Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo

Departamento de Letras Modernas

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Aline Magalhães dos Santos

O pintar literário nos Escritos sobre a arte, de Émile Zola

São Paulo

2016

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da

Universidade de São Paulo

Departamento de Letras Modernas

Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês

Aline Magalhães dos Santos

O pintar literário nos *Escritos sobre a arte*, de Émile Zola

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês 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: Professora Dra. Claudia Amigo Pino

De acordo,

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Santos, Aline Magalhães dos
Sp O pintar literário nos Escritos sobre a arte, de Émile Zola / Aline Magalhães dos Santos ; orientadora Claudia Consuelo Amigo Pino. - São Paulo, 2016.
133 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês.

1. Literatura e pintura. 2. Émile Zola. 3. Escritos sobre a arte. 4. Descrição pictórica dramatizada. I. Pino, Claudia Consuelo Amigo, orient. II. Título.

SANTOS, Aline Magalhães dos

O pintar literário nos Escritos sobre a arte, de Émile Zola.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês 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.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu marido Bryan

Aos meus pais João e Elaíne

As minhas irmãs Anne e Louise

AGRADECIMENTOS

A Deus, primeiramente, que todos os dias me deu força para não desistir.

Ao Bryan, meu companheiro na vida, que acompanhou toda essa trajetória desde o seu início e me apoiou, confortou e esteve ao meu lado nas leituras, nas alegrias e descobertas. Pelo carinho, por cada gesto e sorriso nesta gratificante etapa. Pela paciência, compreensão em todos os momentos de dificuldade e por dividi-los comigo.

Aos meus pais, João e Elaíne, por todo o suporte e apoio que me deram ao longo de todo esse processo, pelo financiamento da minha pesquisa e por não me deixarem nunca desistir. Por acreditarem em mim, pelos conselhos da vida, por me apoiarem incondicionalmente nos momentos difíceis, por primarem pela minha educação e pelo conforto em todos os momentos. A minhas irmãs, Anne e Louise, que entenderam todos os momentos de dificuldade que passei e estavam lá para me apoiar. Pelas palavras de conforto e por entenderem meus momentos solitários de escrita.

A Claudia Amigo Pino, minha orientadora, pelos inúmeros conselhos, pela confiança no meu trabalho, por me acompanhar nessa longa jornada partilhando sua experiência, pelas leituras atentas e por me mostrar novos caminhos de pesquisa.

Aos colegas do grupo Criação & Crítica, pelos comentários nos seminários, pelas leituras indicadas ao longo da pesquisa, por deixar a minha caminhada mais divertida. A Tatiana Cavalari pela amizade, apoio, pelas leituras, pela companhia em congressos e conselhos em toda essa trajetória. A Samara Geske pelas traduções e apoio nessa pesquisa. A Angelica Amâncio pelas indicações bibliográficas e pela disposição nas leituras.

A todos os meus amigos que me incentivaram de uma fora ou outra e me apoiaram em todas as minhas ausências.

RESUMO

SANTOS, A. M. **O pintar literário nos Escritos sobre a arte, de Émile Zola**. 2016, 133 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Emile Zola é conhecido por sua carreira como romancista, mas sua iniciação como escritor deu-se também como crítico de arte entre as décadas de 1860 a 1896, anos nos quais o escritor frequentou os ateliês de célebres pintores, cafés e os Salões. A partir da análise dos artigos de jornal presente na compilação *Escritos sobre a arte*, o trabalho tem por objetivo mostrar como a relação com os pintores impressionistas leva Zola a utilizar os procedimentos picturais desse movimento para descrever os quadros expostos nos Salões de 1866 a 1880. Na primeira parte do trabalho, será apresentado um panorama dos Salões e a gênese desse gênero novo por Denis Diderot, as questões levantadas por Charles Baudelaire em seus escritos sobre a arte e a influência de ambas as críticas para a construção do método de análise de Zola. A segunda parte do trabalho visa apresentar as questões levantadas pelo crítico no que diz respeito à escolha do júri que selecionava as obras, o momento artístico e sua teoria estética. A questão principal deste trabalho será discutida detalhadamente na terceira parte deste trabalho, em que o objetivo principal será identificar os procedimentos pictóricos impressionistas nas análises de Zola e os desdobramentos dessas técnicas na produção da sua crítica de arte.

Palavras-chave: Literatura e Pintura, Escritos sobre a arte, Émile Zola

ABSTRACT

SANTOS, A. M. **: Literary painting in Writings on Art of Émile Zola**. 2016, 133 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2016.

Émile Zola is known for his novelist career, but his initiation happened as an art critic between the years 1860 and 1896, in which he attended renowned painters' studios, cafés and the Salons. Starting from the analysis on newspapers articles, found in the compilation *Writings on Art*, this dissertation intends to show how Zola's relation with Impressionist painters made him use this movement's pictorial proceedings in order to analyze the pictures exposed in 1866 and 1880 Salons and create narratives from such descriptions. In the first part, an overview about these Salons shall be introduced, as well as this new genre's genesis by Denis Diderot, the matters discussed by Charles Baudelaire in his writings on art, and the weight of both these critical modes to Zola's own analysis method. The second part aims to introduce the issues he raised concerning the choosing of the jury responsible for selecting works, the artistic moment, and his aesthetic theory. This research's main point shall be discussed minutely in the third part, whose main goal is to identify the Impressionists' pictorial procedures in Zola's analysis and this technique's deployment in his making of critics on art.

Keywords: Literature and Painting, Writings on Art, Émile Zola

RÉSUMÉ

SANTOS, A. M. **La peinture littéraire dans les Écrits sur l'art, de Émile Zola**. 2016, 133 f. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2014.

Émile Zola est surtout connu par sa production comme romancier, mais son entrée en écriture s'est aussi faite par son travail comme critique d'art dans la période de 1860 a 1896, des années où il fréquente les ateliers de peintres célèbres, les cafés et les salons. Tout en partant de l'analyse des articles parus dans des journaux et recueillis dans le volume *Écrits sur l'art*, l'objectif de ce travail est de montrer comment le rapport avec les peintres impressionnistes amène le critique à employer les démarches picturales de ce mouvement dans son appréciation des tableaux exposés dans les Salons de 1866 a 1880 et à créer de récits à partir des descriptions. Dans la première partie du travail, on présentera un aperçu général des Salons et la genèse de ce nouveau genre par Denis Diderot, ainsi que les questions soulevées par Charles Baudelaire dans ses écrits sur l'art et l'influence de ces deux critiques pour l'édification de la méthode d'analyse de Zola. La deuxième partie vise à présenter les questions suscitées par le critique en ce qui concerne la composition du jury qui sélectionnait les œuvres, le moment artistique et sa théorie esthétique. La problématique centrale de ce travail sera examinée en détail dans la troisième partie, dont le principal but est d'identifier les principales démarches picturales impressionnistes présentes dans les analyses de Zola et les développements de ces techniques dans la composition de sa critique d'art.

Mots-clés: Littérature et Peinture; Écrits sur l'art; Émile Zola

Sumário

A primeira impressão... 11
1. Os escritos sobre a arte 15
1.1. Os salões 15
1.2. Denis Diderot e a crítica de arte 17
1.3. Crítica de arte e problemática 20
1.4. Émile Zola e os salões de arte 22
1.5. Diderot, Baudelaire e Zola 28
2. O Salão de Émile Zola 33
2.1. O guisado 33
2.2. Os cozinheiros 38
2.3. A clientela 45
2.4. O crítico 49
2.4.1. A receita de Zola 49
2.4.2. O passo a passo 52
3. O pintar literário de Zola 55
3.1. A influência da ciência na arte de Zola e na pintura 55
3.2. O Impressionismo 57
3.2.1. O Romantismo na arte 58
3.2.2. O Realismo 62
3.3. O movimento impressionista 64
3.3.1. A técnica 65
3.3.2. Recepção crítica 67
3.3.3 O impressionismo pelo olhar de Zola 68
3.3.4. O impressionismo naturalista 71
3.4. A teoria das telas 74
3.5. A arte do registro espontâneo do mundo 76
3.5.1. Vocabulário e justaposições 77
3.5.2. A luz 80
3.5.3. A cor 81
3.5.4. O olhar 87
3.6. A teoria dos écrans 92
3.6.1. Quadros que tomam vida 100
Esse é apenas o início da caminhada... 118
Referências Bibliográficas 123
Anexos 126

A primeira impressão...

> A obra, anteriormente à leitura que eu faço dela, era somente uma coisa adormecida. Por que não voltar, temporariamente, a esse estado de coisa, ou seja, aos múltiplos signos objetivos do qual ela se compõe. Eu sei que encontrarei ali garantias materiais do que foi, no instante da leitura, minha sensação, minha emoção, meu mal-estar. Para melhor saber por que se despertou meu sentimento, tentarei identificar as estruturas objetivas que a determinaram. Será necessário colocar entre parênteses, e tratar resolutamente em objeto esse sistema de signos cujo poder experimentei. Esses signos me seduziram, eles carregam um movimento que se realizou em mim. Longe de recusar sua sedução, ou o choque sofrido, longe de esquecer o primeiro encontro, eu procuro dar-lhe valor, iluminá-lo em meu próprio pensamento, e só posso fazê-lo caso eu ligue estreitamente a primeira atração (o que eu aprendi pelo sentido) ao seu substrato verbal, à sua fonte formal. (STAROBINSKI, 2001, P. 11-12)

Uso essa citação de Starobinski como ponto de partida para este trabalho. Lembro-me de caminhar pelas estantes das livrarias na França, interessada pelos livros de arte e de repente me deparar com o título: *Escritos sobre a arte*. Ao pegar o livro percebi tratar-se do autor Émile Zola. Meu primeiro questionamento foi: Zola? Se sua expectativa, assim como a minha, esperava encontrar alguma obra nova naturalista relacionada à arte, logo nas primeiras páginas já haveria a primeira decepção, com o início do primeiro capítulo: "A raiva é santa [...] Odeio as pessoas". Ao ler o prefácio, duas palavras me chamaram atenção: crítica e impressionismo. Isso logo me intrigou e, depois de uma leitura superficial percebi que se tratava de uma compilação de artigos sobre a relação entre a arte e política.

Conhecia a carreira Zola como jornalista, a partir de *J'accuse!* e o caso Dreyfuss, mas não conhecia essa carreira de crítico de arte e é aqui que se centrou todo o meu interesse inicial: qual era a teoria estética proposta nesses escritos e o porquê do título *Escritos sobre a arte* e não crítica de arte?

Através da leitura dos artigos, pude perceber que não se tratava apenas de uma crítica de arte, mas sim de uma crítica ao júri dos salões e toda a política por trás da escolha das pinturas que seriam expostas nos salões oficiais do século XIX. Zola estava defendendo uma pintura que estava por vir: a pintura impressionista. É então através da arte, dos quadros expostos, que Zola faz mais que uma análise das pinturas, pintores e crítica política: ele traz um novo conceito de arte e escritura.

Zola previu o futuro da arte francesa. Mas meu questionamento ia além da questão do gênero. De alguma forma, a descrição que ele fazia dos quadros me fazia imaginar personagens e histórias: permitiam-me criar outros quadros. Para entender melhor o porquê do despertar do meu sentimento e da minha sedução pelo texto e pela descrição, eu teria que ir mais fundo. Eu precisava descobrir o que os quadros provocaram em Zola e como o crítico fazia com que as suas descrições me provocassem impressões. Em um primeiro momento eu não tinha acesso aos quadros e foi a partir desse novo estilo de descrição que as personagens e principalmente os objetos tomaram forma e movimento. A moça nua em Olympia de Manet (Anexo 01), não é para ele o detalhe mais importante, mas sim o gato que aparece na tela: "Todos concordam que esse gato é muito engraçado, não é mesmo? [...] Um gato, imaginem. E além do mais, um gato preto. É muito engraçado". (ZOLA, 1991, p.116). A mulher que aparece andando no meio do Salão arrastando seu vestido e que entra na parede e o leitor descobre ser a tela *Camille* (Anexo 02) de Monet. Ou ainda um espanhol, que está "sentado num banco de madeira verde, cantando e dedilhando as cordas de seu instrumento e que obteve uma menção honrosa" e o "meninozinho de pé, com ar ingênuo e surpreso, segurando com as duas mãos uma enorme espada munida de seu bandoleiro" (ZOLA, 1991, p. 156) representados nas telas *Le Chanteur Espagnol* (Anexo 03) e *L'Enfant à l'épée* (Anexo 04).

O meu percurso nesse trabalho segue a linha de questionamentos que me acompanharam durante esses dois anos: por que, o que e como. Na primeira parte, busco formar um panorama histórico da crítica de arte, necessário para a compreensão do por que os Escritos sobre a arte não levam o título de crítica de arte em todos os autores que o fizeram desde o seu início com Denis Diderot. Parece-me interessante falar primeiramente do espaço em que se passam esses escritos: os Salões de arte no reinado de Luís XIV e a constituição da Academia Real de Pintura e Escultura que, segundo Celina Maria Moreira de Mello (2004, p.22), vinculava-se ao processo "de fortalecimento do poder centralizador e absoluto do rei da França, [...] com o propósito de diferenciar seus membros dos pintores e escultores artesãos". É nesse contexto que nascem as primeiras críticas de arte com Diderot, inaugurando um tipo de relação entre pintura e literatura que vai perpassar todo o século XIX.

Entre as críticas de Diderot e Zola, destacam-se também aquelas de Charles Baudelaire em que o crítico procura trazer questionamentos do que seria a crítica de arte. Influenciado pelas ideias da impressão do conjunto de Diderot, Baudelaire de forma intuitiva afirma que a representação da natureza só seria autêntica ao passar pelo prisma de sua individualidade do pintor. De forma análoga, Zola toma como método de análise esse conceito de personalidade e busca num quadro a impressão do pintor.

É nesse contexto que surge a crítica de Zola à composição do júri que elegia as obras expostas no Salão oficial. Para entender melhor como se dá esse processo, a segunda parte desse trabalho busca, a partir da comparação do Salão com um guisado pelo próprio Zola, mostrar qual o ponto de vista do crítico em relação a todo o cardápio oferecido pelos cozinheiros dessas exposições de arte, a clientela que degusta toda essa produção artística e sua concepção de arte e teoria estética.

E onde está a arte, a pintura? O que ela tem a ver com tudo isso? Na terceira e última parte do trabalho procuro mostrar como Zola se apropria das técnicas picturais impressionistas de seus amigos pintores como forma de análise. Apresentarei, inicialmente, como a ciência afetou tanto o crítico como a pintura na década de 1860 e, depois, como suas premissas são utilizadas para entender que a pintura não seria mais aquela da Academia, mas aquela baseada na impressão do pintor (e porque não do crítico também). A não definição dos contornos, a importância da luz, o efeito e a percepção do real, o motivo ao ar livre, dentre outros, serão analisados por Zola a partir dos quadros que serão reproduzidos como forma de reflexão do que seria a obra viva para Zola. Os diferentes tipos de impressões trarão a vivacidade também para as descrições zolianas, que serão provocadas em mim e em você, leitor, para que você tenha também essa experimentação a partir das narrativas criadas. A arte apenas se torna um pretexto para que eu e você tenhamos nossas próprias impressões e nos deliciemos nas mais diversas narrativas criadas por Zola a partir das descrições das pinturas impressionistas.

Apenas para informação, é preciso dizer que nas citações diretas longas o original em francês foi mantido, já que, principalmente no último capítulo, o objetivo era de analisar como a linguagem foi utilizada, a partir das descrições, como uma técnica pictural. No entanto, seguem nossas traduções nas notas de rodapé para aqueles que (ainda) não tem o domínio da língua francesa.

Termino aqui com a citação de Zola do trabalho crítico, na intenção de mostrar o meu contentamento em dissecar a obra e reconstruir a sua realidade. Juntemo-nos à Zola nessa longa caminhada pelos Salões:

> Et il y a, pour le critique, une joie pénétrante à se dire qu'il peut disséquer un être, qu'il a à faire l'anatomie d'un organisme, et qu'ils reconstruira ensuite, dans sa réalité vivante, un homme avec tous les membres, tous ses nerfs et tout son coeur, toutes ses rêveries et toute sa chair.
> (ZOLA, 1991, p.141)
> [...] Je supplie tous mes confrère de se joindre à moite, je voudrais grossir ma voix. (ZOLA, 1991, p. 99,141)[1]

[1] "E há para o crítico, uma alegria penetrante a se dizer que ele pode dissecar um ser, que pode fazer a anatomia de um organismo e que em seguida, em sua realidade viva, um homem com todos os seus membros, todos os seus nervos e todo o seu coração, todos os seus devaneios e toda a sua carne. Suplico a todos os meus colegas que se juntem a mim: gostaria de aumentar a minha voz" (ZOLA, 1991, p. 99,141) (tradução nossa)

1. Os escritos sobre a arte

1.1. Os salões

Os Escritos sobre a arte, de Émile Zola, objeto de estudo deste trabalho, são uma compilação de artigos jornalísticos que tratam não somente de crítica de arte, mas também apresentam críticas ao júri dos salões de arte e à política por trás da escolha das pinturas que seriam expostas nos salões oficiais do século XIX. Este capítulo procura traçar um panorama histórico e social desses salões, do nascimento da crítica de arte com Denis Diderot no século XVIII, das transformações ocorridas a partir da crítica de arte com Charles Baudelaire e das mudanças no método crítico propostas por Zola para uma melhor compreensão do contexto em que seus escritos estão inseridos e sobre sua particularidade e originalidade.

Os Salões eram grandes mostras periódicas de arte contemporânea que se realizavam em Paris e causavam impacto tanto na vida pública como na artística da época. Foram o tema de diversos pintores como Pietro Martini (Anexo 05), em 1787, François Heim (Anexo 06), em 1825, François Biard (Anexo 07), em 1847, e Édouard Dantan, em 1880 (Anexo 08). Receberam esse nome pelo fato de a primeira exposição ter sido organizada no Salon d'Apollon, no Museu do Louvre, e começaram, segundo Laurent Versini, como um projeto de Jean-Baptiste Colbert, político francês, ministro de Estado e Economia do rei Luís XIV, de realizar uma exposição que mostrasse os resultados de um programa filantrópico real que encorajava poetas e artistas a celebrar a liturgia monárquica (DIDEROT, 1996, p. 173) com o propósito de propagar as benevolências do reinado de Luís XIV – e também de controlar a produção artística para que ela não saísse do padrão e contestasse o poder. Na realidade, quando a Academia Real de Pintura e Escultura foi fundada, em 1648, não havia provisões para exposições públicas. Após uma reorganização financeira promovida por Colbert enquanto exercia o cargo de controlador geral das finanças do rei – posição que assumiu em 9 de abril de 1667 –, ocorre a primeira exposição de novidades na galeria do Palais-Royal. Depois de uma interrupção, em 1683, as exposições são retomadas na grande galeria do Louvre. Nunca um evento artístico teve tanta longevidade e repercussão como essas mostras de arte no século XIX. O salão, segundo Gérard-Georges Lemaire em seu livro *Histoire du Salon de Peinture* (2004, p. 45), permitiu aos eruditos da época, bem como aos curiosos,

descobrirem o essencial da criação artística francesa, tornando-se um "ponto de encontro" a partir da metade do século XVIII. Neste meio tão fecundo, permitiu-se o nascimento da crítica de arte como gênero literário, que, no entanto, realizava-se de modo muito singular, e que mais tarde vai receber o nome de "escritos sobre a arte". Embora a gênese desse gênero tenha como precursor Denis Diderot, importa citar aqueles que o influenciaram de alguma forma para uma melhor compreensão dessa nova crítica.

Segundo Lemaire (2004, p. 45), no início, o Salão era uma manifestação modesta. Com o passar dos anos e o aumento do número de obras expostas, bem como o número de frequentadores, os acadêmicos decidiram publicar um guia, primeiro arquétipo dos catálogos das exposições, tendo como título *Explication des peintures, sculptures et gravures fournies à l'Académie Royale de Peinture*, em 1673. Durante quase um século, o livreto – uma pequena brochura costurada, colada e coberta por um papel marmorizado – sofre diversas variações e, na época de Diderot, é redigido por Cochin, secretário da Academia, mas tudo em proveito da própria instituição, já que era vendido às portas do salão e seu lucro era revertido para Academia. O rei recebia um exemplar único, bem como as altas personalidades. Esses livretos tornaram-se tão importantes que serviram para a análise de Diderot no salão de 1763:

> Je vous parlerai des tableaux exposés cette année à mesure que le livret qu'on distribuie à la porte du Salon, me les offrira. Peut-être y aurait-il quelque ordre sous lequel on pourrait les ranger; mais je ne vois pas nettement ce travail compensé par ses avantages. (DIDEROT, 1996, p. 237)[2]

Rapidamente, aparecem os primeiros panfletos não acadêmicos que têm como assunto os salões. Trata-se, na maior parte dos casos, de folhas anônimas com tom mordaz, irônico e sarcástico. É pelo viés dessa cultura periférica, como nota Thomas Crow (apud LEMAIRE, 2004, p. 46), que os panfletos se tornam instrumentos de uma forma consciente de crítica social e dão início à crítica independente. Obviamente, isso nem sempre foi a regra, visto que, já em 1690, Jean Rou insurgia-se contra o fato de os salões terem se tornado uma espécie de "ágora" das artes, na qual qualquer um poderia dar sua opinião sobre as obras de arte que estavam reservadas somente aos verdadeiros conhecedores (apud LEMAIRE, 2004, p. 46).

---

[2] "Falarei dos quadros expostos este ano à medida que o livreto que se distribui na porta do Salão me for dado. Talvez teria alguma ordem sob a qual se poderia arrumá-los, mas não vejo claramente este trabalho compensado por suas vantagens. (DIDEROT, 1996, p. 237)" (tradução nossa).

No entanto, esses panfletos se multiplicam e, em 1741, ainda segundo Lemaire (2004, p. 48), tem-se o primeiro texto verdadeiramente anônimo, considerado como um esboço de uma crítica de arte, escrito por alguém que conhecia as pinturas, mas que, no entanto, não escrevia muito bem. Esse autor anônimo, que relata em um primeiro momento seus problemas com um suíço na entrada do salão (mostrando também o início de uma tradição, já que a visita ao salão será posteriormente uma forma de reportagem e, por vezes, uma verdadeira narrativa romanesca), vai examinar com cuidado telas de pintores como Oudry, Desportes, Georges La Tour – mais tarde analisados também por Diderot –, entre outros, e assim o espírito da crítica começa a germinar, embora ainda tenha duas falhas segundo Lemaire: a escrita e a autoridade intelectual, "[...] instrumentos indispensáveis para que ela possa ter um peso incontestável e servir de contra poder à instituição acadêmica que não cessa de reforçar seu monopólio e seus privilégios" (2004, p. 48-49). Essa forma de literatura, segundo Lemaire, era o único meio pelo qual aqueles que não dominavam o conhecimento artístico tinham de penetrar nos segredos dos ateliês ou corredores da Academia.

Já em 1747, surge outro pequeno livro anônimo, que mais tarde teve sua autoria atribuída à La Font de Saint-Yenne, gentil-homem da rainha de 1729 a 1737, intitulado *Reflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France*, provocando uma agitação nos membros da Academia. Esse escândalo se deveu ao fato de essas páginas serem manifestadamente obra de um homem de grande cultura, que tinha conhecimento da pintura antiga e contemporânea, emitindo pareceres muito precisos e bem argumentados sobre alguns dos artistas expostos. Os acadêmicos e artistas foram então confrontados a um julgamento sobre suas próprias obras. La Font de Saint-Yenne se faz advogado de um gênero novo de literatura que seria fundado sobre a sensibilidade – marca também das críticas de Diderot.

1.2. Denis Diderot e a crítica de arte

Em 1759, Denis Diderot aceita colaborar para a revista de seu amigo, o barão Melchior Grimm, chamada *La Correspondance littéraire*, na qual deveria fazer um resumo dos salões. Trata-se, na realidade, de uma carta manuscrita (a fim de evitar a

censura[3] da época, que tocava diretamente os textos impressos) que saía duas vezes por mês para um número limitado de pessoas.

Diderot começou sua escrita em 1759 com notas "descosturadas" sem introdução geral nem conclusão. Não obstante, foi incontestavelmente o primeiro a reunir pontos de vista de técnica e estética dando início a uma crítica de arte para literatos, escrevendo suas impressões à crítica imediata da atualidade: "Que triste e vazio esse ofício de crítico! É tão difícil produzir uma coisa mesmo medíocre e é tão fácil sentir a mediocridade (DIDEROT, 1996, p. 251). Ele mesmo cita, em seu resumo sobre o Salão de 1763, o que seria necessário para descrever uma exposição:

> Pour décrire un Salon à mon gré et au vôtre, savez-vous, mon ami, ce qu'il faudrait-il avoir? Toutes les sortes de goût, un coeur sensible à tous les charmes, une âme susceptible d'une infinité d'enthousiames différents, une variété de style qui répondit à la variété des pinceaux. (DIDEROT, 1996, p. 237)[4]

É a partir da escrita sobre os Salões e de seu contato com obras e artistas que Diderot começa a refletir sobre sua própria crítica e obra literária como se vê no início do texto sobre o salão de 1765, endereçado a seu amigo Grimm:

> Si j'ai quelques notions réfléchies de la peinture et de la sculpture, c'est à vous, mon ami, que je le dois. [...] C'est la tâche que vous m'avez proposée qui a fixé mes yeux sur la toile et qui m'a fait touner autour du marbre. J'ai donné le temps à l'impression d'arriver et d'entrer. J'ai ouvert mon âme aux effets, je m'en suis laissé pénétrer. J'ai recueilli la sentence du vieillard et la pensée de l'enfant, le jugement de l'homme de lettres, le mot de l'homme du monde et les propos du peuple; et s'il m'arrive de blesser l artiste, c'est souvent avec l'arme qu'il a lui-même aiguisée. (DIDEROT, 1996, p. 291)[5]

---

[3] De acordo com Madelaine Cerf (1967, p. 02), no período monárquico, a liberdade de imprimir e de difundir o pensamento escrito para o público nunca existiu. Tudo era devidamente controlado e a supervisão de qualquer aspecto que tocasse o "livro", a impressão e a distribuição era regulamentada pela Administração da Chancelaria.

[4] "Para descrever um Salão de minha livre vontade e da sua, saiba, meu amigo, o que seria preciso ver? Todas as espécies de gosto, um coração sensível a todos os charmes, uma alma suscetível de uma infinidade de entusiasmos diferentes, uma variedade de estilo que respondeu à variedade de pincéis." (DIDEROT, 1996, p. 237) (tradução nossa).

[5] "Se tenho algumas noções refletidas da pintura e da escultura, é a você que devo, meu amigo [...]. É a tarefa que você me propôs que fixou meus olhos sobre a tela e que me fez dar a volta no mármore. Dei tempo à impressão de chegar e de entrar. Abri minha alma aos efeitos, e me deixei penetrá-los em mim. Recolhi a sentença do velho e o pensamento da criança, o julgamento do homem das letras, a palavra do homem do mundo e as palavras do povo; e se acontece de eu ferir o artista, é frequente com a arma que ele mesmo aguçou." (DIDEROT, 1996, p. 291) (tradução nossa).

Seu procedimento diante das obras é uma espécie de pantomima do quadro para que o leitor distante possa interpretar a cena. O próprio autor nos expõe sua maneira de análise das pinturas:

> Dans la description d'um tableau, *j'indique d'abord le sujet*; je *passe au principal personnage*, de là aux personnages subordonnés dans le même groupe; aux groupes liés avec le premier, me laissant conduire par leur enchaînement; aux expressions, aux caractères, aux draperies, au coloris, à la distribution des ombres et des lumières, aux accessoires, *enfin à l'impression de l'ensemble*. Si je suis un autre ordre, c'est que ma description est mal faite, ou le tableau mal ordonné. (DIDEROT, 1996, 1.033, grifo nosso)[6]

Diderot compreendeu que os salões tornaram-se emblemáticos em relação à arte na França, com os quais ele poderia sensibilizar seu interlocutor "[...] à sua concepção do Belo e sua filosofia do gosto" (LEMAIRE, 2004, p. 54). Ele redige então acerca de nove salões – de 1759 a 1781 – e dá origem a *Ensaios sobre a pintura*, cuja originalidade de estilo se sobressai, bem como sua reflexão sobre os mecanismos que constituem a base da composição pictural. Ele concebe o belo como um equilíbrio sutil entre o útil, a sensação, o virtuoso e o bom. Mas há uma questão importante a se colocar: qual critério deve reger o julgamento sobre as produções de arte? Essa pergunta se torna importante porque será um dos meios para diferenciar os diversos escritos sobre arte, definindo a abordagem de cada escritor e seu estilo. No que concerne a Diderot, **o gosto** é o instrumento supremo, como se vê em seu livro *Pensées détachées sur la peinture, la sculpture et la poésie pour servir de suite aux salons*:

> Il ne sufit pas d'avoir du talent, il faut y joindre le goût. Je reconnais le talent dans presque tous les tableaux flamand; pour le goût, je l'y cherche inutilement. Le talent imite la nature; le goût en inspire le choix. [...] Si l'observation de la nature n'est pas le goût dominant du littérateur ou de l'artiste, n'en attendez rien qui vaille. (DIDEROT, 1996, p. 1.013, 1.016)[7]

Nasce, então, com o exemplo de Diderot e com a multiplicação dos folhetos críticos, a ideia do comentário fora da Academia sobre as obras expostas nos salões.

---

[6] "Na descrição de um quadro, *indico primeiramente o tema*; passo *ao personagem principal*, daí aos personagens subordinados no mesmo grupo; aos grupos ligados a esse primeiro, me deixando conduzir pelo seu encadeamento; às expressões, aos caracteres, à acomodação dos tecidos, ao colorido, à distribuição de sombras e luzes, aos acessórios, enfim, à *impressão do conjunto*. Se eu sigo outra ordem, é porque minha descrição é mal feita, ou o quadro mal organizado". (DIDEROT, 1996, p. 1.033, grifo nosso) (tradução nossa).

