UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA

MARIA LUCIA CLARO CRISTOVÃO

**Descrição Pictórica:
A influência da pintura impressionista na literatura
francesa do século XIX**

São Paulo
2009

MARIA LUCIA CLARO CRISTOVÃO

**Descrição Pictórica:
A influência da pintura impressionista na literatura
francesa do século XIX**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em
Língua e Literatura Francesa do Departamento de
Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas da Universidade de São Paulo,
para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto

São Paulo
2009

A minha mãe, Helena

A Fátima

A João Henrique

Em memória de meu pai, João

AGRADECIMENTOS

A Deus, por tudo, em tudo e acima de tudo.

A minha família, por seu amor e apoio constantes e incondicionais.

A minha orientadora Prof.^a Dr.^a Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto, por seus ensinamentos, por sua ampla visão interdisciplinar, pelo interesse e amizade com que sempre se dispôs a me orientar, por ter me ajudado a crescer como pessoa e como profissional.

A Prof.^a Dr.^a Cristina Moerbeck Casadei Pietraróia por seu exemplo inspirador, por sua leitura atenciosa e por suas sugestões imprescindíveis na realização deste trabalho.

A Prof.^a Dr.^a Sandra Margarida Nitrini por seu apoio precioso e motivador, por seus ensinamentos e por seus valiosos conselhos que tanto contribuíram para a realização deste trabalho.

A meus professores, alunos e amigos com quem continuo sempre a aprender.

RESUMO

Desde Horácio e sua célebre expressão *Ut pictura poesis*, diversos autores tentaram estabelecer um paralelo entre a literatura e a pintura ao longo dos séculos. Vários são os exemplos de obras literárias e pictóricas unidas por temas e inspirações em comum, que se desenvolveram em caminhos paralelos durante uma determinada época, numa determinada sociedade. Menos freqüentes, porém, são as ocorrências de elementos que configurem um verdadeiro diálogo, uma convergência ou uma interferência entre as artes visuais e a arte literária.

Neste trabalho, pretendemos identificar uma influência do olhar impressionista na literatura francesa da segunda metade do século XIX. Para isso, analisaremos seqüências descritivas de obras de Gustave Flaubert e de Émile Zola. Através da análise da construção das pinturas impressionistas e da construção das seqüências descritivas na literatura, pretendemos demonstrar que esses dois sistemas de representação não estão unidos apenas por temas e inspirações em comum, como havia sido o caso até então, mas também pelas técnicas e metodologias utilizadas e pelas reações que essas mesmas técnicas provocaram e provocam até hoje no espectador e no leitor.

Palavras-chave:

Descrição pictórica, impressionismo literário, literatura francesa, pintura.

RÉSUMÉ

Depuis Horace et sa célèbre formule *Ut pictura poesis*, divers auteurs ont tenté, le long des siècles, de tisser des parallèles entre la littérature et la peinture. De nombreux exemples confirment que ces deux arts ont non seulement souvent puisé aux mêmes sources d'inspiration, mais aussi parcouru des cheminements parallèles au fil de l'Histoire, en différentes sociétés. Il est toutefois plus difficile de dégager des éléments attestant un vrai dialogue, une réelle convergence ou une interférence entre Lettres et Peinture.

L'objet de notre travail est d'identifier une influence du regard impressionniste sur la production littéraire française de la seconde moitié du XIX^e siècle. Pour ce faire, nous nous proposons d'analyser des passages descriptifs d'oeuvres de Gustave Flaubert et d'Émile Zola. Nous cherchons à démontrer, à travers l'analyse de la construction des peintures impressionnistes et celle des séquences descriptives de ces deux auteurs, qu'à partir du XIX^e siècle, le lien entre la peinture et la littérature n'est plus exclusivement constitué de thèmes et d'inspirations communs, mais provient des mêmes techniques et des mêmes méthodologies ainsi que des réactions que ces procédés ont suscitées et provoquent aujourd'hui encore chez l'observateur et le lecteur.

Mots-clés :

Description picturale, impressionnisme littéraire, littérature française, peinture.

ABSTRACT

From the time of Horace and his famous phrase *Ut pictura poesis*, several authors have attempted to draw a parallel between literature and painting. There are many examples of literary and pictorial works linked by common topics and inspirations that have taken parallel paths across time and across societies. Less frequent, however, are the examples of a real dialogue, a convergence or interference between the visual and the literary arts.

In this study, we aim at identifying an influence of the impressionist view in the French literature of the second half of the 19th century. For this purpose, we will examine descriptive sequences of the works of Gustave Flaubert and Émile Zola. By analysing the process through which Impressionist paintings were made and the descriptive sequences were written, we aim at demonstrating that these two systems of representation are not united only by common topics and inspirations, as had been the case to date, but also by common techniques and methodologies, in addition to being united by the reactions that these same techniques provoked and still provoke today in the spectator and the reader.

Keywords:

Pictorial description, Literary Impressionism, French literature, Painting.

SUMÁRIO

Introdução.....	1
 Capítulo 1: Literatura e pintura.....	6
1.1 Um diálogo através da história.....	7
1.2 Pintura: de uma “representação a serviço do texto” a uma “arte criativa”.....	10
1.3 Renascimento: evoluções paralelas na literatura e na pintura.....	11
1.4 Século XVII: a “noção de artista”.....	14
1.5 A Real Academia e a ascensão da pintura, uma “arte criativa”.....	16
1.6 As regras do classicismo na literatura e na pintura.....	17
 Capítulo 2: Em busca de uma independência na literatura e na pintura.....	20
2.1 Convivência de estilos ao longo do século XVIII.....	21
2.2 A caminho de uma “independência na pintura”.....	24
 Capítulo 3: Século XIX: uma época de transformações.....	26
3.1 O Romantismo na pintura e na literatura.....	27
3.2 O Realismo: uma nova forma de representação escrita e pictórica.....	30
 Capítulo 4: O advento do impressionismo: uma nova forma de ver o mundo..	34
4.1 Observação e efeitos de luz: uma revolução na maneira de ver o mundo.....	35
4.2 A influência da fotografia.....	42
4.3 A luz e seu aspecto transitório como próprio tema da pintura: Claude Monet e a catedral de Rouen.....	46
4.4 Impressionismo literário: a pintura como uma “arte criadora”.....	48
 Capítulo 5: Descrição pictórica, luz e cor.....	52
5.1 “A ação torna-se impressão”.....	53
5.2 Descrição pragmática e descrição pictórica.....	59
5.3 <i>Ekiphrasis</i> e hipotipose: como reconhecer uma descrição pictórica?.....	62
5.4 Elementos para uma análise da seqüência descritiva.....	63

Capítulo 6: A descrição pictórica nas obras de Flaubert e de Zola.....	65
6.1 Luz, cor e paisagem.....	66
▪ Descrições de ambientes ao ar livre, de grandes horizontes.	
▪ Descrições de elementos da natureza: céus, nuvens, paisagens.	
6.2 Luz, cor e ambientes.....	79
▪ Descrições de ambientes fechados, à meia-luz.	
▪ Descrições de mobiliário, de objetos.	
▪ Iluminações artificiais e naturais: seus efeitos, reflexos e jogos de luz.	
6.3 Luz, cor, vestimentas e personagens.....	102
▪ Descrições de roupas, tecidos, suas cores e texturas.	
▪ Descrição física, aparência dos personagens através da luz e da cor.	
Conclusões.....	113
▪ Pintura e literatura: paralelismo e evoluções.	
De uma representação do texto narrativo a uma hipotipose impressionista.....	114
Bibliografia.....	118
▪ Bibliografia - Obras de Flaubert e de Zola.....	119
▪ Bibliografia geral.....	120

INTRODUÇÃO

Vários autores tentaram estabelecer um paralelo entre as artes visuais e a arte literária. Na Antiguidade clássica, dois pensadores se destacaram ao determinar o que é considerado como o início do estudo de confluências entre essas duas formas de arte.

O primeiro deles foi Horácio (65 a.C. - 8 a.C.), poeta e filósofo romano, que utilizou a célebre expressão “*Ut pictura poesis*” na sua obra *Arte Poética* (20 a.C.). Essa expressão tem o significado: “Como pintura, é poesia” e foi interpretada como um dos princípios de similaridade entre esses dois sistemas de representação.

Alguns anos mais tarde, Plutarco (46 - 119), filósofo e prosador grego, atribui ao poeta Simonides de Cós a seguinte frase: “A pintura é uma poesia muda, a poesia é uma pintura que fala”, em sua obra *De Gloria Atheniensium*. Nessa mesma obra, Plutarco esclarece ainda que tal comparação se baseia no fato de a pintura e a poesia serem imitações da natureza, princípio este que se revelaria fundamental no estudo da analogia entre ambas as artes ao longo da Antiguidade clássica.

Muitas vezes essa analogia foi estabelecida buscando-se encontrar temas em comum entre as artes plásticas e a literatura. De fato, se partirmos do pressuposto de que toda manifestação artística é o espelho da alma de uma época, podemos afirmar que pintura e literatura estão, efetivamente, unidas pela história, ou seja, pelo estilo e ideais de uma época, numa determinada sociedade. Esse fato pode então levá-las a manifestar o mesmo “estado de espírito” de uma época, as mesmas aspirações de uma sociedade, apesar de o fazerem através de formas tão diferentes.

O crítico Mario Praz (1982, p.59) faz a seguinte distinção entre as artes visuais e as artes verbais:

“Como as distinções entre as artes são distinções sensoriais da expressão estética (visão, fala, audição), as artes visuais cristalizam um estado de espírito em seu ponto mais afastado, ali onde ele confina com as imagens das coisas. As artes verbais parecem, em vez disso, deter, captar a impressão incerta que um estado de espírito produz em nós antes de assumir aquela simplificação capaz de reconciliá-lo com o espaço e dele fazer uma imagem visual.”

Sendo assim, apesar de constituírem expressões estéticas diferentes, tanto a pintura quanto a literatura buscam captar o estado de espírito de uma época, o que resulta, muitas vezes, numa confluência histórica e temática entre essas duas formas de representação.

Mario Praz (1982, p.70) cita ainda a seguinte frase de Janitscheck (1892): “Giotto descobriu em pintura a natureza da alma, tal como Dante a tinha descoberto em poesia.” O mesmo autor cita também a conclusão a que chegou Hausenstein, em 1923: “São Tomás de Aquino, Dante e Giotto são a expressão teológica, poética e figurativa, respectivamente, do mesmo pensamento.” Essas duas citações ilustram bem a ocorrência, ao longo da história, de textos e pinturas unidos pelo mesmo tema, pelos mesmos anseios, pelas mesmas fontes de inspiração.

O que poderíamos, no entanto, perguntar é se seria possível identificar, além de temas e inspirações em comum, elementos que configurem uma convergência, um diálogo ou uma verdadeira interferência entre a pintura e a literatura.

Na verdade, trata-se de um paralelo nem sempre fácil de ser estabelecido. Em 1766, o escritor e filósofo alemão G. E. Lessing (1729-1781) publicou o ensaio *Laocoonte*, no qual se mostra contrário à analogia entre pintura e literatura, que seria, segundo ele, uma interpretação abusiva da doutrina de Horácio. Diz o autor:

"Se (...) a pintura, devido aos seus signos ou ao meio da sua imitação que ela só pode conectar ao espaço, deve renunciar totalmente ao tempo: então ações progressivas não podem, enquanto progressivas, fazer parte dos seus objetos, mas antes ela tem que se contentar com ações uma ao lado da outra ou com meros corpos que sugerem uma ação através das suas posições."

Por outro lado, segundo o mesmo autor, a poesia é capaz de descrever várias ações progressivamente ao longo do tempo. Essa dicotomia na qual o espaço seria o campo da pintura enquanto o tempo seria o campo da literatura limitaria as possibilidades de correlação entre essas duas formas de arte.

De fato, houve momentos em que a pintura afastou-se definitivamente de qualquer intenção narrativa - como a que tinha na Idade Média ao representar os grandes fatos das Sagradas Escrituras. Houve uma época em que o interesse da pintura fixou-se não somente no espaço, mas numa impressão instantânea do mesmo, o que exclui por completo a importância que se pudesse dar às ações e aos elementos cronológicos. Estamos falando da época do impressionismo, movimento artístico revolucionário que modificou a forma como se via e se representava o mundo na segunda metade do século XIX.

Paralelamente, na mesma época, a própria literatura parece, por vezes, afastar-se de sua função narrativa durante as longas e detalhadas descrições de alguns autores. Nesses momentos, ela também parece buscar no espaço seu principal objeto de estudo.

Neste trabalho, pretendemos identificar uma influência do olhar impressionista em alguns textos da literatura francesa da segunda metade do século XIX. De fato,

se o impressionismo mudou a forma como a sociedade da época via o mundo, a forma como os escritores também o viam não poderia permanecer a mesma.

Ainda tomando por base a frase de Lessing, talvez pudéssemos afirmar que a literatura aproxima-se da pintura nos momentos em que seus objetivos deixam também de ser narrativos e passam a concentrar-se no espaço, na descrição dos aspectos visuais e não na narração de fatos e ações ao longo do tempo.

CAPÍTULO 1.

Literatura e pintura

1.1 UM DIÁLOGO ATRAVÉS DA HISTÓRIA

Seria difícil estabelecer-se de forma precisa a primeira ocorrência de uma comunicação entre a pintura e a literatura. No entanto, podemos encontrar um exemplo interessante desse diálogo numa narrativa de ficção em prosa que data do século II ou III d.C. Trata-se do texto *Dáfnis e Cloé*, do escritor grego Longo. Nessa narrativa, que se insere na obra *Pastorais*, o narrador justifica da seguinte forma sua criação literária:

Em Lesbos caçando, no bosque das Ninfas, um espetáculo vi, o mais belo de quantos vi: uma pintura de um quadro, uma história de amor. Belo também era o bosque arborizado, florido, irrigado: uma fonte tudo alimentava, tanto as flores, quanto as árvores. Mas a pintura era mais encantadora, mostrando uma arte ímpar, um entrecho de amor. Assim muitos, mesmo dentre os estrangeiros, pela fama ali vinham, como suplicantes das Ninfas, como espectadores do quadro. Mulheres havia, nele, que davam à luz e outras que enrolavam em cueiros, criancinhas abandonadas, gado que nutria, pastores que recolham, jovens que faziam juras, incursão de piratas, invasão de inimigos. Muitas outras coisas - e todas de amor - vendo eu e admirando-as, um desejo tomou-me de contra-escrever a pintura. E, tendo procurado um exegeta do quadro, quatro livros trabalhei, oferenda ao Amor e às Ninfas e a Pã, patrimônio encantador para todos os homens, o qual ao doente curará, ao triste consolará, ao que já amou fará recordar, ao que não amou instruirá. Pois jamais ninguém do amor fugiu ou fugirá, enquanto beleza houver olhos para ver. E, a nós, o deus permita sermos sensatos ao escrever o acontecido a outros.

Dáfnis e Cloé, Pastorais, Longo

É importante observar que a pintura aparece, nesse exemplo, como uma inspiração para a obra literária: a partir de um quadro e dos sentimentos que ele inspira, quatro livros são produzidos. Nota-se, no entanto, que o escritor não considerava seu texto como uma simples cópia da pintura. De fato, essa mesma

pastoral tem como desfecho elementos narrativos que não se encontravam no quadro descrito inicialmente. Segundo o crítico Jacyntho Lins Brandão (2005, pág. 200), caso Longo considerasse seus livros como uma simples descrição da pintura, seria “desnecessário pontuar as diferenças entre os dois registros, fazendo até mesmo interferir, na passagem de um a outro, um “exegeta do quadro”, isto é, alguém capaz de narrar o que a pintura apresentava em cenas sucessivas, mas estanques.” Não se tentaria então simplesmente escrever a pintura - o que seria uma tarefa do pintor - mas sim, contra-escrever a mesma - essa sim, uma função do escritor.

Ainda segundo o mesmo crítico, o avanço da narrativa com relação à pintura “diz respeito à possibilidade de, impregnando-se de elementos visuais, registrar também o movimento, as seqüências das ações, suas concatenações, e não apenas cortes estanques. De fato, a pintura é mais sugestiva do que propriamente narrativa, daí a razão porque necessita, para romper a cristalização de uma cena, de uma intermediação exegetica.”

Já o crítico Mario Praz (1982) cita a descrição do escudo de Aquiles feita por Homero como um exemplo de paralelo que há muito tempo tem sido estabelecido entre a literatura e a pintura.

Nos dois exemplos, a literatura vai “além” da pintura graças a seu poder narrativo, mas é importante ressaltar que ela aparece aqui como uma decorrência e não como uma influência e inspiração para a pintura - o que viria a acontecer nos séculos seguintes.

De fato, vários séculos mais tarde, na Idade Média, é o Cristianismo que fornece as bases ideológicas para esse diálogo entre texto e imagem. Numa época em que a fé cristã ocupa um papel fundamental na sociedade, é preciso divulgar o

grande texto dessa religião, ou seja, a Bíblia, a todos aqueles que não sabem ler. É necessário difundir esses conhecimentos e torná-los acessíveis ao povo em geral. E é justamente através da imagem que esses objetivos poderão ser alcançados.

A imagem passa então a ter como objetivo não só a simples representação de um texto literário, mas sim a representação simbólica de uma história sacra e a difusão da fé. Segundo o papa Gregório o Grande, os vitrais representam uma “Bíblia dos iletrados”, numa expressão interessante que une a pintura à literatura. Com efeito, não só os vitrais como também as esculturas e pinturas nas paredes das igrejas transcrevem em figuras visuais passagens importantes dos textos sagrados que, a partir de agora, encontram-se ao alcance de todos.

Os textos da época também passam a inserir esta iconografia religiosa, uma vez que é a religião que alimenta grande parte da produção literária da Idade Média. Literatura e pintura intensificam seu diálogo. Podemos encontrar então inscrições em vitrais e pinturas enquanto a imagem passa a acompanhar textos religiosos e Bíblias ilustradas.

Nesse tipo de obra, no entanto, não vemos a “tradução” da pintura na literatura, mas sim o caminho contrário, ou seja, a literatura traduzida em imagens, acompanhada de seu texto original. Temos assim uma co-existência dessas duas formas de arte que se completam para formar uma obra única, como provam as iluminuras, os livros de horas e de vidas dos santos e missais (Imagem 01).

Imagem 01. *Jésus enseignant Saint Pierre.*

Missal romano, 1370 (Avignon).

1.2 PINTURA: DE UMA “REPRESENTAÇÃO A SERVIÇO DO TEXTO” A UMA “ARTE CRIATIVA”

É preciso ainda ressaltar que a obra de arte medieval não tem como objetivo a originalidade ou a representação da beleza em si, mas sim uma missão profética e sagrada. O artista coloca-se a serviço das Sagradas Escrituras com o objetivo de trazer a revelação ao alcance de todos. Ele não é considerado como um criador intelectual, mas sim como um artífice, um artesão.

A partir do Renascimento, esse conceito passa por uma grande transformação. A obra de arte não se situará mais quase que exclusivamente no campo da representação. A criação artística passará a ser vista como uma busca da verdade através da beleza. A estética pura e simples e a busca do belo tornam-se os

próprios objetivos de uma obra de arte e o pintor, como o escritor, tem a missão de captar e sublimar a beleza do mundo.

Ora, como representar a beleza do mundo a não ser através da observação? Observação esta que tem como objeto de estudo não mais as Escrituras Sagradas, mas sim o mundo e tudo o que é humano - através não mais de uma revelação, mas com um “simples” objetivo estético e representativo.

1.3 RENASCIMENTO: EVOLUÇÕES PARALELAS NA LITERATURA E NA PINTURA

Dentro deste contexto, era de se esperar que o homem ocupasse um lugar de destaque nas produções artísticas e literárias da época. De fato, se tomarmos como exemplo Rabelais, veremos que sua obra coloca o ser humano, a natureza e a ciência em posição de destaque. Com sua paixão pelo humanismo, esse autor retoma o interesse pelo corpo humano, que havia sido desprezado pela Idade Média, e volta-se para os aspectos físicos do homem e da vida. O poeta Ronsard também dedica alguns de seus poemas à celebração do corpo feminino. Essas evoluções na literatura aproximam-se de uma idéia de realismo, na qual é o mundo humano que fornece a matéria-prima para a criação do artista.

