Marianne. *Courbet : L'Atelier du Peintre*. Paris : La Différence, 2008.
- NORDMANN, Jean-Thomas. *La Critique littéraire française au XIXe siècle (1800-1914)*. Paris : Librairie Générale Française, 2001.
- NOVALIS. *Henri D'Ofterdingen*. Paris: Aubier, 1942.

- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas: o Künstlerroman na ficção contemporânea*. Ouro Preto: Editora UFOP, 1993.
- OVIDE. *Les Métamorphoses*. Paris : Actes Sud, 2001 (*Thesaurus*).
- PEREC, Georges. *A coleção particular*. São Paulo : Cosac Naify, 2005.
- PERNOT, Denis. Du “Bildungsroman” au roman d’éducation : un malentendu créateur ? *Romantisme*, 1992, no 76. Transgressions. p. 105-119.
- PILCHER, Rosamund. *Os catadores de conchas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- PLATÃO. *Apologia de Sócrates, O Banquete e Fedro*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010. 1ª edição.
- POE, Edgar Allan. Le portrait oval In POE. *Nouvelles histoires extraordinaires*. Paris: GF Flammarion, 2008. p. 307-310.
- PONGE, Francis. *L’Atelier contemporain*. Paris: Gallimard, 1977.
- PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Vol. 1. São Paulo: Abril, 2010.
- QUIGNARD, Pascal. *Todas as manhãs do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- QUIGNARD, Pascal. *Terrasse à Rome*. Paris : Gallimard, 2000.
- QUILLIOT, Roger. *L’Exil et le royaume*. Présentation. In: CAMUS, Albert. *Théâtre, récits, nouvelles*. Préface par Jean Grenier. Édition établie et annotée par Roger Quilliot. Paris: Gallimard, 1962. (Bibliothèque de la Pléiade).
- RAJEWSKY, Irina O. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre intermidialidade. In: DINIZ (Org.), *Intermidialidade e Estudos Interartes*, vol.1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012a. p.15-45.
- REBOUL, Anne Marie. *Les Romains de l’Artiste de tradition latine*. 1997. Mémoire. Disponível em: <<http://goo.gl/grKbFr>>. Acesso em: 24/01/2017.
- ROBBE-GRILLET, Alain. *C’est Gradiva qui vous appelle*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001, apud ARBEX, Márcia. *Alain Robbe-Grillet e a pintura : Jogos especulares*. Belo Horizonte : Editora UFMG, 2013.
- ROSSETTI, Christina Georgina. *In an artist’s studio*. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/ebooks/19188>>. Acesso em: 18 nov. 2017.
- ROY-REVERZY, Éléonore. *Le Calvaire: Roman de l’artiste*. In : Cahiers Octave Mirbeau. N°2, 1995. Angers.
- ROULAND, Norbert. *À la découverte des femmes artistes : une histoire de genre*. Aix-en-Provence : Presses Universitaires d’Aix-Marseille, 2016 (Collection Inter-normes).

- SAFRANSKI, Rüdiger. *Romantismo: uma questão alemã*. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la littérature*. La théorie esthétique du romantisme allemand. Paris : Presses de l'école normale supérieure, 1983.
- SCHILLER, Friedrich von. *Les artiste*. Disponível em <goo.gl/RRLizr>. Acesso em 18 nov. 2017.
- SEIXOS, Maria Alzira. Romance, narrativa e texto: notas para a definição de um percurso. In: ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. *Categorias da narrativa*. Lisboa: Vega, s.d. p. 7-17.
- SERET, Roberta. *Voyage into creativity* Apud CAMPELLO, Eliane T.A. *O Künstlerroman de autoria feminina: a poética da artista em Atwood, Tyler, Piñon e Valenzuela*. Rio Grande: Editora da FURG, 2003.
- SHAW, Harry. *Concise dictionary of literary terms*. New York: McGraw-Hill, 1976.
- SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1974.
- SITZIA, Emilie. *L'artiste entre mythe et réalité dans trois œuvres de Balzac, Goncourt et Zola*. Åbo : Åbo Akademy University Press, 2004.
- STAËL, Germaine de. *De l'Allemagne*. Tome I. Londres : Dulau et Compt^e, 1832.
- STAËL, Germaine de. *De la littérature et autres essais*. Volume 1. Tomo 2. Paris : Honoré Champion, 2013.
- STAËL, Madame de. *Corinne ou l'Italie*. Paris : Gallimard, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas*. Petrópolis: Vozes, 1972, 2ª edição. p. 209-254.
- TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. 5ª edição. Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.
- TOURNIER, Michel. Les suaires de Véronique. In : TOURNIER, Michel. *Le Coq de bruyère*. Paris : Gallimard, 1978. p. 151-172.
- VOISIN-FOUGÈRES, Marie-Ange. Préface. ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris: Gallimard, 1996. p.5-56.
- VOUILLLOUX, Bernard. *Tableaux d'auteurs : après l'Ut pictura poesis*. Paris : Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- VOUILLLOUX, Bernard. Le roman de l'artiste aux frontières des genres et des représentations. *Revue de littérature comparée* 2016/2 (nº 358), p. 161-172.