[7] Não basta ter talento, é preciso colocar nele o gosto. Reconheço o talento em quase todos os quadros flamengos; para o gosto, eu o procuro inutilmente. O talento imita a natureza; o gosto inspira a partir dela a escolha. [...] Se a observação da natureza não é o gosto dominante do literato ou do artista, não espere dela nada que valha. (DIDEROT, 1996, p. 1.013-1.016) (tradução nossa)

1.3. Crítica de arte e problemática

Este casamento entre literatura e pintura, na segunda metade do século XIX, torna-se um tanto quanto turbulento. Já não é mais realizada uma ilustração mecanicista do quadro, mas uma análise. O nascimento da crítica de arte como gênero foi determinado pela transformação do mercado de arte, em que o próprio artista se torna um *marchand*, como constata o pintor Courbet. De acordo com Pierre Leduc-Adine (1991, p. 95), o objeto plástico adquire o status de produto no século XIX, necessitando de um mediador entre o produtor e o consumidor: o crítico. O crítico, produto da sociedade burguesa industrial, é responsável, então, por produzir um julgamento, mas certamente também é produtor de um valor tanto estético como econômico. Esse jogo econômico se torna primordial, já que há um novo público de compradores desejosos de serem guiados em suas compras. A maioria dos artistas ou analistas lamenta a transformação da arte em atividade comercial. É nesse contexto que Maxime Du Camp, levando em consideração a Exposição Universal de 1855, constata com arrependimento que "[...] há muitos artesãos hábeis e poucos artistas: a arte deveria florescer num templo e é em uma butique que ela vegeta" (1855 apud LEDUC-ADINE, 1991, p. 95). Além dessa nova função econômica do crítico há um novo movimento artístico e literário que surge no início do século XIX, o romantismo, que propõe a indistinção entre crítica e obra por meio da reflexão, como analisado por Walter Benjamin em *A crítica de arte no romantismo alemão* (2011, p. 29): "A reflexão é o tipo de pensamento mais frequente nos primeiros românticos [...]. Imitação, maneira e estilo, três formas que se deixam de bom grado aplicar aos românticos, encontram-se cunhadas no conceito de reflexão". Esse tipo de pensamento para os românticos era o refletir transformador sobre uma forma. Segundo Benjamin (2011, p. 32), "não se trata de um conhecimento de um objeto através da intuição, mas do autoconhecimento de um método, de um elemento formal – o sujeito absoluto não representa nada além disso". Essa teoria do conhecimento terá a mais profunda afinidade com a teoria da arte da primeira fase do romantismo.

A problemática que se coloca é sobre o novo gênero. Embora tratado até aqui como crítica de arte, escritores de épocas diferentes como Charles Baudelaire, André Maulraux, Émile Zola e Marcel Proust deram às suas críticas o nome de "escritos sobre a arte". Trata-se, então, de uma crítica de arte ou de literatura? Vê-se a importância

desse questionamento pela publicação de um número completo da *Revue Romantisme* (1991), dedicada ao século XIX, abordando o estudo de crítica e arte em que críticos célebres consideram as definições sobre o gênero. De acordo com Leduc-Adine (1991, p. 93), essas definições nos colocam problemas espinhosos, pois eles consideram a crítica de arte como uma espécie de dado fundamental como "o mecanismo do julgamento diante das obras, as regras [...] em referência às quais se afirma o julgamento estético", o qual é feito através de regras já estabelecidas, diferentemente do que acontece nos Escritos sobre a arte, em que os críticos definem suas próprias regras. Ainda segundo Leduc-Adine (1991, p. 93), confunde-se, nessas condições, a crítica de arte com a estética, e a história da arte com um julgamento de valor, uma tomada de posição, seguindo-se a estética hegeliana e ignorando-se, assim, a história da arte para se consagrar aos fundamentos possíveis do julgamento estético. Disso resulta uma confusão da denominação da crítica de artenos textos de Baudelaire, dos irmãos Goncourte de Zola com aqueles de Platão, Aristóteles e Hegel.

A leitura crítica feita nos *Écris sur l'art* constitui apenas um dos fins da crítica de arte, mas contém caracteres específicos. Como analisado por Jean-Paul Bouillon em *Mise au point théorique et méthodologique* (1980, p. 891), não se trata de julgar, mas de achar, a partir da obra, um método de análise e a hierarquia de níveis de leitura, com exceção do julgamento de Zola que permitiu ao escritor, no domínio específico da pintura, "inventar" Manet.

No prefácio do livro *Écris sur l'art*, de Émile Zola, bem como em sua análise sobre o gênero no texto "As regras de um gênero – a crítica de arte", Leduc-Adine propõe o mesmo questionamento, chegando à conclusão de que se tratava, na verdade, de "literatura de arte", gênero relativamente novo e bem circunscrito no tempo, já que localizado essencialmente no século XIX:

> Il s'agit des comptes rendus de Salons, paraissant le plus souvent dans les journaux, au rez-de-chaussé de la une, en alternance avec le roman feuilleton et les divers feuilletons critiques (littérature, théâtre, musique...). Ces textes relèvent évidemment de la littérature d'art, que ce soit à cause des auteurs, à cause des thèmes, à cause des systèmes de production, à cause des enjeux. (LEDUC-ADINE, 1991, p. 94)[8]

[8] "Trata-se de resumos de Salões, aparecendo mais frequentemente nos jornais, na parte de baixo da página, alternando com o romance de folhetim e os diversos folhetins críticos (literatura, teatro, música...). Estes textos falam evidentemente da literatura de arte, seja por causa dos autores, por causa dos temas, por causa dos sistemas de produção". (tradução nossa).

Embora os escritos sobre a arte de cada autor tenham sua peculiaridade, eles se constroem com base em estruturas semelhantes: "Trata-se sempre [...] de comentar, analisar, descrever ou interpretar imagens plásticas, de mostrar nelas o funcionamento, mesmo se a totalidade da imagem em seus diversos componentes não são considerados" (LEDUC-ADINE, 1991, p. 99).

1.4. Émile Zola e os salões de arte

Émile Zola tinha uma verdadeira paixão pelas imagens, o que se confirma pela sua amizade com pintores como Paul Cézanne, por exemplo, e durante os anos de 1863 a 1883, nos quais o escritor frequentou assiduamente os ateliês, os cafés e os salões. O crítico inicia suas crônicas literárias em 1866 no jornal *L'Événement*, no qual foi publicada boa parte de sua crítica até sua fusão em novembro do mesmo ano com o *Le Figaro*. Ele escreve seu primeiro artigo, "Un suicide", em 19 de abril de 1866, pertencente à compilação *Mon salon* com o pseudônimo de Claude. O artigo se refere à morte de um pintor de origem alemã, Jules Holtzapfell, que se mata por ter sido recusado pelo júri, deixando uma carta para explicar sua decisão: "[...] os membros do júri me recusam, então eu não tenho talento... é preciso morrer" (LEMAIRE, 2004, p. 186). Contudo, o artigo não é bem aceito, pois o escritor acusa sem reservas o júri que julgava as obras a serem expostas no salão, e, em 24 de abril de 1866, Zola decide publicar uma nota assumindo sua autoria:

> Nous avions arrêté, M. De Villemessant et moi, que je ferai ici le Salon, sous un pseudonyme. Signant déjà un article presque quotidien je souhaitais que ma signature ne se trouvât pas deux fois dans le journal.
> Je suis obligé d'ôter mon masque avant même de me l'être bien attaché, il y a beaucoup d'ânes à la foire qui se nomment Martin et il y a également, paraît-il, beaucoup de Claude par le monde s'occupant de critique d'art. Les véritables Claude ont eu peur d'être compromis, à propos de mon article Un suicide; et ils écrivent tous pour informer nos lecteur que ce ne sont pas eux qui ont l'audacieuse pensée d'intenter un procès au jury devant l'opinion publique.
> Qu'ils se rassurent, il a été décidé que j'avouerais hautement que le Claude révolutionnaire n'est autre que moi.
> Voilà toute la tribu des Claude tranquillisée
>
> Émile Zola (ZOLA, 1991, p. 89)[9]

[9] "Mr. De Villemessant e eu havíamos combinado que eu escreveria aqui sobre o Salão usando um pseudônimo. Como já assino um artigo quase cotidiano, não desejava que minha assinatura aparecesse duas vezes no jornal. Mas eu me sinto obrigado a retirar a máscara antes mesmo de tê-la bem ajustada, pois da mesma forma que existem muitos asnos na feira que se chamam Martin, parece que também existem muitos Claude pelo mundo que se dedicam à critica de arte. Os verdadeiros Claude tiveram medo de ficar comprometidos em razão de meu artigo *Um suicídio*; e todos escrevem para informar nossos leitores de que não foram eles que tiveram a audaciosa ideia de intentar um processo contra o júri diante

A outra parte dos escritos, a partir de 1868, aparecem no *L'Événement illustré*, no qual Zola publicou sessenta textos. Ele ficou muito famoso desde os seus primeiros artigos como crítico de arte e, até 1882, publicou quase todos os anos julgamentos sobre as telas expostas nos salões para um público que podia chegar a 400 mil visitantes, segundo o próprio Zola:

> En conclusion, j'estime qu'il n'est pas inutile de rapporter quelques données statistiques que j'ai trouvées en tête du catalogue officiel. "Les Salons officiels ont eu lieu à Paris tous les ans (sauf en 1871) et il est constamment apparu que les artistes les fréquentent et que le public est de plus en plus attiré aux expositions. Le nombre de tableaux envoyés au palais des Champs-Élysées (chaque artiste peut soumettre deux toiles seulement) a atteint en chiffres ronds jusqu'à quatre mille par an; Le nombre des visiteurs aussi s'est rappidement régulier, dans toutes les couches de la societé, de l'amour des oeuvres d'art. Sans tenir compte de l'entrée libre du public les dimanches et les jeudis, le total du public payant au cours de six semaines, que en 1867 s'élévá à cinquante-huit milles cent deux seulement, atteignit cente diz-neuf mille quatre-vingt-six en 1868 et enfin cent quatre-vingt-cinq mille en 1876. (ZOLA, 1991, p. 391-392) [10]

No entanto, Zola deixa claro que o interesse do público por esses salões passa a ser apenas pela distração ou para fazer parte dos hábitos parisienses. O escritor, então, não deixa de fazer sua crítica a uma multidão que vai aos salões para ver os quadros à guisa de divertimento. Para o crítico, isso tem um lado bom, visto que, ao olhar os quadros, é possível que a massa termine por formar um gosto artístico:

> Mais malheureusement on ne peut s'empêcheder d'ajouter que le Salon s'est incorporé aux moeurs parisiennes.La mode y joue déjà un rôle. La foule va regarder les tableaux pour se distraire, l'art n'a rien à voir là-dedans. Mais cela aussi a son bon côté. À force de regarder les tableaux, il se peut que les masses affinent leur goût artistitque. Ainsi, pour ce qui est de la quantité, nous avons des peintres et du public tant qu'il faut. (ZOLA, 1991, p. 392)[11]

---

da opinião pública. Que eles sosseguem, pois já está decidido que confessarei em voz alta que o Claude revolucionário não é outro senão eu mesmo. Eis toda a tribo dos Claude tranquilizadas. Émile Zola" (tradução nossa)

[10] "Concluindo, estimo que não é inútil trazer alguns dados estatísticos que encontrei no início do catálogo oficial. Os Salões oficiais ocorrem em Paris todos os anos (exceto em 1871) e os artistas que os frequentam, assim como o público, é cada vez mais atraído pelas exposições. O número de quadros enviados ao palácio da Champs-Elysées (cada artista pode submeter duas telas somente) atingiu em números redondos até quatro mil por ano; [...] o número de visitantes também aumentou rapidamente, em todas as camadas da sociedade, pelo amor às obras de arte. Sem contar a entrada gratuita do público aos domingos e às quintas, o total do público pagante durante seis semanas de exposição, que era em 1867 somente 58.102, atingiu 119.086 em 1868, 165.344 em 1869 e finalmente, 185.000 em 1876. " (tradução nossa)

[11] "Mas infelizmente não podemos deixar de acrescentar que o Salão incorporou-se aos hábitos parisienses. A moda desempenha seu papel nessa história. A massa vê os quadros para se distrair, a arte não tem nada a ver com isso. Mas isso também tem o seu lado bom, de tanto olhar os quadros, pode ser que as massas melhorem seu gosto artístico. Assim, no que diz respeito à quantidade, temos os pintores e o público que é necessário." (tradução nossa)

Os textos foram reagrupados sob o título apócrifo de *Escritos sobre a arte*, termos empregados pelo próprio Zola. O crítico agrupa esses textos publicados no *L'Événement* sob o pseudônimo de Claude com o intuito de não "o fazerem dizer o que não disse" e para que o seus artigos permanecessem aquilo que são:

> Je n'ai pas voulu enlever son jouet à la foule, et je publie *Mon Salon*. Dans quinze jours, le bruit sera apaisée, il ne restera aux plus ardents qu'une idée vague de mes articles. C'est alors que, dans les esprits, je grandirai encore en ridicule et en mauvaise foi. Les pièces ne seront plus sous les yeux des rieurs, le vent aura emporté les feuilles volantes de *L'Événement*, et on me fera dire ce que je n'ai pás dit, on racontera des grosses sottises que jê n'ai jamais formulées. Je ne veux pas que cela soit, et c'est pourquoi j'ai réunis les articles que j'ai données à *L'Événement* sous les pseudonyme de Claude. Je souhaite que "Mon Salon" demeure ce qu'il est, ce que le public lui-même a voulu qu'il fût. (ZOLA, 1991, p. 92)[12]

Um determinado e controverso júri selecionava as obras a serem expostas nos salões, mas isso não acontecia somente na época de Zola. Em 1831, segundo Lemaire (2004, p. 109), diante de um júri intratável que gozava de um poder sem limites, a imprensa começa pouco a pouco a fazer um contrapoder. Com a fundação do jornal de literatura e belas-artes *L'Artiste*, há uma reviravolta decisiva: é, em parte, o fim de uma tradição que se iniciou com a origem dos salões, a dos panfletos anônimos, que passam a ser substituídos por aqueles que são considerados "especialistas" nas questões artísticas da época e que começam a concorrer com os artistas. Além disso, eles passam a se beneficiar do crescente interesse do público pelos salões. Os periódicos consagrados às questões artísticas não se contentam mais em comentar somente as exposições, ou de falar dos pintores renomados. Eles se interessam também pelas questões que concernem ao funcionamento das instituições. A revolta contra a tirania do júri e a favor de um salão independente tem o seu estopim no salão de 1847, em que artistas se reúnem para redigir estatutos de um salão remodelado e, sobretudo, sem entraves (LEMAIRE, 2004, p. 127). Nessa ocasião, o jornal *L'Artiste* anuncia para assegurar seus leitores:

> On avait répandu le bruit qu'il ne devait pas y avoir de salon l'na prochain. Nous sommes joyeux de dire que c'était une fausse alerte. Il y aura un Salon

[12] "Não quis privar a multidão de seu brinquedo e publico *Meu salão*. Em quinze dias, o barulho será apaziguado, e não restará aos mais ardentes senão uma ideia vaga de meus artigos; é então que, nesses espíritos, irão me considerar ainda mais ridículo e de má-fé. As peças não estarão mais sob os olhos dos zombadores, o vento terá levado as folhas soltas do *L'Événement*, e me farão dizer que o não disse, dirão grandes bobagens que nunca formulei. Não quero que isso aconteça, e é por isso que reuni os artigos que dei ao *L'Événement* sob o pseudônimo de Claude. Desejo que *Meu Salão* permaneça aquilo que é, o que o próprio público quis que ele fosse." (tradução nossa)

> comme d'ordinaire. On parle de quelques améliorations utiles dans la distribution des médailles. (L'ARTISTE apud LEMAIRE, 2004, p. 128)[13]

Como se vê, fundamentalmente nada muda. O júri continua sempre composto de artistas e representantes da Academia. A situação piora no Salão de 1863 quando novas restrições são impostas para a seleção das obras: somente os artistas que haviam recebido medalhas nos salões anteriores ou que haviam recebido o prêmio de Roma ou ainda que faziam parte do Instituto estavam isentos do exame do júri. Segundo Lemaire (2004, p. 161), de 5 mil obras depositadas por 3 mil artistas, somente 2 mil foram aceitas, não incluindo obras de Courbet e Manet, rejeitadas sem apelo.

Os escritos de Zola não só pregavam um juízo de valor e uma crítica ao sistema de admissão das obras pelo júri, até então polêmicas, comum aos demais escritos que surgem nessa época. A inovação de Zola vem do fato de que sua crítica é relacionada à admissão dos **membros** que constituíam o júri, ou seja, não é apenas uma crítica da arte contemporânea, mas um questionamento de toda a constituição do júri e do sistema de admissão de obras; há uma ruptura definitiva entre a instituição e os criadores, como exemplificado pelo próprio autor:

> Mais, avant de juger les artistes admis, il me semble bom de juger les juges. Un salon de nos jours, n'est-ce pas l'oeuvre des artistes, il est l'oeuvre d'un jury. Donc je m'occupe avant tout du jury, l'auteur des ces longues salles froides et blafardes dans lesquelles s'étalent, sous la lumière crue, toutes les médiocrités timides et toutes les réputations volées. (ZOLA, 1991, p. 94-95)[14]

A crítica de arte representava, na segunda metade do século XIX, um esboço – primeiramente provisório, depois acessório – para Zola na perspectiva de uma carreira literária, como analisado por Leduc-Adine: "Zola compreendia os problemas estéticos de sua época, graças aos seus amigos pintores que ele frequentava assiduamente, ou nos ateliês ou no café Guerbois que se vê na carta dedicada publicada no Salão de 1866" (ZOLA, 1991, p. 10)[15]. Zola entendeu que havia todos os sinais de uma ruptura e de um começo. O que para Diderot era uma sensibilização do belo e de sua filosofia do gosto, para Zola seria a da percepção (a personalidade, o "temperamento", na terminologia de

---

[13] Tinha-se espalhado o rumor que não se devia ter o Salão no ano que vem. Estamos felizes de dizer que este era um alerta falso. O Salão acontecerá como de costume. Fala-se de algumas melhoras úteis na distribuição de medalhas. (tradução nossa)

[14] "Mas antes de julgar os artistas admitidos, parece-me bom julgar os juízes. [...] Um salão de nossos dias não é obra dos artistas, é a obra de um júri. Portanto, ocupo-me antes de tudo do júri, o autor destas longas salas frias e pálidas nas quais se estendem, sob a luz crua, todas as mediocridades tímidas e todas as reputações roubadas." (tradução nossa)

Zola). Esse temperamento era para Zola a verdade humana, contrária ao ideal absoluto imposto pela Academia. Era a partir da personalidade do artista refletida na obra que a obra vivia:

> Je ne suis pour aucune école, parce que je suis pour la vértité humaine, qui exclut toute coterie et tout systeme. Le mot "art" me déplait; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de nature? Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. Ce que jê cherche avant tout dans um tableau, c'est un homme et non pas un tableau (ZOLA, 1991, p. 108)[16]

De acordo com Leduc-Adine, os *Escritos sobre a arte* testemunham a relação que Zola mantém por vinte anos com o cenário artístico parisiense. Tal relação pode ser polêmica, ou concorrente, mas, no campo cultural parisiense, é essencial: "Como todas as coisas, a arte é um produto humano, uma secreção humana"[17] (ZOLA, 1991, p. 109).

Encontramos também essa paixão pelas imagens na técnica do romancista. Assim como seus amigos pintores, Zola trabalhava a partir do "motivo", compondo cenas, distribuindo seres e coisas no espaço do quadro. Zola concordava com a importância primordial da descrição, ou seja, com a integração do mundo visível com a ficção. Isso não foi diferente nos *Escritos sobre a arte*: Zola interessava-se de forma apaixonada pela paisagem, que havia se tornado um gênero maior no século XIX. Para ele, o artista e o crítico eram inicialmente "analistas", termo quase essencial da teoria naturalista e sobre a qual é preciso se ater:

> Aujourd'hui, les temps sont bien changés. Nous souhaiterions d'avoir des forêts vierges pour pouvoir nous y égarer. Nous promenons dans les champs notre système nerveux détraqué, impressionnés par le moindre souffle d'air, nous intéressant aux petits flots bleuâtres d'un lac, aux teintes roses d'un coin de ciel. Nous sommes les fils de Rousseau et de Chateaubriand, de Lamartine et de Musset. La campagne vit pour nous, d'une vie poignante et fraternelle, et c'est pour cela que la vue d'un grande chêne, d'une hair d'aubépine, d'une tache de mousse nous émeut souvent jusqu'aux larmes.
> Nos paysagistes partent dès l'aube, la boîte sur le dos, heureux comme des chasseurs qui aiment la plein air. Ils vont s'asseoir n'importe où, là-bas à la lisère de la forêt, ici au bord de l'eau, choisissant à peine leurs motifs, trouvant partout un horizon vivant, d'un intérêt humain pour ainsi dire. Tous, les petits et les grands, les excellents et les médiocres, suivent les mêmes sentiers, obéissent au même instinct qui les amène dans la campagne et leur

[16] "Não sou a favor de nenhuma escola, porque eu sou a favor da verdade humana que exclui todas as divisões e todos os sistemas. Não gosto da palavra "arte"; ela contém eu não sei que ideias de arranjos necessários de ideal absoluto. Fazer arte não é uma coisa que está para além do homem e da natureza? Eu quero que se faça a vida; eu quero que ela esteja viva, que se crie de novo, fora de tudo, segundo seus próprios olhos e seu próprio temperamento. O que eu procuro antes de tudo em um quadro é um homem e não um quadro". (ZOLA, 1991, p. 108) (tradução nossa).

[17] "Comme toute chose, l'art est um produit humain, une sécretion humaine".

> dit de l'interpréter telle qu'elle est. Ce respect et cette adoration de la nature sont à cette heure dans notre sang.
> Mais si tous ont renoncé au paysage d'invention classique, si tous se placent devant les horizons vrais, combien peu les voient et les rendent d'une façon franche et personnelle. Là est la misère de l'école. Le Salon, chaque année, est plein de copies fausses ou vulgaires. Certains paysagistes ont crée une nature au goût du jour, qui a un aspect suffisant de vérité, et qui possède em même temps les grâces piquants du mensonge. [...]
>
> Je ne citerai aucun artiste, le nombre en est trop grand. J'espère qu'on reconnaîtra le groupe dont je veux parler. Ils n'ont abandonné le paysage classique que pour inventer un paysage fleuri à souhait, presque aussi faux que l'autre, mais accomodé à la mode nouvelle, à nos besoins de nature vierge.[...] Ces sont les faux bonhommes de la nature, des hypocrites qui ont le talent de rendre mensongères les vérités des prairies et des bois. Ce dont je les accuse surtout, c'est de manquer de personnalité. Ils se copient les uns les autres, ou plutôt ils ont crée une nature de convention, taillée sur le patron de la grande nature, et on retrouve cette nature-là dans chacun de leurs tableaux, indistinctement. Les naturalistes de talent, au contraire, sont des interprètes personnels ; ils traduisent les vérités en langages originaux, ils restent profondément vrais, tout en gardant leur individualité.Ils sont humains avant tout, et ils mêlent de leur humanité à la moindre touffe de feuillage qu'ils peignent. C'est ce qui fera vivre leurs oeuvres. (ZOLA, 1991, p. 212-214)[18]

Escritos sobre a arte não é somente uma crítica de arte como a dos antecessores de Zola, mas trata-se também de uma crítica ao júri dos salões e de toda a política por trás da escolha das pinturas que seriam expostas nos salões oficiais do século XIX. Zola não se contentava em admirar os quadros realistas, mas também os criticava e defendia uma nova pintura que estava por vir: a pintura impressionista. É, então, através da arte e

[18] "Hoje os tempos mudaram muito. Gostaríamos até mesmo de possuir florestas virgens para podermos nos perder nelas. Passeamos pelos campos nosso sistema nervoso desarranjado, impressionados com o menor sopro de vento, mostrando interesse pelas pequenas vagas azuladas de um lago, pelos tons rosados de um cantinho de céu. Somos os filhos de Rousseau e de Chateaubriand, de Lamartine e de Musset. Para nós, o campo vive uma vida pungente e fraterna, e é por essa razão que a visão de um grande carvalho, de uma cerca de rosas selvagens ou de um tapete de musgo muitas vezes nos comove até as lágrimas. Nossos paisagistas partem desde a aurora, com uma caixa nas costas, felizes como caçadores que amam o ar livre. [...] Todos, os pequenos e os grandes, os excelentes e os medíocres, seguem os mesmos caminhos, obedecem ao mesmo instinto, que os leva ao campo e lhes diz para interpretá-lo tal como ele é. Hoje, esse respeito e essa adoração pela natureza estão em nosso sangue. Mas embora todos tenham renunciado à paisagem de invenção clássica, embora todos se coloquem diante dos verdadeiros horizontes, são poucos aqueles que os veem e representam de uma maneira franca e pessoal. É essa a miséria da escola. O Salão, todos os anos, está cheio de cópias falsas ou vulgares. Não citarei nenhum artista, eles são por demais numerosos. Espero que o grupo do qual falarei seja reconhecido. Eles não abandonaram a paisagem clássica senão para inventar uma paisagem tão florida quanto possível, quase tão falsa quanto a outra, mas adaptada à nova moda, para satisfazer nossas necessidades de natureza virgem. [...] São os falsos admiradores da natureza, hipócritas com talento bastante para tornar mentirosas as verdades das pradarias e dos bosques. Eu os acuso sobretudo de carecerem de personalidade. Eles se copiam uns aos outros, ou melhor, criaram uma natureza de convenção, talhada segundo o molde da grande natureza, e é essa natureza que encontramos em todos os seus quadros, indistintamente. Os naturalistas de talento, pelo contrário, são intérpretes pessoais; traduzem as verdades em línguas originais, conservando sempre a sua individualidade. São humanos antes de tudo, e impregnam com essa humanidade o menor tufo de folhagens que pintam. É isso que fará com que suas obras vivam." (tradução nossa)

dos quadros expostos que Zola faz mais que uma análise das pinturas, pintores e crítica política: ele traz um novo conceito de arte e escritura.

> Puisque personne ne dit cela, je vais le dire, moi, je vais le crier. Je suis tellement certain que M. Manet sera un des maîtres de demain, que je croirais conclure une bonne affaire, si j'avais de la fortune, en achetant aujourd'hui toutes ses toiles. Dans cinquante ans, elles se vendront quinze et vingt fois plus cher, et c'est alors que certains tableaux de quarante mille francs ne vaudront pas quarante francs. (ZOLA, 1991, p. 114)[19]

Para entender esse novo conceito de arte e a criação do método de Zola, é preciso mostrar as diferenças e as semelhanças entre dois de seus precursores: Diderot e Baudelaire.

1.5. Diderot, Baudelaire e Zola

Quais são as semelhanças e as diferenças entre a primeira crítica criada no século XVIII por Diderot e a crítica de Baudelaire, em 1846, e quais suas influências na crítica de Zola? Podemos dizer que há alguns pontos de articulação essenciais da crítica que são particulares a esses dois primeiros escritores e que vão ajudar Zola, seja aderindo ou negando-os, a construir o seu método.

O tema da visão aproximada e da visão longínqua é um motivo, por exemplo, que podemos encontrar em todos os escritos de arte, bem como concepções de arte, espaço e artista e será o foco deste tópico.

No que concerne ao espaço, de acordo com Bouillon (1980, p. 898-899), para Diderot, as interpretações do espaço divergem "*segundo o momento*" [grifo do autor], "recortando de forma diferente o espaço", como se vê em suas análises dos quadros do pintor Chardin, por exemplo. O procedimento para a descrição do quadro por Diderot seria primeiramente indicar o tema, depois o personagem principal e os subordinados e, por fim, a impressão do conjunto (DIDEROT, 1996, p. 1.033). De semelhante modo, Charles Baudelaire[20] procurava a harmonia do conjunto, à distância, e antes que se desse a tomada de conhecimento do sujeito, dava-se a medida do gênio do pintor.

---

[19] "Como ninguém diz isso, vou dizê-lo eu, vou gritá-lo. Tenho tanta certeza de que o sr. Manet será um dos mestres de amanhã que, se eu tivesse dinheiro, penso que faria bom negócio comprando hoje mesmo todas as suas telas. Daqui a cinquenta anos elas custarão de quinze a vinte vezes mais caro, enquanto outros quadros de quarenta mil francos não valerão nem quarenta (tradução nossa)

[20] Baudelaire publica seu primeiro salão em 1845 sob o nome de Baudelaire Dufaÿs. Enquanto os outros escritores faziam por paixão à arte, geralmente o faziam também porque achavam aí um meio de subsistência. Em *Quelques mots d'introduction*, Baudelaire justifica esta atitude desconcertante, segundo Lemaire, afirmando que "O que dizemos, os jornais não ousariam imprimir". Assim, Baudelaire começa criticando a imprensa e o trabalho crítico em si: "ora tola, ora furiosa, jamais independente, tem suas

O fundamento da estética baudelairiana sobre a paisagem, por exemplo, se dá pelo fato de a natureza não ser digna de ser representada. Sua opinião se revela mais dogmática que a da Academia. Para ele, a paisagem, assim como a pintura de gênero, era um "gênero inferior" como citado em seu salão de 1859:

> J'avouerai, avec tout le monde, que l'école moderne des paysagistes est singulièrement forte et habile; mais dans ce triomphe et cette prédominance d'un genre inférieur, dans ce culte niais de la nature, non épurée, non expliquée par l'imagination, je vois un signe évident d'abaissement général. (BAUDELAIRE, 2013, p. 418)[21]

Embora, para Baudelaire, a paisagem não era digna de ser representada e, para Zola, ela tenha se tornado o principal, ambos tinham em comum a defesa da percepção do artista:

> Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes: "Copiez la nature; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature" Et ette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliqué non-seulement à la peinture, mais à tous les arts, même au roman, même à la poésie. [...] la doctrine voulait dire: L'artiste, le vrai artiste, le vrai poëte, ne doit peindre que selon qu'il voit et qu'il sent. Il doit être *réellement* fidèle à sa propre nature. [...] Or, si les pédants dont je parle (il y a de pédanterie même dans la bassesse), et qui ont des représentantes partout, cette théorie flattant également l'impuissance et la paresse, ne voulaient pas que la chose fût entendue ainsi, croyons simplement qu'ils voulaient dire: "Nous n'avons pas d'imagination, et nous décrétons que personne n'en aura" (BAUDELAIRE, 2006, p. 15, grifo do autor)[22]

---

mentiras e camaradagens descaradas, enojando os burgueses destes úteis guia-asnos que chamamos resumos dos salões".