Essa mesma evolução ocorre na pintura. O corpo humano passa a ocupar um lugar de destaque, numa redescoberta da herança greco-romana (Imagem 02).

Enquanto Ronsard e os poetas da Pléiade traduzem suas emoções através da mitologia, os pintores da escola de Fontainebleau (Imagem 03) representam também ninfas e divindades da Antiguidade. O que se passa a ver é um corpo humano erotizado, representado através de vários nus, nos quais os temas míticos da Antiguidade se sobrepõem pouco a pouco aos temas religiosos.

*O Fontaine Bellerie,
 Belle fontaine chérie
 De nos Nymphes, quand ton eau
 Les cache au creux de ta source
 Fuyantes le satyrea
 Qui les purchase à la course
 Jusqu'au bord de ton ruisseau*

Ronsard, Odes, II, 9 (1550)

*Mignonne, allons voir si la rose
 Qui ce matin avait déclose
 Sa robe de pourpre au soleil,
 A point perdu cette vesprée
 Les plis de sa robe pourprée,
 Et son teint au vôtre pareil.*

Ronsard, Odes, I, 17

Imagem 02. **O Nascimento de Vênus**, 1486.

Botticelli

Imagem 03. ***Diana Caçadora***, 1550-1560.

Escola de Fontainebleau

Podemos então afirmar que a pintura e a literatura passam nessa época por uma mesma evolução, uma vez que elas buscam sua inspiração nas mesmas fontes: o humanismo e a mitologia antiga.

Talvez seja possível afirmar também que essa semelhança se deva ao contexto histórico e social da época, mas que o diálogo entre a literatura e a pintura não parece alterar suas trajetórias individuais.

É como se a pintura e a literatura evoluíssem paralelamente numa mesma direção, sem que houvesse ainda grandes interferências, convergências ou traduções entre elas.

1.4 SÉCULO XVII: A “NOÇÃO DE ARTISTA”

A relação entre a pintura e a literatura se intensificará a partir do século XVII. A época do Renascimento já ficava para trás e, com ela, vários de seus ideais. As guerras de religião e a descoberta de que a Terra não era o centro do Universo deixavam o homem em uma posição menos centralizada e menos segura.

O homem não é mais visto como uma representação micro-cósmica do universo, como bem ilustrava o desenho de Leonardo da Vinci, *O Homem de Vitruvio*, durante o Renascimento.

Face à Reforma protestante, a Igreja Católica reage em busca de uma religião triunfante que possa atrair os fiéis. Esse anseio se traduzirá em rebuscadas pinturas, esculturas e vitrais. Era o aparecimento de um estilo que mais tarde seria definido como Barroco.

A sensibilidade do Barroco é marcada por uma relação de fascínio com o inconsciente e com todas as metamorfoses, ostentações e senso de espetáculo. Esse fascínio e gosto teatral também influenciam pintores como Rubens e El Greco. A ornamentação e um forte conteúdo emocional caracterizam esse novo estilo de pintura. Passa-se a evitar as composições piramidais ou muito centralizadas, preferindo-se posicionar as figuras de maneira dispersa. O drama humano torna-se um elemento fundamental na pintura barroca e é representado por gestos teatrais, expressivos, sob uma iluminação que põe em evidência o claro-escuro e as fortes combinações cromáticas (Imagem 04).

Imagem 04. **A Ceia em Emmaús**, 1600-1601.

Caravaggio

A estilística barroca é complexa, rebuscada, cheia de ornamentos. Essa retórica de excessos também encontra um paralelo na literatura, com produções marcadas pela hipérbole e dramaticidade. Não é estranho que o gênero literário por excelência do barroco seja o teatro, onde a representação cênica pode atingir sua plenitude.

Ao mesmo tempo, afirma-se durante o século XVII o que se define hoje como a “noção de artista”, no sentido individualista do termo. O pintor não é mais um produtor de imagens destinadas a propagar as Sagradas Escrituras, mas sim um autor, um criador, que passa a assinar suas obras. Os auto-retratos de Dürer e os *Ensaio*s de Montaigne mostram que o autor pode afirmar sua individualidade tomando-se a si próprio como objeto de estudo, como tema de sua obra.

1.5 A REAL ACADEMIA E A ASCENSÃO DA PINTURA, UMA “ARTE CRIATIVA”

A fundação da Real Academia de Pintura e Escultura na França, em 1648, potencializa esse processo de autonomia na produção artística. Os pintores são, a partir de então, elevados ao estatuto de teóricos e críticos, ou seja, ao mesmo estatuto dos homens de Letras, membros da Academia Francesa de Letras, que havia sido fundada por Richelieu em 1643.

A Real Academia apresentava as obras de seus pintores e escultores não como um trabalho manual e artesanal, mas sim como obras intelectuais e artísticas. O grupo dos Acadêmicos pretendia diferenciar-se do grupo dos Mestres da Corporação, de tradição medieval.

De fato, além de seus conhecimentos e domínio técnico, os Acadêmicos inspiravam-se na tradição da Antiguidade clássica e não na tradição medieval. Eles não se viam como simples “santeiros” ou criadores de imagens, mas sim como verdadeiros artistas liberais.

O humanismo renascentista libertará o pintor dessa imagem de simples artesão oriundo das classes populares, à qual ele esteve vinculado durante toda a Idade Média. A partir de agora, o pintor aproxima-se do poeta: trata-se de um homem letrado e com conhecimentos técnicos, o que confere às artes visuais um valor mais intelectual e elitizado.

Segundo Gombrich (1993, p. 379), a pintura “deixara de ser um ofício ordinário cujos conhecimentos eram transmitidos de mestre para aprendiz. Convertera-se, em vez disso, numa disciplina, como a Filosofia, a ser ensinada em academias.”

Vale ressaltar que, ao longo dos séculos, conferiu-se à literatura um estatuto superior ao da pintura. A criação da Real Academia marca um momento de transição nesta convicção e inscreve-se numa tentativa de recuperar para os artistas

a antiga posição social superior que um dia eles ocuparam na Antiguidade clássica. Tentava-se convencer o poder absoluto de que os pintores e escultores eram tão merecedores da proteção do rei quanto os homens de letras.

Além disso, escritos sobre a arte feitos por pintores e amadores propõem, a partir dessa época, o que se pode chamar de uma reflexão estética sobre a pintura. Esses textos, juntamente com a tentativa de se elaborar uma teoria pictórica para as belas-artes, contribuem para a consolidação do aspecto filosófico e intelectual da pintura.

1.6 AS REGRAS DO CLASSICISMO NA LITERATURA E NA PINTURA

O classicismo é marcado por um trabalho de reflexão baseado em princípios e conceitos dos filósofos e escritores clássicos. Na verdade, a época clássica aparece como um contraponto aos excessos do barroco e tanto a literatura como a pintura passam a ser regidas por normas bem mais rígidas, inspiradas na Antiguidade clássica.

No teatro, a tragédia clássica deve respeitar a unidade de ação, de lugar e de tempo, regras estas inspiradas da *Poética* de Aristóteles. É a época de grandes autores clássicos na França, como Racine e Corneille.

No prefácio de *Britannicus*, Racine preconiza para suas peças “uma ação simples, sem excesso de matéria” a fim de concentrar ao máximo o efeito emocional e estético da obra. Trata-se de uma economia que tem por objetivo reforçar a intensidade.

Pode-se observar esse mesmo procedimento nas pinturas clássicas. Artistas como Poussin tratam temas antigos, inspirados da mitologia ou da Bíblia. São temas nos quais a história e os sentimentos humanos ocupam uma posição de destaque.

Da mesma forma que a literatura procura a ordem no discurso, busca-se na pintura o equilíbrio na composição, a clareza e a limpidez do desenho (Imagem 05).

Imagem 05.

A Sagrada Família na escada, 1648.

Nicolas Poussin

Os temas mais valorizados na época são os de história, seja ela sagrada ou profana, tendo como referência um texto religioso, mitológico ou histórico. A erudição e as dificuldades técnicas requeridas por esse tipo de pintura justificam o prestígio atribuído aos pintores de História e valorizam ainda mais essa arte.

As alegorias são freqüentes e passam a representar valores morais, religiosos e políticos. Como exemplo, temos os retratos de Luís XIV que recorrem à figura de Apolo, o deus-sol.

Respeitando sua tradição humanista, a pintura acadêmica coloca o homem no centro de suas telas. A paisagem sem a presença humana, a pintura de gênero e a natureza-morta são consideradas como temas inferiores.

Para a Real Academia, tanto o pintor como o autor de tragédias devem escolher temas sublimes e dramáticos para suas obras, além de respeitarem as regras das três unidades. Essas regras traduzem-se na pintura na representação daquilo que acontece em um só tempo, que a vista pode descobrir de imediato com um único olhar e que pode ser representado num único quadro.

CAPÍTULO 2.

**Em busca de uma independência
na literatura e na pintura**

2.1 CONVIVÊNCIA DE ESTILOS AO LONGO DO SÉCULO XVIII

O século XVIII é marcado no plano estético pela convivência de estilos diferentes. O Barroco sobrevive até a metade do século com Tiepolo e seus afrescos em *trompe-l'oeil*. Há também o surgimento do Rococó, um estilo extremamente decorativo que aparece como uma variação do Barroco.

Na França, o Rococó é representado na pintura por Watteau, com seus temas festivos ao ar livre que foram batizados pela Academia de “Festas Galantes” (Imagem 06). De fato, esses temas representavam bem a época da Regência, marcada por uma busca da felicidade e por certa melancolia, no que pode ser considerado como uma antecipação do Romantismo.

Imagem 06. **Embarque para Citera**, 1717.

Antoine Watteau

Na literatura, pode-se identificar esta busca pela felicidade na obra *Lettres Philosophiques* de Voltaire. O homem do século XVIII passa a buscar a felicidade imediata aqui na Terra, em meio à natureza.

Ao mesmo tempo, a pintura histórica, influenciada pela herança clássica, mantém uma posição de destaque e encontra outros desdobramentos.

Na metade do século XVIII surge um estilo que foi chamado de Neoclassicismo: um movimento que se voltava contra o Barroco e o Rococó tardio e que exaltava idéias de honra e patriotismo, inspirando-se nos ideais da Grécia e da Roma antigas.

Pintores como Jacques-Louis David, e mais tarde Dominique Ingres, foram grandes expoentes desse estilo e retrataram temas antigos e históricos sob um grande rigor formal.

Por outro lado, também em meados do século XVIII, o escritor Diderot encorajava os pintores a representar cenas da vida cotidiana, privada, doméstica, num desejo de emancipação em relação às representações heróicas herdadas da Antigüidade. A evolução da literatura no século das luzes segue um caminho parecido, uma vez que a filosofia da época toma como base de reflexão as condições concretas da existência.

Na pintura, o aspecto pitoresco da vida cotidiana se fortalece com as naturezas mortas de Chardin e com a pintura de gênero holandesa que representa cenas da vida doméstica.

Ao mesmo tempo, ocorre uma descoberta da paisagem, o que de certo modo antecipa o Romantismo. Tanto em *A Nova Héloïse* quanto em *As Confissões*, Rousseau dá grande destaque à paisagem, descrevendo-a de forma intensa e panorâmica, como mostra esta passagem:

“Ce n’était pas seulement le travail des hommes qui rendait ces pays étranges, si bizarrement contrastés; la nature semblait encore prendre plaisir à s’y mettre en opposition avec elle-même, tant on la trouvait différente en un même lieu sous divers aspects. Au levant les fleurs du printemps, au midi les fruits de l’automne, au nord les glaces de l’hiver: elle réunissait toutes les saisons dans le même instant, tous les climats dans le même lieu, des terrains contraires sur le même sol, et formait l’accord inconnu partout ailleurs des productions des plaines et de celles des Alpes. Ajoutez à tout cela les illusions de l’optique, les pointes des monts différemment éclairées, le clair-obscur du soleil et des ombres, et tous les accidents de lumière qui en résultaient le matin et le soir: vous aurez quelque idée des scènes continuelles qui ne cessèrent d’attirer mon admiration, et qui semblaient m’être offertes en un vrai théâtre; car la perspective des monts, étant verticale, frappe les yeux tout à la fois et plus puissamment que celle des plaines, qui ne se voit qu’obliquement, en fuyant, et dont chaque objet vous en cache un autre.”

La Nouvelle Héloïse, 1761.

Pode-se observar nesse texto que a precisão e a riqueza na descrição da natureza e de seus efeitos pictóricos elevam a paisagem ao status de próprio tema da obra literária.

Na pintura, artistas como Gainsborough (Imagem 07) também colocam a paisagem no centro de suas obras. Logo, tanto na literatura como na pintura, a paisagem passa a ser aceita como o próprio tema da obra.

Imagem 07. *Wooded Landscape with a Seated Figure*, 1747.

Thomas Gainsborough

Ao compararmos o texto de Rousseau à pintura de Gainsborough, notamos que o escritor e o pintor utilizam meios diferentes para comunicar a mesma interpretação da natureza.

Retomando as palavras do crítico Mario Praz, podemos afirmar que enquanto o pintor cristaliza os sentimentos no ponto em que eles produzem uma imagem, o escritor põe em palavras as impressões que tais sentimentos produzem antes de assumir aquela simplificação que os transformam numa imagem visual.

2.2 A CAMINHO DE UMA “INDEPENDÊNCIA NA PINTURA”

É também nessa época que o aspecto “pictórico” se impõe, talvez pela primeira vez, como a própria finalidade da pintura. Até então, o que se tinha visto foram pinturas com temas históricos, bíblicos, clássicos, onde toda imagem submetia-se a uma mensagem. A partir de agora, o próprio aspecto pictórico pode ser considerado

como a finalidade da obra. Talvez possamos considerar essa mudança como uma “emancipação” ou “independência” da pintura.

A ascensão da burguesia influencia também os temas dessas pinturas, uma vez que pouco a pouco se deixará de lado a cultura clássica e erudita, que havia sido recuperada pelo Renascimento. Esse novo público se identifica mais com a pintura de gênero, em que são retratadas cenas do cotidiano que espelham a moral da família burguesa. Os pintores passam então a receber encomendas privadas, o que traz certa liberdade para os artistas.

Não por acaso, é nessa mesma época que aparece no campo da literatura a noção de “direitos autorais”. Beaumarchais funda em 1777 a Sociedade dos Autores dramáticos: o escritor passa então a poder viver diretamente de seu trabalho, numa relação direta com o leitor. E é justamente para esse novo leitor que surge o romance, substituindo a epopéia e a tragédia. Todas essas transformações trazem uma democratização da pintura e da literatura.

De fato, não se pode negar que o século XVIII foi uma época de transformações para essas duas formas de arte. A partir desse momento, pintura e literatura encontram-se suficientemente amadurecidas para o grande salto que viria a ocorrer no século seguinte.

CAPÍTULO 3.

Século XIX:

Uma época de transformações

3.1 O ROMANTISMO NA PINTURA E NA LITERATURA

Na França, o Romantismo surge no início do século XIX e pode ser considerado como uma reação às épocas anteriores, dominadas pela rigidez clássica e pelo racionalismo dos iluministas.

O Romantismo caracteriza-se por uma vontade de se explorar todas as possibilidades da arte, tendo como principal objetivo a expressão dos sentimentos e tormentos da alma. O poeta romântico procura o mistério, o fantástico, a evasão para expressar seus sentimentos. Para isso, ele busca inspiração no sonho, no exotismo, na natureza e no passado. A Idade Média, época que havia sido rejeitada pelos clássicos, é agora redescoberta pelos românticos.

Por todos esses motivos, o Romantismo pode ser considerado como uma reação do sentimento contra a razão.

Na literatura, a obra *O Gênio do Cristianismo* (1802) de Chateaubriand constitui um marco importante para o movimento romântico. Essa obra traz uma nova inspiração que influenciará seus admiradores. Sem ser historiador, Chateaubriand deu à história uma liberdade nunca antes vista. É através de Chateaubriand que a história se abre ao Romantismo, uma vez que o autor privilegia a cor local e a sensibilidade nas suas descrições das grandes cenas do passado. Períodos como a Idade Média, as Cruzadas e o Renascimento voltam à moda. E é através desses temas que a história invadirá o teatro e o romance algumas décadas mais tarde.

Na pintura, praticamente na mesma época (1804), o pintor Gros mostra em sua tela *Les Pestiférés de Jaffa* uma amplidão e um colorido intenso que pareciam caminhar no mesmo sentido das obras de Chateaubriand.

Mas o verdadeiro movimento romântico, anunciado por essas obras na pintura e na literatura, desenvolver-se-ia efetivamente apenas quinze anos mais tarde, numa

segunda intervenção romântica. Durante esse intervalo, o que dominou foi o estilo Império, marcado pelo Neoclassicismo e pelo gosto de Napoleão e de pintores como Jacques-Louis David e Jean-Dominique Ingres por temas e estéticas do ideal clássico.

No entanto, tanto a literatura como a pintura não poderiam ficar durante muito tempo imunes aos novos ares românticos anunciados por Chateaubriand e Gros. De fato, no final do império de Napoleão, alguns pintores passam a buscar uma nova forma de arte. Seu objetivo, na verdade, é mesclar as formas da época clássica aos sentimentos “modernos”, ou seja, eles anunciam um período de convivência e de transição entre o clássico e o romântico.

Eugène Delacroix foi um dos pintores desse período, sendo considerado por muitos críticos como o grande nome da pintura romântica. Apesar de sua formação clássica, Delacroix desenvolveu um estilo intenso, expressivo, cheio de dramaticidade. Influenciado por Rubens, suas cores eram vívidas, colocando-o entre os grandes coloristas.

A análise das obras de Delacroix e de outros pintores românticos como Géricault, mostra que, apesar da permanência dos temas históricos de épocas anteriores, o tratamento dado ao tema é agora completamente diferente. A partir de agora, não são mais as formas e os temas heróicos que são ressaltados, mas sim a intensidade das cores, dos contrastes e da luz.

Pode-se notar essa evolução ao se comparar as obras *O juramento dos Horácios*, de David (Imagem 08) e *A morte de Sardanapalo*, de Delacroix (Imagem 09). Dois temas históricos tratados de maneiras bem diferentes, nas quais a frieza e o rigor clássicos dão lugar à intensidade e à dramaticidade da pintura romântica.

Imagem 08. **O juramento dos Horácios**, 1784.

Jacques-Louis David

Imagem 09. **A morte de Sardanapalo**, 1827.

Eugène Delacroix

A pintura romântica também se caracteriza pelo exotismo dos temas orientais, como os haréns e odaliscas. Alguns desses temas já haviam sido tratados por Ingres, mas a partir de agora aparecerão com uma abordagem diferente, mais colorida, dramática e misteriosa. Ao mesmo tempo, as obras tornam-se mais liberais e sensuais, marcando o início de uma nova época.

Pode-se afirmar que a pintura romântica representa uma grande ruptura não somente em relação à pintura clássica, mas, sobretudo, à pintura neoclássica, uma vez que os românticos apelam para os sentimentos e para os sentidos enquanto que os neoclássicos voltavam-se totalmente para a razão e para a rigidez formal.

3.2 O REALISMO: UMA NOVA FORMA DE REPRESENTAÇÃO ESCRITA E PICTÓRICA

Segundo o historiador Arnold Hauser (2003), a década de 1830 marca na França o início da literatura moderna: uma literatura diretamente preocupada com os problemas de sua sociedade. Esse tipo de literatura só pôde surgir a partir da Monarquia de Julho, quando se desenvolveram os alicerces do século seguinte, ou seja, a ordem social que seria a base do mundo moderno. De fato, os romances de Stendhal (1783-1842) e de Honoré de Balzac (1799-1850) apresentam os primeiros personagens modernos da literatura ocidental, ou seja, personagens voltados para problemas, dificuldades e conflitos morais desconhecidos de gerações anteriores.

Influenciado pelo realismo político, fruto de revoluções fracassadas, e pelo progresso das ciências, o romance afasta-se a partir dessa época de temas e ideais históricos para retratar o homem da classe média e o realismo social da época. O

público, como observa Balzac no prefácio de *La peau de chagrin* (1831), está “farto da Espanha, do Oriente e da história da França à maneira de Walter Scott.”