VREELAND, Susan. *O quadro da menina de azul*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. The Picture of Dorian Gray. In WILDE, Oscar. *Collected Works of Oscar Wilde*. London: Wordsworth Editions, 2007. p. 5-154

WITTKOWER, Margot e Rudolf. *Les enfants de saturne: psychologie et comportement des artistes de l'Antiquité à la Révolution Française*. Paris : Éditions Macula, 2016.

WOOLF, Virginia. *Vers le phare*. Paris : Gallimard, 1996.

ZOLA, Émile. *Écrits sur l'art*. Paris : Gallimard, 1991.

ZOLA, Émile. *L'Œuvre*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.

ZOLA, Ébauche de L'Œuvre. In CANNONE, Belinda. *L'Œuvre d'Émile Zola*. Paris: Gallimard, 2002 (Foliothèque).

ZOLA, Émile. *Nantas. Madame Sourdís*. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

ZWEIG, Stefan. *Les Prodiges de la vie*. Paris : Librairie Générale Française, 1996.

Audio

TORTONESE, Paolo. *L'artiste sans œuvre*. Conférence. In : La figure de l'artiste du XIXe siècle dans la fiction. APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE L'ART AU XIXE SIECLE II. Paris, Musée d'Orsay, 2011. 57 mm. Disponível em: <goo.gl/tGh0SG>. Acesso em: 09/02/2017.

VOUILLLOUX, Bernard. *La vie d'artiste au XIXe siècle, entre faits et fictions*. Conférence. In : La figure de l'artiste du XIXe siècle dans la fiction. APPROCHES SOCIOLOGIQUES DE L'ART AU XIXE SIECLE II. Paris, Musée d'Orsay, 2011. 57 mm. Disponível em: <goo.gl/tGh0SG>. Acesso em: 01/02/2017.

Obras audiovisuais

MOÇA COM BRINCO DE PÉROLAS. Direção: Peter Webber. Reino Unido e Luxemburgo. 2003.

DESPERATE ROMANTICS. Criadores Peter Bowker, Fanny MoyleUK: British Broadcasting Corporation (BBC), 2009.

THE IMPRESSIONISTS. Diretor: Tim Dunn. UK: British Broadcasting Corporation (BBC), 2006.

VINCENT VAN GOGH: painted with words. Direção: Andrew Hutton. UK: British Broadcasting Corporation (BBC), 2011.

Imagens

Figura 1 – COURBET, Gustave. *O ateliê do pintor*. Entre 1854 e 1855. Óleo sobre tela, 361 x 598 cm. Disponível em: < goo.gl/Hf3Tn6>. Acesso em: 29 set. 2017.

Figura 2 – BAZILLE, Frédéric. *O ateliê de Bazille*. 1870. Óleo sobre tela, 98 x 128 cm. Disponível em: < goo.gl/diblaE>. Acesso em: 29 set. 2017.

Figura 3 – FANTIN-LATOURE, Henry. *Um ateliê em Batignoles*. 1870. Óleo sobre tela, 204 x 273 cm. Disponível em: < goo.gl/bC1Cvu>. Acesso em: 29 set. 2017.

Figura 4 – MANET, Édouard. *Émile Zola*. 1868. Óleo sobre tela, 146 X 114 cm. Disponível em: < goo.gl/ytmCBw>. Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 5 – CÉZANNE, Paul. *La lecture de Paul Alexis chez Zola*. 1869-1870. Óleo sobre tela, 52 x 56 cm. Disponível em: < goo.gl/Tx9cHt>. Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 6 – MALLARMÉ, Stéphane. *L'après-midi d'un faune*. 1876. Ilustrações de Édouard Manet. Disponível em < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8625643g>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 7 – BURTY, Philippe (org.) *Sonnets et eaux-fortes*. 1869. < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8522636/f41.image>> Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 8 – BURTY, Philippe (org.) *Sonnets et eaux-fortes*. 1869. < <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8522636/f41.image>> Acesso em: 18 nov. 2017.

Figura 9 – CAMPBELL, Eddie. *The Fate of the Artist*. New York: First Second, 2006. p. 14-15 (digitalização).