[21] "Eu reconhecerei, seguindo a opinião geral, que a escola moderna dos paisagistas é particularmente sólida e habilidosa, mas neste sucesso e neste predomínio de um gênero inferior, neste culto simplório da natureza, não depurada, não explicada pela imaginação, vejo um sinal evidente de uma mediocridade generalizada". (tradução nossa)

[22] "Nestes últimos tempos, ouvimos falar de mil formas diferentes: « Copie a natureza; copie somente a natureza. Não há maior prazer nem mais belo feito do que uma cópia excelente da natureza. E esta doutrina, inimiga da arte, desejava ser aplicada não somente à pintura, mas a todas as artes, inclusive ao romance e à poesia. A este doutrinários tão satisfeitos com a natureza, um homem sagaz teria certamente o direito de responder: « Eu considero inútil e enfadonho representar o que existe, porque nada do que existe me satisfaz. A natureza é feia, e prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade da realidade concreta. » Entretanto, teria sido mais filosófico perguntar aos doutrinários em questão, primeiramente, se eles estão convencidos da existência da natureza exterior, ou se esta questão teria parecido muito bem feita para satisfazer sua virulência, se eles estão seguros de conhecer *toda a natureza*, tudo o que compõe a natureza. Um sim teria sido a mais presunçosa e extravagante das respostas. Tanto quanto pude compreender estas singulares e vis divagações, a doutrina queria dizer, eu lhe concedo a honra de acreditar que ela queria dizer: « O artista, o verdadeiro artista, o verdadeiro poeta, deve pintar somente a partir daquilo que ele vê e sente. Ele deve ser realmente fiel a sua própria natureza. Ele deve evitar, como a morte, tomar emprestado os olhos e os sentimentos de outro homem, por mais importante que ele seja; pois, desse modo, suas produções seriam, quanto a ele, mentiras, e não *realidades*. Porém, se os pedantes aos quais me refiro (há pedantismo até mesmo na mediocridade) e que possuem representantes em todos os lugares, já que esta teoria enaltece ao mesmo tempo a inépcia e a preguiça, não queriam que a questão fosse assim compreendida, creiamos simplesmente que eles queriam dizer: « Nós não temos imaginação, e decretamos que ninguém a terá". (tradução nossa)

A cópia da natureza não pode ser considerada um ato de um artista criador: a representação da natureza só é uma obra autêntica para Baudelaire se passada pelo "prisma da individualidade", como tratado por Baudelaire (2006, p. 118) em seu Salão de 1846. A melhor crítica, para ele, seria aquela divertida e poética, não aquela fria e algébrica que, com o pretexto de explicar tudo, se despe de todo temperamento: um belo quadro seria aquele em que a natureza seria refletida por um espírito inteligente e sensível. O ponto de vista seria o individualismo, pede-se ao artista "[...] a ingenuidade e a expressão sincera de seu temperamento, ajudado por todos os meios que lhe fornecem sua profissão" (BAUDELAIRE, 2013, p. 141-142). Baudelaire continua dizendo que o artista que não tem temperamento não é digno de fazer quadros. Eis a maior semelhança entre Baudelaire e Zola, ambos consideravam o temperamento o aspecto de maior importância no artista. Assim como para Baudelaire, para Zola, a percepção do artista era o que trazia a representação da realidade. Para ambos, um quadro só seria uma representação da realidade se passado pelo temperamento, pela personalidade do artista, por esse prisma que vai ser mais tarde estudado por Zola na teoria das telas (que será vista no Capítulo III deste trabalho):

> Ma volonté énérgique est celle-ci: je ne veux pas des oeuvres d'écoliers faites sur des modèles fournis par les maîtres. Ces oeuvres me rappellent les pages lithographiées ouvertes devant moi. Je ne veux pas de retours au passé, des prétendues résurrections, des tableaux peints suivant un idéal formé de morceaux d'idéal qu'on a ramassés dans tous les temps. Je ne veux pas de tout ce qui n'est point vie, tempérament, réalité! (ZOLA, 1991 p. 109)[23]

Assim como para Baudelaire a crítica não deveria ser aquela que explica tudo, para Diderot, tanto um crítico que julgasse o verdadeiro, o bom e o belo como um autor que fizesse o mesmo seria uma quimera: "Não há ninguém, e não pode haver ninguém que julgue igualmente bem em tudo o verdadeiro, o bom e o belo. Não: e se se entende por um homem de gosto aquele que traz nele mesmo o modelo geral ideal de completa perfeição, é uma quimera" (DIDEROT, 1996, p. 1.013). O talento do artista vinha da inspiração dos grandes mestres: "A visão dos quadros dos grandes mestres é tão útil a um autor quanto a leitura das grandes obras de um artista [...] o talento imita a natureza;

---

[23] "Minha vontade enérgica é esta: não quero obra de escolares feitas sobre modelos fornecidos pelos mestres. Estas obras me lembram das páginas litografadas abertas diante de mim. Não quero o retorno ao passado, às pretendidas ressurreições, aos quadros pintados seguindo um ideal formado de pedaços de ideal que foram apanhados em todos os tempos. Eu não quero nada que não seja vida, temperamento, realidade! Para mim – para bastante gente, eu espero – uma obra de arte é, ao contrário, uma personalidade, uma individualidade [...] não se trata, portanto, aqui de agradar ou de não agradar, trata-se de ser você mesmo, de mostrar seu coração desnudo, de formular energicamente uma individualidade". (tradução nossa)

o gosto inspira a escolha" (DIDEROT, 1996, p. 1.349), "A natureza é mais interessante para o artista do que para mim. Para mim ela não é senão um espetáculo, para ele é ainda um modelo" (DIDEROT, 1996, p. 1.020), no entanto, mesmo esse modelo deveria ser mudado com as circunstâncias e, a partir do estudo dos mestres, o autor/pintor deveria mudar o ideal a um estado que lhe agradasse: "O exercício consolida o esforço [...] Aprendendo a alterar, fortificar, enfraquecer, desfigurar e reduzir seu modelo ideal ao estado da natureza a um outro estado que lhe agrade" (DIDEROT, 1996, p. 1.349).

Como, então, o pintor aprenderia a alterar o modelo? Segundo o crítico, "[...] é o estudo das paixões, dos meios, dos caracteres, dos usos que fará o pintor aprender a alterar seu modelo" (DIDEROT, 1996, p. 1.349). Portanto, o ideal absoluto, para Diderot, não poderia existir: "[...] mas esse modelo geral ideal é impossível de forma, a menos que os deuses concordem em me dar sua inteligência, e me prometam sua eternidade" (DIDEROT, 1996, p. 1.349). Zola concorda com Diderot ao dizer que seria uma piada acreditar que exista, em matéria de beleza artística, uma verdade absoluta e eterna. Para ele, "[...] a arte é um produto humano, uma secreção humana" e é o corpo que "[...] destila a beleza" das obras. "Nosso corpo muda segundo os climas e os costumes e portanto, a secreção mudará também" (ZOLA, 1991, p. 109). Zola vai ainda mais longe: para ele, a verdade humana excluiria todo sistema e ideais de arranjos necessários. O pintor deveria fazer tudo novo, segundo os seus próprios olhos:

> Je ne suis pour aucune école, parce que je suis pour la vérité humaine, qui exclut toute coterie et tout système. Le mot "art" me deplaît; il contient en lui je ne sais quelles idées d'arrangements nécessaires, d'idéal absolu. Faire de l'art, n'est-ce pas faire quelque chose qui est en dehors de l'homme et de la nature? Je veux qu'on fasse de la vie, moi; je veux qu'on soit vivant, qu'on crée à nouveau, en dehors de tout, selon ses propres yeux et son propre tempérament. Ce que je cherche avant tout dans un tableau, c'est un homme et non pas un tableau. (ZOLA, 1991 p. 108) [24]

Zola era contra qualquer sistema ou a favor de uma escola, mas é a partir dessa recusa que ele constrói sua teoria estética que serve não somente para a análise dos quadros, mas também para toda a sua carreira de romancista. Seja na ideia de recusa dos modelos de Baudelaire, na defesa da percepção do artista tanto para Diderot e Baudelaire, ou na concepção de natureza como impressão, pode-se dizer que essa

[24] "Não sou a favor de nenhuma escola, porque sou a favor da verdade humana que exclui todo sectarismo e todo sistema. A palavra "arte" desagrada-me; ela contém nela mesma não sei que ideias de arranjos necessários, de ideal absoluto. Fazer arte não é fazer alguma coisa que está fora do homem e da natureza? Eu quero que se faça a vida; quero que se esteja vivo, que se crie novamente, fora de tudo, segundo seus próprios olhos e seu próprio temperamento. O que procuro antes de tudo em um quadro é um homem e não um quadro." (tradução nossa).

intuição do que seria a pintura e a escrita para os precursores de Zola, para ele se torna um método de análise que analisaremos na segunda parte dessa dissertação.

2. O Salão de Émile Zola

2.1. O guisado

> Ah! Si l'art n'était pas devenu un sacerdoce et une plaisanterie, s'il y avait un peu moin de rapins se jetant dans la peinture par drôlerie et par vanité, si nos peintres vivaient en lutteurs, en hommes puissants et vigoureux, s'ils apprenaient leur métier, s'il oubliaient l'idéal pour se souvenir de la nature, si le public consentait à être intelligent et à ne plus huer les personnalités nouvelles, nous verrions peut-être d'autres oeuvres pendues aux murs des salles d'expositions, des oeuvres humaines et vivantes, profondes de vérité et d'intérêt. (ZOLA, 1991, p. 195)[25]

Os primeiros escritos de Zola se iniciam em 19 de abril de 1866 sob o título de *Mon Salon*, neles se inclui um artigo a seu amigo pintor Paul Cézanne, e, contrariando aquilo que vinha sendo feito até então, concentra-se em uma crítica ao júri dos Salões, a uma boa parte dos artistas que expunham suas obras e também ao público que frequentava as exposições. Entre esses escritos, há um intitulado "Adieux d'um critique d'art", de 20 de maio de 1866, em que Zola diz mostrar a ignorância e ter aberto os olhos e o coração para a nova pintura que estava por vir, no entanto, foi condenado por ter cometido o "sacrilégio" de tocar de uma forma "pouco respeitosa", nas palavras do próprio crítico, nas pequenas reputações e de prever uma morte próxima da pintura até então em voga.

Em 1867, já não mais escrevendo com frequência para o jornal *L'Événement*, Zola se dedica a um estudo biográfico e crítico de Édouard Manet, que para o crítico era o artista precursor da pintura que estava por vir. Esse estudo apareceu primeiramente sob o título "Une nouvelle manière em peinture: Édouard Manet", na *La Revue du XIXe siècle*, dirigida por Arsène Houssaye. No entanto, foi editado posteriormente em forma de brochura com o título *Édouard Manet, étude biographique et critique* para a exposição particular apresentada por Manet na avenida de l'Alma, em maio de 1876. Segundo as palavras de Zola, *La Revue du XIXe siècle* tinha suas doutrinas, mas ela tinha também sua tribuna livre, na qual conviviam todas as opiniões sobre arte (ZOLA,

[25] "Ah! Se a arte não tivesse se tornado um sacerdócio e uma brincadeira, se houvesse um pouco menos de aprendizes sem talento se lançando à pintura por gozação ou vaidade, se nossos pintores vivessem como lutadores, como homens poderosos e vigorosos, se eles aprendessem seu ofício, se eles se esquecessem do ideal para se lembrar da natureza, se o público consentisse a ser inteligente e em não mais vaiar as novas personalidades, talvez nós víssemos outras obras penduradas nas paredes das salas de exposição, obras humanas e vivas, carregadas de verdade e de interesse." (tradução nossa)

1991, p. 482). Zola retorna à escrita de *Mon salon* em 1868 para *L'Événement illustré*, jornal dirigido por Adrien Marx. Nesta segunda leva de escritos, Zola escreve artigos dedicados a Édouard Manet, às paisagens e à pintura que ele chamará de naturalista, e que mais tarde será intitulada impressionista.

Segundo Leduc-Adine, no prefácio de *Écrits sur l'art*, de ZOLA (1991, p. 486-487), entre 1868 e 1872, não parece que Zola tenha publicado seus resumos artísticos. Em 1872, aparecem no jornal *La Cloche*, três cartas parisienses: uma delas tratava de Johan Jongkind, pintor e aquarelista holandês considerado precursor dos impressionistas, e as outras duas sobre o Salão de 1872. O *La Cloche* oferece a Zola uma tribuna, no entanto, com a proibição do jornal, Zola continua a publicar as crônicas em outro periódico: *Le Sémaphore de Marseille*, no qual o diretor pede que ele dê conta da "atualidade parisiense", fazendo crônica das carnes, teatros e artes. De fevereiro de 1872 a maio de 1877, Zola enviou mais de 1.800 artigos não assinados.

É então na *Lettre de Paris*, em 18 de abril de 1874, que ele escreve com simpatia sobre a primeira exposição impressionista. Em maio do mesmo ano, ele retoma rapidamente e também superficialmente os artigos sobre o Salão oficial.

O Salão de 1875 é tratado por Zola em dois artigos divididos em oito partes; o primeiro aparece no *Le Sémaphore de Marseille* tratando rapidamente de algumas telas que ele notou no Salão, enumerando-as não como "crítico de arte", mas simplesmente como cronista. O segundo artigo aparece no jornal *Le Messager de l'Europe*: após uma retrospectiva sobre a história da pintura no século XIX e a apresentação de um panorama do Salão, Zola considera os diferentes gêneros como pintura histórica e religiosa, militar, paisagem, retrato concluindo ao falar da vitalidade da nova escola (ZOLA, 1991, p. 488). Em 1875, o Salão já faz parte dos hábitos parisienses e já não é somente uma parcela da população que o frequenta, mas burgueses, operários e até mesmo camponeses. O proveito obtido pelo público, segundo o crítico, é muito grande. À medida que as exposições saem do círculo estreito da Academia, o público passa a frequentar mais ativamente as salas. Ele diz que, no passado, as salas eram frequentadas apenas por curiosos, mas que, naquele momento, toda a população estava presente para ver a arte da época. Como aos domingos a entrada do Salão era gratuita, Zola diz que se podia contar até 30 mil visitantes enquanto nos outros dias o número variava de 8 a 9 mil pessoas, durando seis semanas. A frequência total de cada exposição passa a ser por volta de 400 mil visitantes. Os frequentadores, em 1875, já são bem heterogêneos: "[...] vi burgueses, operários e até mesmo camponeses. É a verdadeira multidão que está

circulando nos Salões: há os ignorantes, os néscios, os passantes que vem aí para matar o tempo" (ZOLA, 1991, p. 281). O Salão torna-se um hábito parisiense e, para Zola, isso se torna uma preocupação, já que até mesmo as pessoas que tinham a arte como último dos interesses visitavam todos os anos a exposição "[...] porque estiveram lá no ano precedente e porque esperam encontrar conhecidos. O Salão faz parte dos hábitos parisienses, como as revistas e as corridas" (ZOLA, 1991, p. 281).

É em 1876 que Zola, lamentando as mortes daqueles que, para ele, eram os maiores pintores de seu tempo, Eugène Delacroix e Ingres, após analisar o Salão, decide deixá-lo e vai à exposição de Manet no próprio ateliê do artista – depois de ele ter sido recusado pelo júri – para achar as obras que para o crítico seriam originais, chegando à conclusão de que já não era mais possível julgar pela exposição oficial o conjunto do movimento artístico da época, aquilo que deveria ser realmente o "mon salon" de Zola. Ele sai do Salão e diz não ver utilidade em prosseguir aquilo que para ele é um "passeio cansativo tanto para o crítico quanto para o leitor" e diz que vai buscar fora do ambiente dos Salões novos talentos, artistas que fossem audaciosos e originais, os quais o júri expulsou do "templo oficial" em nome do bem supremo da arte. Para Zola, já que não era mais possível julgar o movimento artístico da época a partir da exposição oficial, era preciso "[...] após ter inspecionado a pintura patenteada, ir ver aquela banida e humilhada" (ZOLA, 1991, p. 347).

Zola acredita que poucos artistas são realmente pintores, já que boa parte dos artistas que expõem no Salão não passa de fabricantes que abasteciam os palácios, as igrejas e as casas burguesas. O Salão era o acesso mais rápido entre um comprador e o artista. Segundo as estatísticas de Zola (1991, p. 327), o catálogo do Salão de 1876 indicava que aquela era a 93ª exposição oficial. Supondo-se que havia uma média de mil quadros a cada exposição, obtém-se a enorme cifra colossal de 93.000 quadros reconhecidos pelo júri como dignos de participar da exposição e absorvidos pelos compradores. Ainda segundo Zola, desses quadros, dificilmente quinhentos deles sobreviveriam depois de alguns anos, provando que o Salão não era senão uma loja como qualquer outra, renovando seu estoque de acordo com a moda, garantindo incessantemente a circulação de bens perecíveis. O Salão não seria, portanto, para os artistas, mas sim para os fabricantes. A exposição, de acordo com o crítico, não conseguiria apresentar, todos os anos, os grandes mestres, já que Zola diz que apenas surge um gênio por geração. Fatalmente, o Salão se torna, então, uma feira de quadros cujo estudo é particularmente importante para "[...] controlar o movimento do gosto do

público médio" (ZOLA, 1991, p. 327). Por detrás dos poucos pintores célebres, Zola acredita existir sempre uma multidão de fabricantes que "[...] abastecem os castelos, as igrejas e as simples casas burguesas". Zola imagina então um "[...] vasto ateliê em que se encontram pessoas desejosas de acrescentar ostentação à decoração de suas casas". Nas palavras de Zola, "O Salão, este bazar de que falei, convém mais aos fabricantes que aos mestres" (ZOLA, 1991, p. 327).

O Salão oficial, para Zola, desde que começa a analisá-lo em 1866, não representava inteiramente a arte francesa. Ele não passava de um guisado em que os cozinheiros não seriam os artistas, mas sim o júri, e que, além disso, era apreciado por uma clientela que não tinha o gosto apurado para decidir o que era bom ou não:

> Il est donc bien entendu que le Salon n'est-ce pas l'expression entière et complète de l'art français en l'an de grâce 1866, mais qu'il est à coup sûr une sorte de ragôut préparé et fricassé par vingt-huit cuisiniers nommés tout exprès pour cette besogne délicate.
> Naguère, c'était l'Académie des beaux-arts qui passait le tablier blanc et qui mettait la main à la pâte. À cette époque le Salon était un mets gras et solide, toujours le même. On savait à l'avance quel courage il fallait apporter pour avaler ces morceaux classiques, ces boulettes épaisses, mollement arrondies, et qui vous étouffaient lentement et sûrement.
> La vieille Académie, cuisinière de fondation, avait ses recettes à elle, dont elle ne s'écartait jamais; elle s'arrangeait de façon, quels que fussent les tempéraments et les époques, à servir le même plat au public. Le bon plublic, qui étouffait, finit par se plaindre; il demanda grâce, il voulut qu'on lui servît de mets plus relevés, plus légers, plus appétissants au goût et à la vue. Vous vous rappelez les lamentations de cette vieille cuisinière d'Académie. On lui enlevait la casserole dans laquelle elle avait faire sauter deuz ou trois générations d'artistes. On la laissa geindre et on confia la queue de la poêle à d'autres gâte-sauce. (ZOLA, 1991, p. 95)[26]

Para o crítico, os Salões deveriam ser a constatação do movimento artístico da época, mas infelizmente não era o que estava acontecendo e a inferioridade artística tinha razões profundas além do encorajamento a partir das medalhas, então Zola decide tratar de quatro causas que estariam enchendo os Salões com tantas obras "vazias e

---

[26] "Portanto é evidente que o Salão não é mais a expressão inteira e completa da arte francesa no ano da graça de 1866, mas que é com certeza uma espécie de guisado preparado em fricassê por vinte e oito cozinheiros nomeados propositalmente para esta delicada tarefa. [...]
Outrora, era a Academia de Belas-Artes que vestia o avental branco e punha a mão na massa. Nessa época, o Salão era um prato gorduroso e sólido, sempre o mesmo. Sabia-se com antecedência quanta coragem era preciso para engolir estes pedaços clássicos, essas almôndegas espessas, molemente arredondadas e que sufocavam segura e lentamente. A velha academia, cozinheira tradicional, tinha suas próprias receitas, das quais jamais se distanciava; e achava sempre um jeito, quais fossem os temperamentos e as épocas, de servir o mesmo prato ao público. O bom público, que sufocava, acabou se queixando; implorou misericórdia e quis que lhe servissem pratos mais bem temperados, mais leves, mais apetitosos ao paladar e à vista.
Vocês ainda se lembram das lamentações desta velha Academia cozinheira. Tiravam-lhe a panela na qual havia refogado duas ou três gerações de artistas. Deixaram-na gemer e o cabo da frigideira foi confiado a outros cozinheiros de meia-tigela." (tradução nossa)

nulas" (ZOLA, 1991, p. 193). A primeira era o problema de o talento francês se traduzir pela facilidade, àquilo que Zola vai chamar de qualidades amáveis e superficiais, ou seja, a pintura burguesa, a pintura que imitava a pintura italiana ou holandesa de maneira afrancesada. O pintor conhecido por ser o pintor da nação, segundo o crítico, era Horace Vernet, artista espiritual e leve, "[...] burguês até a medula" (ZOLA, 1991, p. 193). Os franceses, ainda segundo o crítico, gostavam da nitidez, da limpeza e das imagens facilmente compreensíveis, tendendo fortemente para a imitação dos vizinhos que os agradasse, mas afrancesando essas obras, embelezando-as em função do gosto do dia. Zola acusa pois a Escola de arte de não possuir uma arte verdadeiramente francesa, mas de viver do plágio, imitando italianos, holandeses, espanhóis só que com a graça, espírito e banalidade francesa (ZOLA, 1991, p. 193).

A segunda razão eram os artistas que já não pintavam com o "espírito vigoroso do corpo" segundo as palavras de Zola, mas que pintavam suas alucinações. Ele acusa os artistas de não serem mais homens generosos e sãos de espírito, os quais os nervos tomaram o controle do corpo e "[...] o sangue empobreceu-se e as mãos, cansadas e fracas, procuram somente pintar as alucinações do cérebro" (ZOLA, 1991, p. 194). O único gênio para Zola na época, Eugène Delacroix, sofria de uma neurose aguda, mas isso só fez com que ele "[...] pintasse como se escreve, contando todas as febres ardentes de sua natureza" (ZOLA, 1991, p. 194).

A terceira razão, decorrente da segunda, era que os artistas eram ignorantes no que cabia ao seu próprio ofício, dizendo que os pintores deveriam ser "artesãos" embora não o quisessem ser. Eles deveriam ter a prática de sua habilidade. Os artistas da Renascença, para o crítico, começaram aprendendo como preparar as tintas. No entanto, na França, as coisas haviam sido diferentes: "[...] os pintores aprendem inicialmente o ideal, depois de terem aprendido bem o ideal segundo a antiguidade, eles começam a espalhar a cor sobre a tela, pensando no tema e cuidando somente que a execução seja muito limpa" (ZOLA, 1991, p. 194). Zola diz não se queixar dessa habilidade, o problema está exatamente aí: eles são hábeis demais. Sua queixa é de não haver nenhum pintor que tenha "[...] a pincelada untuosa e magistral do verdadeiro operário, do homem que trabalha colocando a mão na massa sem medo de se sujar" (ZOLA, 1991, p. 195). Há somente, para o crítico, dois ou três artistas que realmente saibam seu ofício de pintor.

A última causa da inferioridade artística vinha do meio, ou seja, do público. A burguesia moderna queria se emocionar diante de um quadro e os artistas pintavam para

isso: ela queria "[...] pequenos temas lacrimejantes ou licenciosos para ornamentar seus salões de tetos baixos e sufocantes" (ZOLA, 1991, p. 195). Os Salões são então realizados para um público limitado, por artistas que, de acordo com Zola, têm um talento "[...] amável e dócil, que pintam mal, pensam demais e se fantasiam de fidalgos com o casaco roto do ideal" (ZOLA, 1991, p. 195).

A arte então se torna fragmentada, apenas um instrumento para que cada setor se aproveite dela para fins próprios. A arte, para o crítico, se torna uma grande "[...] confeitaria, onde há bombons para todos os gostos" (ZOLA, 1991, p. 167) e cada artista tenta atrair o público adulando-o, dando "[...] os brinquedos de que gosta, dourados e ornados de frivolidades rosa" (ZOLA, 1991, p. 167). Os pintores se passam por decoradores mesquinhos que trabalham na ornamentação dos afrescos modernos, e esse pequeno comércio vergonhoso, nas palavras do crítico, é feito em nome das pretensas leis sagradas da arte (ZOLA, 1991, p. 167-168).

Convém, então, analisar mais profundamente a crítica de Zola para cada um desses setores responsáveis pela banalização da arte e pela inferioridade artística francesa da época.

2.2. Os cozinheiros

> Qu'on me permette une comparaison, un peu hasardée peut-être. Imaginez que le Salon est un immense ragoût artistique, qui nous est servi tous les ans. Chaque peintre, chaque sculpeur envoie son morceu. Or, comme nous avons l'estomac délicat, on a cru prudent de nommer toute une troupe de cuisiniers pour accommoder ces victuailles de goûts et d'aspects si divers. On a craint les indigestions, et on a dit aux gardiens de la santé publique: "Voici les éléments d'un mets excellent; ménagez le poivre, car le poivre échauffe; mettez de l'eau dasn le vin car la France est une grande nation qui ne peut perdre la tête". (ZOLA, 1991, p. 94)[27]

Com o decreto de outubro de 1865 modificando todo o regulamento dos Salões pela nona vez, voltando a uma situação mais rígida e menos clemente, com a transferência do Salão para o Palácio da Indústria – ação que causa uma surpresa ruim para os visitantes – e com o suicídio do pintor Holtzapfell, em 1866, Zola é impelido a escrever seu primeiro artigo (LEMAIRE, 2004, p. 187). O escritor inicia essa crítica

[27] "Que me permitam uma comparação um pouco ao acaso. Imaginem que o Salão é um imenso guisado artístico que nos é servido todos os anos. Cada pintor, cada escultor envia seu ingrediente. Porém, como temos o estômago delicado, pensou-se que seria prudente nomear toda uma trupe de cozinheiros para preparar esses víveres, de sabores e aspectos tão diferentes. Ficaram com medo de indigestões e então disseram aos guardiões da saúde pública: 'Eis os ingredientes de um excelente prato; poupem a pimenta, pois a pimenta esquenta; coloquem água no vinho pois a França é uma grande nação, que não pode perder a cabeça'." (tradução nossa)

ferrenha ao júri comparando-os a cozinheiros que decidem o cardápio a ser servido. O papel desses juízes é muito importante, já que eles decidem quais obras podem ou não ser expostas. A questão levantada por Zola, primeiramente, é que o júri não aceita toda a expressão artística, mas apenas uma pequena porção e de maneira interessada:

> Il me semble, dès lors, que les cuisiniers jouent le grand rôle. Puisqu'on nous assaisonne notre admiration et qu'on nous mâche nos opinions, nous avons le droit de nous bien veiller à ce que nous ne nous gorgions pas comme des gloutons d'une nourriture de mauvaise qualité. Quando vouz mangez un *beefsteak*, est-ce que vous vous inquiétez du boeuf? Vous ne songez qu'à remercier ou à maudire le marmiton qui vous le sert trop ou pas assez saignant.
> Or, il est des hommes qu'on place entre les artiste et le public. De leur autorité toute-puissante, ils ne montrent que le tiers, que le quart de la vérité; ils amputent l'art et n'en présentent à la foule que le cadavre mutilé. (ZOLA, 1991, p. 94-95)[28]

Além disso, Zola critica não só o julgamento desse júri, mas também a forma como este era escolhido. Não passava de um processo de camaradagem entre os artistas já premiados e os já eleitos. Os pintores que já tinham recebido um prêmio ou já tinham exposto suas telas no Salão redigiam uma lista que circulava nos ateliês dos pintores que podiam votar. Esses artistas pintavam o que sabiam que o júri aceitaria. Em 1866, Zola dedica um artigo somente para mostrar o mecanismo dessa escolha, dizendo que o júri não é nomeado por sufrágio universal, mas por uma votação restrita na qual participam somente os artistas acima de qualquer julgamento e que obtiveram alguns prêmios: "[...] cria-se um júri encarregado de examinar e aceitar as obras de jovens artistas e faz-se com que esse júri seja nomeado por aqueles que não precisam mais dele" (ZOLA, 1991, p. 99). A solução, para o crítico, era que fossem convocados a votar os desconhecidos, os "trabalhadores obscuros", para que tentassem constituir um tribunal que os entendesse e os admitisse "[...] aos olhares da multidão" (ZOLA, 1991, p. 96). A arte não tem nada a ver com essa história de votação. Não há mais estabilidade como havia na época da Academia, mas um "[...] grande número de artistas que podem ser reunidos de mil maneiras diferentes, formando tribunais ferozes, com as opiniões

[28] "Parece-me [...] que são os cozinheiros que desempenham o papel principal. E já que temperam nossa admiração e mastigam por nós nossas opiniões, temos o direito de nos preocupar, antes de tudo, com estes homens benevolentes que querem velar para que não nos empanturremos como glutões com um alimento de má qualidade. Quando você come um bife, por acaso você se preocupa com o boi? Você só pensa em agradecer ou a maldizer o auxiliar de cozinha que o serve ou mal ou bem passado demais. Há homens que são colocados entre o artista e o público. Através de uma autoridade todo-poderosa, eles mostram apenas o terço, o quarto da verdade; amputam a arte e apresentam à multidão apenas o cadáver mutilado." (tradução nossa)

mais contraditórias e implacáveis" (ZOLA, 1991, p. 98), como exemplificado pelo autor sobre as eleições de 1866:

> Voulez-vous savoir comment on a procédé à l'éléction du jury de cette année? Un cercle de peintres, m'a-t-on dit, a rédigé une liste qu'on a fait imprimer et circuler dans les ateliers des artistes votants. La liste a passé tout entière. [...] Maintenant, avec ses juges élus par la camaraderie, on ne sait plus à quel saint se vouer. Si j'étais peintre nécessiteux, mon grand souci serait de deviner qui je pourrais bien avoir pour juge, afin de peindre selon ses goûts.
> J'affirme carrément que le jury qui a fonctionné cette année a jugé d'après un parti pris. Tout un côté de l'art français, à notre époque, nous a été volontairement voilé. (ZOLA, 1991, p. 98-99)[29]

Um dos pintores presentes no júri era Charles Gleyre, artista suíço que estudou em Paris. Em 1843, ele foi nomeado professor da Escola de Belas-Artes de Paris e, mais tarde, teve como alunos alguns pintores impressionistas como Claude Monet, Auguste Renoir e Alfred Sisley – que serão elogiados nos últimos artigos de Zola. Em 1865, Gleyre se encontrava em último lugar na lista de jurados, no entanto, por meio de uma artimanha, em 1866, ele passa a ser o sexto na lista. Édouard Dubufe – pintor severamente criticado por Zola por suas obras sem vida e por recusar as telas de Édouard Manet –, que não estava presente na lista em 1865, entra na lista de jurados no lugar de Gleyre, em último. Isso não acontece por acaso: um membro do círculo do júri queria a presença de Dubufe entre os jurados devido ao seu "triunfo" com a exposição de seu quadro *Enfant Prodigue* (Imagem 01) – que foi enormemente elogiado por Jules-Antoine Castagnary, crítico de arte e também jornalista que, em outubro de 1867, torna-se diretor de Belas-Artes – e, para isso, oferece um lugar melhor para Gleyre contanto que todos os que votassem nele votassem também pela entrada de Dubufe. Assim, Dubufe aparece pela primeira vez como jurado, e diante da tela *Le Joueur de Fifre* (Imagem 02), de Manet, uma das telas preferidas de Zola, faz ameaças juntamente com seus amigos Breton e Brion: "Como farei parte do júri, não receberei telas parecidas" (ZOLA, 1991, p. 105).