Balzac passa a retratar esta nova sociedade e suas mudanças, criando o que é chamado de “romance social” ou de “romance moderno” e que, mais tarde, daria origem ao naturalismo.

Os temas principais da literatura voltam-se então para o próprio homem, com todas as suas limitações, dificuldades e fraquezas. Tanto o racionalismo econômico quanto o pensamento político, em termos de luta de classes, remetem o romance para o estudo da realidade social e dos mecanismos sociopsicológicos (HAUSER, 2003).

Balzac afirma-se então como um escritor fundamental nessa transição. A obra do autor de *A Comédia Humana* ainda é marcada por certos aspectos característicos do Romantismo, como a exaltação do “eu” e de seus desejos ou o gosto pela história e pela autobiografia, que orientam seus primeiros romances. No entanto, Balzac vai além da sensibilidade e da paixão romântica ao querer explicar e representar, com extrema lucidez, a realidade histórica e social de sua época. Filho da geração burguesa oriunda da Revolução de 1789, Balzac vai inserir sua obra na sociedade de 1830 - uma sociedade radicalmente renovada pela aparição de novas categorias socio-profissionais.

Em *A Comédia Humana*, Balzac é guiado por uma vontade tanto descritiva quanto explicativa de sua sociedade. Seu desejo era estabelecer uma nomenclatura, uma classificação das espécies humanas, criando uma obra que não fosse apenas uma representação do mundo, mas que fornecesse também sua explicação, como podemos notar nesta sua frase: “La Société devait porter avec elle la raison de son mouvement”.

O romance balzaquiano é, antes de tudo, uma construção. Seguindo quase sempre a mesma lógica, essa construção compõe-se de uma exposição lenta, minuciosa e descritiva de cada personagem, numa verdadeira simbiose com o meio social no qual ele está inserido.

A partir de agora, parece inteiramente impossível retratar um personagem isolado da sociedade em que ele vive e permitir seu desenvolvimento fora de um ambiente social definido.

Paralelamente, na pintura, temas históricos de pintores neoclássicos como David ou Ingres, e que ainda persistiram durante o romantismo - movimento esse já essencialmente burguês, mas ainda marcado por ideais aristocráticos e pelo exotismo oriental - dão lugar a temas próprios da classe média, que ocupa agora um papel central na sociedade da época. Artistas como Jean-François Millet passam a retratar a vida no campo, pois consideram o trabalho dos camponeses um tema digno de ser representado, o que era chocante numa época em que as academias ainda buscavam temas mais nobres. Gustave Courbet foi o pintor que liderou este movimento, o Realismo. Trata-se de um movimento que iria marcar uma revolução na história da arte. Courbet chegou a retratar a si mesmo caminhando pelo campo com uma mochila nas costas, no quadro *Bonjour, Monsieur Courbet!* (Imagem 10), o que parecia um protesto contra as convenções da época. De qualquer forma, tanto a pintura como a literatura voltavam-se para o homem comum da classe média; ele passava a ser o seu tema central.

Imagem 10. *Bonjour, monsieur Courbet*, 1854.

Gustave Courbet

CAPÍTULO 4.

**O advento do impressionismo:
uma nova forma de ver o mundo**

4.1 OBSERVAÇÃO E EFEITOS DE LUZ: UMA REVOLUÇÃO NA MANEIRA DE VER O MUNDO

Após a revolução romântica com Delacroix e a revolução realista com Courbet, uma terceira onda revolucionária marca a pintura no século XIX. Trata-se do movimento impressionista, iniciado por Edouard Manet (1832 - 1883) e seus amigos. Segundo esses pintores, a forma de representação na qual a arte tradicional se baseava era totalmente artificial.

De fato, tanto os estudantes de arte quanto os pintores faziam seus modelos posarem em estúdios, ou seja, em um ambiente fechado, onde a luz penetrava através de uma janela provocando uma lenta transição entre as áreas de sombra e de luz de um objeto ou de um modelo. A única função dessa luz era tornar perceptíveis as formas e volumes do objeto retratado.

Segundo o crítico de arte E. H. Gombrich (1993), o público estava tão acostumado a ver os objetos representados desta maneira que havia esquecido que essas suaves gradações não costumam ser perceptíveis ao ar livre. Em ambientes abertos, banhados pela luz natural, o que se vê, pelo contrário, são contrastes violentos de luz e sombra. As partes iluminadas parecem muito mais brilhantes do que quando retratadas num estúdio e mesmo as partes de sombra não são cinzentas e monocromáticas, mas sim influenciadas pelos reflexos produzidos pelas áreas de luz. Manet e seus seguidores provocaram uma revolução na história da arte ao mostrar que, ao se observar a natureza ao ar livre, os objetos não são vistos de forma isolada e uniforme, mas sim através de uma mistura de matizes de cores que se transformam conforme as características da luz que os ilumina.

O efeito da luz do dia que esses pintores procuravam explorar costuma modificar a aparência das formas, criando manchas, imagens de muito contraste ou

esmaecidas. Ao passar a retratar a natureza tal como ela se apresenta e não como o público estava acostumado a vê-la representada, esses artistas criaram uma nova forma de ver o mundo que chocava a sociedade e as academias da época.

Essas novas tendências não insistiam apenas no tratamento dado à iluminação. Elas também se preocupavam em retratar somente aquilo que os olhos do espectador realmente podem ver, num determinado instante. Esse aspecto fugaz da imagem era retratado simplificando-se formas confusas e afastadas que passaram a ser representadas por manchas. De fato, num determinado momento, só se consegue focalizar um ponto com os olhos, e tudo mais parece um amálgama de formas desconexas. Pode-se saber o que representam essas formas, mas elas não são realmente vistas. Ora, uma vez que não se vêem esses detalhes, eles também não serão representados, mas sim simplificados e sugeridos nesse novo tipo de pintura, exatamente como ocorre na vida real. Trata-se de uma revolução enorme não somente na história da arte, mas também na própria maneira de se ver e de se perceber o mundo.

Todas essas transformações ocorreram em etapas e tiveram predecessores na história da arte, mas é através de Manet e de seus amigos que este movimento se solidifica e acaba por se impor apesar das resistências que provocou.

De fato, essa forma de representação não era compreendida pelos pintores acadêmicos, que recusaram repetidas vezes a entrada desse novo tipo de pintura no tradicional *Salon*, numa batalha que se estendeu por mais de 30 anos. Uma dessas obras recusadas foi *O Balcão* de Manet. Nessa obra, o artista renuncia ao tradicional esquema de sombras suaves e utiliza contrastes fortes e duros. Manet queria explorar os efeitos de luz e manchas coloridas nos motivos retratados sob a plena luz do dia.

Da mesma forma, sua obra *Argenteuil*, de 1874, (Imagem 11) mostra um casal retratado sob uma intensa luz do sol. Como resultado dessa iluminação, desaparecem os volumes arredondados e as lentas transições entre áreas de luz e sombra que tanto caracterizavam as pinturas acadêmicas. O que vemos agora são manchas intensas de cores e fortes contrastes entre as áreas de luz e sombra. O rosto da moça adquire uma forma plana na parte fortemente iluminada pelo sol e encontra-se também parcialmente encoberto pela sombra do chapéu. A luz intensa do sol aplaina também a flor de seu bouquet, que adquire a aparência de uma mancha vermelha, quase sem contornos. Quanto ao rapaz, seus olhos são representados por uma pequena pincelada na área de sombra - o suficiente para que o próprio espectador “complete” o retrato.

Imagem 11. **Argenteuil**, 1874.

Édouard Manet

Dentre os pintores que ajudaram a desenvolver esse novo tipo de pintura, destaca-se Claude Monet (1840-1926). Ele defendia a idéia de que toda pintura da natureza precisa ser feita *in loco*. A natureza ou o motivo a ser pintado muda a cada minuto, de acordo com a intensidade e inclinação da luz do sol ou mesmo em função da quantidade e da movimentação das nuvens no céu. Ora, para dar conta de todas essas modificações fugazes de maneira fiel, um pintor deveria reproduzi-las imediatamente em sua tela, através de pinceladas rápidas e econômicas. Conseqüentemente, o efeito resultante desse novo conceito de pintura são obras que priorizam mais o efeito geral do que os detalhes de uma paisagem, o que não era facilmente compreendido pelos críticos da época.

Em uma de suas primeiras obras, *Mulheres no jardim* (Imagem 12), Monet já mostra essa preocupação em recriar o efeito da luz ao ar livre. Os vestidos brancos representam uma base neutra sobre a qual o artista mostra os efeitos da luz colorida. Essa luz tinge o vestido branco de amarelo claro, nas zonas iluminadas, e de azul e violeta, nas áreas de sombra, criando-se um contraste de cores complementares.

Já o vestido de listras verdes reflete os tons da folhagem. Monet renuncia às sombras suaves e cores quentes próprias do estúdio, substituindo-as por contrastes de luz e sombras coloridas.

Imagem 12. **Mulheres no jardim**, 1867.

Claude Monet

Foi essa nova forma de retratar o mundo que levou Claude Monet a criar o quadro *Impression, Soleil Levant*, em 1874 (Imagem 13). Essa obra, que parecia “inacabada” aos olhos do público da época, levou um jornalista a classificar ironicamente esse grupo de pintores de “impressionistas”, nome que eles mais tarde aceitariam e pelo qual passaram a ser conhecidos até os dias de hoje.

Essa revolução cromática só foi possível graças ao trabalho dos pintores impressionistas. Foi preciso que eles retratassem o mundo dessa forma para que o espectador pudesse reconhecê-la. De fato, trata-se de uma revolução que teve sua origem na observação.

Imagem 13. ***Impression, soleil levant***, 1874.

Claude Monet

Os pintores impressionistas mais velhos, como Manet e Degas, continuavam trabalhando principalmente dentro do estúdio, embora utilizando métodos novos. Já os pintores mais jovens, como Monet, Renoir e Pissarro, utilizaram a pintura ao ar livre como uma maneira de se investigar novas possibilidades de representação do mundo real. Eles abandonaram os contrastes de luz e sombra e as cores escuras como o marrom e o negro, que ainda estavam presentes nas paletas de Manet e Degas na década de 1860.

Esses jovens pintores foram influenciados pelas cores claras e pelos céus luminosos do pintor Eugène Boudin (1824 - 1898). Eles criaram obras feitas ao ar livre nas quais procuravam reproduzir certos efeitos e jogos de luz. Se alguns

contemporâneos consideravam estas telas como simples estudos ao ar livre, para esses pintores tratava-se, na verdade, de obras legítimas e acabadas.

Apesar de a batalha dos impressionistas ter se estendido por décadas, face à resistência e à incompreensão da crítica e do público em geral, esse estilo de pintura acabou por se impor. Os jovens pintores impressionistas que viveram por mais tempo, como Monet e Renoir, tiveram seu trabalho reconhecido em vida e suas obras extremamente valorizadas.

4.2 A INFLUÊNCIA DA FOTOGRAFIA

Uma das influências dessa nova forma de pintura foi o advento da fotografia. Em 1850, a fotografia dava seus primeiros passos e o surgimento da máquina fotográfica instantânea e portátil ocorreria ao mesmo tempo em que a ascensão da pintura impressionista. Até então, uma das principais funções da pintura era a de retratar a imagem de uma pessoa notável, preservando aquele momento para a posteridade. Além disso, não se teria conhecimento de vários aspectos das paisagens, costumes e mesmo de espécies da fauna e da flora do passado, se não fosse através dos pintores que os retrataram.

A partir de agora, no entanto, é a fotografia que passa a assumir essa função da arte pictórica, de maneira bem mais eficaz e econômica. Essa transformação representa um duro golpe para os pintores, que perdem uma parte de sua função. No entanto, com advento da fotografia, muitos pintores sentiram-se também livres da obrigação de representar o mundo sob um aspecto extremamente real e passaram a procurar novos caminhos, através de uma representação mais pessoal. Foi o caso dos impressionistas, cujo método visava a traduzir na pintura as percepções individuais do artista, algo que não estava ao alcance da máquina fotográfica.

Se por um lado, os primeiros motivos da fotografia eram bastante ligados à tradição acadêmica, algo de diferente se fazia notar nos efeitos de luz por ela obtidos. Alguns críticos da época, ao analisar a arte de Manet e seus seguidores, culpavam a fotografia pelo que se considerava como certo declínio na pintura. Segundo eles, esse novo tipo de pintura não apresentava as sutilezas e os mistérios da paleta que tanto caracterizavam os pintores holandeses do século XVII.

De fato, a fotografia havia alterado a visão dos artistas, sobretudo no que se refere aos efeitos de luz. Como essa nova arte dava seus primeiros passos, as limitações técnicas impossibilitavam a reprodução do claro-escuro, tão estimado pelos pintores acadêmicos. O que se viam nas primeiras fotografias eram gradações tonais simplificadas, sem as sutilezas de iluminação consideradas fundamentais para o efeito do claro-escuro. Devido à falta de sensibilidade dos primeiros filmes fotográficos, essas gradações eram reduzidas a blocos de luz e sombra, com fortes contrastes tonais, que aplainavam as formas tridimensionais. Essa visão simplificada e direta do mundo natural inspirou artistas como Manet, que viram nesse tipo de representação uma alternativa à iluminação acadêmica.

Um exemplo dessa influência é a obra *Olímpia* (1863) de Manet. Nela, o pintor utilizou uma forte iluminação frontal que eliminou as gradações tonais, contradizendo as normas acadêmicas.

Por outro lado, a máquina fotográfica também teve grande influência na composição das obras impressionistas. Através dela, passa-se a observar cenas fortuitas e de ângulos e enquadramentos inesperados, bem diferentes daqueles que se encontravam até então nas tradicionais pinturas acadêmicas.

Dentro desse mesmo conceito, outro fator é citado por Gombrich (1993) como aliado na vitória do impressionismo: trata-se dos motivos e esquemas de cores

presentes nas estampas japonesas. Em meados do século XIX, quando o Japão foi forçado a manter relações comerciais com a Europa e a América, essas estampas eram usadas em embalagens e podiam ser compradas por preços acessíveis. Elas tornaram-se então objeto de coleção de vários pintores impressionistas que viam nessas estampas uma tradição não-contaminada pelas regras de tema e de composição acadêmicas.

As pinturas japonesas passam então a representar uma nova opção artística, uma vez que elas apresentavam composições inesperadas que mostravam figuras cortadas pela margem da gravura ou por um objeto. Esse total desdém pelas regras elementares de composição européia exerceu grande influência sobre os pintores impressionistas e, ao mesmo tempo, preparou a crítica e o público para aceitá-los.

Um dos pintores que mais se aprofundou nessas novas possibilidades de composição foi Edgard Degas (1834-1917). Em várias obras ele retratou as bailarinas dos espetáculos que costumava assistir na Ópera de Paris. Nesses quadros, Degas retrata não somente cenas das apresentações de ballet, como também instantâneos do cotidiano das bailarinas nos momentos de ensaio ou de espera entre uma apresentação e outra. Em ambos os casos, o pintor escolhe ângulos inusitados e surpreendentes, que mais se aproximam de instantâneos de fotografia (Imagem 14). O que lhe interessava eram os jogos de luz e sombra e a forma como os personagens se posicionavam no espaço.

Imagem 14. **La classe de danse**, 1874.

Edgard Degas

Nesse aspecto, podemos dizer que Degas representou bem a revolução impressionista. Uma revolução feita primeiramente pela escolha do tema: uma escolha que privilegia temas prosaicos da cidade, das paisagens ou do cotidiano. Em seguida, essa revolução se faz pela maneira pictórica como esse mesmo tema é representado, privilegiando-se o aspecto instantâneo dos jogos de luz, deixando-se de lado os detalhes para se concentrar na primeira impressão captada pela visão. Finalmente, essa visão tem seu aspecto instantâneo complementado por seu formato, ou seja, pelo enquadramento do motivo, que foge às regras pregadas pelos acadêmicos e busca caminhos mais livres e experimentais para a composição.

Mas não foi somente na composição que as pinturas japonesas influenciaram os impressionistas. Em 1878, Théodore Duret escreveu um ensaio no qual dizia: “Antes do Japão, era impossível: o pintor sempre mentia. Tinha a natureza diante de seus olhos, mas na tela só se viam cores atenuadas e esmaecidas num semitom generalizado”. Com suas cores fortes e justapostas, os japoneses mostraram novos métodos para se reproduzir efeitos de luz, como ainda não se havia feito na Europa. Os impressionistas adotaram da escola francesa a maneira direta de pintar paisagens, adotando ao mesmo tempo o colorido japonês. É a partir desses elementos que eles desenvolvem sua própria originalidade, entregando-se a suas sensações pessoais e abrindo novos caminhos para a pintura.

4.3 A LUZ E SEU ASPECTO TRANSITÓRIO COMO PRÓPRIO TEMA DA PINTURA: CLAUDE MONET E A CATEDRAL DE ROUEN

Já vimos que o interesse dos impressionistas concentrava-se nos aspectos dinâmicos da realidade, na mudança, no movimento e, sobretudo, nas variações da luz e das cores. Como consequência dessa busca, surgem obras com mais claridade e cores mais luminosas. Esses pintores sabiam também da importância da luz na qual um objeto se insere para a representação de sua cor. Como as telas eram pintadas sob a luz do sol, num ambiente de muita claridade, esse aspecto luminoso passa a ser reproduzido através da utilização de manchas de cor pura. O resultado é uma “mistura ótica” que só passa a fazer sentido e a ser decodificada através dos olhos do observador.

Dentro dessa técnica, passamos a notar que o tema do quadro não tinha, em si, muita importância. Tratava-se, na verdade, de um detalhe, de um subterfúgio para

se estudar o que realmente interessava: uma experiência pictórica através da luz e de seus efeitos transitórios.

O quadro passa também a ser uma “forma aberta” (FEIST, 2006) que estimulará o observador a pôr em prática um novo modo de realização visual e de percepção, ou seja, ele deverá exercer uma espécie de colaboração na decodificação da forma pictórica e de seu conteúdo.

Nesse sentido, a pintura impressionista aproxima-se - mais que outras técnicas - da descrição na literatura. É preciso se afastar da pintura e esperar para que ela “tome forma” diante dos olhos do espectador, exatamente como em algumas descrições pictóricas, como veremos mais adiante, na análise de passagens literárias.

Assim como outros jovens impressionistas de sua época, Claude Monet utilizava uma paleta clara e colorida. Ele costumava aplicar tintas de cores não-misturadas diretamente sobre as telas que preparava com uma camada de branco puro. Essa superfície brilhante reforçava ainda mais a luminosidade de cada mancha de cor pura, provocando um efeito luminoso que reproduzia a iluminação natural de maneira surpreendente.

Em suas grandes séries de pinturas, Monet estudava um mesmo tema em diferentes condições climáticas e em diferentes horas do dia. Conforme o ambiente, isto é, a luz, mudava, mudavam também as formas e as cores do objeto retratado. Ora, se a catedral de Rouen parecia até então imutável e permanente, nas telas de Monet ela se mostra constantemente transformada pela luz: ora em tons fortes e quentes, ora esmaecida em tons de azul e cinza nos dias nublados, mas nunca a mesma. A catedral de Monet se impõe pelas cores com que é retratada, ou seja, a

luz e seus aspectos pictóricos e transitórios tornam-se o próprio tema e sentido da pintura (Imagem 15).

Imagem 15. Série : **Catedral de Rouen**, 1894.

Claude Monet

Anos mais tarde, Monet continuava seus estudos de luz, desta vez nos jardins de Giverny, que pintou incessantemente. Em suas grandes telas dessa época, dentre as quais se destacam as séries de ninféias, Monet retratou as diferentes matizes de cor e reflexos de luz, produzindo obras que se aproximavam da abstração.

4.4 IMPRESSIONISMO LITERÁRIO: A PINTURA COMO UMA “ARTE CRIADORA”

Realmente, eram muitas as revoluções propostas pelos impressionistas, e isto talvez explique a dificuldade de sua aceitação pelo público e crítica da época. No entanto, apesar da longa batalha desses pintores, seu triunfo final foi definitivo e eles foram finalmente respeitados em toda a Europa.