Figura 10 – CAMPBELL, Eddie. *The Fate of the Artist*. New York: First Second, 2006. Folha de rosto (digitalização).

Figura 11 – CAMPBELL, Eddie. *The Fate of the Artist*. New York: First Second, 2006. p. 38-39 (digitalização).

Figura 12 – *Vincent Van Gogh: painted with words*. Disponível em: < goo.gl/ypGcUz>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 13 – *Vincent Van Gogh: painted with words*. Disponível em: < goo.gl/AHqusH>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 14 – *Desperate Romantics*. Disponível em: <goo.gl/ZbnkAv>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 15 – *Desperate Romantics*. Disponível em: <goo.gl/FemabV>. Acesso em: 17 ago. 2017.

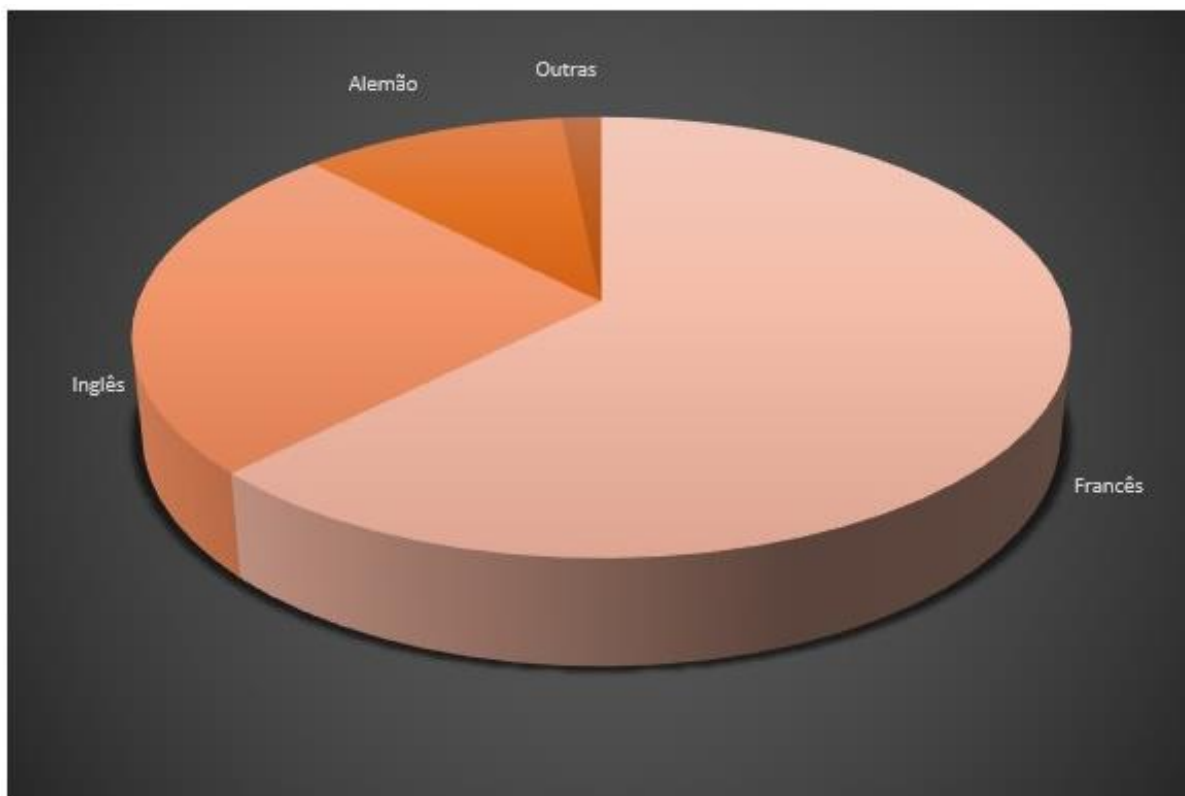
Figura 16 – *The Impressionists*. Disponível em: <goo.gl/iMqjTH>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 17 – *The Impressionists*. Disponível em: <goo.gl/o44E>. Acesso em: 17 ago. 2017.

Figura 18 – Tirinha de Sarah Andersen. Disponível em: <goo.gl/3Q56y>. Acesso em: 17 ago. 2017.

ANEXOS

Gráfico 1 – Língua original das obras do *corpus* principal e secundário



Total – 80

Francês – 47

Inglês – 19

Alemão – 8

Português – 4

Russo – 1

Norueguês - 1

Gráfico 2 – Período histórico (intervalo de tempo) e número de obras publicadas