---

[29] "Vocês querem saber como se procedeu a eleição do júri deste ano? Um círculo de pintores, disseram-me, redigiu uma lista que foi impressa e que circulou nos ateliês dos artistas votantes. A lista foi inteiramente aceita. Eu lhes pergunto: onde está o interesse da arte em meio a esses interesses pessoais? [...] Mas agora com esses juízes eleitos por camaradagem, não se sabe mais para que santo rezar. Se eu fosse um pintor necessitado, minha maior preocupação seria adivinhar quem eu teria como juiz, para poder pintar de acordo com seu gosto.
Afirmo com clareza que o júri em função este ano julgou tendenciosamente. Todo um lado da arte francesa de nossa época foi-nos voluntariamente velado." (tradução nossa)

Imagem 01. *Enfant Prodigue*, 1865. Édouard Dubufe

Imagem 02. *Le Joueur de Fifre*, 1866. Édouard Manet

Outro membro do júri, sr. De Lajolais, aluno de Gleyre, em 1863, segundo o próprio Zola, teve suas telas recusadas pela Academia, especificamente por Alexandre Cabanel, pintor oficial e acadêmico entre os mais conhecidos e mais apreciados no Segundo Império, citado frequentemente por Zola como uma "falsa glória" (ZOLA, 1991, p. 480). Além de Cabanel, Robert Fleury, Jean-Louis-Ernest Meissonier, os membros do então júri de 1866 tinham como colega um artista que anteriormente eles julgavam indigno de estar no Salão, mas que, ao mesmo tempo, foi o responsável pela eleição combinada de Gleyre e Dubufe, É nesse contexto que Zola diz de forma irônica:

> M. de Lajolais – puisque M. De Lajolais il y a – est un élève de M. Gleyre qui a pour tout bagage artistique un paysage exposé en 1864, et un autre paysage exposé en 1865. En outre, il a organisé l'exposition rétrospective de la place Royale. Voilà ses titres. Mais j'oublie le plus important: il paraîtrait qu'on lui doit les éléctions combinées de MM. Gleyre et Dubufe. Comprenez-vous le rôle de ce refusé d'hier qui jette à la porte tous ses camarades?
> Il ne me reste plus qu'à rappeler une phrase de la lettre que M. De Nieuwerkerke nous a fait l'honneur d'écrire chez nous: "Le jury est, dit-il, une réunion d'hommes de talent desquels la France a le droit de s'enorgueillir..." Pardon, monsier le comte, est-ce que M. De Lajolais est un de ces hommes de talen dont j'ai le droit de m'énorgueillir? Je vous assure, en ce cas, que je n'abuserai jamais de ce droit. (ZOLA, 1991, p. 106)[30]

A arte nada significa para esse grupo, trata-se, no entanto, de uma questão política. O próprio Zola diz que os Salões não tratam de obras de artistas, mas sim da obra de um júri, expondo as mediocridades do Salão de 1868. O sucesso do Salão já estaria garantido, sobretudo para aqueles cujos pais já ocupavam uma alta posição na arte. Assim como o sucesso era certo, a obtenção das medalhas também. Então Zola, ironicamente, diz que não estava colocando maldade nessa predição, mas que pensava simplesmente que devia ser difícil "[...] para os pintores reunidos em júri não coroar os filhos de colegas excelentes, quando se sabe o vivo prazer que isto lhes deve causar" (ZOLA, 1991, p. 223). Ele questiona aonde o júri das recompensas foi caçar o mérito artístico, pois até o público estava perdido ao ler a palavra "[...] medalha na moldura de certas telas, diante das quais não ocorre nem mesmo a ideia de parar" (ZOLA, 1991, p.

---

[30] "Sr. De Lajolais é um aluno do sr. Gleyre, que tem por toda bagagem artística uma paisagem exposta em 1864 e uma outra paisagem exposta em 1865.Além disso, ele organizou a exposição retrospectiva da Place Royale. Eis seus títulos. Mas esqueço o mais importante: parece que lhe devemos as eleições combinadas do sr. Gleyre e Dubufe.
Vocês compreendem o papel deste recusado de ontem que lança à porta todos os seus camaradas? Só me resta lembrar uma frase da carta que sr. De Nieuwerkerke nos fez a honra de escrever por aqui: 'o júri é, diz ele, uma reunião de homem de talento dos quais a França tem o direito de se orgulhar...' Perdão, senhor conte, será que o sr. De Lajolais é um destes homens de talento que eu devo me orgulhar? Eu te asseguro, neste caso, que não abusarei jamais deste direito." (tradução nossa)

223). A conclusão dele é que o júri quis, por fim, manifestar-se a favor da mediocridade da Escola.

Depois de dez anos, em relação ao Salão de junho de 1876, no artigo *Lettres de Paris, deux expositions d'art au mois de mai*, Zola volta a tratar, na primeira parte do texto, da composição do júri. Embora a administração da Belas-Artes tenha feito algumas modificações no regulamento tentando ser mais democrática realizando mais concessões, ainda havia muitas reclamações por parte dos artistas que, de acordo com Zola, não tinham sido "[...] atingidos pela onda benfazeja de cruzes e medalhas" (ZOLA, 1991, p. 320). Pintores, segundo o crítico, de grande valor e de talento medíocre fomentavam uma verdadeira sublevação, queixando, murmurando e recriminando a administração. No início, os quadros eram aceitos pelos membros da Academia que compunham o tribunal supremo. Em 1848, de acordo com Zola (1991, p. 320-321), época em que Baudelaire fazia sua análise dos Salões, havia um pouco mais de liberdade e decretou-se, repentinamente, que a exposição seria livre e todas as obras enviadas seriam imediatamente expostas ao público, que seria convocado para desempenhar o papel de tribunal supremo. Com a invenção de um júri elegível, os artistas, por vezes, são aceitos em outras exposições que são os eleitores e em outras somente aqueles que obtiveram cruzes, medalhas, o prêmio de Roma – criado em 1663 no reinado de Luís XIV, era uma bolsa de estudos destinada a estudantes de arte e atribuída pelo governo francês àqueles que se destacassem, tornou-se o símbolo de uma arte convencional, feita a partir de fórmulas e receitas – ou os acadêmicos que escolhessem os jurados. Em 1876, o júri tinha sido eleito por esse último grupo, que era bem limitado e restrito.

É nesse contexto que Zola dá então duas soluções possíveis para a administração e resolução do problema do júri: o do despotismo incontestado, o que para Zola significava o reino autocrático da Academia de Artes, ou a da liberdade absoluta, lamentando por terem retirado o poder da Academia para transmiti-lo a um júri de camaradagem:

> Mon humble opinion est celle-ci: em matière de gouvernement, il n'y a que deux voies possibles: le despotisme le plus absolu ou la liberté la plus complète. J'entends par le despositme le plus absolu le régne autocratique de l'Académie de beaux-arts. On a eu tort de retirer le pouvoir de ses mains pour le confier aux mains d'un jurt électif dont les jugements varient fatalement d'année en année. L'Académie seule, avec ses traditions, ses entêtements solennels, avait le droit de se constituer en tribunal suprême; la déposséder, c'était tuer l'institution du jury, en lui ôtant son caractère officiel de pédantisme. Un artiste dont l'oeuvre était refusée par une déciision du corps

> enseignant n'osait se plaindre; il connaissait les goûts de ses juges, il ne pouvait s'en prendre qu'à lui s'il avait eu la maladresse de présenter un ouvrage sortant des règles sacrées. La sainte routine poussait la machine, la tyrannie s'étalait grassement. (ZOLA, 1991, p. 321)[31]

Zola propõe então, primeiramente, de forma irônica, a reinstalação do júri acadêmico, que ao menos sabia as regras e métodos para admissão das obras, diferentemente do sistema de júri eleito: "Que a partir do próximo ano seja reinstalado o júri acadêmico" (ZOLA, 1991, p. 322). Esse júri teria plena autoridade para julgar e agiria de maneira que seus julgamentos fossem reconhecidos, "[...] graças ao respeito que na França se tem pelas mediocridades que divinizamos" (ZOLA, 1991, p. 322). Já fazia dez anos que o júri eleito, segundo o crítico, oferecia um "[...] espetáculo espantoso pela arbitrariedade de suas decisões e sua falta de método e de lógica" (ZOLA, 1991, p. 322). Às vezes era severo, às vezes indulgente, mas ninguém poderia dizer qual era o raciocínio adotado e em virtude de quais princípios. De acordo com Zola (1991, p. 322), "[...] durante todo um ano é o pintor X que faz as leis, no ano seguinte é o pintor Z que toma a dianteira. Temos Salões ora rosas, ora azuis, ora verdes; isso depende de que grupo tomou o poder". Zola então se questiona se era preciso admitir que o princípio de um júri elegível devesse ser justo a partir da eleição que fosse o resultado dos votos de todos os pintores que enviam as obras. O direito do voto era garantido somente àqueles que tinham recebido uma medalha, ou seja, justamente àqueles que eram aceitos nos Salões sem nenhuma solicitação e que não tinham necessidade de eleger júris mais liberais. Os pintores recém-chegados, aqueles que tinham interesse em eleger os juízes para aumentar as chances de serem aceitos, esperavam "[...] seu destino ser decidido por aqueles que estavam do outro lado da porta" (ZOLA, 1991, p. 322).

Após sua argumentação, Zola lança sua real proposição sobre a abertura dos Salões, deixando de considerá-lo como um concurso, não distribuindo nenhuma recompensa para os pintores, mas olhando para as exposições como um "mercado" aberto para todos os artistas:

---

[31] "Minha humilde opinião é esta: em matéria de administração, há somente duas vias possíveis: a do despotismo incontestado ou a da liberdade absoluta. Entendo por despotismo incontestado o reino autocrático da Academia de Belas-Artes. Erramos em retirar o poder de suas mãos para confiá-lo às mãos de um júri eleito, cujos julgamentos variam fatalmente de ano em ano. Somente a Academia, com suas tradições e sua solene obstinação, tinha o direito de constituir como tribunal supremo; privá-la era destruir a instituição do júri, retirando-lhe seu caráter oficial de pedantismo. Um artista cuja obra era recusada por esse corpo diretor não ousava se queixar; ele conhecia o gosto dos seus juízes, e só poderia responsabilizar a si próprio por ter tido a imprudência de apresentar um quadro que fosse contra as regras sagradas. A rotina sacrossanta governava a máquina, a tirania reinava sem nenhuma vergonha." (tradução nossa)

> Ainsi, à mon avis, si elle veut sortir de'embarras, l'Administration des beaux-arts a le choix ou de revenir le système du jury académique, ou d'instituer des expositions libres. Et, selon moi, puisque le jury académique est une impossibili´te après le régime actuel, le seul parti à prendre c'est d'ouvrir toutes grandes les portes du palais de l'Industrie. [...]
> Nous voudrions avoir des expositions tout à fait libres, oPu aurait droit d'accès le génie naissant avec toutes ses étrangétés. [...] On devrait cesser de considérer le Salon comme un concours, comme entraînement. Des centaines de médailles et de croix ne feront pas naître un seul grand artiste. Il faudrait ne plus distribuer la moindre récompense, et regarder les expositions comme des machés ouverts à tous les artistes. [...] Le mot "médaille", écrit sur le cadre, ne forecrait l'admiration de personne. Nous aurions enfin ce qui existe pour les livres dans les librairies: un étalage complet des divers talents. (ZOLA, 1991, p. 322-323)[32]

A conclusão de Zola é de que somente as exposições livres seriam capazes de dar uma ideia exata do movimento artístico contemporâneo; a produção inteira de todo um ano se desenvolveria aos olhos do público, aparecendo assim a verdadeira criação humana. Todas as tentativas dos pintores seriam expostas abertamente, e as obras originais não teriam que esperar dezenas de anos para serem colocadas aos olhos do público. Outro ganho, para o crítico, seria o fato de que expor no Salão não constituiria mais uma garantia de talento: "O verdadeiro triunfo da arte na exposição se resume nisso, que a criação humana aparece nela desenvolvida com todo vigor, com toda amplitude e o calor que só pode ser encontrado no povo" (ZOLA, 1991, p. 325).

2.3. A clientela

Embora haja muitos estudos que tratam da originalidade de Zola principalmente pela crítica ao júri e não somente às obras e artistas, pode-se notar que essa originalidade vem também das críticas ao público que frequenta os Salões e que é também responsável pela inferioridade artística da época. Embora não haja um artigo dedicado ao público, em todos os seus textos ele é mencionado de alguma forma e avaliado segundo os critérios de Zola, da mesma forma que aparece uma crítica ao júri.

---

[32] Assim, em minha opinião, caso ela queria sair do embaraço, a Administração de Belas-Artes tem como escolha ou voltar ao júri acadêmico ou instaurar exposições livres. E, para mim, como júri acadêmico é uma impossibilidade após o regime atual, só resta abrir todas as grandes portas do Palácio da Indústria [...] Gostaríamos de ter exposições realmente livres, onde tenha direito de acesso o gênio em embrião, com todas as suas estranhezas [...] Tem-se que parar de considerar o Salão como um concurso, como um incentivo. Centenas de medalhas e de cruzes nunca conseguirão fazer nascer um só grande artista. Seria necessário não mais distribuir recompensas, mas sim considerar as exposições como uma espécie de galeria comercial aberta a todos os pintores [...] A palavra 'medalha' sob o quadro não forçaria a admiração de ninguém. Teríamos enfim o que já existe para os livros nas livrarias, uma exposição completa de talentos diversos." (tradução nossa)

Aqueles que degustam a arte, em um primeiro momento, para Zola, gostam dessa arte por não conhecê-la, por acharem que se trata de uma representação de todo o momento artístico:

> Le public qui n'est pas à l'office, qui n'assiste pas à la cuisson, acceptera ces divers Salons, commes les expressions exactes des moments artistique. Il ne saura pas que c'est uniquement tel peintre qui a fait l'Exposition entière; il ira là de bonne foi et avalera la bouchée croyant s'ingurgiter tout l'art de l'année. (ZOLA, 1991, p. 97)[33]

Zola toma, então, o público como ignorante na maior parte dos seus escritos. Isso acontece porque não há quem guie essa multidão, fazendo com que ela veja as obras do Salão sem método ou visão do todo. É por essa razão que todos os pintores que provocam de alguma forma o riso no público são os gênios de sua época. Mas Zola diz também que essa ignorância não é culpa do próprio público, pois não há quem o guie, e percebendo que no meio crítico – que a princípio teria a missão de guiá-lo – ninguém se entende, abandona a vontade de admirar ou rir. Para Zola, o público "[...] não possui nem método, nem visão do conjunto. Uma obra somente lhe agrada ou desagrada, eis tudo" (ZOLA, 1991, p. 168) e, geralmente, aquilo que lhe agrada é o que o público está acostumado a ver todos os anos. Uma parcela da culpa também está com os artistas que "[...] habituaram o público a obras tão insossas, a mentiras tão bonitas, que ele recusa, com todas as suas forças, as verdades fortes. É uma simples questão de educação". (ZOLA, 1991, p.168-169). Apesar disso, Zola diz ter o maior respeito pelo público, mas como não tem a pretensão de conduzi-lo, ele tem o direito ao menos de estudá-lo e formula uma regra que ele alega se impor necessariamente a ele: "[...] a admiração popular é sempre inversamente proporcional ao gênio individual. Quanto mais alguém for banal, mais será admirado e compreendido" (ZOLA, 1991, p. 127).

É nesse contexto que o público não consegue entender a obra de Manet, pois ele só aceita a arte que a Academia ou o júri dizem serem notáveis. Zola diz que quando Édouard Manet expôs suas primeiras telas, o público provocou um tumulto, pois não poderia aceitar esse talento novo que estava se revelando. Zola provoca: "Mas também, por que diabos o sr. Manet não pintava como todo mundo?", os Salões eram feitos para um público limitado por artistas que, segundo o crítico, tinham um talento amável e fácil, "[...] que pintam mal, pensam demais e se fantasiam de fidalgos com o casaco roto

---

[33] "O público, que não é do ofício e que não assiste o cozimento, aceitará esses diversos Salões como expressões exatas dos momentos artísticos. Ele não saberá que foi unicamente tal pintor que fez a Exposição inteira; ele irá visitá-la de boa-fé e engolirá o bocado pensando sorver toda a arte do ano." (tradução nossa)

do ideal" (ZOLA, 1991, p.195). O maior exemplo disso é com a exposição de sua obra *Le déjeuner sur l'herbe*, que causou o furor da crítica e o riso do público, que se deixava guiar apenas pelas medalhas e prêmios:

> Le déjeuner sur l'herbe est la plus grande toile d'Édouard Manet, celle où il a réalisé le rêve que font tous les peintres: mettre des figures de grandeur naturelle dans un paysage. Il y a là quelques feuillages, quelques troncs d'arbres, et, au fond, une rivière dans laquelle se baigne une femme en chemise; sur le premier plan, deux jeunes gens sont assis en face d'une seconde femme qui vient de sortir de l'eau et qui sèchesa peau nu au grand air. Cette femme nue a scandalisé le public, qui n'a vu qu'elle dans la toile. Bon Dieu! quelle indécence: une femme sans le moindre voile entre deux hommes habillés! Cela ne s'était jamais vu. Et cette croyance était une grossière erreur, car il y a au musée du Louvre plus de cinquante tableaux dans lesquels se trouvent mêlés des personnages habillés et des personnages nus. Mais personne ne va chercher à se scandaliser au musée du Louvre.
> Mais em France, dans ce pays de légèreté et de courage, on a une peur effroyable du ridicule; lorsque, dans une réunion, trois personnes se moquent de quelqu'un, tout le monde se met à rir. [...]. Quando la foule rit, c'est presque toujours pour un rien. Mettez dix personnes d'intelligence suffisante devant un tableau d'aspect neuf et original, et ces personnes, à elles diz, ne feront plus qu'un grande enfant; elles se pousseront du coude, elles commenteront l'oeuvre de façon la plus comique du monde. Les badaus arriveront à la file, grossissant le groupe; bientôt ce sera un véritable charivari, un accès de folie bête. Je n'invente rien. (ZOLA, 1991, p. 159-164)[34]

O público não só não entende Manet, mas no início da carreira não compreende o próprio Zola, obrigando o então dirigente do jornal, M. de Villemessant, a colocar o crítico com um de seus *confrères*, M. Théodore Pelloquet, para que eles escrevam três artigos cada. O povo então protesta, os assinantes se enervam. "O panegírico do sr. Manet trouxe todos os seus frutos: um crítico que admira tal pintor não pode ser tolerado" (ZOLA, 1991, p. 125). Os leitores pedem a abdicação de Zola e Villemessant é obrigado a ceder ao público. "*L'Événement* conterá então os julgamentos para todos os

---

[34] "*Le déjeuner sur l'herbe* é a maior tela de Édouard Manet, aquela em que ele realizou o sonho de todo pintor: colocar figuras em tamanho natural em uma paisagem. [...] Existem algumas folhagens, alguns troncos de árvores e, ao fundo, um rio, onde se banha uma mulher de camisa; sobre o primeiro plano, dois jovens estão sentados na frente de uma segunda mulher, que acabou de sair da água e que seca ao livre sua pele nua. Esta mulher nua escandalizou o público, que via somente a ela na tela. Meu Deus! Que indecência: uma mulher, sem o menor véu, entre dois homens vestidos! Nunca se tinha visto isso. E essa crença era um erro grosseiro, pois no Museu do Louvre há mais de cinquenta quadros nos quais se encontram misturados personagens vestidos e personagens nus. Mas ninguém vai ao Museu do Louvre para se escandalizar. [...]
Mas na França, neste país de frivolidade e coragem, temos um enorme medo do ridículo; quando, em uma reunião, três pessoas zombam de alguém, todo mundo se põe a rir [...] Quando o público ri, é quase sempre por nada. [...] Coloquem dez pessoas com inteligência suficiente diante de um quadro com um aspecto novo e original, e todas, sem exceção, se transformam em crianças grandes; dão cotoveladas, comentam a obra da maneira mais cômica do mundo. Os tolos farão fila, aumentando o grupo; logo teremos um charivari, um acesso de loucura estúpida. Não estou inventando nada." (tradução nossa)

gostos; o público não terá mais a se queixar além da diversidade de pratos" (ZOLA, 1991, p. 125).

Zola chega à conclusão de que o público vê somente em uma tela um assunto que o emocione, pedindo ao artista que ele chegue a um ideal de beleza que não por acaso coincide com o ideal imposto pelo júri. Eis então a opinião do público sobre a arte, de acordo com o autor, na verdade sobre a pintura em particular: "[...] há um belo absoluto, colocado fora do artista, ou melhor, uma perfeição ideal em direção à qual cada um tende e que cada um atinge ora mais ora menos" (ZOLA, 1991, p. 148). Haveria, portanto, para a multidão, uma medida comum sobre cada obra produzida e à medida que a obra se aproxima ou se afasta dessa medida comum, ela é declarada tendo mais ou menos mérito:

> Pour le public – et je ne prends pas ici ce mot en mauvaise part – pour le public, une oeuvre d'art, un tableau, est une chose qui émeut le coeur d'une façon douce et terrible; c'est un massacre, lorsque les victimes pantelantes gémissent et se traînent sous les fusils qui les menacent; ou c'est encore une délicieuse jeune fille, toute de neige, qui rêve au clair de lune, appuyée sur un fût de colonne. Je veux dire que la foule voit dans une toile un sujet qui la saisit à la gorge ou au coeur, et qu'elle ne demande pas autre chose à l'artiste qu'une larme ou qu'un sourire. (ZOLA, 1991, p. 108)[35]

O público que vai aos Salões já tem uma expectativa predeterminada do que quer ver e como quer ver. Segundo Zola, a multidão não tem o olhar, a perspectiva do verdadeiro artista, ela olha as telas como crianças, ela não penetra a obra, tem um olhar superficial: "O público viu somente um tema, e um tema tratado de uma certa maneira. Ele olha as obras de arte como as crianças olham imagens: para se divertir, para se alegrar um pouco" (ZOLA, 1991, p. 165). Ele diz que ninguém pensa em se colocar sob po verdadeiro ponto de vista: o penetrar na obra. O público e os eruditos, ao verem a tela de Manet que não gostam, apenas zombam ou se irritam: "O que choca e o irrita [o público, os eruditos] não é a constituição íntima da obra, são as aparências gerais e exteriores" (ZOLA, 1991, p. 165). Caso fosse possível fazer a mesma imagem apresentada de outra forma, eles a aceitariam.

---

[35] "Para o público – e não tomo aqui esta palavra em uma acepção negativa – para o público, uma obra de arte, um quadro, é uma coisa que comove o coração de uma forma doce e terrível; é um massacre, quando as vítimas ofegantes gemem e se arrastam sob os fuzis que as ameaçam; ou ainda uma deliciosa jovem, toda cor de neve, sonhando ao luar, apoiada num fuste de coluna. Quero dizer que a multidão vê em uma tela um tema que a impressiona até a garganta ou o coração e que ela não pede outra coisa ao artista senão uma lágrima ou um sorriso." (tradução nossa)

Seria então o crítico de arte o responsável por guiar o público? O que diferencia o público e os mestres das escolas mortas do crítico? É o que procuramos mostrar no próximo tópico.

2.4. O crítico

No estudo biográfico sobre Manet, Zola põe-se como juiz das obras de arte, no entanto, diferentemente daqueles que ele critica, ele diz que o papel dele enquanto crítico limitava-se a "constatar as linguagens dos temperamentos, a estudar essas linguagens e a dizer o que nelas existe de novidade flexível e enérgica". O trabalho do crítico para ele seria somente de analisar fatos e para ele "[...] obras de arte são simples fatos" (ZOLA, 1991, p. 150). Não existiria, então, uma medida comum de análise: "[...] a ridícula medida comum não existe mais; o crítico estuda uma obra em si mesma, e declara-a grande quando encontra nela uma forte e original tradução da realidade" (ZOLA, 1991, p. 150). O que Zola faz como crítico é deixar o passado de lado, não "ter nem regra nem padrão nas mãos", se colocar diante dos quadros, como os de Édouard Manet, "como diante de fatos novos" que ele deseja explicar e comentar (ZOLA, 1991, p.150). Ele não quer obra de escolares feita sob modelos fornecidos pelos mestres, pois, para ele, essas obras lembravam as páginas de escrita que ele fazia quando criança, segundo as páginas litografadas abertas diante dele. Ele quer apenas "[...] vida, temperamento e realidade!" (ZOLA, 1991, p. 109).

2.4.1. A receita de Zola

Em 4 de maio de 1866, Zola publica seu artigo "Le Moment Artistique" em que diz ser obrigado a explicar categoricamente qual sua forma de ver a arte e qual era sua teoria estética devido às reclamações do público e à sua crítica ao júri. Zola diz então ser forçado, embora não o quisesse fazer, a expor algumas ideias gerais: sua estética, ou a ciência que ele vai chamar de "estética moderna", que "[...] muito se difere dos dogmas ensinados até aquele momento" (ZOLA, 1991, p. 98) e finaliza dizendo: "[...] tenho minha pequena teoria como qualquer outro e como qualquer outro acredito que minha teoria é a única verdadeira" (ZOLA, 1991, p. 107).

Essa teoria estética de Zola une dois elementos que ele vai denominar elemento real, a natureza, e elemento individual, que é o homem. A natureza é sempre fixa e igual

para todos. A obra dependeria, então, do homem, que em sua variedade faria obras diferentes umas das outras. A natureza estaria subordinada à individualidade do artista que, tanto para Baudelaire como para Zola, vai ser chamada de "temperamento":

> Il y a, selon moi, deux éléments dans une oeuvre: l'élément réel, qui est la nature, et l'élément individuel, qui est l'homme.
> L'élément réel, la nature, est fixe, toujours le même: il demeure égal pour tout le monde; je dirais qu'il peut servir de commune mesure pour toutes les oeuvres produites, si j'admettais qu'il puisse y avoir une commune mesure.
> L'élément individuel, au contraire, l'homme, est variable à l'infini; autant d'oeuvres et autant d'esprit différents, si le tempérament n'existait pas, tous les tableaux devraient être forcément de simples photographies.
> Donc, une oeuvre d'art n'est jamais que la combinaison d'un homme, élément variable, et de la nature, élément fixe. Le mot "realisme" ne signifie rien pour moi, qui déclare subordonner le réel au tempérament. Faites vrai, j'applaudis; mais surtout faites individuel et vivant, et j'applaudis plus fort. Si vous sortez de ce raisonnement, vous êtes forcé de nier le passé et de créer des définition que vou serez forcé d'élargir chaque année. (ZOLA, 1991, p. 108-109)[36]

A obra de arte seria, portanto, aquilo que Zola vai chamar de personalidade, e é isso que vai dar vida ou não ao quadro. Para Zola, o trabalho do artista, do pintor, não é o de agradar ou não ao público, mas de formular, através da pintura, sua individualidade. Ele diz que não pede ao artista que lhe dê tenras visões ou pesadelos, mas que se entregue de corpo e coração, que afirme "[...] categoricamente um espírito potente e particular, uma natureza que tome amplamente a natureza em suas mãos" (ZOLA, 1991, p. 108) e que a mostre diante de nós tal como ele a vê. São por essas obras individuais que Zola diz ter a mais profunda admiração.