O final do século XIX na França é marcado por um domínio da pintura que chega a superar em qualidade as realizações literárias e musicais do mesmo período (HAUSER, 2003). Alguns críticos da época chegaram a afirmar que os maiores poetas de então eram os pintores impressionistas. De fato, o impressionismo descobriu sensações que a poesia e a música também procuraram expressar e para as quais adaptaram seus meios de expressão a formas pictóricas. Uma dessas adaptações se faria notar quando o crítico Paul Bourget (1885) sublinhou que, no estilo de seu tempo, a impressão causada pela página era sempre mais forte do que a do livro todo, que a causada por uma frase era mais profunda do que a de uma página, e que a de uma palavra isolada era mais impressionante do que a de uma frase. Esta definição retoma o método impressionista (HAUSER, 2003), que prioriza o primeiro efeito, a primeira impressão e no qual cada pincelada tem uma carga importantíssima para o resultado final.

Ora, se durante toda a história a obra literária serviu como exemplo e inspiração para a pintura, nota-se, pela primeira vez, um fenômeno inverso. A partir deste momento e deste contexto do final do século XIX, pode-se afirmar que pela primeira vez a pintura se sobrepõe à literatura podendo mesmo servir como fonte inspiradora para esta.

Ao analisar-se a evolução da pintura ao longo dos séculos, nota-se que ela se libertou de seu status de simples representação e “arte menor” que ocupava na Idade Média, firmou-se em seguida como “arte criativa” podendo inspirar certos artistas como Verlaine e chega agora mais adiante. Se até então a pintura tinha apenas servido de inspiração para alguns poucos escritores, ela assume agora uma posição mais ativa e dominante, uma posição de “arte criadora”, uma vez que ela

pode, pela primeira vez, influenciar a maneira como outras formas de arte são criadas.

De fato, se a revolução impressionista afetou a maneira como as pessoas viam o mundo, ela afetou igualmente a maneira como os escritores o viam. Um dos objetivos deste trabalho é tentar encontrar como essa influência se faz notar em certas obras literárias da época.

...

Outro paralelo entre esta nova forma de pintura “inacabada” e impressionista e a literatura que havia surgido nesse mesmo século pode ser estabelecido ao analisarmos uma passagem da obra *Port-Royal*, publicada em 1888. Nela, Sainte-Beuve comenta que na era do classicismo era considerado maior escritor aquele que criasse a obra mais acabada, mais clara e mais agradável, ao passo que os modernos procuram num escritor, sobretudo, a estimulação, isto é, oportunidades para se associarem aos sonhos e à atividade criativa dele. Ainda segundo o mesmo autor, os escritores mais populares são aqueles que apenas insinuam muitas coisas e sempre deixam algo por dizer, algo que se tem de adivinhar, explicar e completar por conta própria. Sendo assim, a obra incompleta, inexaurível, indefinível é a mais atraente, a mais profunda e a mais expressiva. Toda a arte psicológica de Stendhal, por exemplo, tem por objetivo estimular o leitor a cooperar, a tomar parte ativa nas observações e análises do autor (HAUSER, 2003).

Será que não poderíamos ver nessa reflexão de Sainte-Beuve um paralelo com a pintura impressionista, na qual o espectador também é chamado a completar, com seu olhar, sua mente, sua impressão, a imagem sugerida?

Os métodos utilizados nessas duas formas de arte também parecem apresentar pontos em comum: enquanto o escritor da segunda metade do século XIX coloca seu personagem sob a luz complexa e fragmentada da realidade para melhor observá-lo e descrevê-lo, o pintor impressionista coloca o seu motivo ao ar livre, sob a imprevisível luz do dia, para poder representá-lo da forma mais real possível. Nos dois casos, o personagem/ motivo não é importante por si mesmo, mas sim em função do estilo pelo qual é descrito e em função da luz pela qual é representado.

Confirmando-se essas hipóteses, poderíamos dizer que a literatura e a pintura não estariam unidas somente pelos temas tratados, como havia sido o caso até então, mas também pelas técnicas e metodologias que elas utilizam e pelas reações que essas mesmas técnicas provocam até hoje no leitor e no espectador.

CAPÍTULO 5.

Descrição pictórica, luz e cor

5.1 “A AÇÃO TORNA-SE IMPRESSÃO”

Como vimos anteriormente, a história da pintura é marcada também pela modificação dos temas pelos quais ela se interessa. No século XIX, já ficavam para trás os temas religiosos dos primeiros tempos da pintura como simples ilustração e também os temas clássicos e edificantes que se seguiram. Da mesma forma, no final desse mesmo século, os temas pitorescos e exóticos do Romantismo já haviam dado lugar a cenas simples e prosaicas do cotidiano, representadas pelos pintores realistas.

No entanto, para a pintura impressionista que começava a nascer por volta de 1860 com as obras de Manet, o grande interesse não parecia ser o tema da obra em si, como se havia notado até então, mas sim a maneira pela qual esse tema era representado. A pintura passa a valorizar o aspecto instantâneo e transitório das imagens, os reflexos, efeitos, jogos de luz e sensações que eles provocam. Acrescentando-se a isso a invenção recente da fotografia, estamos diante de um momento de independência para a pintura, como bem ilustra esta frase de Pablo Picasso:

« La photographie est venue à point pour libérer la peinture de toute littérature, de l'anecdote et même du sujet ».

A pintura encontra-se, a partir desse momento, totalmente livre das amarras da representação. Tornando-se independente, ela está pronta para dar um grande salto e, como disse Picasso, libertar-se até mesmo do tema, o que parecia impossível até então.

Paralelamente, no campo da literatura, o escritor Gustave Flaubert (1821 - 1880) parecia criar um estilo que ainda não se havia visto até então. Apesar de incompreendido e criticado em sua época, Flaubert teve seu valor inovador

reconhecido por autores que vieram depois dele, dentre os quais se destaca Marcel Proust (1871-1922). Em 1920, Marcel Proust escreve uma carta à prestigiosa publicação *Nouvelle Revue Française*¹ para contestar os argumentos de um artigo que criticava o estilo de Flaubert. Diz Proust :

« Je lis seulement à l'instant l'article du distingué critique de la Nouvelle Revue Française (Albert Thibaudet) sur Le style de Flaubert. J'ai été stupéfait, je l'avoue, de voir traité de peu de doué pour écrire, un homme qui par l'usage entièrement nouveau et personnel qu'il a fait du passé défini, du passé indéfini, du participe présent, de certains pronoms et de certaines prépositions, a renouvelé presque autant notre vision des choses que Kant, avec ses Catégories, les théories de la connaissance et de la Réalité du monde extérieur. »

Proust admirava as construções rebuscadas das frases de Flaubert que, por sua vez, costumava citar uma frase de Montesquieu como seu modelo de sintaxe perfeita:

« Les vices d'Alexandre étaient extrêmes comme ses vertus ; il était terrible dans la colère ; elle le rendait cruel. » (Montesquieu)

Flaubert admirava o encadeamento das diferentes orações que pareciam formar uma corrente de sentidos: o complemento nominal na primeira oração torna-se o sujeito da segunda e o complemento circunstancial da segunda torna-se sujeito da terceira. Ele utilizou e desenvolveu esta técnica no seu romance *Madame Bovary* (1857).

Flaubert também foi criticado por suas longas descrições que foram chamadas de inúteis, gratuitas e também consideradas como um *ornement*. Esse

¹ « A propos du 'style' de Flaubert », artigo publicado em *La Nouvelle Revue Française*, em janeiro de 1920 e reetomado em *Chroniques*, Paris, Gallimard, 1928.

“problema” foi evocado pelos irmãos Goncourt (1860) após a leitura das obras *Salammô* e *Madame Bovary*, como vemos a seguir:

Puis il y a une grande fatigue dans ces éternelles descriptions, dans ces signalements, bouton à bouton, des personnages, dans ce dossier miniaturé de chaque costume. La grandeur des groupes disparaît par là. Les effets deviennent menus et concentrés sur un point ; les robes marchent sur les visages, les paysages sur les sentiments.

[...]

On ne peut nier que pour la volonté, la précision de la couleur locale, empruntée à toutes les couleurs locales de l'orient, il n'arrive par moments à un transport des yeux et de la pensée dans le monde de son roman ; mais il donne bien plus l'étourdissement que la vision. Les tableaux, dont tous les plans sont au même plan, se mêlent et s'embrouillent.

Au fond et dans le vrai, Madame Bovary - un chef d'oeuvre dans le genre, le dernier mot du vrai dans le roman - représente un côté très matériel de l'art et de la pensée. Les accessoires y vivent autant et presque au même plan que les gens. Le milieu des choses y a tant de relief autour des sentiments et des passions, qu'il les étouffe presque. C'est une oeuvre qui peint aux yeux, bien plus qu'elle ne parle à l'âme. La partie la plus noble et la plus forte de l'oeuvre tient beaucoup plus de la peinture que de la littérature.

De fato, na passagem : « *Les accessoires y vivent autant et presque au même plan que les gens.* », nota-se que a maneira como se vê e se descreve passa a ganhar mais importância do que o tema descrito. É a valorização do estilo e das sensações em detrimento do tema e das ações - também na literatura.

Vale ainda lembrar a frase de Julien Gracq (1980, p. 564) segundo a qual a descrição é “o que na literatura mais se aproxima de um quadro.” E é justamente esse excesso de descrições e de elementos visuais que é criticado pelos Goncourt por pertencer mais ao campo da pintura do que da literatura.

De fato, se na obra de Balzac, um dos modelos literários de Flaubert, nota-se a importância das ações dos personagens para sua caracterização e compreensão, na obra de Flaubert o tempo e o espaço parecem se reduzir a um plano suspenso no tempo, onde o estilo é mais importante do que a ação. Esse autor dizia querer fazer um livro sobre « nada », pois, no seu modo de ver, as mais belas obras eram aquelas onde havia menos matéria. Talvez pudéssemos ver aí certa independência da literatura, que se torna mais autônoma ao poder libertar-se do tema e da função narrativa.

Ainda no artigo *À propos du « style » de Flaubert*, Proust comenta esta nova função estética da literatura na seguinte passagem:

« Dans L'Éducation Sentimentale, la révolution est accomplie ; ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression. Les choses ont autant de vie que les hommes, car c'est le raisonnement qui [après] coup assigne à tout phénomène visuel des causes extérieures, mais dans l'impression première que nous recevons cette cause n'est pas impliquée. »

Neste trabalho, estudaremos uma possível influência das técnicas de representação impressionista na produção literária da época. É por essa razão que a frase de Proust: “*ce qui jusqu'à Flaubert était action devient impression*” nos leva a buscar nesse autor nosso primeiro objeto de estudo. Buscaremos na obra *L'Éducation Sentimentale* (1869) elementos que confirmem esse *tournant* entre ação e impressão.

Sabemos, no entanto, que o impressionismo estava nascendo nessa época e que só surgiria oficialmente como movimento a partir da exposição de 1874, ou seja, após a publicação desse romance. Ora, se Flaubert se inscreve ainda entre os escritores realistas, será preciso avançar um pouco mais no tempo para se buscar em autores posteriores o desenvolvimento e uma possível intensificação desse olhar impressionista na literatura. Isso se fará através do estudo das obras *L'Assommoir* (1877), *Nana* (1880) e *Au Bonheur des Dames* (1883), do escritor Émile Zola (1840-1902). A escolha desses romances pode ser justificada pelo fato de eles apresentarem numerosas descrições de temas urbanos, sobretudo da cidade de Paris no final do século XIX, sem deixar de lado as paisagens do campo - exatamente como na pintura impressionista.

Quanto a Zola, além de contemporâneo do movimento impressionista, ele também é conhecido por suas longas e detalhadas descrições, que vêm a ser o principal objeto de estudo deste trabalho. Zola foi também um grande defensor do movimento impressionista, tendo dedicado algumas críticas de arte a esse novo estilo de pintura.

É importante notar que, no século XIX, a crítica de arte era uma passagem obrigatória na carreira de vários homens de letras. Foi somente no final do século que ela tornou-se uma atividade independente. Segundo o crítico Bernard Vouilloux (2003), essa formação comum aos homens de letras e aos críticos de arte explica porque eles dividem certo número de noções e de conceitos. Por isso, eles tratam em termos similares a questão do detalhe na pintura e na literatura durante os anos 1850 a 1870. Segundo o mesmo autor, isso pode ser notado ao compararmos as críticas ao estilo de Flaubert com a seguinte crítica de Thoré-Bürger, destinada ao pintor Manet durante o *Salon de 1868*:

« Son vice actuel est une sorte de panthéisme qui n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle ; qui parfois accorde même plus d'importance à un bouquet de fleurs qu'à la physionomie d'une femme, par exemple dans son tableau Chat Noir ; qui peint tout ou presque uniformément, les meubles, les tapis, les livres, les costumes, les chairs, les accents du visage, par exemple dans son portrait de M. Émile Zola, exposé au présent Salon »

Lembremos ainda que todas as obras a serem aqui analisadas situam-se dentro do realismo, época em que a transposição de aspectos sensoriais da pintura, da música e da fotografia para o texto literário começava a se estabelecer. Esse diálogo só viria a se intensificar mais tarde, principalmente no início do século XX, com escritores como Marcel Proust. No entanto, apesar de nos dedicarmos neste trabalho a autores do período realista, nosso objeto de estudo não será a narração, mas sim as seqüências descritivas que permeiam as obras desses escritores. É a partir da análise dessas seqüências que estabeleceremos uma analogia entre dois sistemas de representação: o texto literário e a pintura.

5.2 DESCRIÇÃO PRAGMÁTICA E DESCRIÇÃO PICTÓRICA

Não foi somente Flaubert que recebeu críticas por suas longas seqüências descritivas. O lingüista Jean-Michel Adam (1997) nos lembra que a descrição encontrou resistências ao longo da história; ela era considerada como um simples ornamento inútil que quebrava o ritmo da narração. Segundo o mesmo autor, várias críticas ao longo dos séculos vêm provar essa desconfiança como podemos ver nestes textos a seguir:

- ✓ *Toute composition raisonnable doit former un ensemble, un Tout, dont les parties sont liées, dont le milieu réponde au commencement, et la fin au milieu : c'est le precepte d'Aristote et d'Horace. Or, dans le poème descriptif, nul ensemble, nul ordre, nulle correspondance : il y a des beautés, je le crois, mais des beautés qui se détruisent par leur succession monotone, ou leur discordant assemblage. (MARMONTEL, 1787)*

- ✓ *Toute description se réduit à l'énumération des parties ou des aspects d'une chose vue, et cet inventaire peut être dressé dans un ordre quelconque, ce qui introduit dans l'exécution une sorte de hasard. On peut intervenir, en général, les propositions successives, et rien n'incite l'auteur à donner des formes nécessairement variées à ces éléments qui sont, en quelque sorte, parallèles. Le discours n'est plus qu'une suite de substitutions. D'ailleurs, une telle énumération peut être aussi brève ou aussi développée qu'on le voudra. On peut décrire un chapeau en vingt pages, une bataille en vingt lignes. (VALÉRY, 1932)*

De fato, essa autonomia que a descrição proporciona ao escritor era muitas vezes vista pelos críticos como uma anarquia, uma vez que, numa enumeração, por exemplo, não é preciso seguir um plano ou uma ordem coerente. Por esse motivo, a narração era considerada como uma forma mais próxima do ideal prescrito pela estética clássica.

Por outro lado, em seu artigo *La description "picturale"*, Liliane Louvel (1997) nos lembra que, apesar desse descaso, a descrição aparece constantemente como objeto de estudo nos manuais de retórica e que, muitas vezes, ela está associada a um termo pictórico ou visual. Deste modo, a descrição já foi definida como “uma pintura verdadeira e animada de objetos” ou ainda como uma “figure de pensée” como vemos nesta passagem da *Encyclopédie* no século XVIII:

“La description est une figure de pensée par développement qui, au lieu d'indiquer simplement un objet, le rend en quelque sorte visible, par l'exposition vive et animée des propriétés et des circonstances les plus intéressantes. »

Segunda a autora, essa definição aproxima-se, não da descrição pragmática, que possui uma função didática e pedagógica, mas sim da descrição pictórica, que aparece como “l'autre du texte, langue dans la langue”, ou seja, como uma figura de pensamento.

Em um de seus estudos sobre o texto descritivo, Phillipe Hamon (1981) define da seguinte forma a descrição:

« La description n'a pas de véritable statut théorique puisqu'elle devait servir à définir et à caractériser - elle était un peu la servante du texte - , et, à la différence des tropes, la description ne 'détourne' pas un sens propre en un sens figuré, un sens premier en un sens second, ne change aucun ordre normal en ordre artistique. »

Louvel cita essa passagem de Hamon para mostrar como essa descrição pragmática diferencia-se da descrição pictórica. Diz a autora:

Si la description picturale suspend bien le texte, dans un effet d'expansion, de dilatation, elle « résiste à la linéarité » en ajoutant un espace, celui de l'image mentale, dont l'étendue n'a pour limites que l'imagination, la culture artistique et... la capacité de mémorisation du lecteur. Sa fonction n'est pas principalement didactique ou pédagogique. Il semble que l'une de ses fonctions majeures soit la fonction poétique, la description picturale fonctionnant d'abord comme trope opérant un détour vers un sens « figuré », une « translation ».

Louvel comenta também como a descrição pictórica pode afetar o outro lado da comunicação estética, ou seja, o pólo da recepção, quando o leitor deverá “saber” reconhecer o aspecto pictórico e, conseqüentemente, “abrir o seu grande livro de imagens, revisitando o seu Museu imaginário”. Sendo assim, a descrição pictórica não somente mobiliza o extra-texto e os conhecimentos do leitor, como também exige dele a capacidade de estocar uma informação que será reutilizada mais tarde a partir do texto.

5.3 *EKIPHRASIS* E HIPOTIPOSE: COMO RECONHECER UMA DESCRIÇÃO PICTÓRICA?

Ainda segundo Louvel (1997), pode-se falar com segurança de “descrição pictórica” quando se está diante de uma *ekiphrasis*, ou seja, da descrição na literatura de uma obra de arte.

No entanto, nosso centro de interesse neste trabalho não é a *ekiphrasis*. De fato, foi justamente por esse motivo que não escolhemos obras literárias que falem de pintura, que tenham pintores como personagens ou que descrevam obras pictóricas.

Nosso verdadeiro objeto de estudo constitui a hipotipose, definida por Fontanier (1821) nos seguintes termos:

« La description donne lieu à 'l'hypotypose' quand l'exposition de l'objet est si vive, si énergique, qu'il en résulte dans le style une image, un tableau. »

Louvel afirma que diante da hipotipose é preciso um cuidado especial para se falar de “descrição pictórica”. Isso porque o aspecto subjetivo pode levar o leitor a pensar estar diante de um quadro. Desta forma, é preciso que se estabeleçam com rigor critérios textuais para que se possa afirmar com pertinência que há uma passagem do textual para o pictórico. Neste trabalho, seguiremos esta metodologia analisando a presença de marcadores fundamentais como o campo lexical, os tempos verbais utilizados e ainda outros elementos como o olhar do personagem e a determinação de sua posição espacial que precedem uma descrição.

Somente através da análise de todos esses aspectos, dentro de uma reflexão paralela entre os dois sistemas de representação - a pintura e a literatura -

poderemos atestar com propriedade o aspecto pictórico das obras literárias estudadas.

5.4 ELEMENTOS PARA UMA ANÁLISE DA SEQÜÊNCIA DESCRITIVA

Para a análise das passagens descritivas, utilizaremos neste trabalho as teorias de tipologia de texto desenvolvidas pelo lingüista francês Jean-Michel Adam (1997). Ele propõe cinco tipos de estruturas seqüenciais de base: narração, descrição, argumentação, explicação e diálogo. Segundo Adam, a seqüência descritiva obedece aos seguintes procedimentos:

- ✓ Procedimento de ancoragem: por essa operação - ancoragem referencial - a seqüência descritiva indica, através de um substantivo (tema-título):
 - a) no início da seqüência: a entrada de quem / do que vai se tratar (ancoragem propriamente dita);
 - b) no final da seqüência: de quem / do que acaba de se tratar (condensação lexical);
 - c) pode haver também uma combinação dos dois procedimentos anteriores: no final da seqüência, retoma-se e modifica-se o tema inicial (reformulação).

- ✓ Procedimento de aspectualização: se a operação de ancoragem é responsável por colocar em evidência um todo, a aspectualização o divide em partes. É o descritor quem determinará a escolha dos adjetivos, que poderão ser neutros ou de caráter, isto é, portadores de um julgamento pessoal.

- ✓ Procedimento de relação analógica: o descritor recorre a um outro objeto ou a uma outra imagem para descrever o tema em questão. Esse procedimento poderá ser comparativo ou metafórico.
- ✓ Procedimento de encaixe por sub-temas: essa operação de encaixe de uma seqüência na outra constitui a fonte da expansão descritiva. Nesse procedimento, uma parte selecionada pela aspectualização pode ser escolhida como base de uma nova seqüência, que será considerada como novo tema-título e, por sua vez, considerada sob diferentes aspectos numa segunda operação de aspectualização. Essa divisão da seqüência descritiva em subseqüências pode se prolongar infinitamente.

Além desses aspectos estabelecidos por Adam, ou seja, a estrutura e os protótipos das seqüências descritivas, estudaremos também seu conteúdo lingüístico a partir de uma análise do vocabulário e dos tempos verbais empregados. Finalmente, nos preocuparemos também com o efeito provocado pela descrição pictórica, numa tentativa de se comparar os pólos receptores da literatura e da pintura, isto é, as reações do leitor e do espectador.

CAPÍTULO 6.

A descrição pictórica nas obras de Flaubert e de Zola

6.1 LUZ, COR E PAISAGEM

Com o advento do impressionismo, a paisagem adquire uma importância que, até então, nunca lhe havia sido atribuída. Na época clássica, a paisagem era representada de maneira histórica e meramente figurativa. Já a paisagem de concepção romântica, mesmo com toda a sua exuberância e mistério, ainda possuía um aspecto um tanto artificial e demasiadamente pitoresco. Foi realmente necessário esperar as obras impressionistas, realizadas ao ar livre, para que se pudesse conhecer uma visão mais viva, natural e fiel da natureza.

Foi com esse objetivo que os impressionistas deixaram seus ateliers e instalaram-se nos arredores de Paris, às margens do Sena ou na região da Normandia para estabelecerem os fundamentos de uma nova tendência pictórica.

Seguindo os passos de seus predecessores, como Millet e Courbet, que haviam retratado a vida e os costumes do campo, a nova geração de pintores impressionistas caminhava na mesma direção, mas chegava um pouco mais além. Pintores como Boudin, Monet e Pissarro buscavam incessantemente traduzir a primeira “impressão” causada por uma paisagem e sua espontaneidade. Suas pinturas reservavam grandes espaços para os céus, seus jogos e efeitos de luz. Eles tornavam-se o grande tema da pintura impressionista.

O mesmo fenômeno parece acontecer em certas obras literárias dessa época. Comparemos esse céu e esse vasto espaço impressionista com algumas descrições na literatura:

« Un côté de l'horizon commençait à pâlir, tandis que, de l'autre, une large couleur orange s'étalait dans le ciel et était plus empourprée au faite des collines, devenues complètement noires. Mme Arnoux se tenait assise sur une grosse pierre, ayant cette lueur d'incendie derrière elle. Les autres personnes

flânaient çà et là ; Hussonnet, au bas de la berge, faisait des ricochets sur l'eau. » (L'Éducation sentimentale, p.103)

Notamos nessa passagem a importância que Flaubert concede à luz e a seus efeitos luminosos. Tudo parece se modificar a cada instante e um certo aspecto caleidoscópico e fragmentado é sugerido por expressões como “*çà et là*” e também pelos “*ricochets*” na superfície da água. *Ricochets* esses que parecem reproduzir os mesmos efeitos provocados pelos pintores impressionistas na nova forma de pintura que surgia na época.

Curiosamente, a personagem de Mme Arnoux ocupa uma posição meramente “figurativa” e estática nessa descrição. O que constitui realmente o tema principal dessa passagem são as cores do céu, suas transformações e seus efeitos luminosos.

Nota-se ainda que, por vezes, também na literatura, cada elemento da paisagem tem sua descrição/ representação influenciada pelas cores que o rodeiam, como numa pintura impressionista:

« Derrière les Tuileries, le ciel prenait la teinte des ardoises. Les arbres du jardin formaient deux masses énormes, violacées par le sommet. Les becs de gaz s'allumaient ; et la Seine, verdâtre dans toute son étendue, se déchirait en moires d'argent contre les piles des ponts. » (L'Éducation sentimentale, p. 41)

Por vezes, outras sensações vêm se juntar a uma paisagem colorida e pouco nítida, como vemos neste trecho:

« [...] Un air humide l'enveloppa ; il se reconnut au bord des quais. Les réverbères brillaient en deux lignes droites, indéfiniment, et de longues flammes rouges vacillaient dans la profondeur de l'eau. Elle était de couleur ardoise, tandis que le ciel, plus clair, semblait soutenu par les grandes masses d'ombres qui se levaient de chaque côté du fleuve.

Des édifices, que l'on n'apercevait pas, faisaient des redoublements d'obscurité. Un brouillard lumineux flottait au-delà, sur les toits ; tous les bruits se fondaient en un seul bourdonnement ; un vent léger soufflait. »
(*L'Éducation sentimentale*, pp.68-69)

A descrição é precedida pela precisão do personagem, de sua posição espacial e do tema-título, numa frase curta - *il se reconnut au bord des quais* - mas importante pois serve de ancoragem para a seqüência descritiva. O aspecto pouco definido do tema em questão é reforçado por expressões como: *vacillaient, semblait, apercevait, flottait, se fondait, grandes masses, brouillard lumineux*. Esse vocabulário remete a uma visão imprecisa e ao mesmo tempo luminosa da paisagem. A utilização do pretérito imperfeito ao longo de toda a seqüência reforça seu caráter descritivo. Trata-se de uma descrição extremamente visual e, mesmo quando outros sentidos aparecem - como a audição em *bourdonnement*, o leitor permanece inserido nesse mesmo campo lexical que remete à imprecisão e à fragmentação.

Vejamos agora como essas descrições de espaços amplos, luminosos e pouco definidos, parecem ser retomadas e mesmo intensificadas em algumas passagens de Zola:

« Mais, bientôt, la fenêtre les attirait, ils s'y accoudaient, s'y oubliaient dans des bavardages rieurs, des souvenirs sans fin sur le pays de leur enfance. Au-dessous d'eux, s'étendait l'immense vitrage de la galerie centrale, un lac de verre borné par les toitures lointaines, comme par des côtes rocheuses. Et ils ne voyaient au-delà que du ciel, une nappe de ciel, qui reflétait, dans l'eau dormante des vitres, le vol de ses nuages et le bleu tendre de son azur. [...] Et leurs voix défilaient, ils demeuraient les yeux fixés et perdus sur le lac ensoleillé des vitres. Un mirage se levait pour eux de cette eau aveuglante, ils voyaient des pâturages à l'infini, le Contentin trempé par les haleines de l'océan, baigné d'une vapeur lumineuse, qui fondait l'horizon dans un gris délicat d'aquarelle. » (*Au Bonheur des Dames*, pp. 376-377)

Mais uma vez, podemos notar que toda a descrição é precedida pela definição de um ponto de referência. Primeiramente, situam-se os personagens no espaço - *la fenêtre les attirait, ils s'y accoudaient* - para só então passarmos à visão que será descrita, sempre a partir desse ponto de referência, ou seja, o olhar desses personagens a partir dessa posição espacial.

O procedimento de relação analógica pode ser observado logo no início da passagem: *Au-dessous d'eux, s'étendait l'immense vitrage de la galerie centrale, un lac de verre borné par les toitures lointaines, comme par des côtes rocheuses*. Tal procedimento é feito primeiramente através de uma metáfora, quando a galeria é descrita como "*un lac de verre*" e encadeia-se em seguida numa comparação: "*borné par les toitures lointaines, comme par des côtes rocheuses*."

O que temos em seguida é uma paisagem marcada por uma sensação de vastidão, como prova a escolha do vocabulário: *sans fin, s'étendait, immense, à l'infini*, etc. O céu é o grande motivo dessa descrição - *ils ne voyaient que du ciel, une nappe de ciel* - e seus efeitos de luz são o ponto de interesse dos personagens, do escritor e, conseqüentemente, do leitor / observador, que pode quase que 'ver' a cena, ou melhor, reconstruí-la mentalmente, graças à precisão dos detalhes visuais. Faz-se também notar a abundância de termos utilizados para reproduzir as cores, os jogos e efeitos de luz: *reflétait, vitre, mirage, bleu tendre, azur, etc.*, dentro de um campo lexical que remete à precisão dos efeitos visuais.

Imagem 16
***Le Pont d'Argenteuil*, 1874.**
 Claude Monet

Seriam esses efeitos aqueles que encontramos na natureza? Sim, mas certamente tornaram-se mais facilmente perceptíveis a Zola graças às representações pictóricas da época; uma comparação implícita que vem se explicitar na última palavra da descrição que remete a um termo das artes plásticas, a aquarela.

A pintura impressionista utilizava cores suaves e pontos luminosos e coloridos para representar a iluminação natural e seus efeitos. Podemos reconhecer esses elementos pictóricos na seguinte passagem :

« On avait craint de la pluie, vers dix heures ; mais le ciel, sans se découvrir, s'était comme fondu en un brouillard laiteux, une poussière lumineuse, toute blonde de soleil. » (Nana, p. 204).

Nessa descrição do céu, reencontramos as cores esmaecidas - *un brouillard laiteux* - os pontos de luz - *une poussière lumineuse* - e as imagens pouco definidas que tanto marcam a pintura da época. Curiosamente, essas expressões retomam o mesmo vocabulário utilizado por Flaubert na passagem citada anteriormente: *un brouillard lumineux* (*L'Éducation sentimentale*, p. 68).

Elementos semelhantes podem ser identificados nesta outra passagem de Zola:

« *Paris, autour d'eux, étendait son immensité grise, aux lointains bleuâtres, ses vallées profondes, où roulait une houle de toitures ; toute la rive droite était dans l'ombre, sous un grand haillon de nuage cuivré ; et, du bord de ce nuage, frangé d'or, un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d'un pétilllement d'étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville sur un ciel très pur, lavé par l'orage.* » (*L'Assommoir*, p.107)

Mais uma vez, reencontramos a precisão do tema-título - a cidade de Paris - e o ponto de referência precedendo a descrição - *autour d'eux* - como se fosse o olhar do espectador. Seguem-se elementos que também remetem à sensação de vastidão, de espaço. Notamos também que, como numa pintura, os elementos mais afastados tendem a se fundir, a se homogeneizar em tons mais frios e neutros - *immensité grise, lointains bleuâtres*.

Como citamos anteriormente, Lessing definiu o espaço como o domínio da pintura e o tempo como o da literatura. De fato, numa pintura, o tempo parece parar a fim de nos concentrarmos, em um determinado instante, numa representação do espaço. A literatura, ao contrário, tem o poder de acompanhar um personagem ao longo de sua vida e, dessa forma, narrar o tempo.

No entanto, numa longa descrição, a literatura se aproxima um pouco mais da pintura, pois é como se ela parasse no tempo por alguns instantes para fornecer ao leitor/ observador uma explicação/ representação espacial.

Dessa forma, algumas descrições da literatura francesa no final do século XIX, parecem também querer dar conta de alguns momentos visuais efêmeros da natureza e da paisagem, tal como os pintores impressionistas em suas representações. Podemos notar tal fenômeno na descrição acima, quando Zola descreve a luz que ilumina essa paisagem, bem como os seus efeitos: *“un large rayon coulait, qui allumait les milliers de vitres de la rive gauche d’un pétilllement d’étincelles, détachant en lumière ce coin de la ville”*. Ou seja, a luz e seus efeitos transitórios passam a ser um tema pertinente também para a literatura da época.

Analisaremos em seguida algumas passagens no romance *Nana*, de Émile Zola, nas quais o autor descreve os efeitos provocados no céu pelos diferentes tipos de luz:

« Ce dimanche-là, par un ciel orageux des premières chaleurs de juin, on courait le Grand Prix de Paris au bois de Boulogne. Le matin, le soleil s’était levé dans une poussière rousse. Mais, vers onze heures, au moment où les voitures arrivaient à l’hippodrome de Longchamp, un vent du sud avait balayé les nuages ; des vapeurs grises s’en allaient en longues déchirures, des trouées d’un bleu intense s’élargissaient d’un bout à l’autre de l’horizon. Et, dans les coups de soleil qui tombaient entre deux nuées, tout flambait brusquement, la pelouse peu à peu emplie d’une cohue d’équipages, de cavaliers et de piétons, la piste encore vide, avec la guérite du juge, le poteau d’arrivée, les mâts des tableaux indicateurs, puis en face, au milieu de l’enceinte du pesage, les cinq tribunes symétriques, étageant leurs galeries de briques et de charpentes. Au-delà, la vaste plaine s’aplatissait, se noyait dans la lumière de midi, bordée de petits arbres, fermée à l’ouest par les coteaux boisés de Saint-Cloud et de Suresnes, que dominait le profil sévère du mont Valérien. » (Nana, p. 353)

Trata-se de uma descrição totalmente dedicada ao céu, à sua luz e aos seus efeitos. A sensação novamente é de amplitude, como reforça o vocabulário: *s'élargissait d'un bout à l'autre de l'horizon, la vaste plaine, etc.*

Notamos também que certos aspectos da paisagem são descritos como elementos gráficos: *“des trouées d'un bleu intense”; “bordée de petits arbres”; “le profil sévère du mont Valérien”*, o que proporciona ao leitor uma representação completa da cena, com formas e cores, descritos com ajuda de um campo lexical normalmente utilizado no domínio das artes plásticas.

Na frase *“des trouées d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon”*, é difícil não se lembrar das pinturas de Boudin (Imagens 17 e 18) e da própria frase que ele utilizou para definir o objetivo do movimento impressionista: *“O estudo da luz plena, do ar livre e da sinceridade na reprodução dos efeitos do céu”*.

Imagem 17 : *La plage de Trouville*, 1863.
Eugène Boudin

Imagem 18 : *Scène de plage à Trouville*, 1863.

Eugène Boudin

A luz momentânea, fugaz, que muda as cores e a paisagem aparece na expressão: *“Et, dans les coups de soleil qui tombaient entre deux nuées, tout flambait brusquement.”* Nota-se a importância da fugacidade do momento nesta descrição da luz e do efeito que ela produz.

Esse tipo de descrição já havia sido anunciado por Flaubert em *L’Éducation sentimentale*, como podemos notar na seguinte passagem :

« Des femmes, nonchalamment assises, dans des calèches, et dont les voiles flottaient au vent, défilaient près de lui, au pas ferme de leurs chevaux, avec un balancement insensible qui faisait craquer les cuirs vernis. Les voitures devenaient plus nombreuses, et, se ralentissant à partir du Rond-Point, elles occupaient toute la voie. Les crinières étaient près des crinières, les lanternes près des lanternes ; les étriers d’acier, les gourmelettes d’argent, les boucles de cuivre, jetaient çà et là des points lumineux entre les culottes courtes, les gants blancs, et les fourrures qui retombaient sur le blason des portières. Il se

sentait comme perdu dans un monde lointain. Ses yeux erraient sur les têtes féminines ; et de vagues ressemblances amenaient à sa mémoire Mme Arnoux. Il se la figurait, au milieu des autres, dans un de ces petits coupés, pareils au coupé de Mme Dambreuse. Mais le soleil se couchait, et le vent froid soulevait des tourbillons de poussière. Les cochers baissaient le menton dans leurs cravates, les roues se mettaient à tourner plus vite, le macadam grinçait ; et tous les équipages descendaient au grand trot la longue avenue, en se frôlant, se dépassant, s'écartant les uns des autres, puis, sur la place de la Concorde, se dispersaient. » (L'Éducation sentimentale, p.41)

Mais uma vez notamos a utilização do pretérito imperfeito que atravessa toda a sequência descritiva. Além disso, essa passagem se detém nos mesmos aspectos que interessariam a Zola e pelos quais Flaubert fora criticado: a importância concedida aos detalhes, o ritmo entrecortado, o aspecto fragmentado do texto - *ses yeux erraient sur les têtes féminines* - e, finalmente, os pontos luminosos que permeiam a descrição : *les étriers d'acier, les gourmelettes d'argent, les boucles de cuivre, jetaient çà et là des points lumineux entre les culottes courtes, les gants blancs, et les fourrures (...)*

Essas mesmas impressões luminosas e fragmentadas são retomadas por Zola na seguinte passagem de *Nana*:

« Par moments, un cavalier passait, un flot de piétons courait, effaré, à travers les équipages. Sur l'herbe, tout d'un coup, le roulement lointain qui venait des allées du Bois cessait dans un frôlement sourd ; on n'entendait plus que le brouhaha de la foule croissante, des cris, des appels, des claquements de fouet, envolés dans le plein air. Et, lorsque le soleil, sous les coups de vent, reparaissait au bord d'un nuage, une traînée d'or courait, allumait les harnais et les panneaux vernis, incendiait les toilettes ; tandis que, dans cette poussière de clarté, les cochers, très hauts sur leurs sièges, flambaient avec leurs grands fouets. » (Nana, p.357)

Mais uma vez, é a mudança da aparência dos elementos provocada pela luz que interessa o escritor, como podemos ver na tentativa de reprodução desses efeitos: *“lorsque le soleil [...] reparaissait au bord d'un nuage [...] une traînée d'or courait, [...] incendiait les toilettes [...] dans cette poussière de clarté”*. O uso de expressões como: *“par moments”*, *“tout d'un coup”* e *“lorsque”* reforça a importância do caráter transitório, instantâneo e fugaz desses efeitos de luz, enquanto que a expressão *“poussière de clarté”* parece remeter à luz soberana e fragmentada da pintura impressionista.

Observemos ainda esta passagem que aparece um pouco mais adiante no mesmo romance:

« Mais l'averse cessait déjà, le soleil resplendissait dans la poussière de pluie qui volait encore. Une déchirure bleue s'ouvrait derrière la nuée, emportée au-dessus du Bois. Et c'était comme une gaité du ciel, soulevant des rires des femmes rassurées ; tandis que la nappe d'or, dans l'ébrouement des chevaux, dans la débandade et l'agitation de cette foule trempée qui se secouait, allumait la pelouse toute ruisselante de gouttes de cristal. » (Nana, p.365)

Se alguns momentos antes, o autor havia descrito o céu com *“des trouées d'un bleu intense”*, encontramos agora a expressão *“une déchirure bleue”*. Podemos notar que esse vocabulário utilizado na descrição da paisagem remete igualmente a um suporte material, como o papel ou a tela nas artes plásticas. Mais uma vez encontramos também a expressão *“poussière”*, que retoma a imagem de elementos fragmentados, mas que, desta vez, encontram-se unidos pela luz na qual estão banhados. Essa luz unificadora é descrita na passagem: *“une nappe d'or [...] allumait la pelouse toute ruisselante de gouttes de cristal.”* Não estamos diante de uma iluminação qualquer, mas sim, de uma luz cristalina que produz efeitos pontilhados na paisagem. O escritor precisa os detalhes dessa luz através de procedimentos

analógicos que serão recodificados pelo leitor na representação mental que ele fará dessa descrição.

Ainda dentro desse aspecto unificador exercido pela luz na descrição de Zola, as massas na paisagem parecem se fundir, se esmaecer, se unificar. O que passa então a ocupar realmente o centro de interesse na descrição são os brilhos, pontos e efeitos de luz produzidos nesta iluminação intensa e ao mesmo tempo fugaz. Observemos esta passagem:

« Mais une gaité, tout d'un coup, chauffa les cent mille âmes qui couvraient ce bout de champ d'un remuement d'insectes, affolés sous le vaste ciel. Le soleil, caché depuis un quart d'heure, reparut, s'épandit en un lac de lumière. Et tout flamba de nouveau, les ombrelles des femmes étaient comme des boucliers d'or, innombrables, au-dessus de la foule. On applaudit le soleil, des rires le saluaient, des bras se tendaient pour écarter les nuages. » (Nana, p.379)

Encontramo-nos novamente diante de uma luz repentina - *“tout d'un coup”* - que muda a aparência dos objetos. Uma cor quente e amarelada domina a descrição, como podemos notar através das palavras: *soleil, lumière, flamber, or*. Além disso, é importante observar que os objetos são descritos não por suas formas em si, mas sim, pelas impressões visuais que eles provocam no espectador. Notamos que a luz é a grande responsável pela mudança das formas e aparências dos objetos e pelas impressões que decorrem dessa iluminação: *“les ombrelles des femmes étaient comme des boucliers d'or”*. Nessa relação analógica, a expressão *“étaient comme”* reforça a idéia de impressão, ou seja, o que realmente se descrevem não são os objetos em si, mas sim a maneira como eles se apresentam aos olhos do escritor, numa tentativa de se reproduzir essa mesma impressão aos olhos do leitor.