O grande artista é aquele então que dá uma tradução nova e pessoal da natureza. Zola toma a realidade como o elemento fixo enquanto os mais variáveis temperamentos são como elementos criadores que dão um caráter diferente à obra. É desse "caráter diferenciado", sempre novo, que consiste o interesse humano das obras de arte para o crítico. O belo não é mais uma coisa absoluta, uma medida comum que Zola toma por

---

[36] "Para mim, há dois elementos em uma obra: o elemento real, que é a natureza e o elemento individual, que é o homem. O elemento real, a natureza, é fixa, sempre a mesma: Ele serve de medida igual para todo mundo; eu diria que ele pode servir de medida comum a todas as obras produzidas, se eu admitisse que possa existir uma medida comum entre elas.
O elemento individual, ao contrário, o homem, é variável ao infinito; Existem tantas obras quantos espíritos diferentes. Se o temperamento não existisse, todos os quadros seriam forçosamente meras fotografias.
Portanto, uma obra de arte será sempre a combinação de um homem, elemento variável, e da natureza, elemento fixo. A palavra "realismo" não significa nada para mim, que declaro subordinar o real ao temperamento. Façam obras verdadeiras e eu aplaudirei. Mas, sobretudo façam obras individuais e vivas, e eu aplaudirei mais forte. Quem foge a esse raciocínio é forçado a negar o passado e criar definições que deverão ser necessariamente alargadas todos os anos." (tradução nossa)

ridícula, mas ele se torna a própria vida humana: o elemento humano que se mistura com a realidade, e essa criação pertence a toda humanidade:

> Voici maintenant quelles sont mes croyances em matière artistique. J'embrasse d'un regard l'humanité qui a vécu et qui, devant la nature, à toute heure, sous tous les climats, dans toutes les circonstances, s'est senti l'impérieux besoin de créer humainement, de reproduire par les arts les objets et les êtres. [...] Chaque grand artiste est venu nous donner une traduction nouvelle et personne de la nature. La réalité est ici l'élément fixe, et les divers tempréraments sont les éléments créateurs qui ont donné aux oeuvres des caractères différents. C'est dans ces caractèrs différents, dans ces aspects toujours nouveaux, que consiste pour moi l'intérêt puissamment humain des oeuvres d'art. Je voudrais que les toiles de tous les peintres du monde fussent réunis page par page l'épopée de la création humaine. Et le thème serait toujours la même nature, la même réalité, et les variations seraient les façons particulières et originales, à l'aide desquelles les artistes auraients rendu la grande création de Dieu. C'est au milieu de cette immense salle que la foule doit se placer pour juger sainement les oeuvres d'art; le beau n'est plus ici une chose absolu, une commune mesure ridicule; le beau devient la vie humaine elle-même, l'élément humain se mêlant à l'élément fixe de la réalité et mettant au jour une création qui appartient à l'humanité. (ZOLA, 1991, p. 149)[37]

Qual seria, então, o papel do crítico de arte? Zola diz que os críticos de arte aparecem somente para causar mais tumulto ao público que está perdido e não sabe o que olhar no Salão. Ele os compara a "[...] melodistas que tocam, ao mesmo tempo, cada um uma música diferente, ouvindo somente seu próprio instrumento na incrível algazarra que produzem" (ZOLA, 1991, p. 168). Cada crítico quer algo diferente da obra: um quer a cor, outro, o desenho e um terceiro, a moral; e o público, desorientado, acaba não sabendo a quem escutar. Não há, para Zola, uma base de análise, pois a verdade não é una e completa: cada crítico se coloca diante da mesma tela com disposições de espírito diferente "[...] e cada um enuncia seu julgamento segundo o que lhe é inspirado pela ocasião ou por seu espírito" (ZOLA, 1991, p. 168).

---

[37] "Eis agora quais são minhas crenças em matéria artística. Abarco num olhar a humanidade que viveu e que, em todos os momentos, sob todos os climas, em todas as circunstâncias, sentiu a imperiosa necessidade de criar humanamente, de reproduzir pelas artes os objetos e os seres [...]. Cada grande artista veio nos dar uma tradução nova e pessoal da natureza. A realidade é aqui o elemento fixo, e os diversos temperamentos são os elementos criadores que deram às obras caracteres diferentes. É nesses caracteres diferentes, nesses aspectos sempre novos que consiste para mim o interesse poderosamente humano das obras de arte. Gostaria que todas as telas de todos os pintores do mundo fossem reunidas em uma imensa sala, onde pudéssemos ler página por página a epopeia da criação humana. E o tema seria sempre a mesma natureza, a mesma realidade, e as variações seriam as maneiras particulares e originais, com a ajuda das quais os artistas teriam representado a grande criação de Deus. É no meio desta imensa sala que o público deve se colocar para julgar de forma saudável as obras de arte; aqui, o belo não é mais uma coisa absoluta, uma medida comum ridícula; o belo torna-se a própria vida humana, o elemento humano mescla-se ao elemento fixo da realidade para fazer visível uma criação que pertence à humanidade." (tradução nossa)

A conclusão de Zola é que o crítico deve proceder como o próprio artista procedeu: esquecer as necessidades das regras impostas, ver a natureza tal como ela é, traduzindo a realidade a partir do temperamento particular. Essa seria a forma saudável de julgar uma obra de arte. O crítico deveria esquecer "[...] as riquezas dos museus e as necessidades das pretensas regras, expulsar a lembrança dos quadros amontoados pelos artistas mortos; só ver a natureza face a face, tal como ela é" (ZOLA, 1991, p. 147-148) e, por fim, procurar nas obras de Manet uma tradução da realidade que é particular ao temperamento.

2.4.2. O passo a passo

A crítica de Zola tem como método a análise das obras que, de acordo com ele, seguiriam os preceitos de sua teoria estética: telas que fossem vivas, que mostrassem a individualidade do artista, assim como a individualidade de sua crítica. A arte, para ele, estava coberta de pessoas nulas e admirava a constância de seus colegas que, a cada ano, escreviam os mesmos artigos sobre as mesmas pessoas. Ele diz que seria tão ridículo quanto eles se fizesse o mesmo, por isso, Zola evita com cuidado de dar os nomes dos pintores cujos quadros o irritam, pois o público já conhecia aqueles que ele não fazia menção em seus escritos e, além disso, o público os amava. A obra deles irrita Zola, segundo ele próprio, porque eles são "incapazes de não mudar nada em seus talentos" e as telas são vazias. Se os leitores quisessem a opinião geral da crítica sobre um quadro específico, Zola dizia que era necessário somente folhear um antigo resumo do Salão de uma crítica qualquer, não se igualando aos seus colegas que aplicavam o mesmo julgamento para todas as obras, fosse no passado, no presente ou no futuro (ZOLA, 1991, p. 221).

A modernidade de Zola é a descoberta da significação, que, segundo Bouillon (1980, p. 898-899), permite fazer valer somente o *trabalho da forma*. Nesse caso, a defesa da estética da "tarefa" corresponde a um elemento determinante da modernidade no domínio literário e plástico. O passo a passo de Zola é semelhante aos dos impressionistas que ele defende: com instrumentos próprios de sua criação, enerva-se com as formas e joga com a ambiguidade do perto e do longe colocando em questão um espaço diferente dos materiais e recursos específicos da pintura e literatura. Segundo Leduc-Adine, "[...] a recusa da pintura de ideias, da pintura literária é uma constante da crítica zoliana que se quer antes de tudo formalista" (ZOLA, 1991, p. 482). Ao falar do parentesco que quiseram estabelecer entre os quadros de Manet e os versos de Charles

Baudelaire, Zola protesta dizendo saber que uma "viva simpatia" aproximou o poeta e o pintor, mas ele diz poder afirmar que Manet nunca "[...] fez a burrice, cometida por tantos outros, de querer colocar ideias em sua pintura" (ZOLA, 1991, p. 152).

As correspondências publicadas no segundo artigo sobre o Salão de 1875 começam a se diferenciar daqueles primeiros textos publicados entre 1866 e 1868. Suas análises são menos polêmicas, adaptando-se ao público. Em 1º de maio de 1876, Zola, subindo as escadas na abertura do Salão anual de pintura no Palácio da Indústria, começa a questionar qual o ponto de vista que ele deveria adotar na análise das obras expostas, dizendo que um só amor habitava nele: o amor da lógica, e nos resumos dos Salões tudo dependia do ponto de partida, da forma escolhida de análise (ZOLA, 1991, p. 326).

Havia então duas formas de analisar os quadros, de acordo com Zola: "[...] do ponto de vista do talento incondicional, ou do ponto de vista das qualidades relativas dignas de elogio" (ZOLA, 1991, p. 326). A primeira forma de análise, o talento incondicional, era a obra-prima, quando o pintor original criava algo de particular e que, segundo o crítico, ele não encontraria nem mesmo em dez quadros que mereceriam os votos entre mais de 2 mil telas. Era a partir desse caminho que Zola analisava as obras em seus primeiros escritos: "Já segui esse caminho, descrevia, nas exposições sobre as quais falava, unicamente alguns pintores que, em minha opinião, davam o tom da época" (ZOLA, 1991, p. 327), tentando introduzir uma crítica feita a partir de uma lógica em domínio no qual predominava o nepotismo ou a "fantasia" no país. No entanto, o crítico acabou sendo condenado por seu método considerado exclusivista (ZOLA, 1991, p. 327).

A outra forma de análise seria aquela em que o crítico reconhecia todas as boas intenções do pintor, o que ele vai chamar de qualidades relativas dignas de elogio. Não se trata mais, portanto, de traçar o que Zola chama de "[...] abismo intransponível entre as obras austeras, que sobreviverão à sua época, e as amáveis bagatelas destinadas a durar uma temporada" (ZOLA, 1991, p. 327). Neste método, olha-se tudo e analisa-se a diferença macroscópica entre as diferentes qualidades de "mediocridade". Segundo o crítico, chega-se somente a levar em conta "[...] a moda, a se deixar entusiasmar pelo brilho mentiroso de um cenário, pela falsidade de uma pose" (ZOLA, 1991, p. 327), e é o tipo de crítica em que a severidade se encontra fora de lugar. Nessa forma de análise, todos os pintores são considerados inteligentes e hábeis.

Ao falar da sua obra *La Faute de l'abbé Mouret,* quinto volume da série Les Rougon-Macquart, Zola mesmo afirma: "[...] em todos os meus livros, estive em contato e troca com os pintores, [...] os pintores ajudaram-me a pintar de uma maneira nova, 'literariamente'". Diferentemente de Diderot, por exemplo, que escrevia algumas de suas críticas baseadas nos livretos entregues na abertura do Salão, como em sua análise do Salão de 1763 (DIDEROT, 1996, p. 237), Zola precisava estar presente para realizar suas análises, já que elas eram suscitadas a partir da impressão que o quadro lhe causava. Seu trabalho como crítico era mostrar, de uma forma diferente, a partir da escrita, um novo olhar. Era, portanto, penetrar na obra.

3. O pintar literário de Zola

Este capítulo pretende mostrar o novo olhar que Zola adquiriu observando as pinturas e técnicas utilizadas por seus amigos impressionistas. Partindo primeiramente da influência que o escritor sofre tanto pela ciência como por seus amigos pintores, pretendemos mostrar como Zola se utiliza desse conhecimento científico como forma de observação dos quadros presentes nas exposições dos Salões de 1866 a 1880. Além disso, este capítulo tem como objetivo mostrar como Zola faz uso dos procedimentos picturais impressionistas para a análise de suas obras utilizando não somente os conhecimentos científicos, mas também as técnicas, as repetições, o efeito e o ritmo desse novo movimento marcado pela impressão no que se refere ao campo lexical e imagético.

3.1. A influência da ciência na arte de Zola e na pintura

Zola é conhecido, no que concerne ao romance, por seu método com teor científico. A influência do médico Claude Bernard, a partir de sua obra *Introdução ao estudo da medicina experimental*, de 1865, faz Zola chegar ao método de um romance experimental. Bernard lutava para que a medicina, que até então era vista como uma arte, pudesse entrar em um verdadeiro caminho científico. Influenciado por essas ideias, Zola quer enveredar a literatura por pelo mesmo caminho, no qual "[...] a experiência nada mais é do que uma observação provocada" (ZOLA, 1982, p. 26). Zola decide, portanto, aplicar esse método científico de investigação dos fenômenos em seus romances e explica sua abordagem na obra *O romance experimental*. Para o crítico, este método faria a literatura ser determinada pela ciência. Nas palavras de Zola, ao falar da obra de Bernard, "[...] no método experimental, a busca dos fatos, isto é, a investigação, é sempre acompanhada de um raciocínio, de modo que, frequentemente, o experimentador faz uma experiência para controlar ou verificar o valor de uma ideia experimental" (ZOLA, 1982, p. 30). De acordo com Rodrigo Janoni Carvalho, em seu artigo "Émile Zola e o naturalismo literário", o observador seria aquele que aplica os métodos de investigação dos fenômenos sem, contudo, variar suas condições de existência, "[...] já o *experimentador* emprega métodos de investigação fazendo variar as condições, de modo a fazer os fenômenos aparecerem em circunstâncias diferentes" (CARVALHO, 2011, p. 108).

Embora em *O romance experimental* Zola trate da influência da ciência nos romances, é possível crer que essa base científica também esteja presente em seus artigos jornalísticos sobre arte e na obra dos pintores impressionistas. Segundo Marianne Marcussen e Hilde Olrik, no artigo "Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes : perception e répresentation.", Zola e os pintores impressionistas tinham uma base científica comum de uma nova interpretação do mundo exterior. Zola sofreu duas influências em sua carreira: da ciência e da pintura, que em um primeiro momento, foram consideradas opostas uma à outra. Porém, segundo Henri Mitterand (1968, p. 187), Zola aprendeu de Hippolyte Taine, filósofo e historiador francês que adota as ideias positivistas e científicas em voga, um sistema de pensamento, mas foram seus amigos pintores Chailland, Cézanne, Bazille, Manet, Pissarro, Renoir, Fantin-Latour que o fizeram aprender a olhar a vida moderna com o olho do pintor, hábil em captar o jogo das formas, das cores, dos movimentos. Para Marcussen & Olrik (1980, p. 966), esse "sistema de pensamento" de Zola e o "olho de pintor", embora considerados opostos por alguns, são, pelo contrário, uma "[...] osmose entre este sistema e este olhar que dão à obra de Zola sua visão tão particular e que parte de lados tão análogos àquele dos pintores impressionistas".

De acordo com Marcussen & Olrik, citando *The life and times of Emile Zola*, de F.W.J. Hemmings (1977, p. 32 e 46), Zola e Taine se conheceram por volta de 1864, ano em que Zola trabalhava como empregado na livraria Hachette, a qual era igualmente ligada a Taine. Ele até dedica um artigo intitulado "M. H. Taine, Artiste" nos *Écris sur l'art*, no qual busca analisar o sistema do filósofo: "Considero [...] a teoria de Taine e as aplicações que ele faz como uma manifestação curiosa de um espírito exato e forte, muito flexível e muito engenhoso", exaltando aquilo que, para Zola, era o principal: o temperamento (ZOLA, 1991, p. 77). Ainda segundo Marcussen & Olrik, além dessa aproximação direta com o historiador, o crítico Louis Edmond Duranty, amigo muito próximo de Zola, publica um resumo da obra de Taine, *De L'Intelligence*, no *Paris Journal* de 12 de julho de 1870, fazendo crer que Zola tivesse acesso a esse material. Não obstante, as ideias do historiador também eram igualmente conhecidas no meio dos pintores impressionistas, já que o pintor Camille Pissarro seguiu os cursos de Taine na Academia de Belas-Artes de 1864 a 1865. Assim, Zola e os impressionistas conheceram a literatura científica e a obra fundamental de Taine principalmente por intermédio de Duranty. Dadas essas ligações estreitas entre Duranty, Zola e os impressionistas, segundo Marcussen & Olrik (1980, p. 966-967), os primeiros artigos de

crítica de arte dos dois escritores sobre a pintura impressionista "[...] se fundem sobre um conhecimento sólido das novas correntes científicas da época, provando que ciência e arte se esforçam em apresentar o mundo exterior segundo as mesmas premissas científicas".

Para Leduc-Adine, com o advento da ciência, a arte ou as produções de arte são levadas a verdadeiras curiosidades "anatômicas" que o crítico, tanto por sua análise como por suas obras, "[...] interroga com paixão, com esta íntima volúpia, procurando penetrar os 'segredos que saem de uma organização qualquer'" (ZOLA, 1991, p. 17). Não é justamente esse questionamento dos segredos do que é arte que Zola procura fazer em suas análises? As ciências médicas afetam, ainda de acordo com Leduc-Adine, de maneira irresistível o imaginário da sociedade da época, utilizando-se, como ponto de partida, analogias, metáforas, jogos de correspondência múltiplos, figuras que tecem todas as páginas de *Écris sur l'art* (ZOLA, 1991, p. 17).

Zola recusa qualquer fim retórico ou normativo para a crítica, dando-lhe um fim científico explicativo. Para ele, o artista e o crítico são inicialmente "analistas", termo importante, "[...] quase essencial da teoria naturalista ao qual é preciso se deter" (ZOLA, 1991, p. 11).

Uma das bases de fundamentação teórica de análise dos escritos de Zola serão os conceitos de formação de imagem de Taine, presentes no artigo de Marcussen & Olrik, procurando esboçar as ligações estreitas que unem a arte e a ciência no domínio da literatura e da arte e a transposição de um novo sistema conceitual fundado na ciência natural, a fim de entendermos como a ciência está fortemente presente nos escritos de Zola, em suas análises, e como isso afetou a forma de ver o mundo a partir dos impressionistas, que também foram influenciados, até certo ponto, pela ciência.

Não obstante, analisaremos os artigos buscando também os procedimentos picturais impressionistas usados por Zola no campo lexical e imagético, bem como a importância das repetições, do efeito e do ritmo que dão vida à obra pictural.

3.2. O Impressionismo

O movimento impressionista foi o nome dado a uma escola de pintura que se desenvolveu na França durante a segunda metade do século XIX tendo como principais nomes Claude Monet, Frédéric Bazille, Eugène Boudin, Camille Pissarro, Paul

Cézanne, Edgar Degas, Alfred Sisley, Antoine Vollon, Pierre-Auguste Renoir, Édouard Manet e Gustave Caillebotte.

Segundo informações presentes na obra *O impressionismo*, de Maurice Serullaz, o movimento artístico designa um "[...] sistema de pintura que consiste em exprimir pura e simplesmente a impressão tal como foi experimentada materialmente" (1965, p. 7), ou seja, o artista impressionista é o pintor que se propõe a representar os objetos tal como suas impressões pessoais o apreendem, sem se preocupar com as regras geralmente admitidas nas escolas de pintura.

Ainda segundo Serullaz (1965, p. 7), o objetivo é representar o efeito "mais ou menos pronunciado" que a ação dos objetos exteriores produz sobre os órgãos dos sentidos, em outras palavras, é a "visão" particular do artista reproduzida na tela e não mais o que ele **sabe** ser das coisas, "o que sua formação lhe ensinou".

Este movimento se difere do movimento anterior, o movimento realista, por ter uma visão renovada em função da luz e de suas variações. Para entender melhor as diferenças entre os movimentos, que são significativas para as análises zolianas, cabe aqui traçar um panorama do movimento romântico e também realista para compreendermos a revolução que o impressionismo causou na segunda metade do século XIX.

3.2.1. O Romantismo na arte

Com a Revolução Francesa, em 1789, e com as constantes transformações decorrentes dela, houve uma significativa ruptura da tradição. De acordo com E. H. Gombrich, célebre historiador de arte do século XX, o início do século XIX é marcado pela mudança da situação em que viviam e trabalhavam os artistas. Os alicerces que a arte conhecia até então, a partir do esforço dos críticos, das academias e exposições em fazer a distinção entre Arte com A maiúsculo e o mero exercício de um ofício, fosse o de pintor ou de construtor, estavam sendo abalados. A ruptura na tradição fez com que o sentimento de segurança que os artistas plásticos tinham até o momento, trabalhando "em todas as linhas de acordo com normas mais ou menos preestabelecidas", fornecendo os artigos que o freguês esperava, se perdesse no século XIX (GOMBRICH, 2015, p. 499, 501). Com o desaparecimento de uma "unidade tradicional", ou seja, com o aumento da gama de opções do artista, menos provável era que o gosto do público coincidisse com o gosto do artista. Nesse ínterim, as relações artista-cliente começaram

a se tornar complicadas: “[...] o gosto do comprador fixava-se numa direção; mas o artista não se sentia obrigado a satisfazer suas imposições” (GOMBRICH, 2015, p. 501). Quase nenhum artista até ali estava deliberadamente fazendo sua escolha com o fim de expressar sua própria personalidade.

Paris se torna, no século XIX, a capital artística da época, aonde artistas do mundo todo iam para estudar com os grandes mestres e debater sobre a natureza da arte nos cafés de Montmartre. O principal mestre conservador dessa época é Jean-Auguste-Dominique Ingres, discípulo de David e admirador da arte heroica e da antiguidade clássica. Como ensinamentos, insistia na “[...] disciplina da absoluta precisão nas aulas com modelos do natural e desprezava as improvisações e a confusão” (GOMBRICH, 2015, p. 504). Como se pode ver em seu quadro *A banhista de Valpinçon* (Imagem 03), Ingres dominava a representação das formas e tinha uma fria clareza de composição. Além dele, havia a arte de Eugène Delacroix, pintor que não aceitava os padrões da Academia e, embora considerado um rebelde fanático, não concordava com tal caracterização. “Não tinha paciência para conversar a respeito de gregos e romanos, repassando a insistência no desenho correto e na constante imitação de estátuas clássicas” (GOMBRICH, 2015, p. 504). Delacroix “[...] acreditava que, em pintura, a cor era muito mais importante do que o desenho, e a imaginação, mais do que o saber” (GOMBRICH, 2015, p. 504).

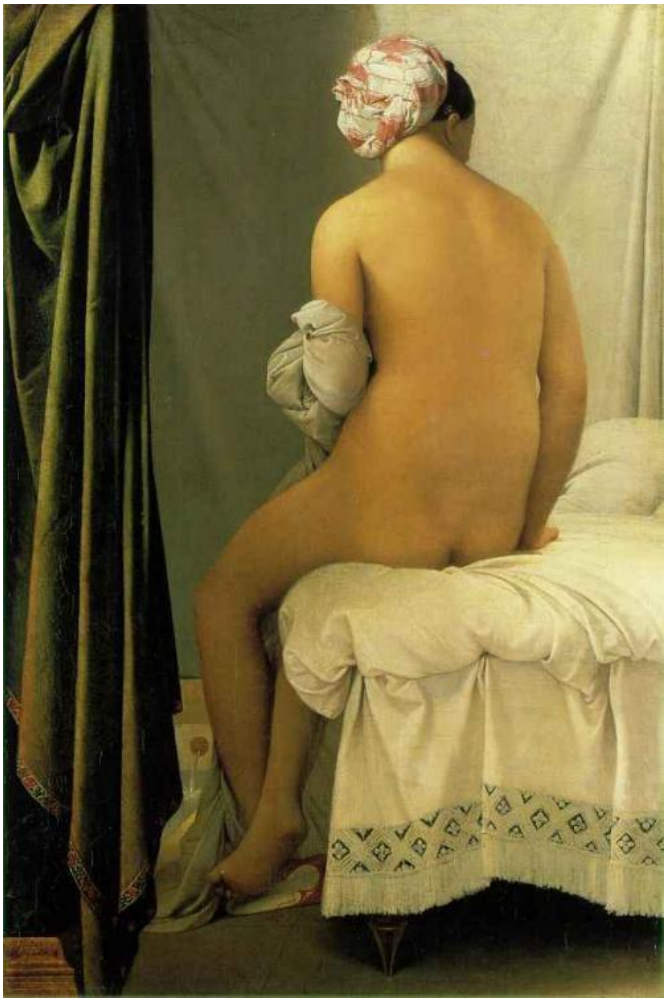


Imagem 03. *A banhista de Valpinçon*, 1808. Jean-Auguste-Dominique Ingres

Delacroix estava cansado dos temas eruditos que a Academia queria que os pintores ilustrassem e decidiu, em 1832, a ir para a África para estudar as cores resplandecentes e as roupagens românticas do mundo árabe, como se pode ver em *Cavalaria árabe fazendo uma investida* (Imagem 04), fruto dessa observação. Tudo no quadro é negação de seus antecessores David e Ingres, sem clareza nos contornos, nenhuma pose e comedimento na composição, nem a presença do tema patriótico, apenas a representação de um momento de alegria do pintor no movimento e romantismo da cena (GOMBRICH, 2015, p. 506).

Imagem 04. *Cavalaria árabe fazendo uma investida*, 1832. Eugène Delacroix

Já em meados de 1840, Delacroix passa a admirar um paisagista francês de sua época: Jean-Baptiste Camille Corot que aparece como uma "ponte" entre a pintura romântica e a pintura que estava por vir. Corot tinha como determinação transmitir a realidade o mais verdadeiramente possível, "[...] mas a verdade que ele queria capturar era um tanto diferente [...] ele se concentrou menos em detalhes do que na forma e tons gerais de seu motivo para transmitir o calor e a quietude de um dia de verão no Sul" (GOMBRICH, 2015, p. 507), como se pode notar em seu quadro *Tivoli, os jardins da Villa d'Este* (Imagem 05).

Imagem 05. *Tivoli, os jardins da Villa d'Este*, 1843. Jean-Baptiste Camille Corot

Segundo Gombrich (2015, p. 508), Corot parecia ter capturado a luz radiante e a névoa luminosa da cena com sua paleta usando meios bem singulares, "[...] trabalhando dentro de um tom de cinza prateado que não engole as cores, mas as mantém em harmonia sem afastar-se da verdade visual", enquanto seus colegas usavam várias gradações de tom para transmitir o contraste entre sombra e luz do sol.

3.2.2. O Realismo

Durante a revolução de 1848, um grupo de artistas se reúne na aldeia francesa de Barbizon para seguir o programa de um pintor romântico, Constable, e observar a natureza com outros olhos (GOMBRICH, 2015, p. 508). Um desses pintores, Jean-François Millet, decide então pintar cenas da vida camponesa tal como ela realmente era, pintando homens e mulheres trabalhando no campo, indo contra a ideia das academias de que somente eram pinturas dignas aquelas que representavam personagens dignos. Temas como o de camponeses, como na Imagem 06, não eram "incidentes dramáticos" ou um "[...] episódio digno de ser assinalado, apenas três pessoas labutando num campo raso onde a colheita está em andamento. Não são figuras belas nem

graciosas", são considerados, na arte do passado, como "labregos ridículos", e eram somente temas para o que chamavam de cenas de *genre* (GOMBRICH, 2015, p. 508).

Imagem 06. *As respigadeiras*, 1857. Jean-François Millet

No entanto, quem dá nome a esse movimento é um pintor chamado Gustave Courbet, admirado por Zola, que abre uma exposição individual em um barraco em Paris, em 1855, intitulado: *Le Réalisme, G. Courbet*. "Courbet queria ser unicamente discípulo da natureza [...]. Ele não queria formosura, queria verdade" (GOMBRICH, 2015, p. 511). Courbet pretendia que seus quadros fossem um protesto contra a burguesia, querendo sempre ir contra a manipulação dos clichês tradicionais.

Não é mera coincidência que Zola, em um artigo de 1878 sobre a escola francesa de pintura, dedica um espaço para esses três grandes pintores que revolucionaram sua época: "Eu disse que até aqui houve três grandes talentos na escola francesa do século XIX: Eugène Delacroix, Ingres e Courbet, e que este último era tão grande quantos os dois primeiros" (ZOLA, 1991, p. 364). Para o crítico, os três pintores revolucionaram a arte francesa:

> Ingres accoupla la formule moderne à l'ancienne tradition; Delacroix symbolisa la débauche des passions, la névrose romantique de 1830; Courbet exprima l'aspiration au vrai – c'est l'artiste acharné au travail, esseyant sur

> une base solide la nouvelle formule de l'école naturaliste. (ZOLA, 1991, p. 364)[38]

3.3. O movimento impressionista

A terceira geração revolucionária depois de Delacroix e de Courbet foi iniciada por Édouard Manet e seus amigos. Inspirados nas ideias de Courbet procuraram na pintura concepções que tinham se tornado corriqueiras e que já não tinham mais significado. Chegaram então à conclusão de que a pretensão da arte tradicional de representação da natureza, tal como a viam, era baseada em uma concepção errônea, representando os objetos ou homens em condições muito artificiais. De acordo com Gombrich (2015, p. 513), os estudantes de arte nas academias eram treinados a basear seus quadros na interação entre luz e sombra, aplicando esse método a todos os objetos:

> Os pintores fazem seus modelos posarem em estúdios onde a luz jorra através da janela, e utilizam a lenta transição da luz para a sombra visando a causar a impressão de volume e solidez [...]. O público acostumara-se de tal modo a ver as coisas representadas dessa maneira que acabara esquecendo que, ao ar livre, em geral não percebemos tais gradações partindo do escuro para a luz. Existem contrastes violentos na luz solar. (GOMBRICH, 2015, p. 513)

Portanto, quando retirados das condições artificiais do estúdio do artista, os contornos dos objetos não parecem tão modelados e arredondados. Ao ar livre e sob a luz do dia, as formas redondas parecem às vezes planas, meras manchas coloridas e era esse efeito que Manet queria explorar: "As partes que estão iluminadas parecem muito mais brilhantes do que no estúdio, e até as sombras não são uniformemente cinzentas ou negras, porque os reflexos de luz dos objetos circundantes afetam a cor dessas partes iluminadas" (GOMBRICH, 2015, p. 513).