Ao se comparar essa descrição com a obra *O Baile no Moulin de la Galette*, (Imagem 19) de Pierre-Auguste Renoir, parece que nos encontramos, não diante da mesma paisagem, mas diante da mesma luz, do mesmo tipo de iluminação. Trata-se de uma luz fragmentada, provocada por uma breve aparição do sol que ilumina apenas algumas partes da multidão provocando uma visão composta por diversos pontos de luz. Luz esta que parece ser o verdadeiro motivo e objeto de estudo não somente da pintura, mas também de algumas descrições literárias da época.

Imagem 19 :
***O Baile no Moulin de la Galette*, 1876.**
Pierre-Auguste Renoir

6.2 LUZ, COR E AMBIENTES

Vários críticos de arte consideram Claude Monet como o grande pintor impressionista por excelência. De fato, ele pertence a uma geração mais jovem que a de Manet e pôde desenvolver e levar mais longe essas novas concepções de representação da natureza. Foi ele quem levou ao seu extremo o interesse em representar os efeitos de luz e sua transitoriedade.

Sua paleta era clara e colorida e suas telas eram preparadas com uma camada de branco puro, o que reforçava a luminosidade dos pigmentos. Sobre essa preparação, Monet aplicava inúmeras pinceladas de tintas não misturadas, criando um efeito de aparência desigual, frenética e irregular. O grande “milagre” de sua pintura acontece quando o espectador se afasta um pouco da mesma: todas as inúmeras pinceladas parecem fundir-se numa só visão, criando uma unidade em cada obra. Ou seja, os diversos pontos luminosos e as coloridas sombras resplandecentes fundem-se numa única visão que parece se cristalizar e tornar acessível aos olhos do espectador a fugacidade de um momento. Esse “sentido” dado à pintura só é possível graças à colaboração do espectador que deve exercer uma posição ativa na reconstrução da obra.

Essa técnica de representação da luz e de seus efeitos fragmentados já é perceptível nas primeiras obras de Monet (imagem 20) e atingirá sua plenitude quando, anos mais tarde, o pintor instala-se em Giverny e passa a pintar seu famoso jardim (imagem 21).

Imagem 20 : Le Déjeuner, 1873.
Claude Monet

Imagem 21 : Le Bassin aux Nymphéas, 1899.
Claude Monet

Poderíamos estudar nessa técnica de Monet, não somente as cores e a luminosidade do impressionismo, mas também o seu “ritmo”, a sua complexa composição. Com certeza, não se trataria de um ritmo uníssonos e uniforme, mas sim de um ritmo onomatopéico que parece traduzir em inúmeras pinceladas a própria essência da natureza, a própria essência da luz. Talvez pudéssemos comparar a estrutura pictórica da pintura impressionista à própria luz branca, que, apesar de compor um único tom, é formada por todos eles; uma composição complexa que resulta em surpreendente simplicidade.

Esse aspecto fragmentado, entrecortado e pontilhado das pinturas impressionistas parece às vezes encontrar um eco em algumas passagens de Flaubert. Como vimos anteriormente, esse autor interessava-se particularmente pela descrição e pelos detalhes. Observemos a seguinte passagem do romance *L'Éducation sentimentale* :

« Frédéric dîna seul, puis flâna sur les boulevards.

Des nuages roses, en forme d'écharpe, s'allongeaient au-delà des toits ; on commençait à relever les tentes des boutiques ; des tombereaux d'arrosage versaient une pluie sur la poussière, et une fraîcheur inattendue se mêlait aux émanations des cafés, laissant voir par leurs portes ouvertes, entre des argenteries et des dorures, des fleurs en gerbe qui se miraient dans les hautes glaces. La foule marchait lentement. Il y avait des groupes d'hommes causant au milieu du trottoir ; et des femmes passaient, avec une molesse dans les yeux et ce teint de camélia que donne aux chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs. » (L'Éducation sentimentale, p.108)

Novamente a seqüência descritiva é precedida pela definição de quem vê a cena (Frédéric) e do que será descrito (les boulevards), numa operação de ancoragem referencial acompanhada da precisão do ponto de observação.

Mais do que os fatos, o que interessa a Flaubert nessa passagem é a impressão, ou melhor, as impressões causadas pela cena: trata-se de impressões visuais, policromáticas, cheias de reflexos e nuances, como provam as seguintes expressões: *poussière, argenterie, dorures, se miraient, glaces*.

Encontramos ainda a evocação de outros sentidos através de palavras como: *arrosage, émanations des cafés, fraîcheur, chaleurs*. Esses termos, que remetem a sensações táteis e olfativas, envolvem ainda mais profundamente o leitor dentro da descrição.

Observemos a seguir outra passagem do mesmo romance na qual Flaubert descreve a cena de um baile em Paris:

« *Deux galeries moresques s'étendaient à droite et à gauche, parallèlement. Le mur d'une maison, en face, occupait tout le fond, et le quatrième côté (celui du restaurant) figurait un cloître gothique à vitraux de couleurs. Une sorte de toiture chinoise abritait l'estrade où jouaient les musiciens ; le sol autour était couvert d'asphalte, et des lanternes vénitiennes accrochées à des poteaux formaient, de loin, sur les quadrilles, une couronne de feux multicolores. Un piédestal, çà et là, supportait une cuvette de pierre, d'où s'élevait un mince filet d'eau. On apercevait dans les feuillages des statues en plâtre, Hébés ou Cupidons tout gluants de peinture à l'huile ; et les allées nombreuses, garnies d'un sable très jaune soigneusement ratissé, faisaient paraître le jardin beaucoup plus vaste qu'il ne l'était.* » (*L'Éducation sentimentale*, p. 90)

Mais uma vez encontramos uma descrição complexa na qual predomina uma visão composta por pontos coloridos de luz, como provam as expressões: *vitraux de couleurs, lanternes vénitiennes, feux multicolores, çà et là*. A justaposição de frases entrecortadas reforça ainda essa idéia de fragmentação. Curiosamente, a descrição é também marcada pela impressão, como vemos no emprego de verbos como: *apercevoir* et *faire paraître*.

Apesar de estarem mais evidentes em *L'Éducation sentimentale*, alguns desses elementos descritivos já haviam sido utilizados por Flaubert em *Madame Bovary*, como podemos notar nesta passagem do romance:

« Puis on distinguait à peine ceux qui suivaient, car la lumière des lampes, rabattue sur le tapis vert du billard, laissait flotter une ombre dans l'appartement. Brunissant les toiles horizontales, elle se brisait contre elles en arêtes fines, selon les craquelures du vernis ; et de tous ces grands carrés noirs bordés d'or sortaient, çà et là, quelque portion plus claire de la peinture, un front pâle, deux yeux qui vous regardaient, des perruques se déroulant sur l'épaule poudrée des habits rouges, ou bien la boucle d'une jarretière au haut d'un mollet rebondi. » (Madame Bovary, p.115)

Essa seqüência descritiva já anuncia o interesse de autor pela impressão, pelos efeitos e manchas de luz que formam o "quadro" a ser descrito.

Ao analisarmos essas descrições de Flaubert, notamos como elas foram importantes para outros escritores que vieram em seguida, como Émile Zola. Podemos notar a influência de Flaubert não somente na escolha dos temas em questão (ruas e ambientes de Paris), mas, sobretudo, na construção complexa das frases e em outros elementos que analisaremos nesta passagem do romance *Au Bonheur des Dames*, na qual Zola descreve os interiores de uma loja de tecidos em Paris:

«[...] Aussi, commençaient-ils à ne plus se reconnaître sur les comptoirs envahis, où les tissus se mêlaient et s'écroulaient. C'était une mer montante de teintes neutres, de tons sourds de laine, les gris fer, les gris jaunes, les gris bleus, où éclataient çà et là des bariolures écossaises, un fond rouge sang de flanelle. Et les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre. » (Au Bonheur des Dames, p.118)

Na primeira frase, situam-se os objetos a serem descritos e o lugar onde se encontram, num procedimento de ancoragem. Já a partir da frase seguinte, a descrição é feita através do procedimento de relação analógica que se manifesta através de metáforas - *“C’était une mer montante de teintes neutres...”* - e de comparações - *« les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs. »*

Como em Flaubert, notamos também aqui uma justaposição de períodos curtos, entrecortados e ritmados por vírgulas, que parecem remeter à justaposição das cores descritas: *“les gris fer, les gris jaunes, les gris bleus”*. Temos a impressão de estar diante de um mosaico de cores composto por pequenas pinceladas, ou seja, por curtos períodos coloridos. Estamos diante de uma visão multicolorida, multifacetada e pontilhada, como indicam as palavras: *“éclataient çà et là”, “mouchetant”, etc.* No entanto, a impressão de uniformidade é a que prevalece, formando uma imagem única, como mostra a passagem: *“C’était une mer montante de teintes neutres”*. De fato, as comparações reforçam a importância da impressão causada por essa visão, como atesta também a frase: *“Et les étiquettes blanches des pièces étaient comme une volée de rares flocons blancs, mouchetant un sol noir de décembre. »*

Observemos ainda a seguinte passagem do mesmo romance:

« A la soie, la foule était aussi venue. On s’écrasait surtout devant l’étalage intérieur, dressé par Hutin, et où Mouret avait donné les touches du maître. C’était, au fond du hall, autour d’une des colonnettes de fonte qui soutenaient le vitrage, comme un ruissellement d’étoffe, une nappe bouillonnée tombant de haut et s’élargissant jusqu’au parquet. Des satins clairs et des soies tendres jaillissaient d’abord : les satins à la reine, les satins renaissance, aux tons nacrés d’eau de source ; les soies légères aux transparences de cristal, vert Nil, ciel indien, rose de mai, bleu Danube. Puis, venaient les tissus plus

forts, les satins merveilleux, les soies duchesse, teintés chaudes, roulant à flots grossis. Et, en bas, ainsi que dans une vasque, dormaient les étoffes lourdes, les armures façonnées, les damas, les brocarts, les soies perlées et lamées, au milieu d'un lit profond de velours, tous les velours, noirs, blancs, de couleur, frappés à fond de soie ou de satin, creusant avec leurs taches mouvantes un lac immobile où semblaient danser des reflets de ciel et de paysage. Des femmes, pâles de désirs, se penchaient comme pour se voir. »
(*Au Bonheur des Dames*, p.120)

Reencontramos o mesmo ritmo frenético, justaposto e cheio de cores descritas em todas as suas nuances, efeitos e reflexos. A comparação com o mar, que havia começado na passagem estudada anteriormente, continua a ser feita nesta descrição, através do emprego de um campo lexical ligado à água: *un ruissellement, jaillissaient, tons nacrés d'eau de source, roulant à flots grossis, un lac immobile* e na utilização de nomes de rios - *Nil, Danube* - para se precisar as cores dos tecidos.

A imagem do lago é interessante, pois vem, no final da descrição, formar uma imagem única, num procedimento de reformulação do tema-título através de uma metáfora. Podemos comparar esse procedimento de descrição com a técnica impressionista: mesmo composta por inúmeros elementos fragmentados, reflexos, nuances e pontos de luz, a imagem final que será recomposta pelo espectador e pelo leitor é uma só - e é justamente esta imagem final que dará sentido à pintura e à descrição.

Ao compararmos essas duas passagens, notamos vários elementos em comum, mas, na primeira parte, Zola parte da visão/ impressão do todo (*"comme une mer"*) para dirigir-se ao detalhe, às nuances e às cores. Já na segunda

descrição, ele parece seguir o caminho inverso, partindo da multidão de cores e reflexos para chegar à imagem final do lago.

Vale comparar a frase: « *...creusant avec leurs taches mouvantes un lac immobile où semblaient danser des reflets de ciel et de paysage...* » com alguns exemplos da série de *Nymphéas* de Monet (Imagens 22 e 23). Mesmo sendo posteriores ao romance, as obras de Monet parecem atingir a plenitude dessa riqueza pictórica que é a própria essência da pintura impressionista.

Imagem 22
Les Nymphéas, 1904.
Claude Monet

« ...creusant avec leurs taches mouvantes un lac immobile où semblaient danser des reflets de ciel et de paysage... »

Imagem 23

Les Nymphéas, 1904.

Claude Monet

A imagem caleidoscópica formada pela variedade de cores e elementos aparece também nesta passagem do mesmo romance:

« C'était l'exposition des ombrelles. Toutes ouvertes, arrondies comme des boucliers, elles couvraient le hall, de la baie vitrée du plafond à la cimaise de chêne verni. Autour des arcades des étages supérieurs, elles dessinaient des festons ; le long des colonnes, elles descendaient en guirlandes ; sur les balustrades des galeries, jusque sur les rampes des escaliers, elles filaient en lignes serrées ; et, partout, rangées symétriquement, bariolant les murs de rouge, de vert et de jaune, elles semblaient de grandes lanternes vénitiennes, allumées pour quelque fête colossale. Dans les angles, il y avait des motifs compliqués, des étoiles faites d'ombrelles à trente-neuf sous, dont les teintes

claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre, brûlaient avec une douceur de veilleuse ; tandis que, au-dessus, d'immenses parasols japonais, où des grues couleur d'or volaient dans un ciel de pourpre, flambaient avec des reflets d'incendie. » (Au Bonheur des Dames, p.268)

A descrição e a justaposição das cores remetem à justaposição e ao colorido dos objetos, o que ainda é reforçado pelas assonâncias e aliteraões: “*les teintes claires, bleu pâle, blanc crème, rose tendre.*” A expressão “*lanternes vénitiennes*” já havia sido usada por Flaubert em *L'Éducation sentimentale* (pág.90), como vimos anteriormente. Essa impressão de mosaico ou caleidoscópio chega a ser explicitada agora por Zola nesta passagem:

« Il était quatre heures, les rayons du soleil à son coucher entraient obliquement par les larges baies de la façade, éclairaient de biais les vitrages des halls ; et, dans cette clarté d'un rouge d'incendie, montaient, pareilles à une vapeur d'or, les poussières épaisses, soulevées depuis le matin par le piétinement de la foule. Une nappe enfilait la grande galerie centrale, découpait sur un fond de flammes les escaliers, les ponts volants, toute cette guipure de fer suspendue. Les mosaïques et les faïences des frises miroitaient, les verts et les rouges des peintures s'allumaient aux feux des ors prodigués. » (Au Bonheur des Dames, p.292)

É importante observar que essa descrição começa pela definição da luz, de seu horário e de seu tipo de incidência. Ou seja, toda a descrição que segue só pode ser feita e só existe em função dessa luz, desse horário, desse instante. Mais uma vez encontramos elementos em comum entre esse tipo de descrição literária e a pintura impressionista: as duas têm a mesma razão de existir, a mesma função: a reprodução dos efêmeros efeitos e jogos de luz.

Observemos agora mais uma passagem do mesmo romance. O ambiente, como sempre, é uma grande loja de tecidos parisiense.

« Et, sous la fine poussière, tout arrivait à se confondre, on ne reconnaissait pas la division des rayons : là-bas, la mercerie paraissait noyée ; plus loin, au blanc, un angle de soleil, entré par la vitrine de la rue Neuve-Saint-Augustin, était comme une flèche d'or dans la neige ; ici, à la ganterie et aux lainages, une masse épaisse de chapeaux et de chignons barrait les lointains du magasin. On ne voyait même plus les toilettes, les coiffures seules surnageaient, bariolées de plumes et de rubans ; quelques chapeaux d'hommes mettaient des taches noires, tandis que le teint pâle des femmes, dans la fatigue et la chaleur, prenait des transparences de camélia. » (Au Bonheur des Dames , pp.125-126)

Notamos novamente nessas duas descrições a imagem pontilhada da *poussière* e o sentimento de uniformidade dentro da variação de cores e efeitos de luz: “*tout arrivait à se confondre*”. Mais uma vez, observamos também a comparação com elementos da natureza e seus efeitos na atmosfera, ainda dentro da metáfora da água (*noyée, surnageaient*). No entanto, essa descrição é um pouco mais “desenhada”, como mostra o campo lexical ligado a elementos gráficos: *elles dessinaient des festons ; le long des colonnes ; elles filaient en lignes serrées ; rangées symétriquement ; un angle de soleil, une masse épaisse de chapeaux et de chignons, etc.*

Nota-se também que os diferentes elementos que compõem a cena, sejam eles sombrinhas ou clientes, não são descritos em sua individualidade, mas sim através da impressão visual que produzem. Ou seja, o que realmente interessa ao escritor são os efeitos de luz, compostos por pequenos pontos que podem ser escuros como as manchas pretas dos chapéus masculinos ou claros e translúcidos

como a tez feminina. As pessoas não são descritas de forma mais nobre do que os objetos, o que nos lembra a crítica, que citamos anteriormente, feita ao pintor Manet:

« *Son vice actuel est une sorte de panthéisme qui n'estime pas plus une tête qu'une pantoufle ; qui parfois accorde même plus d'importance à un bouquet de fleurs qu'à la physionomie d'une femme [...]* »²

Comparemos agora a parte final dessa descrição de Zola, com a parte final de outra descrição de Flaubert que analisamos anteriormente:

« [...] *tandis que le teint pâle des femmes, dans la fatigue et la chaleur, prenait des transparences de camélia.* » (*Au Bonheur des Dames*, p.126)

« [...] *et des femmes passaient, avec une molesse dans les yeux et ce teint de camélia que donne aux chairs féminines la lassitude des grandes chaleurs.* » (*L'Éducation sentimentale*, p.108)

Reencontramos em Zola não somente os mesmos temas que interessaram a Flaubert, mas também os mesmos aspectos sensoriais e visuais de suas descrições. Já havíamos notado essa influência anteriormente com o emprego de expressões como *lanternes vénitiennes*, *çà et là* - utilizadas primeiramente por Flaubert, mas essa última comparação torna a influência de Flaubert sobre Zola ainda mais evidente.

No romance *Au Bonheur des Dames*, Zola descreve diversas vezes um efeito pontilhado de cor e de luz que já havia interessado a Flaubert. Podemos notá-lo em várias passagens nas quais esse aspecto colorido e fragmentado da luz é posto em evidência, como por exemplo : « *des mosaïques et des faïences [...] éclairaient de leurs notes fraîches la sévérité de l'ensemble* » (p.276) , « *des verres émaillés [...]* et

² Crítica de Thoré-Bürger ao pintor Édouard Manet, durante o *Salon de 1868*.

niellés d'or » (p.276), « la clarté diffuse des vitres émaillées » (p.277), « une poussière d'or rouge » (p.84).

Porém, não é somente nesse romance que o autor utiliza esses procedimentos na descrição das cores e dos efeitos de luz. Observemos esta passagem que dá início ao romance *Nana*:

« À neuf heures, la salle du théâtre des Variétés était encore vide. Quelques personnes, au balcon et à l'orchestre, attendaient, perdues parmi les fauteuils de velours grenat, dans le petit-jour du lustre à demi-feux. Une ombre noyait la grande tache rouge du rideau ; et pas un bruit ne venait de la scène, la rampe éteinte, les pupitres des musiciens débandés. En haut seulement, à la troisième galerie, autour de la rotonde du plafond où des femmes et des enfants nus prenaient leur volée dans un ciel verdi par le gaz, des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes, encadrées d'or. Par moments, une ouvreuse se montrait, affairée, des coupons à la main, poussant devant elle un monsieur ou une dame qui s'asseyaient, l'homme en habit, la femme mince et cambrée, promenant un lent regard. » (Nana, p.21)

Notamos que a descrição começa com a precisão do ambiente, do horário e da luz, desta vez artificial: *le petit jour du lustre à demi-feux*. Destacam-se nessa luz pontos e manchas de cores fortes, uma vez que os objetos são descritos mais por suas cores do que por suas formas, como notamos nas passagens: *les fauteuils de velours grenat ; la grande tache rouge du rideau*. Mesmo os espectadores também são aqui representados pelos pontos / manchas formados por seus chapéus, numa representação essencialmente visual: *“des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes, encadrées d'or.”* Vemos ainda que a luz dos objetos é ditada pela luz que banha o ambiente, como mostra a frase: *“un ciel verdi par le gaz”*. Além disso, nota-se um paralelismo entre um certo pontilhismo

auditivo e visual na frase: *“des appels et des rires sortaient d'un brouhaha continu de voix, des têtes coiffées de bonnets et de casquettes s'étagaient sous les larges baies rondes”*. De fato, por vezes, em certas descrições literárias, à riqueza de detalhes visuais vêm se sobrepor outras sensações e sentidos, como podemos notar também nesta passagem do mesmo romance:

« Les deux hommes saluèrent et s'assirent. Un store de tulle brodé ménageait un demi-jour dans le cabinet. C'était la pièce la plus élégante de l'appartement, tendue d'étoffe claire, avec une grande toilette de marbre, une psyché marquetée, une chaise longue et des fauteuils de satin bleu. Sur la toilette, les bouquets, des roses, des lilas, des jacinthes, mettaient comme un écroulement de fleurs, d'un parfum pénétrant et fort ; tandis que, dans l'air moite, dans la fadeur exhalée des cuvettes, traînait par instants une odeur plus aiguë, quelques brins de patchouli sec, brisés menus au fond d'une coupe. Et, se pelotonnant, ramenant son peignoir mal attaché, Nana semblait avoir été surprise à sa toilette, la peau humide encore, souriante, effarouchée au milieu de ses dentelles. » (Nana, p.70)

Novamente temos a descrição de um ambiente banhado por uma luz suave, um ambiente à meia-luz: *“un store de tulle brodé ménageait un demi-jour dans le cabinet”*. Há também uma riqueza de detalhes na descrição dos materiais e tecidos. Cada elemento acrescentado entre vírgulas parece acrescentar uma pincelada de cor à descrição: *“tendue d'étoffe claire, avec une grande toilette de marbre, une psyché marchetée, une chaise longue et des fauteuils en satin bleu”*.

Quanto à enumeração das flores, além dos elementos visuais evocados pelas cores - *“les bouquets, des roses, des lilas, des jacinthes”* - no que lembra uma justaposição de pinceladas coloridas, acrescentam-se elementos olfativos através

dos perfumes evocados e também sensações táteis através de palavras que remetem à umidade, como: “*dans l’air moite*”, “*la peau humide encore*”.

O leitor encontra-se, dessa forma, inserido no ambiente descrito de uma maneira mais completa e intensa, já que as sensações atmosféricas também são retratadas. No entanto, essa inserção mais intensa do leitor na descrição não se faz durante um período de tempo mais longo, uma vez que continuamos no domínio do fugaz, do instantâneo, do transitório, como vem nos lembrar a expressão “*par instants*”.

Observamos elementos semelhantes na seguinte passagem do mesmo romance:

« *Dans la salle, Fauchery et La Faloise, devant leurs fauteuils, regardaient de nouveau. Maintenant la salle resplendissait. De hautes flammes de gaz allumaient le grand lustre de cristal d’un ruissellement de feux jaunes et roses, qui se brisaient du cintre au parterre en une pluie de clarté. Les velours grenat des sièges se moiraient de laque, tandis que les ors luisaient et que les ornements vert tendre en adoucissaient l’éclat, sous les peintures trop crues du plafond. Haussée, la rampe, dans une nappe brusque de lumière, incendiait le rideau, dont la lourde draperie de pourpre avait une richesse de palais fabuleux, jurant avec la pauvreté du cadre, où des lézardes montraient le plâtre sous la dorure. Il faisait déjà chaud. À leurs pupitres, les musiciens accordaient leurs instruments, avec des trilles légers de flûte, des soupirs étouffés de cor, des voix chantantes de violon, qui s’envolaient au milieu du brouhaha grandissant des voix. Tous les spectateurs parlaient, se poussaient, se casaient, dans l’assaut donné aux places ; et la bousculade des couloirs était si rude, que chaque porte lâchait péniblement un flot de monde, intarissable. C’étaient des signes d’appel, des froissement d’étoffes, un défilé de jupes et de coiffures, coupées par le noir d’un habit ou d’une redingote. Pourtant, les rangées de fauteuils s’emplissaient peu à peu ; une toilette claire se détachait, une tête au fin profil baissait son chignon, où courait l’éclair d’un bijou. Dans une loge, un coin d’épaule nue avait une blancheur de soie.*

D'autres femmes, tranquilles, s'éventaient avec langueur, en suivant du regard les pousées de la foule ; pendant que de jeunes messieurs, debout à l'orchestre, le gilet largement ouvert, un gardénia à la boutonnière, braquaient leurs jumelles du bout de leurs doigts gantés. » (Nana, p.29).

Estamos diante de uma descrição marcada e dedicada ao aspecto visual e que se inicia a partir do olhar dos personagens, ou seja, de um ponto de referência - *"Fauchery et La Faloise (...) regardaient de nouveau* - e do anúncio do tema-título da descrição: *"Maintenant, la salle resplendissait."*

Essa descrição é marcada pela luz; mais especificamente, pelos pontos brilhantes de luz e pelas diferentes nuances de cores que eles provocam nos objetos: *« ruissellement de feux jaunes et roses ; une pluie de clarté ; les velours grenat des sièges se moiraient de laque ; les ors luisaient ; les ornements vert tendre en adoucissaient l'éclat ; une nappe brusque de lumière »*. São cores brilhantes, delicadas, pontilhadas, inconstantes. A descrição das cores é também uma descrição de fenômenos óticos provocados pela iluminação ambiente. Encontramos novamente um acúmulo de diferentes elementos justapostos, como os vários pontos de luz/ pinceladas que compõem uma pintura.

Além da visão, outros aspectos sensoriais também estão presentes, através da descrição de elementos táteis: *"Il faisait déjà chaud"* e também auditivos, quando são descritos os diferentes sons da sala de teatro, com uma justaposição de sons leves e abafados: *"des trilles légers de flûte, des soupirs étouffés de cor, des voix chantantes de violon"* - o que parece criar um paralelismo com a delicadeza das cores.

O autor passa então à descrição do movimento dos espectadores, quando novamente encontramos uma justaposição de informações: *"Tous les spectateurs*

parlaient, se poussaient, se casaient...”, num acúmulo de verbos que enfatiza a sensação de agitação do público. Essa agitação dos espectadores é descrita por movimentos fugazes, instantâneos, como em flashes de luz, onde manchas de cores se destacam: *“une toilette claire se détachait, un tête au fin profil baissait son chignon, où courait l’éclair d’un bijou.”*; *“Dans une loge, un coin d’épaule nue avait une blancheur de soie”*.

Podemos comparar essa complexa descrição com o quadro *O Bar do Folies-Bergère*, de Édouard Manet (Imagem 24).

Imagem 24

***O Bar do Folies-Bergère*, 1882.**

Édouard Manet

“Dans une loge, un coin d’épaule nue avait une blancheur de soie”.

De fato, os pintores impressionistas também haviam se interessado pela representação de ambientes fechados, como nessa representação de uma casa de espetáculos parisiense. Apesar da semelhança dos motivos, o que nos interessa nesse trabalho é buscar semelhanças na maneira como se via o mundo na pintura e na literatura da época. E lá estão os personagens aglutinados, indefinidos, numa massa escurecida pelas roupas masculinas. O que prevalece é realmente a impressão do conjunto, no qual se destacam as manchas mais claras da pele e das roupas femininas, como foi descrito na passagem anteriormente citada: *“Dans une loge, un coin d’épaule nue avait une blancheur de soie.”*

Com exceção da figura melancólica da garçonne no centro da pintura, tudo mais nessa obra é puro reflexo, uma vez que a personagem encontra-se posicionada diante de um espelho que reflete uma cena da vida moderna de Paris no final de século XIX. A luz elétrica, novidade na época, produz reflexos e efeitos diversos no lustre, nas garrafas e em outros objetos. O próprio ambiente onde se encontra o público é por vezes coberto com pinceladas azuladas, o que dá ao espectador a sensação de uma atmosfera esfumaçada e marca ao mesmo tempo os reflexos da superfície do espelho.

É importante observar que Zola descreve seus personagens através de uma visão fragmentada, na qual eles são representados por pontos de luz ou partes de suas roupas. Esse aspecto fragmentado da sinédoque já havia sido antecipado por Flaubert, como notamos nesta frase do romance *L’Éducation sentimentale*:

« Dussardier leur montra l’estaminet, où ils aperçurent le fils des preux, devant un bol de punch, en compagnie d’un chapeau rose. » (p. 94)

Um último aspecto a ser analisado nas descrições de ambientes será a importância e a influência da luz nas cores dos objetos iluminados. Como sabemos, os pintores impressionistas procuraram fugir do ambiente fechado do estúdio para buscar, ao ar livre, a representação da luz. Os resultados de suas experiências foram surpreendentes para a época, pois o público não estava acostumado a encontrar na pintura esse tipo de representação das cores. De fato, a luz do sol pode mudar totalmente a aparência dos objetos e, conseqüentemente, a maneira como eles são vistos pelo espectador.

Observemos a seguinte passagem do romance *L'Assommoir*, de Zola:

« *Par les quatre fenêtres ouvertes sur les acacias de la cour, le plein jour entrainait, une fin de journée d'orage, lavée et chaude encore. Le reflet des arbres dans ce coin humide verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisi.* » (*L'Assommoir*, p.109)

Trata-se mais uma vez de uma descrição luminosa - “*le plein jour entrainait ; le reflet des arbres*”, colorida - “*acacias ; verdissait*” e que contém também elementos que remetem a outros sentidos, como: “*chaude, humide, mouillée, odeur vague de moisi*”.

Ao nos determos, no entanto, no estudo das cores desse ambiente, notaremos que o mesmo não é descrito em função da coloração original da toalha ou da parede, mas sim, em função das cores da luz que o ilumina: “*Le reflet des arbres dans ce coin humide verdissait la salle enfumée.*”

Vale ainda comparar essa descrição com o quadro *Natureza morta com melão e pêssegos* de Édouard Manet (Imagem 25).

Imagem 25

***Natureza morta com melão e pêsegos*, 1866.**

Édouard Manet

Notamos nessa obra como o pintor se interessou pelo estudo da iluminação e das sombras. A luz que bate na toalha de mesa produz um efeito cintilante no tecido, criando reflexos azulados e irisados. A rosa e o tecido da toalha, mesmo possuindo a mesma cor, o branco, são representados de formas completamente diferentes devido à textura de cada objeto, que reflete diferentemente as incidências da luz. A mancha preta da garrafa não é representada por um preto comum, mas sim por uma mistura de várias e intensas cores, como se tornou hábito na pintura impressionista. O amarelo e o verde, também fortes e intensos, são representados por cores chapadas, numa consequência direta desse tipo de luz. Nota-se ainda que as

sombras na toalha não são todas representadas pela mesma cor, como se costumava fazer antes do impressionismo; elas variam de acordo com o objeto iluminado. Sendo assim, podemos notar toques de verde na sombra das uvas e pinceladas alaranjadas na sombra do pêssago. Tons amarelos e esverdeados - como as cores que dominam essa pintura - também podem ser vistos à esquerda, na sombra da dobra da toalha. Ora, não poderíamos então afirmar que, como na descrição literária que acabamos de estudar, a luz e seus efeitos são os verdadeiros motivos dessa pintura?

Observemos ainda este outro exemplo do mesmo romance:

« À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture, le trottoir renvoyait une réverbération ardente, dont les grandes moires dansaient au plafond de la boutique ; et ce coup de lumière, bleui par le reflet du papier des étagères et de la vitrine, mettait au-dessus de l'établi un jour aveuglant, comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins. » (L'Assommoir, p.169)

A descrição inicia-se pela precisão do horário: “À cette heure, le soleil tombait d'aplomb sur la devanture”. De fato, não teríamos a mesma iluminação, as mesmas cores e, conseqüentemente, a mesma descrição em outro horário do dia. Essa luz é intensa, mas não estática: trata-se de uma luz variável que produz reflexos, modifica as cores e se transforma a todo instante: *« le trottoir renvoyait une réverbération ardente »*, *« les grandes moires dansaient au plafond »*, *« bleui par le reflet du papier »*. Apesar de sua força, trata-se também de uma luz delicada, irisada e pontilhada - *«comme une poussière de soleil tamisée dans les linges fins.»* - cujos efeitos constituem o próprio tema da descrição.

Efeitos semelhantes são notados nas seguintes passagens do romance *Nana*:

« On monta prendre le café dans le petit salon. Deux lampes éclairaient d'une leur molle les tentures roses, les bibelots aux tons de laque et de vieil or. C'était, à cette heure de nuit, au milieu des coffres, des bronzes, des faïences, un jeu de lumière discret allumant une incrustation d'argent ou d'ivoire, détachant le luisant d'une baguette sculptée, moirant un panneau d'un reflet de soie. Le feu de l'après-midi se mourait en braise, il faisait très chaud, une chaleur alanguie, sous les rideaux et les portières. » (Nana, p.343)

« Un jour rose se mourait au plafond de la pièce ; les tentures rouges, les divans profonds, les meubles de laque, ce fouillis d'étoffes brodées, de bronzes et de faïence, dormaient déjà sous une pluie lente de ténèbres, qui noyait les coins, sans un miroitement d'ivoire ni un reflet d'or. » (Nana, p.419)

Toda a descrição das cores é feita a partir e em função da luz que ilumina o ambiente. Na frase “*un jour rose se mourait au plafond de la pièce*”, vemos que o teto do ambiente toma a cor que lhe é projetada pela luz do dia. O rosa neste caso não descreve a cor do teto, mas sim a cor do dia, ou melhor, da luz a essa hora do dia. A descrição dos reflexos e dos jogos de luz vem ainda reforçar o aspecto transitório dessa iluminação.

Essa influência da luz na descrição dos ambientes e de suas cores também pode ser notada no romance *Au Bonheur des Dames*, como vemos a seguir:

« Un brusque rayon du soleil couchant, qui venait de paraître au bord d'un grand nuage, dorait les cimes des marronniers du jardin, entraît par les fenêtres en une poussière d'or rouge, dont l'incendie allumait la brocatelle et les cuivres des meubles. » (*Au Bonheur des Dames*, p.84)

Nota-se novamente que os elementos do ambiente assumem, não sua cor original, mas sim a cor da luz que os ilumina: “*un rayon du soleil couchant (...) dorait les cimes des marronniers du jardin*”. O vocabulário escolhido pelo autor reforça

ainda o caráter instantâneo e transitório da imagem: *“brusque; venait de paraître”*. Verificamos também que os efeitos dessa iluminação transitória são aspectos pontilhados e pontos de luz refletidos na descrição do ambiente: *“une poussière d’or rouge dont l’incendie allumait la brocatelle et les cuivres des meubles.”*

Por vezes, vários dos elementos vistos anteriormente parecem se unir como notamos na seguinte passagem do mesmo romance:

« Le soleil pâissait, la poussière d’or rouge n’était plus qu’une lueur blonde, dont l’adieu se mourait dans la soie des tentures et les panneaux des meubles. A cette approche du crépuscule, une intimité noyait la grande pièce d’une tiède douceur. Tandis que M. de Boves et Paul de Vallagnosc causaient devant une des fenêtres, les yeux perdus au loin sur le jardin, ces dames s’étaient rapprochées, faisaient là, au milieu, un étroit cercle de jupes, d’où montaient des rires, des paroles chuchotées, des questions et des réponses ardentes, toute la passion de la femme pour la dépense et le chiffon. » (Au Bonheur des Dames, p.88)

Estamos diante de uma descrição da mudança de luz; descrição esta que provoca alterações nas cores do ambiente: *“le soleil pâissait, la poussière d’or rouge n’était plus qu’une lueur blonde, dont l’adieu se mourait dans la soie des tentures et les panneaux des meubles”*. O tom desmaiado das cores parece encontrar um eco nas conversas sussurradas do ambiente: *“l’adieu se mourait dans la soie des tentures”*; *“des paroles chuchotées”*.

Reencontramos ainda a visão fragmentada - *« un cercle de jupes »* - além da riqueza de cores e efeitos de luz que tanto caracterizam a pintura impressionista.

6.3 LUZ, COR, VESTIMENTAS E PERSONAGENS

No início deste estudo, concentramo-nos nas descrições de paisagens e de grandes espaços a céu aberto. Num segundo momento, passamos à descrição de ambientes fechados e de mobiliários, chegando agora a um plano ainda mais aproximado: a descrição de personagens e de suas vestimentas. Concentraremos, nesta etapa, no estudo das descrições de roupas, tecidos e texturas e analisaremos também a descrição da aparência dos personagens segundo a luz na qual eles encontram-se inseridos.

Começamos esta aproximação através da análise de uma passagem de Flaubert em *L'Éducation Sentimentale* na qual ele descreve com extrema precisão e detalhamento um baile de máscaras:

« Frédéric, s'étant rangé contre le mur, regarda le quadrille devant lui.

Un vieux beau, vêtu, comme un doge vénitien, d'une longue simarre de soie pourpre, dansait avec Mme Rosanette, qui portait un habit vert, une culotte de tricot et des bottes molles à éperons d'or. Le couple en face se composait d'un Arnaute chargé de yatagans et d'une Suissesse aux yeux bleus, blanche comme du lait, potelée comme une caille, en manches de chemise et corset rouge. Pour faire valoir sa chevelure qui lui descendait jusqu'aux jarrets, une grande blonde, marcheuse à l'Opéra, s'était mise en femme sauvage ; et, par-dessus son maillot de couleur brune, n'avait qu'un pagne de cuir, des bracelets de verroterie, et un diadème de clinquant, d'où s'élevait une haute gerbe en plumes de paon. Devant elle, un Pritchard, affublé d'un habit noir grotesquement large, battait la mesure avec son coude sur sa tabatière. Un petit berger Watteau, azur et argent comme un clair de lune, choquait sa houlette contre le thyrses d'une Bacchante, couronnée de raisins, une peau de léopard sur le flanc gauche et des cothurnes à rubans d'or. De l'autre côté une Polonaise, en spencer de velours nacarat, balançait son jupon de gaze sur ses bas de soie gris perle, pris dans des bottines roses cerclées de fourrure blanche. Elle souriait à un quadragénaire ventru, déguisé en enfant de chœur, et qui gambadait très haut, levant d'une main son surplis

et retenant de l'autre sa calotte rouge. Mais la reine, l'étoile, c'était Mademoiselle Loulou, célèbre danseuse des bals publics. Comme elle se trouvait riche maintenant, elle portait une large collerette de dentelle sur sa veste de velours noir uni ; et son large pantalon de soie ponceau, collant sur la croupe et serré à la taille par une écharpe de cachemire, avait, tout le long de la couture, des petits camélias blancs naturels. Sa mine pâle, un peu bouffie et à nez retroussé, semblait plus insolente encore par l'ébouriffure de sa perruque où tenait un chapeau d'homme, en feutre gris, plié d'un coup de poing sur l'oreille droite ; et, dans les bonds qu'elle faisait, ses escarpins à boucles de diamants atteignaient presque au nez de son voisin, un grand Baron moyen âge tout empêtré dans une armure de fer. Il y avait aussi un Ange, un glaive d'or à la main, deux ailes de cygne dans le dos, et qui, allant, venant, perdant à toute minute son cavalier, un Louis XIV, ne comprenait rien aux figures et embarrassait la contredanse. » (L'Éducation Sentimentale, p.136)

A passagem inicia-se pela definição de um ponto de referência, ou seja, pela citação do nome de Frédéric. É através de seu olhar que se fará toda a descrição da cena. Na mesma frase, temos ainda o procedimento de ancoragem, com a citação do tema-título (*le quadrille*) antes do início da descrição. Este primeiro parágrafo, bastante conciso, funciona como uma base para o leitor, fornecendo-lhe elementos de referência para a longa descrição que virá a seguir.