Juntamente com Manet, havia outro pintor que insistiu com seus amigos que abandonassem de vez o ateliê "[...] e nunca mais voltassem a dar uma pincelada, exceto diante do 'motivo': seu nome era Claude Monet" (GOMBRICH, 2015, p. 518). Para Monet, toda pintura da natureza deveria ser terminada *in loco*, exigindo uma mudança dos hábitos e a renúncia do conforto para conseguir novos métodos técnicos:

> A "natureza" ou o "motivo" muda de minuto a minuto, quando corre uma nuvem sob o sol ou o vento quebra o reflexo da água. O pintor que espera

[38] "Ingres acoplou a fórmula moderna com a antiga tradição; Delacroix simbolizou o deboche das paixões, a neurose romântica de 1830; Courbet exprimiu a aspiração ao verdadeiro – é o artista 'encarniçado' no trabalho, ensaiando sobre uma base sólida a nova fórmula da escola naturalista." (tradução nossa)

> captar um aspecto característico não dispõe de tempo para misturar e combinar suas cores, muito menos para aplicá-las em camadas sobre uma base castanha, como tinham feito os velhos mestres. Ele tem que fixá-las imediatamente na sua tela, em pinceladas rápidas, cuidando menos dos detalhes e mais do efeito geral produzido pelo todo. (GOMBRICH, 2015, p. 519)

Eis as palavras-chaves para os impressionistas: o efeito, a impressão. A grande originalidade dos impressionistas era completar a tela no próprio local e o mais rapidamente possível, já que o motivo era cambiante e o objetivo era de apreender uma impressão fugitiva (SERULLAZ, 1965, p. 08). O que realmente importava para os pintores impressionistas era dar significado àquilo que eles viam, e em sua forma lógica. Resulta disso que a arte impressionista se define, sobretudo, como uma arte de sugestão (KAMINSKAS, 1974, p. 46). Para essa nova maneira de olhar o mundo, era também necessária uma nova maneira de pintar, uma nova técnica de pintura.

3.3.1. A técnica

A primeira mudança, como já dito anteriormente, tem a ver com a forma e os contornos dos objetos. Eles não vão mais ser representados como os artistas sabiam que eram, mas sim como esses objetos eram vistos sob a ação da luz que os deformava:

> O desenho-contorno, que precisa a forma e sugere o volume, é banido. A perspectiva não é mais baseada nas regras de geometria, mas é realizada, do primeiro plano para a linha do horizonte, pela degradação das tintas e dos tons, que marca assim o espaço e o volume. (SERULLAZ, 1965, p. 09)

Em relação às cores, os impressionistas abandonam o claro-escuro e seus contrastes. Para eles, tudo é nuance e as sombras são coloridas de reflexos tal como visto à luz. "Excluem-se portanto de sua paleta os negros, os cinzas, os pardos, as 'terras' e preferem os azuis, os verdes, os amarelos, os laranjas, os vermelhos, os violetas" (SERULLAZ, 1965, p. 09). Os pintores vão tentar empregar essas cores segundo a técnica da mistura ótica: "[...] duas cores puras são justapostas na tela – e não misturadas pigmentariamente na paleta – e é o olho do espectador que recompõe então a cor desejada pelo pintor" (SERULLAZ, 1965, p. 09).

Admite-se então que a obra pictórica depende do cérebro, da alma, e que todo esse processo é feito por meio do olho, estando este em primeiro lugar. Os impressionistas esquecem as regras até então preestabelecidas, a educação ótica da escola, vivendo fora do ateliê. Segundo Jules Laforgue, em *Crítica de arte*, o pintor impressionista reconstruiu um olho natural:

> O impressionista é um pintor modernista, [...] que à força de viver e de ver franca e primativamente nos espetáculos luminosos ao ar livre, isto é, fora do ateliê iluminado a 45º, como a rua, o campo, os interiores, chegou a reconstruir um olho natural, a ver naturalmente e a pintar ingenuamente como vê. (LAFORGUE, 1903, p. 133-134 apud SERULLAZ, 1965, p. 09)

As novas teorias não diziam respeito somente ao tratamento das cores ao ar livre, o *plein air*, palavra muito usada por Zola, mas também ao tratamento das formas em movimento. Em uma das análises de Gombrich (2015, p. 517), o historiador nos mostra, a partir de uma litografia de Manet (Imagem 07), um método de reprodução de desenhos feitos diretamente na pedra, no qual o pintor queria dar ao espectador a impressão de luz, velocidade e movimento a partir da sugestão das formas, apenas. Nenhum dos cavalos, por exemplo, tem as quatro patas. Na vida real, não somos capazes de registrar todas as imagens e movimentos, pois só conseguimos "[...] focalizar em um ponto com os nossos olhos, e tudo o mais nos parece um amálgama de formas desconexas. Podemos saber o que são, mas não as vemos. Neste sentido, a litografia de Manet [...] é realmente muito mais 'verdadeira'". Manet registra somente o que poderia garantir ter visto naquele momento.

Imagem 07. *As corridas em Longchamp*, 1865. Édouard Manet

3.3.2. Recepção crítica

O nome do movimento não foi dado, na verdade, pelos próprios artistas. O jornalista Louis Leroy deu o nome de "impressionismo" de forma zombeteira ao grupo de artistas que pintavam segundo a própria impressão. A primeira exposição desses artistas tinha como título: Manifestação da Sociedade Cooperativa de Artistas Pintores, Escultores, Gravadores, etc., título presente no charivari de 25 de abril de 1874, dedicado à manifestação (SERULLAZ, 1965, p. 15). A exposição foi organizada nos ateliês do fotógrafo Nadar, no Boulevard des Capucines, de 15 de abril a 15 de maio do mesmo ano. O nome "impressionista" foi baseado no título dado por Monet a uma de suas obras expostas: *Impressão, sol nascente* (Imagem 08), na qual o pintor evoca o porto do Havre "afogado" na bruma matinal, como visto a seguir:

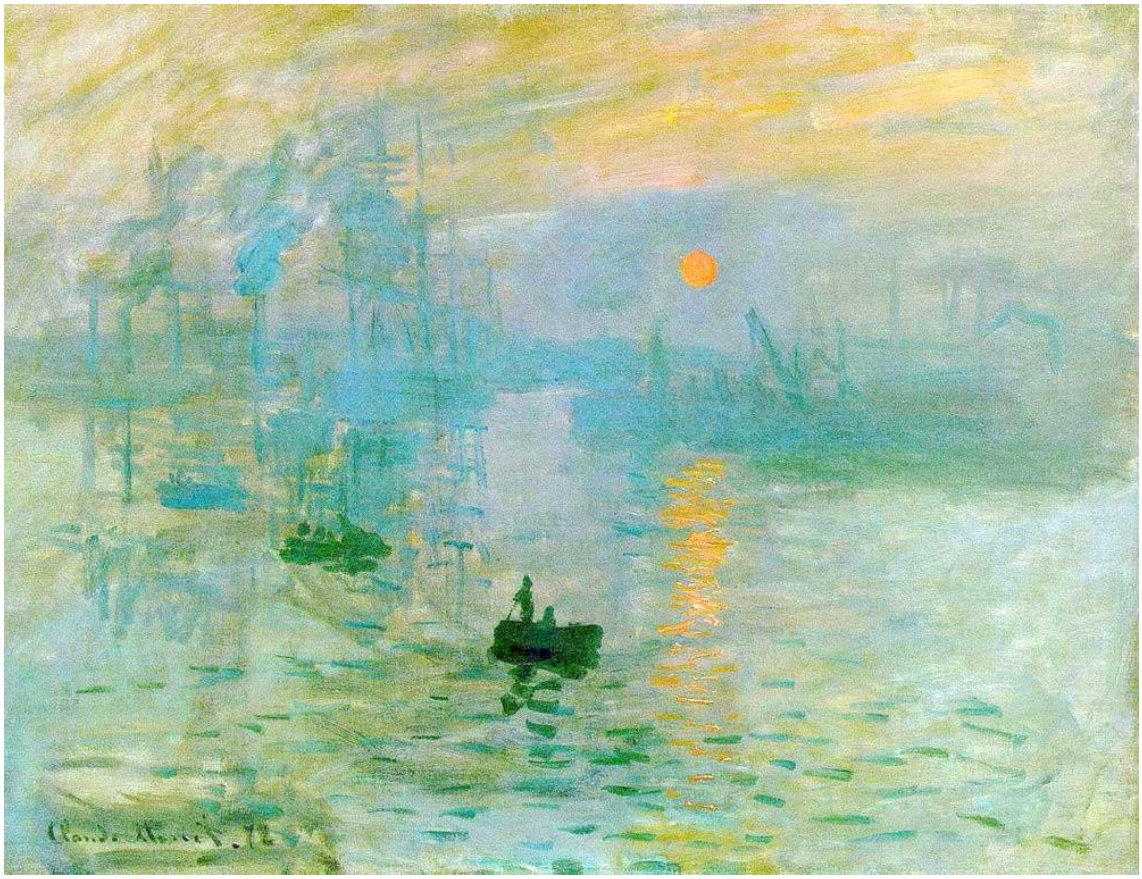


Imagem 08. *Impressão, sol nascente*, 1872. Claude Monet

Não é preciso dizer que essa "falta de acabamento", a aparente falta de cuidado na pintura não agradou aos críticos da época. Gombrich mostra uma das notícias da imprensa de um semanário humorístico, em 1876, portanto dois anos após a primeira exposição:

> A *rue Le Peletier* é uma rua de desastres. Depois do incêndio da Ópera, está acontecendo agora mais um desastre. Acaba de ser inaugurada uma exposição na Galeria Durand-Ruel que supostamente contém pinturas. Entrei e meus olhos horrorizados depararam com algo terrível. Cinco ou seis lunáticos, entre eles uma mulher, reuniram-se para exibir suas obras. [...] Esses pretensos artistas intitulam-se revolucionários, "impressionistas". Tomam um pedaço da tela, tinta e pincel, besuntam meia dúzia de manchas sobre ela ao acaso, e assinam o nome nessa coisa. É uma manifestação delirante da mesma espécie que leva os internos de Bedlam a apanharem pedras do caminho imaginando que são diamantes. (GOMBRICH, 2015, p. 519)

3.3.3 O impressionismo pelo olhar de Zola

Os impressionistas rompem com o realismo escolhendo pintar aquilo que veem em detrimento daquilo que sabem do objeto a ser pintado. A realidade então, para eles, não é senão um mundo de aparências. Zola se irritava fortemente com as técnicas fechadas da pintura da arte tradicional, tanto quanto as técnicas fechadas na literatura, sendo, portanto, o impressionismo sua escola preferida. Zola é o mestre da arte da impressão imediata e dedicou alguns artigos para falar desse movimento.

Em "Le Salon de 1874", Zola inicia seu relato tratando da tentativa muito honrosa de trinta artistas associados que formaram uma cooperativa para expor e vender suas obras. Após sair da exposição, a única coisa que Zola diz poder fazer é aplaudir:

> Je sors de cette exposition et je ne puis qu'applaudir à l'audace heureuse de ves peintres et de ces sculpteurs qui, sans vouloir protester contre le Salon réglementaire, ont pensé qu'il suffirait de s'entendre pour se faire connaître du public et se mettre en rapport direct avec les acheteurs.[39]

Depois de dizer o nome de alguns pintores que o interessaram nessa primeira exposição de 18 de abril de 1874, Zola diz que seria lamentável que um incidente político desestabilizasse uma associação que serviu para a melhora da literatura contemporânea, estreitando os laços entre pintura e literatura.

Interessante notar o olhar de Zola, que via, antes de todos, uma modernidade em Manet, que tantas vezes fora recusado pelo Salão. Em 1867, quase oito anos antes da primeira exposição impressionista, Zola já diz o que seria o verdadeiro artista e a arte do porvir:

> Voici comment je m'explique la naissance de tout véritable artiste, celle d'Édouard Manet, par exemple. Sentant qu'il n'arrivait à rien en copiant les maîtres, en peignant la nature vue au travers des individualités différentes de la sienne, il aura compris, tout naïvement, un beau matin, qu'il lui restait à essayer de voir la nature telle qu'elle est, sans la regarder dans les oeuvres et

[39] "Saio dessa exposição e só posso aplaudir a audácia feliz destes pintores e destes escultores que, sem querer protestar contra o Salão regulamentar, pensaram que bastaria se entenderem para se fazer conhecer pelo público e se colocarem em relação direta com os compradores." (ZOLA, 1991, p. 267) (tradução nossa).

> dans les opinions des autres. Dès que cette idée lui fut venue, il prit un objet quelconque, un être ou une chose, le plaça dans un coin de son atelier, et se mit à le reproduire sur une toile, selon ses facultés de visions et de compréhension. (ZOLA, 1991, p. 147)[40]

Zola diz ainda que Manet fez um esforço para esquecer tudo aquilo que ele tinha estudado nos museus, colocando como regra não se lembrar mais dos conselhos que ele tinha recebido ou das obras que ele tinha visto. Começou, portanto, a traduzir a natureza à sua maneira, obtendo, nas palavras de Zola, uma obra "[...] que era sua carne e seu sangue" (ZOLA, 1991, p. 145). Zola foi o primeiro escritor a retratar essa nova forma de pintura, esse novo olhar. Para isso, analisava já, como um bom observador que era, o seu objeto. Aquela nova forma de pintura dos seus amigos também seria colocada em prática nos seus escritos.

No Salão de 1868, sete artigos aparecem em maio e junho no jornal *L'Événement illustré* (ZOLA, 1991, p.484), ano no qual foi apresentado ao público o retrato de Émile Zola pintado por Manet como uma forma de agradecimento por ter lhe defendido (Imagem 09). De maneira quase poética, Zola conta sua experiência de ser pintado por Manet, em um artigo dedicado ao pintor de 10 de maio de 1868, e relata, seis anos antes da exposição de 1874, a técnica impressionista que era comum a todos os seus amigos:

> Un de mes amis me demandait hier. Si je parlerais de ce tableau, qui est mon portrait. "Pourquoi pas? lui-ai je répondu; je voudrais avoir diz colonnes de journal pour répéter tout haut ce que j'ai pensé tout bas, pendant les séances, en voyant Édouard Manet lutter pied à pied avec la nature. Est-ce que vous croyez ma fierté assez mince pour prendre quelque plaisir à entretenir les gens de ma physionomie? Certes, oui, je parlerai de ce tableau, et les mauvais plaisants qui trouveront là matière à faire de l'esprit, seront simplement des imbéciles.
>
> Je me rappelle les longues heures de pose. Dans l'engourdissement qui s'empare des membres immobiles, dans la fatigue du regard ouvert sur la pleine clarté, les mêmes pensées flottaient toujours en moi, avec un bruit doux et profond. Les sottises qui courent les rues, les mensonges des uns et les platitudes des autres, tout ce bruit humain qui coule inutile comme une eau sale, était loin, bien loin. Il me semblait que j'étais hors de la terre, dans un air de vérité et de justice, plein d'une pitié dédaigneuse pour les pauvres hères qui pataugeaient en bas.
>
> Par moments, au milieu du demi-sommeil de la pose, je regardais l'artiste, debout devant sa toile, le visage tendu, l'oeil claire, tout à son oeuvre. Il m'avait oublié, il ne savait plus que j'étais là, il me copiait comme il aurait copié une bête humaine quelconque, avec une attention, une conscience

[40] "Vejam como explico o nascimento de todo verdadeiro artista, aquele de Édouard Manet, por exemplo. Sentindo que ele não chegaria a nada copiando os mestres, pintando a natureza vista através das individualidades diferentes da sua, ele compreenderia, inocentemente, numa bela manhã, que lhe restava tentar ver a natureza tal como ela é, sem olhá-la nas obras e nas opiniões dos outros. Desde que essa ideia lhe veio, ele pegou um objeto qualquer, um ser ou uma coisa, colocou-a em um canto de seu ateliê e se pôs a reproduzi-la sobre uma tela, segundo as suas faculdades de visão e de compreensão." (tradução nossa)

artistique que je n'ai jamais vue ailleurs. Et alors, je songeais au rapin débraillé de la légende, à ce Manet de fantaisie des caracturistes qui peignait des chats par manière de blague. Il faut avouer que l'esprit est souvent d'une bêtise rare.

[...] Il suffit d'être différent des autres, de penser à part, pour devenir un monstre. On vous accuse d'ignorer votre art, de vous moquer du sens commun, parce que justement la science de votre oeil, les poussées de votre tempérament vous mènent à des résultats particuliers. Dès qu'on ne suit pas le large courant de la médiocrité, les sots vous lapident, en vous traitant de fou ou d'orgueilleux.

C'est en remuant ces idées que j'ai vu la toile se remplir. Ce qui m'a étonné moi-même a été la conscience extrême de l'artiste. Souvent, quand il traitait un détail secondaire, je voulais quitter la pose, je lui donnais le mauvais conseil d'inventer.

Non, me répondait-il, je ne puis rien faire sans la nature. Je ne sais pas inventer. Tant que j'ai voulu peindre d'après les leçons apprises, je n'ai produit rien qui vaille. Si je vaux quelque chose aujourd'hui, c'est à l'interprétation exacte, à l'analyse fidèle que je le dois.

Là est tout son talent. Il est avant tout un naturaliste. Son oeil voit et rend les objets avec une simplicité élégante. (ZOLA, 1991, p. 198-200)[41]

---

[41] "Um de meus amigos perguntou-me ontem se eu falaria deste quadro que é meu retrato. 'Porque não?' respondi-lhe; gostaria de ter dez colunas de jornal para repetir bem alto o que pensava baixo, durante os encontros, vendo Édouard Manet lutar pé a pé com a natureza. [...] Certamente, sim, falarei deste quadro. Lembro-me das longas horas de pose. No entorpecimento que toma conta dos membros imóveis, na fadiga do olhar aberto em plena claridade, os mesmos pensamentos flutuavam sempre em mim, com um barulho doce e profundo. As besteiras que correm as ruas, as mentiras de uns e as cretinices de outros, todo esse barulho humano que corre inútil como uma água suja, estava longe, bem longe. Parecia que eu estava fora da terra, em um ar de verdade e de justiça, cheia de uma piedade desdenhosa pelos pobres coitados que chafurdam lá embaixo.

Por momento, no meio da sonolência da pose, eu olhava o artista, em pé diante de sua tela, o rosto tenso, o olho claro, todo para sua obra. Ele tinha me esquecido, ele não sabia mais que eu estava lá, ele me copiava como teria copiado uma besta humana qualquer, com uma atenção, uma consciência artística que nunca tinha visto em outro lugar. E então, eu pensava no aprendiz desleixado da lenda, neste Manet fantasioso dos caricaturistas que pintava gatos como gozação. É preciso confessar que o espírito é frequentemente de uma estupidez rara.

[...] Basta ser diferente dos outros, de pensar à parte, para se tornar um monstro. Você é acusado de ignorar sua arte, de zombar do senso comum, porque justamente a ciência do seu olho, os impulsos de seu temperamento o levam a resultados particulares.

Foi remexendo nessas ideias que vi a tela se cobrir. O que me surpreendeu foi a consciência extrema do artista. Frequentemente, quando se tratava de um detalhe secundário, eu queria deixar a pose, e lhe dava o péssimo conselho de inventar.

'Não', ele me respondia, 'não posso fazer nada sem a natureza. Eu não sei inventar. Toda vez que eu quis pintar segundo as lições aprendidas, não produzi nada que valesse a pena. Se valho alguma coisa hoje, devo à interpretação exata, à análise fiel'.

Aqui está todo o seu talento. Ele é antes de tudo um naturalista. Seu olho vê e representa os objetos com uma simplicidade elegante." (tradução nossa)

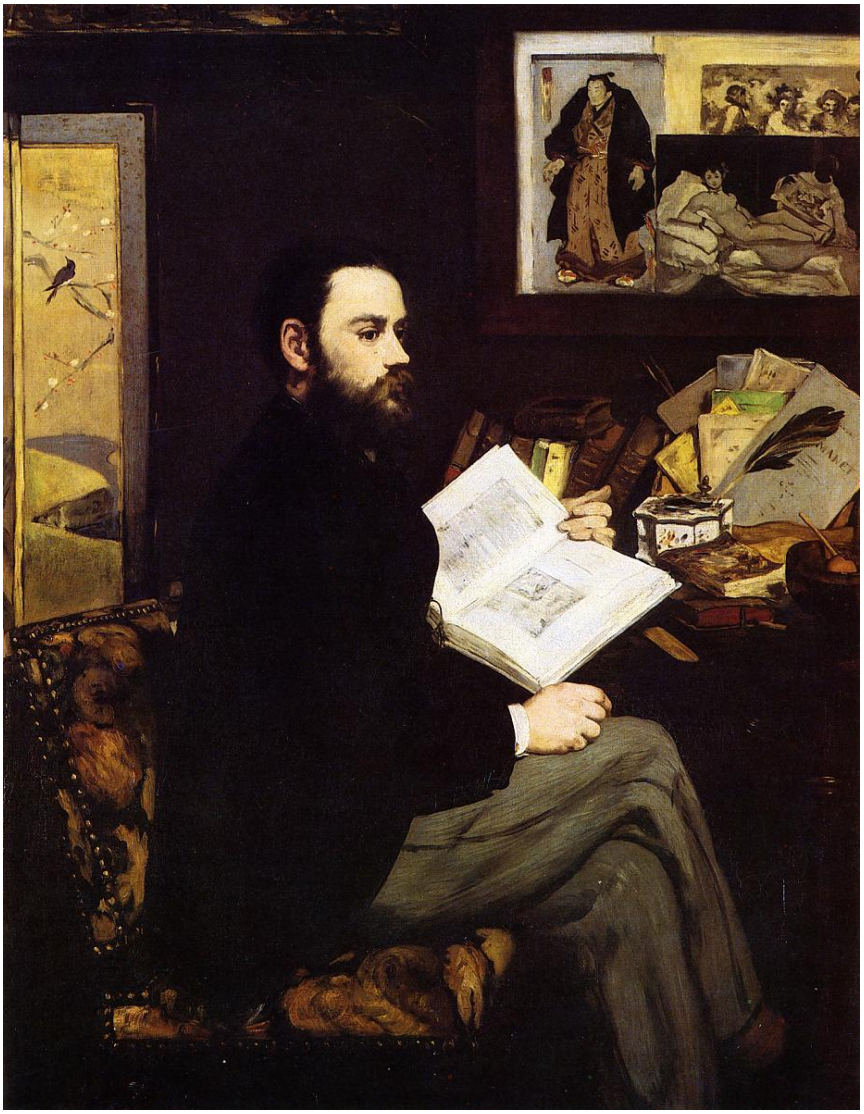


Imagem 09. *Portrait d'Émile Zola,* 1868. Édouard Manet

Como se pode ver, Zola é um vanguardista no que se refere à arte de sua época. Não vemos apenas um relato comum de uma pose para um pintor, mas mais do que isso. Zola apreendeu todas as técnicas impressionistas a partir da luz, em seu "olhar aberto em plena claridade", a análise e interpretação daquilo que está se vendo e ainda mais importante: a importância do olhar. A partir de sua relação com a ciência, Zola nota a importância do olho, aquilo que ele chama "a ciência do olho" e a representação dos objetos a partir da impressão do artista, chamando Manet e a pintura impressionista de naturalista.

3.3.4. O impressionismo naturalista

Tanto o naturalismo como o impressionismo são tentativas de objetividade. Segundo Joy Newton, no artigo "Émile Zola impressionniste" (1967, p. 40), tanto os pintores como Zola queriam registrar a realidade limitando a arte ao domínio do mundo exterior e visível. A crítica de Zola à teoria do realismo é que ela já era um fracasso em si própria, já que não é possível que o observador recrie uma impressão objetiva das coisas que ele vê, essa impressão é sempre subjetiva; a representação está sempre submetida às considerações pessoais e, para Zola, ela é sempre vista "através de um temperamento". Assim como o crítico, os pintores olhavam a natureza através de um prisma modificado, uma busca científica que modifica o real (NEWTON, 1967, p. 40). Há o desaparecimento do objeto, visto que ele não é mais que um ponto de partida para as variações da luz, como Monet e a catedral de Rouen (Imagem 10), por exemplo: ele pinta cerca de trinta telas da fachada da catedral em vários períodos do dia, a fim de reproduzir o jogo de luz:

Imagem 10. *Catedral de Rouen*, 1892. Claude Monet

Da mesma forma, ainda segundo Newton (1967, p. 41), Zola se esforça em interpretar a qualidade dos quadros e da atmosfera dos Salões em suas descrições, e algumas delas, aparentemente tão realistas e objetivas, são tomadas como ponto de

partida para evocações líricas e até mesmo fantasistas, nas quais o escritor busca as mais imperceptíveis nuances de colorido. Corot é, para Zola, o líder dos pintores que ele diz serem naturalistas. O quadro *Un matin à Ville-d'Avray* (Imagem 11) faz Zola se lembrar de uma paisagem vista em Bonnières, e essa percepção é dada pelas nuances das cores da tela: "[...] tons vaporosos, os pés das árvores mergulhados numa água adormecida e coberta pelas manchas brancas da aurora, fumaças brancas e o céu cinza":

> D'ailleurs, Corot est un peintre de race, très personnel, très savant, et on doit le reconnaître comme le doyen des naturalistes, malgré ses prédilections pour les effets de brouillard. Si les tons vaporeux, qui lui sont habituels, semblent le classer parmi les rêveurs et les idéalistes, la fermeté et le gras de sa touche, le sentiment vrai qu'il a de la nature, la compréhension large des ensembles, surtout la justesse et l'harmonie des valeurs en font un des maîtres du naturalisme moderne. Le meilleur des deux tableaux qu'il a au Salon, est, selon moi, la toile intitulée: *Un matin à Ville-d'Avray*. C'est un simple rideau d'arbres, dont les pieds plongent dans une eau dormante et dont les cimes se perdent dans les vapeurs blanchâtres de l'aube. On dirait une nature élyséenne, et ce n'est là cependant que de la réalité, un peu adoucie peut-être. Je me souviens d'avoir vu, à Bonnières, une matinée semblable; des fumées blanches traînaient sur la Seine, montant par lambeaux le long des grands peupliers des îles, dont elles noyaient le feuillage; un ciel gris flottait, emplissant l'horizon d'une tristesse vague. (ZOLA, 1991, p. 216)[42]

[42] "Aliás, Corot é um pintor de raça, muito pessoal, muito sábio, e devemos reconhecê-lo como o deão dos naturalistas. Apesar das predileções pelos efeitos de cerração. Se os tons vaporosos, que lhe são habituais, parecem classificá-lo entre os sonhadores e os idealistas, a firmeza e a suntuosidade de sua pincela , o sentimento verdadeiro que ele tem da natureza, a ampla compreensão dos conjuntos, sobretudo a justeza e a harmonia dos valores fazem dele um dos mestres do naturalismo moderno. O melhor dos dois quadros que ele expõe no Salão, é, na minha opinião, a tela intitulada *Un matin à Ville-d'Avray*. É uma simples cortina de árvores, cujos pés mergulham em uma água adormecida e cujos cimos perdem-se nos vapores esbranquiçados da aurora. Poder-se-ia dizer que se trata de uma natureza divinizada, e, no entanto, só temos ali a realidade, embora um pouco suavizada talvez. Lembro-me de ter visto em Bonnières uma manhã como essa; fumaças brancas arrastavam-se sobre o Sena, subindo esfiapadas pelos choupos das ilhas, afogando suas folhagens; um céu cinza flutuava, preenchendo o horizonte com uma vaga tristeza." (tradução nossa)

Imagem 11. *Un matin à Ville-d'Avray*, 1868. Jean-Baptiste Camille Corot

É possível então verificar não só a influência impressionista nos romances e nos escritos de Zola, mas também as qualidades de cada pintor: "A paixão pela luz de Monet, o sentimento de modernidade de Manet, a sensibilidade de Cézanne pelas nuanças do colorido, a resposta de Renoir pela forma e textura e o gênio de Degas que soube dar ao 'feio' e ao sórdido, aspectos líricos". (NEWTON, 1967, p. 41)

3.4. A teoria das telas

No início de sua carreira, Zola trocava correspondências com seu amigo e poeta Antony Valabrègue sobre literatura e arte. Em 18 de agosto de 1864, em uma de suas cartas, Zola expõe uma teoria, conhecida como *théorie des écrans*, ou "teoria das telas", aparecendo mais tarde em sua teoria estética e que vai servir de base para análise em *Écris sur l'art*. Essa influência vinda das correspondências vai se concluir na crítica de 1866, em seus primeiros artigos para o jornal *L'Événement*.

Nessa correspondência, Zola procura fazer uma reflexão teórica da forma que a realidade é apreendida pelo classicismo, o romantismo e o realismo. Segundo Patricia Carles e Béatrice Desgranges (2002), os écrans seriam um "meio" que se interporia entre o artista e o observador, impedindo a reprodução exata da realidade. Desse modo,

toda espécie de observação se modificaria passando através desse "meio" que não é "[...] senão o temperamento do artista para Zola, modificado pelo momento histórico". Ainda segundo as autoras: "Cada época, cada classe social, cada indivíduo tem seu écran particular". Zola distingue três tipos de écrans: o clássico, o romântico e o realista. Para as autoras, como o chassi esticado, a moldura que mantém devidamente presa a tela que os pintores usam para interceptar o excesso de luz, o écran zoliano é o dispositivo ótico, o prisma através do qual aparece a realidade (CARLES e DESGRANGES, 2002).

Zola definiu a obra de arte como "uma janela aberta à criação"; no entanto, diz ele, há sempre "[...] encaixada no vão da janela, uma espécie de tela transparente, através da qual percebemos os objetos mais ou menos deformados, sofrendo mudanças mais ou menos sensíveis em suas linhas e cores" (ZOLA, 1908, p. 13). Não há mais a criação exata e real, mas uma criação modificada pelo meio em que passa a imagem.

Para o crítico, a criação é vista na obra através do homem, do temperamento, da personalidade: "[...] a imagem que se produz sobre esta nova espécie de tela (écran) é a reprodução das coisas e das pessoas [...], e esta reprodução, que seria fiel, muda conforme uma nova tela vem se interpor entre nosso olho e a criação". (ZOLA, 1908, p. 13). Ele chega à conclusão que a realidade exata é, portanto, impossível na obra de arte, já que existe uma deformação, uma "mentira" que se reproduz neste fenômeno ótico, evidenciando a natureza da tela. O artista se colocar em relação direta com a criação, vendo-a à sua maneira, "se deixa penetrar, e nos envia os raios luminosos, depois de tê-los, como um prisma, refratado e colorido segundo a natureza (ZOLA, 1908, p. 14).