Ao longo dessa descrição, Flaubert decompõe a quadrilha em vários personagens e descreve cada um deles detalhadamente, no que poderíamos chamar de procedimento de encaixe por sub-temas, o que provoca um encadeamento de seqüências descritivas que parecem multiplicar-se infinitamente. A passagem de um sub-tema a outro faz-se, muitas vezes, pela utilização de expressões de localização, como: *“en face, devant elle, de l'autre côté, etc.”* As vestimentas são descritas com extrema precisão - tanto em seus tecidos como em

suas cores - e o autor se vale por vezes de relações analógicas para descrever a aparência de seus personagens: *comme un doge vénitien; blanche comme du lait, potelée comme une caille ; azur et argent comme un clair de lune.*

Ao rico vocabulário dedicado às cores, vêm se juntar elementos que remetem a efeitos luminosos, como vemos nas expressões : *soie pourpre ; des bottes molles à éperons d'or ; des bracelets de verroterie; azur et argent comme un clair de lune ; des cothurnes à rubans d'or ; en spencer de velours nacarat; ses bas de soie gris perle ; ses escarpins à boucles de diamants.* O emprego desse vocabulário de luz e de cor, inserido em sub-sequências descritivas numa enumeração de personagens que parecem não mais acabar, cria no leitor um efeito caleidoscópico de espelhos múltiplos e coloridos. A unidade, ou melhor, o fechamento desta longa seqüência acontece com a descrição do último personagem - um anjo *“qui ne comprenait rien aux figures et embarrassait la contredanse.”* Nessa frase, após uma série de encaixes por sub-temas, o autor volta a fazer referência ao “todo” em questão: a contradança, a quadrilha - ou seja, ao tema-título, anunciado no início da passagem e aqui reformulado no final da seqüência.

Analisemos agora uma outra cena de baile, desta vez na obra *Nana*, de Émile Zola:

« Il y eût une fanfare. C'était un quadrille, le monde refluaux aux deux côtés du salon, pour laisser la place libre. Des robes claires passaient, se mêlaient au milieu des taches sombres des habits; tandis que la grande lumière mettait, sur la houle des têtes, des éclairs de bijoux, un frémissement de plumes blanches, une floraison de lilas et de roses. Il faisait très chaud, un parfum pénétrant montait de ces tulles légers, de ces chiffonnages de satin et de soie, où les épaules nues pâlissaient, sous les notes vives de l'orchestre. Par les portes ouvertes, au fond des pièces voisines, on voyait des rangées de femmes assises, avec l'éclat discret de leur sourire, une lueur des yeux, une moue de leur bouche, que battait le souffle des éventails. Et des invités

arrivaient toujours, un valet lançait des noms, tandis que, lentement, au milieu des groupes, des messieurs tâchaient de caser des dames, embarrassées à leur bras, se haussant, cherchant de loin un fauteuil libre. Mais l'hôtel s'emplissait, les jupes se tassaient avec un petit bruit, il y avait des coins où une nappe de dentelles, de noeuds, de poufs, bouchait le passage, dans la résignation polie de toutes, faites à ces cohues éblouissantes, gardant leur grâce. Cependant, au fond du jardin, sous la lueur rosée des lanternes vénitiennes, des couples s'enfonçaient, échappés à l'étouffement du grand salon, des ombres de robes filaient au bord de la pelouse, comme rythmées par la musique du quadrille, qui prenait, derrière les arbres, une douceur lointaine.” (Nana, pp.407,408)

Também esta descrição inicia-se pelo procedimento de ancoragem referencial através do uso de um substantivo que define o tema-título, isto é, a quadrilha.

Esta descrição é fortemente marcada pelas cores, mais precisamente por pontos de cores. Na frase: *“Des robes claires passaient, se mêlaient au milieu des taches sombres des habits”* o que se descreve não são os personagens em si, mas sim o movimento das manchas coloridas de suas roupas. O mesmo acontece na frase: *“il y avait des coins où une nappe de dentelles, de noeuds, de poufs, bouchait le passage”*. A enumeração e justaposição de palavras curtas também remetem a uma justaposição de toques de cores.

Mesmo na descrição das mulheres sentadas, o que vem à tona são pequenos brilhos, pequenos pontos de luz refletidos nas personagens: *“des rangées de femmes assises, avec l'éclat discret de leur sourire, une lueur des yeux, une moue de leur bouche, que battait le souffle des éventails.”*

O aspecto fragmentado da cena também se faz notar pela escolha do vocabulário, como vemos no emprego de palavras como: *taches, éclairs, notes, éclats, lanternes vénitiennes, etc.*

Ora, se o que prevalece na descrição não são os personagens em si, mas sim, os brilhos e as cores refletidos em seus rostos e vestimentas, podemos dizer que é essa própria luz que constitui o personagem principal desta descrição.

Vejamos ainda esta passagem do mesmo romance:

« *Par moments, dans la pâleur brouillée des têtes, se détachait un visage de femme, emporté par la danse, aux yeux brillants, aux lèvres entrouvertes, avec le coup de lustre sur la peau blanche.* » (Nana, p.412)

A expressão “*par moments*” remete ao aspecto transitório da descrição que se fará a seguir. Como numa pintura impressionista, o que se destaca na imagem não são os personagens individualmente, mas sim os pontos de luz coloridos em meio a esses personagens e os diferentes efeitos que eles provocam na visão do espectador.

Nesta terceira etapa de nosso estudo, pode-se observar que a aproximação dos personagens se faz muitas vezes através de um enquadramento característico das artes visuais. Vejamos esta passagem de Flaubert, em *L'Éducation Sentimentale*:

« *Elle avait un large chapeau de paille, avec des rubans roses qui palpitaient au vent derrière elle. Ses bandeaux noirs, contournant la pointe de ses grands sourcils, descendaient très bas et semblaient presser amoureusement l'ovale de sa figure. Sa robe de mousseline claire, tachetée de petits pois, se répandait à plis nombreux. Elle était en train de broder quelque chose ; et son nez droit, son menton, toute sa personne se découpait sur le fond de l'air bleu.* » (*L'Éducation Sentimentale*, p.23)

Além de alguns elementos que já encontramos em passagens anteriores, como a descrição das cores através de seu aspecto fragmentado, o que nos chama a atenção nessa passagem é a última frase: “*toute sa personne se découpait sur le*

fond de l'air bleu.” A personagem aparece finalmente uniformizada como uma massa de cor / um volume que se destaca sobre um fundo azul. Essa descrição extremamente visual remete ao enquadramento de um personagem numa obra pictórica.

Vejamos ainda esta outra passagem do mesmo romance:

« La lumière était faible, malgré les lampes posées dans les coins ; car les trois fenêtres, grandes ouvertes, dressaient parallèlement trois larges carrés d'ombre noire. Des jardinières, sous les tableaux, occupaient jusqu'à hauteur d'homme les intervalles de la muraille ; et une théière d'argent avec un samovar se mirait au fond, dans une glace. Un murmure de voix discrètes s'élevait. On entendait des escarpins craquer sur le tapis.

Il distingua des habits noirs, puis une table ronde éclairée par un grand abat-jour, sept ou huit femmes en toilettes d'été, et, un peu plus loin, Mme Dambreuse dans un fauteuil à bascule. Sa robe de taffetas lilas avait des manches à crevés, d'où s'échappaient des bouillons de mousseline, le ton doux de l'étoffe se mariant à la nuance de ses cheveux ; et elle se tenait quelque peu renversée en arrière, avec le bout de son pied sur un coussin, – tranquille comme une oeuvre d'art pleine de délicatesse, une fleur de haute culture. » (L'Éducation Sentimentale, p.261)

Nota-se que o caráter pictórico desse retrato da personagem é explicitado através da comparação com uma obra de arte: *“comme une oeuvre d'art pleine de délicatesse”*.

Observemos ainda como Flaubert se aproxima de seu objeto de estudo em algumas descrições e ultrapassa o formato *“portrait”* ao descrever seus personagens. Vejamos esta passagem:

« Un postillon de Longjumeau la saisit par la taille, une valse commençait. Alors, toutes les femmes, assises autour du salon sur des banquettes, se levèrent à la file, prestement ; et leurs jupes, leurs écharpes, leurs coiffures se mirent à tourner.

Elles tournaient si près de lui, que Frédéric distinguait les gouttelettes de leur front ; – et ce mouvement giratoire, de plus en plus vif et régulier, vertigineux, communiquant à sa pensée une sorte d'ivresse, y faisait surgir d'autres images, tandis que toutes passaient dans le même éblouissement, et chacune avec une excitation particulière selon le genre de sa beauté. » (L'Éducation Sentimentale, p.140)

Flaubert começa a descrição pelo movimento giratório das saias e *écharpes*. Esse movimento vertiginoso das dançarinas, logo, logo, se fechará nas “*gouttelettes de leur front*”, segundo a visão de Frédéric. A visão/ descrição permanece fragmentada, mas fecha-se num enquadramento mínimo que ainda não havíamos visto até então.

Vejamos agora alguns efeitos de luz na descrição de personagens. Começemos com esta descrição de Flaubert:

« La chambre avait un aspect tranquille. Un beau soleil passait par les carreaux, les angles des meubles reluisaient, et, comme Mme Arnoux était assise auprès de la fenêtre, un grand rayon, frappant les accroche-cœurs de sa nuque, pénétrait d'un fluide d'or sa peau ambrée. » (L'Éducation Sentimentale p.155)

O procedimento de ancoragem é feito através da citação do tema-título, isto é, o quarto. No entanto, o que vai determinar toda esta descrição é “*un beau soleil*”, que aparece logo na frase a seguir. É ele que provoca os efeitos de luz nos móveis e também na personagem cujo tom da pele é descrito em função desta iluminação. Podemos notar o mesmo procedimento em várias obras impressionistas nas quais tanto os objetos quanto os personagens são tratados da mesma forma, isto é, em função da luz que os ilumina.

Vejamos um procedimento semelhante numa passagem de Zola em *Nana*:

« Chaque fois que des filles en cheveux, des hommes au linge sale, sortaient et le dévisageaient, il revenait se planter devant le cabinet de lecture, où, entre deux affiches collées sur une vitre, il retrouvait le même spectacle, un petit vieux, raidi et seul à l'immense table, dans la tache verte d'une lampe, lisant un journal vert avec des mains vertes. » (*Nana*, p.218)

Se na descrição de Flaubert, o tom da pele de Mme Arnoux era ligeiramente alterado pelo raio de sol, aqui estamos diante de uma mudança bem mais radical, como vemos na frase: *“un petit vieux, raidi et seul à l'immense table, dans la tache verte d'une lampe, lisant un journal vert avec des mains vertes.”* Podemos afirmar, a partir dessa descrição, que o que realmente determina a cor e a aparência dos objetos é a luz que os ilumina. O mesmo efeito de luz pode ser observado na obra *La chanson du chien*, de Edgar Degas (Imagem 26).

Imagem 26
La chanson du chien, 1876.
Edgar Degas

Vejamos finalmente uma outra passagem do romance *Nana*, de Émile Zola:

« Les femmes s'accoudaient en face de la débandade du couvert ; les hommes, pour respirer, reculaient leur chaise ; et des habits noirs s'enfonçaient entre des corsages clairs, des épaules nues à demi tournées prenaient un luisant de soie. Il faisait trop chaud, la clarté des bougies jaunissait encore, épaissie, au-dessus de la table. Par instants, lorsqu'une nuque dorée se penchait sous une pluie de frises, les feux d'une boucle de diamants allumaient un haut chignon. Des gaités jetaient une flamme, des rieurs, des dents blanches entrevues, le reflet des candélabres brûlant dans un verre de champagne. » (*Nana*, p.124)

Reencontramos nessa passagem vários elementos analisados anteriormente. Mais uma vez, notamos que os personagens são descritos pelas manchas de cores de suas roupas: *“des habits noirs s'enfonçaient entre des corsages clairs”*. As cores quentes da descrição dependem novamente da luz que ilumina o ambiente: *“la clarté des bougies jaunissait encore”*. Finalmente, podemos dizer que o aspecto fragmentado está também presente nessa descrição, uma vez que brilhos, luzes e reflexos iluminam partes do ambiente e dos personagens: *“une nuque dorée”*; *“les feux d'une boucle de diamants allumaient un haut chignon”*; *“des dents blanches entrevues”* (Imagem 27). Como num quadro impressionista, temos pontos do ambiente iluminados por pinceladas de luz e, da mesma forma que esse aspecto pictórico foi representado pelo pintor nas artes plásticas, ele é agora descrito pelo autor através da arte literária.

Image 27
La chanteuse de café 1878.
Edgar Degas

« Des gaités jetaient une flamme, des rieurs, des dents blanches entrevues, le reflet des candélabres brûlant dans un verre de champagne. »

CONCLUSÕES

PINTURA E LITERATURA: PARALELISMO E EVOLUÇÕES DE UMA REPRESENTAÇÃO DO TEXTO NARRATIVO A UMA HIPOTIPOSE IMPRESSIONISTA

Durante vários séculos, a pintura esteve presa a uma função representativa da narração. Na época medieval, seu único objetivo era transcrever, através da imagem, as Sagradas Escrituras da maneira mais precisa e clara possível. A partir da representação de um único momento, era preciso referir-se a um longo texto narrativo, numa espécie de hipotipose às avessas.

Com a evolução da pintura e sua afirmação como arte criativa, ela liberta-se dessa função representativa de uma narração - função esta que contraria sua essência na concepção de Lessing. De fato, numa pintura, o tempo parece parar a fim de nos concentrarmos, em um determinado instante, numa representação do espaço. A literatura, ao contrário, tem o poder de acompanhar um personagem ao longo de sua vida e, dessa forma, narrar o tempo.

Por outro lado, vimos também que, numa longa descrição, a literatura se aproxima um pouco mais da pintura, pois é como se ela parasse no tempo por alguns instantes para fornecer ao leitor/ observador uma descrição/ representação espacial.

A partir dos exemplos estudados neste trabalho, vimos também que alguns escritores da segunda metade do século XIX, como Flaubert e Zola, possuíam objetivos que iam bem além dos elementos narrativos de suas obras. Em várias de suas longas descrições, a impressão que esses autores desejavam provocar aos olhos do leitor se sobrepôs ao aspecto narrativo de seus romances.

A grande influência para essa valorização e detalhamento do aspecto pictórico nas descrições literárias da época parece vir da pintura impressionista. De fato, na segunda metade do século XIX, os impressionistas passaram, não somente a ver o mundo de outra forma, mas também a influenciar a maneira como os outros o viam. Essa decodificação e essa fragmentação do tema através do olhar impressionista exigem também uma reconstrução e uma recodificação do mesmo pela parte do espectador.

Ora, muitas vezes esse espectador era também o escritor. Dessa forma, em algumas descrições da literatura francesa no final do século XIX, o escritor parece também querer dar conta dos aspectos visuais efêmeros da natureza e da paisagem, tal como o pintor impressionista em suas representações.

Nesse sentido, podemos afirmar que escritores como Flaubert e Zola aproximaram-se dos pintores impressionistas não tanto pela escolha dos temas, mas, sobretudo, por seus objetivos descritivos, pelas técnicas utilizadas em suas descrições, e pelas reações que essas mesmas técnicas provocaram e provocam até hoje no leitor e no espectador.

Esses escritores parecem propor essa mesma decodificação e reconstrução da imagem através de suas descrições, no que poderíamos chamar de uma hipotipose impressionista, como podemos ver no esquema que propomos a seguir:

Tema A: tema de trabalho para o pintor

Tema B: tema de trabalho para o escritor

Tema B': representação do tema B a partir da leitura da seqüência descritiva

Não estamos mais diante de uma simples descrição de uma pintura, como na *ekiphrasis*, mas sim da descrição de um tema pelo escritor através de um olhar impressionista - o que configura uma real interferência da arte pictórica sobre a arte literária.

Dentro desse processo de desconstrução e reconstrução visual e verbal, dois papéis mostram-se fundamentais. O primeiro deles é o papel desconstrutor / fragmentador do discurso e da imagem exercido pelo autor da seqüência descritiva (escritor) e pelo autor do quadro (pintor). O segundo é o papel reconstrutor do discurso e da imagem exercido pelo leitor da descrição literária e pelo observador do quadro.

Escritor e pintor, leitor e espectador, desconstrutores e reconstrutores de dois sistemas representativos que já foram considerados opostos, mas que podem se unir no momento efêmero - e suspenso no tempo - da descrição de um efeito de luz.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA - OBRAS DE FLAUBERT E DE ZOLA

FLAUBERT, Gustave. *L'Éducation sentimentale*. Paris : Gallimard, 2006.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Paris : Le Livre de Poche, 1999.

ZOLA, Émile. *Au Bonheur des Dames*. Paris : Le Livre de Poche, 1984.

ZOLA, Émile. *L'Assommoir*. Paris : Pocket Classiques, 1990.

ZOLA, Émile. *Nana*. Paris : Pocket Classiques, 1991.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADAM, Jean-Michel. *Les textes : Types et prototypes*. Paris: Éditions Nathan, 1997.

ADAM, Jean-Michel; PETITJEAN, André. *Le Texte descriptif*. Paris: Éditions Nathan, 1989.

BERGEZ, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris: Armand Colin, 2004.

BOURGET, Paul. *Essais de psychologie contemporaine (1885)*. Paris: Gallimard, 1993.

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Invenção do Romance*. Brasília: UNB, 2006.

DURET, Théodore. *Les peintres impressionnistes*. Paris: Librairie Parisienne, 1878.

FEIST, Peter H. *Impressionismo*. Lisboa: Tachen, 2006.

FONTANIER, Pierre. *Les Figures du discours (1821)*. Paris: Flammarion, 1993.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte (1972)*. Tradução para o português: Álvaro Cabral. São Paulo: Guanabara Koogan, 1993.

GONCOURT, E. et J. de. *Journal. Mémoires de la vie littéraire (1860)*. Éd. R. Ricatte, Paris : Robert Laffont, 1989.

GRACQ, Julien. *En lisant, en écrivant (1980)*, in *Oeuvres complètes*, éd. B. Boie et Cl. Dourguin. Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », Paris, 1989-1995.

HAMON, Philippe. *Analyse du descriptif*. Paris, Hachette, 1981.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura (1953)*. Tradução para o português: Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura: textos essenciais - Vol. 7: O paralelo das artes*. Organização e apresentação de Jacqueline Lichtenstein; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

LOUVEL, Liliane. *La description « picturale »; pour une poétique de l'iconotexte. Poétique*. Paris, nº 112, p. 475-490, 1997.

MAGALHÃES, Roberto Carvalho de. *A pintura na literatura. In: Literatura e Sociedade*, nº. 2, p. 69-88, 1990.

MAINGUENEAU, Dominique. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*. Paris: Dunod, 1993.

MARMONTEL, J.-F. *Éléments de littérature (1787)*. Paris: Desjonquères, 2005.

MELLO, Celina M. Moreira de. *A Literatura francesa e a pintura - ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras / UFRJ, 2004.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução para o português: José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1982.

PROUST, Marcel. À propos du 'style' de Flaubert. In : *Contre Sainte-Beuve, suivi de Pastiches et Mélanges*. Paris: Gallimard/Pléiade, 1971.

RONCARD, Pierre de. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1994.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *La Nouvelle Héloïse*. Paris: Flammarion, 1999.

SAINTE-BEUVE. *Port-Royal*. Paris: Robert Laffont, 2004.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes*. Tradução de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena R. Cunha. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1983.

VALÉRY, Paul. *Oeuvres*. Pléiade, tome II. Paris: Gallimard, 1960.

VALÉRY, Paul. *Degas Dança Desenho*. Tradução de Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VOUILLLOUX, Bernard. *L'« impressionnisme littéraire » : une révision*. *Poétique*, n.121, p. 61-92, 2000.

VOUILLLOUX, Bernard. *Les tableaux de Flaubert*. *Poétique*, n.135, p. 259-297, 2003.

WELLEK, René; WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Lisboa: Europa-América, 1962.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução para o português: João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte*. Tradução para o português: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.