Há então, segundo Zola, dois elementos: a criação e a tela. A criação seria a mesma para todos, enviando uma mesma imagem, já a tela seria a diferença entre os movimentos. O écran clássico é "uma bela folha de talco, muito pura e de um grão fino e sólido, de uma brancura leitosa" (ZOLA, 1908, p. 19). A criação nessa tela perde todas as suas energias vivas e luminosas, já que as imagens são desenhadas nitidamente, no traço negro simples, guardando apenas suas sombras e se reproduzindo sobre uma superfície polida: "O écran clássico é, em uma palavra, um vidro crescente que desenvolve as linhas e bloqueia as cores na passagem" (ZOLA, 1908, p. 19).

Já o écran romântico é uma vidraça sem aço, clara, "[...] embora um pouco turva em alguns lugares e colorida das sete nuances do arco-íris" (ZOLA, 1908, p. 19). Essa tela deixa passar as cores, dando-lhes ainda mais força. A criação dada por esse écran é uma tumultuosa e agitada. "As imagens se reproduzem vigorosamente por largas

manchas de sombra e luz" (ZOLA, 1908, p. 20). Em resumo, o écran romântico é "[...] um prisma com uma refração possante, que quebra todo raio luminoso e o decompõe num espectro solar ofuscante" (ZOLA, 1908, p. 20).

Por fim, o écran realista é "[...] uma simples vidraça de vidro, muito fina, muito clara e que tem a pretensão de ser tão perfeitamente transparente que as imagens a travessam e se reproduzem em seguida em toda sua realidade" (ZOLA, 1908, p. 20). Esse écran nega sua própria existência, segundo o crítico, já que seria difícil caracterizar uma tela que tem como principal qualidade não o ser. Zola diz preferir o écran realista, mas não tal como este se apresenta, pois o crítico não admite que essa tela dê uma imagem verdadeira; ele aceita plenamente a forma de proceder, de se colocar com toda franqueza diante da natureza e de representá-la sem nenhuma exclusão:

> L'oeuvre d'art, ce me semble, doit embrasser l'horizon entier – Tout en comprenant l'écran qui arrondit et développe les lignes, qui éteint les couleurs, et celui qui avive les couleurs, qui brise les lignes, le préfère l'Écran qui, serrant de plus près la réalité, se contente de mentir juste assez pour me faire un homme dans une image de la création. (ZOLA, 1908, p. 21)[43]

Como visto, de acordo com a teoria das telas, a ideia de uma reprodução exata da realidade está muito longe de acontecer. A percepção do objeto nunca acontece diretamente, mas através de uma tela. Essa definição da obra de arte aparece novamente em 11 de maio de 1866 em um artigo dedicado a tratar dos pintores realistas do Salão. De forma categórica, Zola nega o realismo no que este representa em relação à pintura. Ele é a favor da verdade em suas diversas interpretações da natureza. A obra de arte não é senão uma parte da criação vista sob o prisma da individualidade, do temperamento.

3.5. A arte do registro espontâneo do mundo

Em entrevista a Henri Hertz, jornalista e escritor, Zola diz ter traduzido em literatura aquilo que os impressionistas faziam com a pintura: "Eu não somente apoiei os impressionistas, eu os traduzi em literatura pelos toques, notas, colorações, pela paleta de muitas das minhas descrições" (HERTZ, 1952, p. 31). O próprio Zola diz que em todos os seus livros ele estava em contato e troca com os pintores: "Em todos os

---

[43] "A obra de arte, ao que me parece, deve abraçar o horizonte inteiro – entre o écran que arredonda e desenvolve as linhas, que apaga as cores, e aquele que aviva as cores, que quebra as linhas, prefiro o écran que, abraçando mais perto a realidade, se contenta em mentir apenas o suficiente para me fazer um homem em uma imagem da criação." (tradução nossa)

meus livros, como vocês podem ver, estive em contato e troca com os pintores [...]. Os pintores me ajudaram a pintar de uma maneira nova, 'literariamente'" (HERTZ, 1952, p. 32). Embora essa relação seja mais evidente nas descrições dos romances, ela também está presente nos textos jornalísticos, sendo este o espaço ideal devido à forma: de acordo com Hamon (1967, p. 140), "A forma de dispor as palavras, os temas (*plein air*), a técnica (o toque rápido, [...]), a tonalidade (clara) da nova escola pictural influencia as técnicas do jovem escritor (influência certamente reforçada pela prática do jornalismo (brio, brevidade de notações, "modernidade" dos temas, etc)" e claro, também pela influência da ciência. Para Kaminkas (1974, p. 44), em literatura, a composição por *tranches* de vida corresponde aos "instantâneos" da pintura.

Utilizando-nos dos conceitos até então apresentados, pretendemos analisar alguns trechos de *Écris sur l'art*, primeiramente os quadros descritos por Zola, bem como seu julgamento e as descrições dos ambientes na abertura do Salão no que concerne ao campo lexical, à importância do olhar, a como é dada a apreensão do real e ao uso das antíteses e das técnicas impressionistas para dar vida aos quadros. O objetivo é mostrar como as técnicas impressionistas não só eram defendidas por Zola, bem como por seus amigos pintores, mas como o crítico as utilizava para construir suas críticas de arte e, mais tardiamente, para a descrição dos seus romances. Os *Écris sur l'art* passam a ser o lugar de experimentação para Zola, o ambiente em que ele poderia não só ser crítico ou jornalista, mas um pintor: um pintor literário.

3.5.1. Vocabulário e justaposições

Assim como para os impressionistas era indispensável o *plein air*, a luz do dia, principalmente a solar e o espaço aberto, para Zola, essas eram evocações presentes em quase todas as suas descrições. Podemos ver em suas descrições dos quadros um vocabulário que se modela estreitamente sobre os objetos. O vocabulário da pintura, para Zola, serve para que ele descreva como os pintores, criando assim uma nova forma de julgar uma boa arte. Esse procedimento de pintar literariamente, para Zola, "[...] fragmenta a realidade mais que a une, seleciona mais que estrutura" (HAMON, 1967, p. 142).

No que concerne à análise pelo vocabulário, há uma escolha dos temas, ou seja, do que Zola escolhe para dizer. Ele não vai analisar o quadro como um todo, mas sim se ater aos pequenos detalhes e, na maioria dos quadros, sua análise é detida nos objetos.

Não obstante, o estilo do artista também é uma prioridade na descrição, um perfeito exemplo de escrita impressionista. Os *Écris sur l'art* se tornam, então, o momento precursor de experimentação de uma nova forma de (d)escrever.

Já do ponto de vista da sintaxe, há a "[...] explosão e a 'vaporização' da escrita em paralelo com a decupagem da realidade em quadros e em impressões" (HAMON, 1967, p. 141), uma justaposição de imagens como se elas se elas "evaporassem" com o aparecimento de uma nova, marcando uma impressão fugaz, assim como na técnica impressionista. Zola utiliza uma justaposição de toques, anotações, notas sensoriais ou simbólicas, em que o escritor justapõe o tema ao predicado, "[...] como o pintor impressionista justapõe sem ligar seus toques de cores complementares" (HAMON, 1967, p. 141), por exemplo, na descrição do quadro *Déjeuner sur l'herbe* (Imagem 12) de Édouard Manet:

> Ainsi, assurément, la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe* n'est là que pour fournir à l'artiste l'occasion de peindre un peu de chair. Ce qu'il faut voir dans le tableau, ce n'est pas un déjeuner sur l'herbe, c'est le paysage entier, avec ses vigueurs et ses finesses, avec ses premiers plans si larges, si solides, et ses fonds d'une délicatesse si légère; c'est cette chair ferme, modelée à grands pans de lumière, ces étoffes souples et fortes, et surtout cette délicieuse silhouette de femme en chemise qui fait, dans le fond, une adorable tache blanche au milieu des feuilles vertes; c'est enfin cet ensemble vaste, plein d'air, ce coin de la nature rendue avec une simplicité si juste, toute une page admirable dans laquelle un artiste a mis les éléments particuliers et rares qui étaient en lui. (ZOLA, 1991, p. 159)[44]

[44] "Assim, seguramente, a mulher nua do *Déjeuner sur l'herbe* só está lá para fornecer ao artista a ocasião de pintar um pouco de carne/corpo humano. O que é preciso olhar, neste quadro, não é um almoço na relva, é a paisagem inteira, com seus vigores e finezas, com seus primeiros planos tão amplos, tão sólidos, e seus fundos de uma delicadeza tão leve: é esta carne firme, modelada em grandes superfícies de luz, estes tecidos macios e fortes, e sobretudo esta deliciosa silhueta de mulher de combinação que faz, no fundo, uma adorável mancha branca no meio das folhas verdes: é enfim esse vasto conjunto cheio de ar, esse canto da natureza representado com uma simplicidade tão justa, toda essa página admirável na qual um artista colocou os elementos particulares e raros que estavam nele." (tradução nossa)

Imagem 12. *Le déjeuner sur l'herbe*, 1863. Édouard Manet

Na descrição, podemos ver que o próprio Zola diz que não se deve ver somente o tema proposto, mas todo o espaço. A mulher em vestes brancas se dissolve na paisagem sendo apenas uma "mancha branca" em meio ao verde das folhagens. O conjunto, segundo as palavras do crítico, está cheio de ar, usando novamente um vocabulário impressionista: o *plein air*, e isso é retratado tanto no uso da palavra como na descrição do espaço. Os contornos dos personagens são modelados pela luz, de acordo com Zola, assim como na crítica impressionista. Além disso, o crítico sobrepõe os planos, uma justaposição de imagens que ao mesmo tempo se contrariam: o primeiro plano, que é sólido, se justapõe ao segundo plano, o fundo, que é leve. Os tecidos são, ao mesmo tempo, macios, porém fortes. O quadro é uma página em que o artista soube colocar o seu temperamento, a sua impressão da natureza. As estruturas se dissolvem, assim como no impressionismo, em que não há mais contorno, tanto os personagens como a natureza estão diluídos na luz: "Em último caso, a abstração está em seu extremo: mundo sem sintaxe e sem forma, mundo onde as formas se diluem na luz e nos reflexos" (HAMON, 1967, p. 142).

3.5.2. A luz

Como visto na análise anterior, grande parte das descrições de Zola é marcada pela luz tanto dos quadros como da descrição do ambiente do Salão. Não somente pela luz, mas pelos pontos brilhantes de luz, pela "cegueira" causada por ela, pelas diferentes nuances de cor que a luz causa nos objetos, formando um acúmulo de elementos justapostos no quadro como os pontos de luz e as pinceladas que compõem a pintura impressionista. Segundo Hamon (1967, p. 140), Zola guarda em si hábitos de escrita duráveis: "[...] certa arte do descontínuo, um gosto pelas anotações de cores, pela 'pulverização' do sol sobre as coisas com a finalidade de um estilo 'no ar', pelos inúmeros temas que a realidade moderna oferece" (HAMON, 1967, p. 140).

A luz é tão importante para o impressionismo como é para Zola. Mesmo ao tratar das obras de Manet, ao descrevê-las, o crítico diz que a luz é a responsável pela grande originalidade do pintor:

> Édouard Manet, d'ordinaire, part d'une note plus Claire que la note existant dans la nature. Ses peintures sont blondes et lumineuses, d'une pâleur solide. La lumière tombe blanche et large, éclairant les objets d'une façon douce. Il n'y a pas là le moindre effet forcé; les personnages et les paysages baignent dans une sorte de clarté gaie qui emplit la toile entière. (ZOLA, 1991, p. 151)[45]

Para Zola, todas as obras do pintor contêm essa luminosidade e não é à toa que, ao tratar de Manet, somente nesse estudo biográfico do pintor, apareça oito vezes a palavra "loiro(a)", uma vez a palavra "sol", e doze vezes a palavra "luz" ou "luminoso(a)":

> Prenons n'importe quelle toile de l'artiste et n'y cherchons pas autre chose que ce qu'elle contient: des objets éclairés, des créatures réelles. L'aspect général, je l'ai dit, est d'un blond lumineux. Dans la lumière diffuse, les visages sont taillés à larges pans de chair, les lèvres deviennent de simples traits, tout se simplifie et s'enlève sur le fond par masses puissantes. La justesse des tons établit les plans, remplit la toile d'air, donne la force à chaque chose [...] La note qu'il apporte est cette note blonde emplissant la toile de lumière. (ZOLA, 1991, p. 152-153)[46]

---

[45] "Édouard Manet, do banal, parte de uma nota mais clara que a nota existente na natureza. Suas pinturas são loiras e luminosas, de uma palidez sólida. A luz cai branca e ampla, clareando os objetos de uma forma doce. Não há o menor efeito forçado; os personagens e as paisagens se banham em uma espécie de claridade alegre que preenche toda a tela." (tradução nossa)

[46] "Peguemos qualquer tela do artista e só procuremos o que ela contém: objetos iluminados, criaturas reais. O aspecto geral, eu disse, é um loiro luminoso. Na luz difusa, os rostos são modelados em grandes superfícies de carne, os lábios se tornam simples traços, tudo se simplifica e se ergue sobre o fundo como massas poderosas. A justeza dos tons estabelece os planos, enche a tela de ar, dá força a cada coisa [...] a nota que ele traz é essa nota loira que enche o quadro de luz." (tradução nossa).

A ideia de uma pintura inundada pelo sol aparece na descrição através de vários sinônimos como "claro", "loiras", "luminosas", "luz", e personagens e paisagens que se "banham" pela claridade. Zola compreendia muito bem a teoria impressionista da decomposição da luz e sua influência sobre a variação das tonalidades dos objetos, como podemos ver em seu relato sobre esse novo movimento pictural:

> Dans la coloration, ils ont fait une véritable découverte dont l'origine ne peut se retrouver ailleurs, ni chez les Hollandais, ni dans les tons clairs de la fresque, ni dans les tonalités légères du XVIIIe siècle [...] La découverte de ceux-ci consiste proprement à avoir reconnu que la grande lumière "décolore" les tons, que le soleil reflété par les objets tend, à force de clarté, à les ramener à cette unité lumineuse qui fond ses sept rayons prismatiques en un seul éclat incolore, qui est la lumière. Ils décomposent et reconstituent la lumière, dans la clarté brillante du plein jour. (ZOLA, 1991, p. 351)[47]

Essa teoria de que as cores vêm a partir da decomposição da luz nos leva, então, ao próximo tópico.

3.5.3. A cor

> Ce qui m'a frappé d'abord dans ces tableaux, c'est une justesse très delicate dans les rapports des tons entre eux. Je m'explique. Des fruits sont posés sur une table et se détachent contre un fond gris; il y a entre les fruits, selon qu'ils sont plus ou moins rapprochés, des valeurs de coloration formant toute une gamme de teintes. Si vous partez d'une note plus claire que la note réelle, vous devrez suivre une gamme toujours plus claire; et le contraire devra avoir lieu, lorsque vous partirez d'une note plus foncée. (ZOLA, 1991, p. 151)[48]

A partir dessa citação de Zola no artigo "Édouard Manet, étude biographique et critique", é possível aferir que o crítico conhecia bem a técnica das cores e matizes implementadas por seus amigos pintores. A cor era importante para a crítica zoliana por trazer aquilo que, para Zola, era a "vivacidade" da obra e o que diferenciava os quadros impressionistas daqueles que Zola dizia mortos, obras de arte acadêmicas, de gênero, com cenas militares, episódios históricos: "As carnes, na conserva, adquiriram matizes transparentes, tons rosados e amarelados, que lembram ao mesmo tempo o couro da

---

[47] "Na coloração, eles fizeram uma verdadeira descoberta, cuja origem não se pode encontrar em nenhum lugar, nem nos holandeses, nem nos tons claros dos afrescos, nem nas tonalidades leves do século XVIII [...]. A descoberta deles consiste propriamente em ter reconhecido que a grande luz 'descolore' os tons, que o sol refletido pelos objetos tende, em função da força de sua luz, a levá-los a essa unidade de irradiação dos setes raios do prisma em um único raio incolor, que é a luz. Eles decompõem e, em seguida, reconstituem a luz, sob o vivo brilho do dia." (tradução nossa)

[48] "O que me marcou inicialmente nos quadros foi a justeza muito delicada nas relações entre os tons. Explico-me. As frutas são postas em uma mesa e se destacam em um fundo cinza; há entre as frutas, conforme elas estejam mais ou menos próximas, valores de coloração formando toda uma gama de cores. Se se partir de uma nota mais clara que a nota real, deve-se seguir uma gama sempre mais clara; e o contrário deverá acontecer quando se partir de uma nota mais escura." (tradução nossa)

Rússia e as pétalas de uma rosa" (ZOLA, 1991, p. 192). Essas obras acadêmicas que Zola despreza por não usarem a técnica impressionista das cores são, para ele, "[...] torsos nus conservados no vinagre, segundo a sagrada receita da Escola" (ZOLA, 1991, p. 192).

Por isso, para Zola, as obras realistas não eram vivas. A obra impressionista é capaz, através das cores, de dar indícios e vida à obra, e é o que Zola verifica na análise de cada quadro, como em sua descrição dos retratos ditos realistas: "Os rostos tolos e cheio de caretas, de um tom rosa e pálido, lançam-nos, ao passarmos, o sorriso idiota das bonecas de cera que giram nas vitrines dos cabeleireiros" (ZOLA, 1991, p. 192). Tomemos, por exemplo, a análise do quadro *L'Enfant Bleu* (Imagem 13):

> Le cri general au Champ-de-Mars, c'est que les toiles de Carolus-Duran ont pâli. Je prends en exemple *L'Enfant bleu*, portrait d'un enfant habillé en bleu et se détachant sur un fond bleu. Les ombres se sont éclaircies et les parties lumineuses ont noirci. La tête en particulier a pris le teint mort d'une poupée. (ZOLA, 1991, p. 379)[49]

[49] "A opinião geral no Champ-de-Mars é a de que as telas de Carolus-Duran empalideceram. Tomo o exemplo *L'Enfant Bleu*, retrato de uma criança vestida de azul, destacando-se em um fundo azul. As sombras clarearam-se e as partes luminosas escureceram-se. A cabeça, em particular, tomou o tom sem vida de uma boneca." (tradução nossa)

Imagem 13. *L'enfant bleu*. Carolus-Duran

Neste quadro, as sombras ficaram claras e tudo o que a luz toca e a que deveria dar vida escureceu-se. O quadro empalidece e a criança, que deveria parecer real, acaba por parecer uma boneca. Zola ainda completa dizendo que em alguns milhares de anos, ao encontrarem esses retratos pintados de baronesas e duques, haverá um "grito de espanto e piedade" sobre essa "epidemia" que reinava na França: "A que famílias anêmicas, carcomidas por quais doenças hereditárias, pertenciam estas pobres pessoas que tomaram a triste providência de nos transmitir suas faces pálidas, rosadas apenas nas maçãs do rosto, como a de tuberculosos?" (ZOLA, 1991, p. 193).

Segundo a obra *De l'intelligence*, citada na primeira parte deste capítulo sob a análise de Marcussen & Olrik, Taine, tratando das sensações das cores, analisa a física da luz fundamentando-se nas teorias do inglês Thomas Young surgida nos anos de 1850. De acordo com essa teoria, toda cor contendo o preto e o branco seria descrita pela única luz espectral do sol – todas as cores nascem de uma decomposição da luz branca. O preto, então, se define como a ausência de luz. Preto e branco estão presentes

na paleta do pintor como pigmentos, matérias colorantes. Taine então afirma que "Com três sensações elementares de cor, pode-se construir todas as outras", mas o preto ele define como "[...] uma última cor, que não é uma sensação, mas a falta de toda sensação" (MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 970). O preto seria uma perda das forças da sensação total. Assim, as sombras, para a pintura impressionista, deveriam ser luminosas e coloridas, tal como a impressão visual causa, e o preto jamais seria usado em uma obra impressionista plena. Os contrastes de luz e sombra são obtidos de acordo com a lei das cores complementares[50], assim, por exemplo, um amarelo próximo a um violeta produz um efeito mais real do que o método claro-escuro utilizado pelos academicistas.

Para pintar, então, a reflexão da luz sobre as superfícies, as sensações consecutivas e os fenômenos de contraste, como Taine os descreve, é preciso ter recursos além dos procedimentos técnicos: "[...] trata-se de introduzir na tela as cores tais como são realmente percebidas para poder devolver os reflexos da luz, os contrastes e as cores consecutivas" (MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 972). Zola admira o pintor Claude Monet, chefe dos impressionistas, por esse domínio das cores:

> Ses paysages sont inondés de soleil. [...] *La Prairie*, un petit tableau où on voit seulement un bout de champ avec deux ou trois arbres se détachant sur un ciel azuré. C'est plein d'une simplicité et d'un charme inexprimable. Il ne faudrait pas oublier d'autres tableaux de Monet, notamment le portrait d'une femme habillé de blanc [*Femme en blanc*, Imagem 14] assise à l'ombre du feuillage, sa robe parsemée de paillettes lumineuses, telles de grosses gouttes. (ZOLA, 1991, p. 353-354)[51]

---

[50] Cores complementares são aquelas que mais oferecem contraste entre si. De acordo com a definição do químico Michel Eugène Chevreul, em 1839, a cor complementar de uma matriz é aquela que mais absorve seu espectro. Na ciência das cores, duas cores são chamadas complementares se, quando misturadas, produzem preto, branco ou alguma graduação de cinza. Nos sistemas de cores mais perceptíveis, o branco está no centro do espectro e as cores complementares se situam opostamente umas às outras, como no ciclo cromático:

[51] "Suas paisagens são inundadas de sol. [...] *La Prairie*, um pequeno quadro em que se vê somente um pedaço de campo com duas ou três árvores se destacando sobre um céu azulado [*azuré*, no original, palavra utilizada por Zola para indicar a tonalidade que está a meio caminho entre o azul e o ciano, tendo como cor complementar o laranja]. É cheio de simplicidade e de um charme inexplicável. A descoloração dos verdes e dos azuis ao sol tomam uma intensidade de luz que cega. Sente-se o ouro pálido do astro queimar no ar. É preciso indicar ainda outros quadros de Monet, entre eles o de uma moça de branco

Imagem 14. *Femme em blanc*. Claude Monet

Vemos nas descrições desses dois quadros que a presença da luz, por meio de vocábulos como "sol", "astro" e "ouro", brilho luminoso que decompõe as cores, os azuis e os verdes, fazendo com que a roupa seja "salpicada" de brilhos. Interessante notar a descrição da roupa salpicada, remetendo ao pontilhismo[52] na pintura.

Em outro quadro interessante, *Les Plasirs du soir* (Imagem 15), Zola trata da mudança das cores a partir de uma impressão:

> Mon attention a été retenue surtout par deux tableaux à l'exposition. Le premier a paru au Salon de 1875: *Les Plaisirs du soir*, une de ces toiles que Corot aimait à peindre par-dessus tout. Le crépuscule descend sur les hauts arbres, dont le feuillage s'assombrit. Sur l'herbe, voilée d'un brouillard bleu, voltigent de vagues figures - qui pourraient être des nymphes - et à l'horizon, au travers d'une trouée dans le hallier, on voit le rougeoiement du coucher qui pâlit déjà. Ce tableau laisse une profonde impression. Derrière le masque mythologique se dresse devant nous un des bois des alentours de Paris, à

[*Femme en Blanc*] sentada à sombra da folhagem, cuja roupa é salpicada de brilhos luminosos, como se fossem grandes gotas." (tradução nossa)

[52] O pontilhismo é uma técnica de pintura saída do movimento impressionista, na qual pequenas manchas ou pontos de cor provocam, pela justaposição, uma mistura óptica nos olhos do observador. Trata-se de uma consequência extrema dos supostos ensinamentos dos impressionistas, segundo os quais as cores deviam ser justapostas e não mescladas, deixando à retina a tarefa de reconstruir o tom desejado pelo pintor, combinando as diversas impressões registradas.

> cette heure mélancolique où les étoiles se mettent à briller dans le ciel. (ZOLA, 1991, p. 367)[53]

Imagem 15. *Les Plaisirs du soir*, 1872. Jean-Baptiste Camille Corot

Vemos que as cores do ambiente não são descritas tais como a vemos, mas como são vistas a partir dos reflexos do sol. A grama não é mais verde, mas ela está coberta por uma névoa não branca, mas azul, que altera a cor da relva. Há um avermelhamento de toda a imagem, como se pode ver, com a luz do por do sol que altera as cores do ambiente. Segundo Hamon (1967, p. 142), Zola, "[...] preso em representar a fugacidade dos fenômenos e a rivalizar com as possibilidades da cor, dissolve a realidade em uma sucessão de quadros, os personagens desaparecem em um clarão e uma vaporização" (HAMON, 1967, p. 142). Todos os elementos do ambiente assumem a cor da luz que os está iluminando e novamente os personagens são meras manchas, eles se esvoaçam, são imagens fugazes como a impressão profunda que esse quadro deixa no espectador.

---

[53] "Minha atenção foi atraída sobretudo por dois quadros na exposição. O primeiro apareceu no Salão de 1875: *Les Plaisirs du soir*, um desses quadros que Corot gostava particularmente de desenhar. O crepúsculo desce sobre as grandes árvores, cujas folhagens se escureceram. Na relva, velada por uma névoa azul, esvoaçam vagos personagens – que poderiam ser ninfas – e no horizonte, através de uma abertura no conglomerado da floresta, vê-se um avermelhamento do pôr do sol que já empalidece. Este quadro produz uma impressão profunda." (tradução nossa)

O Salão não era senão uma confusão de cores em que não havia, segundo Zola, uma porção da natureza, apenas "[...] sentimentalismo, banalidade, devaneios e loucuras" (ZOLA, 1991, p. 193). Somente algumas telas o faziam parar bruscamente e se distanciar do "arco-íris berrante dos quadros" deixando-o respirar um pouco mais de ar puro e essas telas são as que o pintor olha a natureza e a interpreta segundo a sua personalidade, segundo o seu próprio olhar.

3.5.4. O olhar

Eis um elemento primordial para o movimento impressionista e principalmente para Zola: o olhar. Segundo a análise com base na teoria dos écrans, percebemos os diferentes tipos de olhar de cada movimento, mas não somente isso, o olhar é a base pela qual passam todos os outros elementos: a luz, as cores, o efeito, a impressão. Em sua entrevista para Hertz, Zola deixa claro que era preciso ver melhor e isso ele conseguiu através de seus amigos pintores:

> A pintura, os pintores que amei e sustentei... Sua revolta contra os preconceitos de beleza e decência. Suas verdades novas fundadas sobre as descobertas de sábios. Ver, sempre ver melhor e, em todas as linguagens, fosse sob as gozações e as injúrias, provar que vemos melhor... (HERTZ, 1952, p. 31)

O olhar era responsável primeiramente pela observação. É nessa área que pintura e ciência mais se convergem. Nas considerações de Taine, seguindo os preceitos de Roman Jakobson, o procedimento metafórico e o procedimento metonímico são comuns a vários sistemas de signo. A pintura e a linguagem constituem, para ele, dois sistemas de signos semelhantes: "Assim, nossas sensações óticas são signos, como nossas palavras. Como cada palavra, cada sensação retiniana e muscular do olho tem seu grupo de imagens associadas; ela representa este grupo; ela o substitui e dá significado" (MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 975). Em suas análises, quando Zola se utiliza de metáforas – como ao descrever a mulher de branco da pintura de Monet "[...] sentada à sombra da folhagem, cuja roupa é salpicada de brilhos luminosos, como se fossem grandes gotas", fazendo a comparação entre a roupa salpicada de brilho e grandes gotas –, está unindo dois sistemas de signos semelhantes. Para o crítico, toda a personalidade do artista consiste nessa organização e apreensão da impressão, vinda da observação:

> Ce qui me frappé encore, c'est une conséquenec nécessaire de l'observation exacte de la loi des valeurs. L'artiste, placé en face d'un sujet quelconque, se

> laisse guider par ses yeux qui aperçoivent ce sujet en larges teintes se commandant les unes les autres. Un tête posée contre un mur, n'est plus qu'une tache plus ou moins blanche sur un fond plus ou moins gris; et le vêtement juxtaposé à la figure devient par exemple une tache plus ou moins bleue mise à côté de la tache plus ou moins blanche. De là une grande simplicité, presque point de détails, un ensemble de taches justes et délicates qui, à quelque pas, donne au tableau un relief saisissant. [...] Toute la personnalité de l'artiste consiste dasn la manière dont son oeil est organisé: on voit blond, et il voit par masses. (ZOLA, 1991, p. 151)[54]

Essa apreensão do artista que fazia a tela ser ou não notável, essa forma de olhar que fazia o pintor retratar de modo franco e simples o que via, era a técnica de Manet:

> Le tableau que je prefere, parmi ceux que je viens de nommer, est *La Chanteuse des rues*. Une jeune femme, bien connue sur les hauteur du Panthéon, sort d'une brasserie en mangeant des cerises qu'elle tient dans une feuille de papier. L'oeuvre entière est d'un gris doux et blond; la nature m'y a semblé analysé avec un simplicité et une exactitude extrêmes. [...] on y sent la recherche de la vértié, le labeur consciencieux d'un homme qui veut, avant tout, dire franchement ce qu'il voit. (ZOLA, 1991, p. 157)[55]

---

[54] "O que me surpreende ainda é uma consequência necessária da observação exata da lei dos valores. O artista, colocado em frente de um tema qualquer, se deixa guiar pelos seus olhos que percebem este tema feito em amplos matizes, dominando-se uns aos outros [...]. Uma cabeça posta diante de uma parede não é nada mais que uma mancha mais ou menos branca sobre um fundo mais ou menos cinza; e a vestimenta justaposta à figura torna-se, por exemplo, uma mancha mais ou menos azul, colocada ao lado da mancha mais ou menos branca. Provém daí uma grande simplicidade, quase nenhum detalhe, um conjunto de manchas precisas e delicadas, que, a alguns passos de distância, conferem ao quadro um relevo surpreendente [...]. Toda a personalidade do artista consiste na maneira de organização de seu olhar: ele vê loiro, ele vê em grandes massas." (tradução nossa)

[55] "O quadro que prefiro, entre esses que acabei de nomear, é *La Chanteuse des rues*. Uma jovem mulher, bem-conhecida pelos cimos do Panthéon, sai de uma *brasserie* comendo cerejas que segura em uma folha de papel. Toda a obra é feita de um cinza doce e loiro; a natureza me parece ter sido aí analisada com extrema simplicidade e uma exatidão extrema [...] podemos sentir nela a procura da verdade, o trabalho consciencioso de um homem que quer antes de tudo dizer francamente o que vê. (tradução nossa)

Imagem 16. *La Chanteuse des rues*, 1862. Édouard Manet

A questão do olhar na pintura não é uma preocupação somente de Zola. Maurice Merleau-Ponty, na obra *Signos*, diz que o pintor é o único a ter o direito de olhar sobre as coisas sem o dever de apreciação e a única técnica que ele tem são seus olhos:

> Como se houvesse na ocupação do pintor uma urgência que excede qualquer outra urgência. Ele está ali, forte ou fraco na vida, mas incontestavelmente soberano em sua ruminação do mundo, sem outra "técnica" senão a que seus olhos e suas mãos oferecem à força de ver, à força de pintar, obstinado em tirar deste mundo, onde soam os escândalos e as glórias da história, *telas* que pouco acrescentarão às cóleras e às esperanças dos homens, e ninguém murmura. Qual é, pois, essa ciência secreta que ele possui ou que ele busca? O pintor "emprega seu corpo", diz Valéry. E, de fato, não se percebe como um Espírito poderia pintar. É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 15-16)

Essa entrega do corpo do pintor ao mundo, que o transforma em pintura, é dada pelo seu olhar. Merleau-Ponty deixa claro que não se admite que o escritor ou filósofo não tenha opinião, que se mantenha "o mundo em suspenso", diferentemente do pintor. Todas as técnicas na pintura e na literatura despertam algo em nós se vistas à distância: "Qualidade, luz, cor, profundidade, que estão a uma certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe" (MERLEAU-

PONTY, 2013, p. 18). É esse despertar do eco no corpo que produz, para Zola, a vivacidade das obras e que ele procura mostrar em suas descrições, como em sua análise de dois quadros de Manet, *Le Ballet Espagnol* (Imagem 17) e *La Musique aux Tuilleries* (Imagem 18), na qual um amador exasperado ameaçou chegar às vias de fato caso deixassem este último quadro mais tempo na sala de exposição:

> Je comprends la colère de cet amateur: imaginez, sous les arbres des Tuileries, toute une foule, une centaine de personnes peut-être, qui se remue au soleil; chaque personnage est un simple tache, à peine déterminé, et dans laquelle les détails, deviennent des lignes ou des points noirs. Si j'avais étpe là, j'aurais prié l'amateur de se mettre à une distance respectueuse, et il aurait alors vu que ces taches vivaient, que la foule parlait, et que cette toile était une des oeuvres caractéristiques de l'artiste, celle où il a le plus obéi à ses yeux et à son tempérament. (ZOLA, 1991, p. 157-158)[56]

Imagem 17. *Le Ballet Espagnol*, 1862. Édouard Manet

[56] "Compreendo a cólera deste amador: sob as árvores das Tulherias, toda uma multidão, uma centena de pessoas talvez, que se desloca sob o sol; cada personagem é uma simples mancha, quase indeterminada, e na qual os detalhes se tornam linhas ou pontos negros. Se eu estivesse lá, teria pedido ao amador de se colocar a uma distância respeitosa e então ele teria visto que essas manchas viviam, que a multidão falava e que essa tela era uma das obras características do artista, aquela em que ele mais obedeceu a seus olhos e a seu temperamento." (tradução nossa)

Imagem 18. *La Musique aux Tuilleries*, 1862. Édouard Manet

O interesse de Zola por essa multidão retratada como manchas nos faz lembrar um pintor impressionista em particular: Renoir. Ele tinha como interesse principal realçar a alegre combinação de cores brilhantes e estudar o efeito da luz do sol sobre a multidão turbilhonante (GOMBRICH, 2015, p. 521). Somente as cabeças de umas algumas figuras do primeiro plano aparecem com detalhes (principalmente aqueles que estão na luz): "[...] uma centena de pessoas talvez, que se desloca sob o sol". Esses detalhes que aparecem no primeiro plano só estão aí porque são as figuras que nossos olhos focalizam: "[...] era uma das obras características do artista, aquela em que ele mais obedeceu a seus olhos". Por trás dessas pessoas, as formas passam a se dissolver cada vez mais no sol. Novamente as pessoas vão se tornando manchas com o reflexo da luz e os detalhes se tornam apenas pontos ou linhas e isso tudo foi a partir do olhar do artista, mas se visto à distância.

De acordo com Merleau-Ponty, há um terceiro olho que vê os quadros e as imagens mentais. Para ele, os olhos são mais que receptores para as luzes, as cores e as linhas, e a visão do artista não é formada em museu, essa visão aprende vendo e aprende por si mesma. Só se aprende a ver com o mundo e são os outros que te ensinam a ver esse mundo. A arte seria aquele objeto que dá esse terceiro olho, que dá um olhar cultural, que faz o espectador e o artista tomarem consciência de sua própria impressão:

O olho vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19). A pintura faz o espectador descobrir o mundo, faz descobrir aquilo a que se era cego, dá um olhar cultural:

> Não importa a civilização em que surja, e as crenças, os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa [...], pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade. (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 19-20)

Zola é aquele que nos ajuda, através da pintura, a aprender a ver com esse terceiro olho. Este não é um processo imediato, segundo o crítico, mas cabe a ele e ao olhar desvendar o enigma da visibilidade:

> L'impression première que produit une toile d'Édouard Manet est un peu dure. On n'est pas habitué à voir des traductions aussi simples et aussi sincères de la réalité. [...] L'oeil n'aperçoit d'abord que des teintes plaquées largement. Bientôt les objets se dessinent et se mettent à leur place; au bout de quelques secondes, l'ensemble apparâit, vigoureux et solide, et l'on goût un véritable charme à contempler cette peinture claire et grave, qui rend la nature avec une brutalité douce, si je puis m'exprimer ainsi. En s'approchant du tableau, on voit que le métier est plutôt délicat que brusque; l'artiste n'emplie que la brosse et s'en sert très prudemment; il n'y a pas des entassments de couleurs, mais une couche unie. Cet audacieux dont on s'est moqué, a des procédés fort sages, et si ses oeuvres ont un aspect particulier, elles ne le doivent qu'à la façon toute personnelle dont il aperçoit et traduit les objets. (ZOLA, 1991, p. 153)[57]

Na entrevista a Henri Hertz, Zola prova que nunca se desviou de sua atenção da verdade "[...] que é e será a mesma em todo o círculo de meus olhares, durante toda a minha vida" (HERTZ, 1952, p. 31). A pintura foi então sua base para que ele pudesse ver um novo mundo, para que tivesse um novo olhar e pudesse ver melhor.

3.6. A teoria dos écrans

Desde sua célebre carta a Valabrègues, em 1861, apresentada no início deste capítulo, Zola trata de forma decisiva a maneira segundo a qual ele mesmo concebia as

[57] "A primeira impressão que produz uma tela de Édouard Manet é um pouco dura. Não estamos acostumados a ver traduções tão simples e sinceras da realidade [...]. O olho só percebe, de início, tintas chapeadas de forma ampla. Mas logo os objetos se desenham e se colocam em seus lugares; ao fim de alguns segundos o conjunto aparece, vigoroso e sólido, e sentimos um verdadeiro encanto contemplando essa pintura clara e grave, que representa a natureza com uma brutalidade doce [...] esse homem audacioso [...] utiliza procedimentos muitos ajuizados e se suas obras têm um aspecto particular, isto se deve somente à sua maneira pessoal de perceber e traduzir os objetos." (tradução nossa)

relações entre a percepção e a representação. É por isso que usaremos os conceitos dos écrans presentes nessa carta para analisar como os tópicos abordados anteriormente – a importância da luz, a formação imagem, o olhar e o temperamento – contribuem para uma nova visão da apreensão do real e para a transposição dessa percepção, bem como para a crítica do realismo e das obras ditas realistas em algumas análises dos quadros e do ambiente dos Salões nos artigos de arte de Zola. "Toda obra de arte é como uma janela aberta sobre a criação" escreve Zola a Valabrègues, em 1864, e desenvolve, em 1866, "[...] uma obra de arte é uma porção da criação vista através de um temperamento" (ZOLA, 1991, p. 125).

Embora Zola diga não pertencer a nenhuma escola, ele diz procurar obras realistas – aquelas que trazem a verdade e o temperamento –, mas não aceita o realismo que traz a ideia de reprodução exata do objeto tal qual o vemos. "Pouco me importo com o realismo no sentido de que esta palavra não representa nada de preciso para mim" (ZOLA, 1991, p.120). Ele diz que se entender por esse termo a necessidade que os pintores têm de estudar e de representar a verdadeira natureza, não haveria dúvidas de que todos os artistas deviam ser realistas. Os verdadeiros artistas seriam aqueles que tomariam a natureza e a devolveriam vista através de cada temperamento particular e, assim, cada artista ofereceria um mundo diferente: "o realismo não vale mais do que qualquer outra coisa. Que haja verdade, se quiser, vida, mas sobretudo carnes e corações diferentes interpretando diferentemente a natureza" (ZOLA, 1991, p. 120). Segundo a teoria dos écrans, de Zola, é impossível haver uma reprodução exata da realidade, já que toda espécie de observação da natureza passa por uma espécie de "tela" que se interpõe entre o artista e o objeto.

As relações entre arte e natureza trouxeram a Zola a prova científica de que a natureza de nossa visão é deformadora, que há uma "mentira" inerente à nossa percepção. O referente dos quadros não era o real tal como os víamos. O pintor que, para Zola, conseguia retratar a realidade era aquele que via com seus olhos o motivo, a natureza, e dava a suas telas "[...] uma tradução da natureza nesta língua original que ele acabara de descobrir no fundo dele mesmo" (ZOLA, 1991, p. 147). Para Merleau-Ponty, o pintor, enquanto faz o seu trabalho, pratica uma "teoria mágica da visão", nas palavras do escritor, "ele precisa admitir que as coisas entram nele", como se um espírito saísse pelos olhos para passear pelas coisas. Não há como retratar a realidade se isso não mudar o pintor: "Nada muda, se ele não pinta a partir do motivo: ele pinta, em todo o

caso, porque viu, porque o mundo, ao menos uma vez, gravou dentro dele as cifras do visível" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 20) .

Roland Barthes usa como título para o capítulo XXIII de sua obra *S/Z* a expressão "O modelo da pintura". Para o autor, "[...] descrever é, portanto, colocar o quadro vazio que o autor realista transporta sempre consigo (mais importante que o seu cavalete), diante de uma coleção ou conjunto de objetos inacessíveis à palavra sem essa operação maníaca" (BARTHES, 1980, p. 47). Segundo Barthes (1980, p. 47), "[...] é referir, não uma linguagem a um referente, mas um código a outro código". Os códigos para Barthes (1970, p. 28) são campos semânticos ou "uma perspectiva de citações, uma miragem de estruturas" em que só se conhecem as entradas e os retornos e as "unidades que saem daí são elas próprias saídas do texto, a marca, o alicerce de uma digressão virtual" em que "cada código é uma das forças que se podem apoderar do texto (cuja rede é o texto), uma das 'Vozes' que compõe a malha do texto". Barthes propõe assim dividir o texto em unidades menores de leitura (lexias) e a elas aplicar cinco códigos, ou Vozes - Voz da Empiria (os proairetismos), Voz da Pessoa (os semas), Voz da Ciência (os códigos culturais), Voz da Verdade (os hermeneutismos), Voz do Símbolo- que formam "uma espécie de rede, de tópico através do qual passa todo o texto" (BARTHES, 1970, p.27). Baseando-se nesse conceito dos códigos, é possível notar que, nos artigos de crítica de arte, Émile Zola faz com que suas descrições, os objetos- nesse caso os quadros -, a pintura, se formem a partir da palavra; a forma da descrição é tão viva que parece nascer um quadro dela. Nesse caso, cabe pensar na afirmação de Barthes do "deslizar" do discurso: "[...] quando dois códigos funcionam simultaneamente, mas segundo comprimento de ondas desiguais, produz-se uma imagem de movimento, uma imagem de vida" (BARTHES, 1980, p. 51). Como se produz essa onda desigual? Elas acontecem quando códigos múltiplos se sobrepõem e, a partir dessa sobreposição, eles se deslocam: "[...] suas unidades não têm o mesmo lugar, não têm a mesma dimensão, e esta disparidade, amontoado de camadas desiguais" produz esse deslizar do discurso – o seu natural (BARTHES, 1980, p. 51). Essa sobreposição de códigos, para Barthes, pode ser aplicada na justaposição de imagens, temas e principalmente na justaposição dos planos na pintura para os impressionistas, é o que vai trazer vivacidade às obras e à crítica.

Zola diz admirar os mundos de Delacroix e de Courbet não se encaixando em nenhuma escola. O realismo não tem a ver com o real, mas com realidades, com temperamentos particulares. Barthes e Zola vão concordar que o discurso realista não

tem qualquer responsabilidade para com o real, até certa medida: "Pouco importa a verdade, se a mentira for cometida por um temperamento particular e poderoso, já disse" (ZOLA, 1991, p. 122). Uma obra realista, para Zola, seria aquela que se utiliza das técnicas impressionistas de captação de luz e que refletem essas técnicas, "[...] chamo real uma obra que vive, uma obra cujos personagens possam se movimentar e falar" (ZOLA, 1991, p. 122). As obras ditas realistas, para o crítico, estão mortas, pois não souberam captar a luz ou utilizar as cores: "Aqui só vejo criaturas mortas, pálidas e todas dissolvidas", por exemplo, ao analisar o quadro de Ribot (Imagem 19):

> La vérité d'abord. Regardez cette grande toile: Jésus est au milieu des docteur, dans un coin du Temple; il y a des larges ombres; des lumières s'étalent par plaques blafardes. Où est le sang, où est la vie? ça, de la réalité! Mais les têtes de cet enfant et de ces hommes sont creuses; il n'y a pas un os dans ces chairs flasques et bouffies. Ce n'est pas parce que les types sont vulgaires, n'est-ce pas, que vous voulez me donner ce tableau pour une ouvre réelle? (ZOLA, 1991, p. 122)[58]

[58] "A verdade, primeiramente. Olhe este grande quadro: Jesus está no meio dos doutores em um canto do templo. Há grandes sombras; as luzes espalham-se em placas descoradas. Onde está o sangue? Onde está a vida? Isso aí, realidade?! A cabeça dessa criança e desses homens são ocas, não há um osso nessas carnes flácidas e inchadas. Não é porque os tipos são vulgares que vocês me dão este quadro como uma obra real, não é?" (tradução nossa)

Imagem 19. *Jésus et les Docteurs de la Loi*, 1875. Théodule Ribot

Não há luz, só há sombras. Novamente a técnica do claro-escuro, utilizada na obra de Ribot, faz com que, para Zola, os personagens estejam ocos, sem vida. É possível notar a diferença de cores, os rostos delimitados dos personagens, com contornos definidos, contrariando o estudo ao ar livre. Zola diz negar que o pintor Ribot representasse a natureza em toda a sua verdade, já que também não é uma criação do temperamento do artista, mas sim um mundo espanhol, mal e mal afrancesado, não sendo, portanto, uma obra do gênio humano.

Ao tratar da obra de outro pintor, Vollon, Zola diz que, para muitas pessoas, incluindo o pintor, o realismo consistia na escolha de temas vulgares e ele decidiu então pintar uma criada na cozinha. Embora trate de um tema corriqueiro, Zola diz não ver nada de real na obra, já que a criada parece "[...] feita de maneira e está tão colada à parede que seria impossível despregá-la de lá" (ZOLA, 1991, p. 123). Essa obra não poderia ser real, pois, de acordo com a visão impressionista e a do crítico:

> Les objets se comportent autrment dans la nature, sous la large lumière. Les cuisine sont pleines d'air, d'habitude, et chaque chose n'y prend pas ainsi une couleur cuite et rissolée. Puis, dans les intérieurs, les oppositions, les taches sont vigoureuses, bien qu'adoucies: tout ne s'en vient pas sur un même plan.

> La véritié est plus brutale, plus énergique que cela. Peignez des roses, mais peignez-les vivantes, si vous vous dites réaliste. (ZOLA, 1991, p. 123)[59]

Na análise de Zola, o quadro possui todas as características opostas àquelas que deveriam retratar a realidade. Há novamente a ideia da luz abundante que não somente muda a visão do artista, mas faz com que os "objetos se comportem de outra maneira". Nada na tela pode parecer real, pode parecer vivo, já que o ambiente não parece arejado, não há a ideia do *plein air*, e as cores tendem para o marrom, além de haver somente um único plano, não dando importância ao espaço amplo tão almejado pela pintura impressionista.

Um último exemplo de uma obra morta, que não retrata a realidade, é a obra do pintor realista Bonvin, *La Grand-maman* (Imagem 20). Embora, novamente, os temas são tomados da vida real, a forma com que o pintor trata a realidade não condiz com a execução que Zola diz chamar "realista", pela senhora ser "detalhada demais".

> *La Grand-maman* que M. Bonvin expose, est une bonne vieille tenant une biblie sur ses genoux et humant son café qu'on lui apporte. La face m'a paru tendue et grimaçante; elle est trop détaillée; le régard se perd dans ces rides rendues avec amour, et préférerait un visage d'un seul morceau, bâti solidement. L'effet s'éparpille, la tête ne s'nelève pas puissamment sur le fond. (ZOLA, 1991, p. 124)[60]

---

[59] "Na natureza, sob uma luz abundante, os objetos comportam-se de outra maneira. Em geral as cozinhas são arejadas e as coisas não se revestem de uma cor tão carregada e tostada. Além disso, nos interiores, as oposições e as manchas são vigorosas, embora suavizadas; o conjunto não se oferece num único plano. A realidade é mais brutal, mais enérgica do que isso.Pintem rosas, mas pintem-nas vivas, se voc~es se dizem realistas" (tradução nossa)

[60] "*La Grand-maman* que o senhor Bonvin expõe representa uma velhinha que segura uma Bíblia no colo, sorvendo o café que lhe trazem. Seu rosto parece-me tenso e contorcido; ela é detalhada demais; seu olhar perde-se em meio a estas rugas representadas com amor. [...] O efeito se dispersa, a cabeça não se destaca com força do fundo." (tradução nossa)

Imagem 20. *La Grand-maman*, 1865. François Bonvin

Os objetos dos quadros analisados por Zola não são descritos por suas formas, mas pelas impressões que eles causam no leitor. As obras realistas que Zola considera mortas, como as de Vollon e Bonvin, levam como característica essa "definição" das formas, bem contornadas, assim como sua crítica às telas de gêneros. Diferentemente da obra de Vollon, em que a criada coloca as provisões no chão e ela parece estar colada à parede, nas telas de Manet as frutas são postas sobre uma mesa e se destacam do fundo cinza, devido às diferenças de coloração entre as frutas mais ou menos próximas, formando uma gama de tintas. As obras de Manet provêm de uma simplicidade, nas palavras de Zola, e essa simplicidade, diferente da vovó detalhada de Bonvin, não tem "[...] quase nenhum detalhe, um conjunto de manchas precisas e delicadas, que, a alguns passos de distância, conferem ao quadro um relevo surpreendente" (ZOLA, 1991, p. 151). Em outro quadro de Manet, *Le linge* (Imagem 21), Zola diz que, ao contrário das obras realistas, essa é uma obra de combate. Embora trate de um tema vulgar, uma mulher lavando sua roupa, a cena se passa ao ar livre, os tons tomam um clarão vivo e o desenho se perde nos jogos de luz: os personagens e seus detalhes não são mais que uma linha. A boca não é contornada, o desenho e sua forma se perdem:

> Dans un jardin sur un fond vert, une jeune femme en robe de coton lave son linge dans un baquet placé sur une chais; devant elle un enfant se tient sur ses jambes et la regarde. C'est tout; mais la scène se déroule en plein air; les tons prennent un éclat vif, le dessin se perd dans les jeux de la lumière. [...] Les yeux sont représentés par deux plaques noires; le nez, les lèvres, sont réduits à de somples lignes roses. (ZOLA, 1991, p. 349)[61]

Imagem 21. *Le linge*, 1875. Édouard Manet

[61] "Em um jardim sobre um fundo verde, uma jovem mulher com vestido de algodão lava roupas em uma bacia colocada sobre uma cadeira; diante dela uma criança está de pé e a olha. É tudo; mas a cena se passa ao ar livre; os tons tomam um clarão vivo, o desenho se perde por entre os jogos de luz [...]. Os olhos formam duas manchas escuras; o nariz, os lábios, estão reduzidos a simples traços rosas." (tradução nossa)

A nova pintura não vê mais poder dos ícones, como a pintura academicista. Para Merleau-Ponty (2013, p. 26), "[...] a semelhança é o resultado da percepção, não sua motivação". É a percepção através da impressão do artista que motiva o pintor. O pintor deve reter das coisas apenas a figura tal como ela é vista à luz do dia e, segundo, Merleau-Ponty, essa figura aparece deformada "e deve ser deformada [...] para representar o objeto" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 26). A representação do motivo só é "imagem" do objeto com a condição de "não se assemelhar a ele", assim como não é por semelhança que os signos e as palavras "[...] não se assemelham de maneira alguma às coisas que significam". Como vimos, o quadro nos oferece indícios suficientes, meios, técnicas, sem equívocos para formar uma ideia do motivo que foi tirado da impressão do pintor (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 25).

3.6.1. Quadros que tomam vida

> Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irredutíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (FOUCAULT, 2000, p. 11-12)

Nos romances zolianos, as descrições estão impregnadas de técnicas impressionistas. Segundo as análises de Hamon (1967, p.140), os cenários do primeiro romance de Zola, *La confission de Claude*, datado de 1865, e de *Madeleine Férat*, de 1868, e certas páginas de *Thérèse Raquin*, de 1867, são já facilmente justapostas seguindo os êxitos de Monet e Pissarro. Os temas impressionistas, também importantes para Zola, como a Paris de Pissarro ou de Renoir, aparecem em *Une page d'amour*; as estações, as medas de feno e as igrejas de Monet podem ser encontradas em *La bete Humaine*, *La Terre et le Rêve*; o sol e suas variações, principal tema pros impressionistas, se torna o personagem do episódio de Paradou em *La Faute de l'abbé Mouret*. No que concerne ao vocabulário, vê-se a evocação do *plein air* no jardim do doutor Deberle em *Une page d'amour*, nos arredores de Souleiade em *Docteur Pascal*, na escapada de Nana para o campo ou nos mercados em diferentes horas do dia em *Le Ventre de Paris*.

Nos *Écris sur l'art*, embora não se trate de romances, ao olhar os quadros dos pintores impressionistas e analisá-los, Zola cria narrativas. Não é meramente uma análise das técnicas, mas uma narrativa dos personagens e objetos presentes no quadro,

dando-lhes vida a partir das descrições: uma descrição dramatizada. O leitor dos escritos zolianos, nos romances, tem a impressão de ver um quadro por meio da descrição dos ambientes e personagens. O que Zola faz em *Écris sur l'art* é justamente o contrário: a impressão que o leitor tem é de uma narrativa através dos quadros.

Esse modo híbrido entre narração e descrição realizado por Zola faz o olhar do leitor, ou o do crítico, revelar o pictural em seu texto, assim como é o olhar do espectador diante de um quadro impressionista que deve recompor a cor desejada pelo pintor. A partir das concepções de Liliane Louvel (2013, p. 09), é possível pensar em um *effet-tableau*, ou seja, o resultado do surgimento na narrativa de "imagens-pinturas" que produzem um efeito tão forte de sugestão que a pintura parece estar frequente no texto mesmo na falta de uma referência direta. Embora aplicada geralmente em narrativas, esse efeito também está presente nos textos de arte jornalísticos de Zola: "A impressão pictural seria, então, da ordem do indício ou da marca, uma evocação, a sombra trazida do texto, como seu duplo" (LOUVEL, 2013, p. 09). O que se forma é uma espécie de reserva de imagem, na reserva do branco do texto. O *effet-tableau* se deve à presença do efeito fugaz: "[...] ele se realiza no nível da recepção, quando o leitor tem, de repente, a impressão de ver um quadro, ou ainda revela como uma referência uma escola de pintura" (LOUVEL, 2013, p. 09).

Um exemplo claro disso é quando Zola diz não conhecer o sr. Monet, mas por meio das telas o crítico tem a impressão de serem velhos amigos, já que o quadro lhe conta uma história feita de energia e verdade. Há aqui uma perspectiva importante que vai guiar toda a escrita de Zola. Os objetos personificam-se e, além disso, as descrições dos quadros fazem as telas tomarem vida, tornando-se verdadeiras narrativas.

> Regardez les quelques toiles remarquables du Salon. Elles font un trou dans la muraille, elles sont presque déplaisantes, elles crient dans le murmure adouci de leurs voisines. (ZOLA, 1991, p. 111)[62]

> J'avoue que la toile qui m'a le plus longtemps arrêté est la *Camille*, de M. Monet. C'est là une peinture **énergique** et **vivante**. Je venais de parcourir ces salles si **froides** et si **vides**, las de ne rencontrer aucun talent nouveau, lorsque j'ai aperçu cette jeune femme, traînant sa longue robe et s'enfonçant dans le mur, comme s'il y avait eu un trou. Vous ne sauriez croire combien il est bon d'admirer un peu, lorsqu'on est fatigué de rire et de hausser les épaules. (ZOLA, 1991, p. 121, grifo nosso)[63]

---

[62] "Olhe algumas das telas notáveis do Salão. Elas fazem um furo na parede, elas são quase desagradáveis, elas gritam no murmúrio suavizado de suas vizinhas." (tradução nossa)

[63] "Confesso que a tela que me deteve por mais tempo é *Camille*, de Monet. É uma pintura **enérgica** e **viva**. Eu acabara de percorrer essas salas tão **frias** e **vazias**, cansado de não encontrar nenhum talento novo, quando notei essa jovem, arrastando seu longo vestido e penetrando na parede como se nela

Zola inicia a descrição elogiando a tela de Monet. É, para ele, uma pintura que tem energia e vida e que se destaca nas salas frias e vazias, pois ela faz um "furo na parede". Há aí o primeiro vazio a ser preenchido pelo leitor. Como as salas estão frias e vazias se o próprio Zola diz que o salão é uma moda em Paris e chega até a ter 400 mil visitantes por ano? Além disso, há muitas telas expostas juntamente com a de Monet, mas elas são tão mortas que nada representam para o crítico.

De repente, Zola diz notar uma jovem que arrasta seu vestido e penetra na parede como se nela houvesse um buraco. Por falta de mais descrições, o leitor – em um primeiro momento – acredita que o crítico está diante de uma pessoa, mas novamente o horizonte de expectativa do leitor é quebrado, pois essa mesma jovem penetra na parede. É nesse momento que o leitor percebe estar diante de um quadro, assim como Zola também está, mas ele continua:

> Voyez la robe. Elle est **souple** et **solide**. Elle traîne **mollement**, elle **vit**, elle *dit* tout haut qui est cette femme. Ce n'est pas là une robe de poupée, un de ces chiffons de mousseline dont on **habille les rêves**; c'est de la bonne soie, qui serait **trop lourde** sur les crèmes fouettées de M. Dubufe. (ZOLA, 1991, p. 122)[64]

houvesse um buraco. Vocês não imaginam como é bom poder sentir um pouco de admiração quando já se está fatigado de rir e de dar de ombros." (tradução e grifos nossos)

[64] "Vejam o **vestido**. **Ele é macio** e **sólido**. Ele se arrasta **molemente, ele vive, dizendo** em voz alta quem é essa mulher. Não temos aí uma roupa de boneca, um desses trapos de musselina com os quais **vestimos os sonhos**; é uma boa seda que seria **pesada** demais para os cremes batidos do sr. Dubufe." (tradução e grifos nossos)

Imagem 22. *Camille*, 1866. Claude Monet

Neste quadro de Monet, há uma justaposição de cenas em que, primeiramente, o foco está na mulher, no primeiro plano, e esse plano é justaposto pela descrição não mais da personagem, mas do objeto. Nesse caso, em particular, na descrição do vestido. A personagem do quadro desaparece, como no olhar: "[...] o personagem pode se reduzir, como o pintor, a não ser mais que um puro olhar [...] A se apagar atrás do quadro" (HAMON, 1967, p. 141). Ao falar do vestido, esquecemo-nos da mulher que o veste. O foco está no objeto e somente nele. Segundo Hamon (1967, p. 142), os elementos tradicionais do romance, o elemento estático – a descrição – e o elemento dinâmico – o personagem – parecem se inverter nos romances de Zola. No entanto, isso não acontece só nos romances, esse processo ocorre também nas descrições do quadro: o vestido toma vida pois ele passa a agir. É o vestido que **se arrasta**, que **diz**, que **vive**. É o vestido que diz quem é a mulher e não a jovem que o veste.

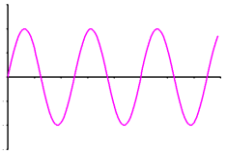
Além dos verbos que personificam o objeto, há uma repetição do pronome pessoal "ele" dando uma cadência, um ritmo à escrita. "Zola era impressionista no detalhe, mas não o era no todo, no conjunto. Aqui está sua grande e fundamental originalidade, na reunião aparentemente contraditória, de qualidade de espontaneidade e

de composição" (HAMON, 1967, p. 143). União da criação de uma estrutura que combina a imaginação do pintor que descreve. O motivo não está lá somente por ser belo ou descritivo, mas pelo seu lado arquitetural: "[...] a unidade brota da variedade pelas estruturas, pelos contrastes, pelas repetições" (HAMON, 1967, p. 144). As repetições, para Zola, têm então um valor essencialmente estilístico e estrutural. Éric Bordas, em *O ritmo da prosa*, mostra que Benveniste, em seu estudo lexical, apresentava como o princípio do movimento cadenciado o esforço da metaforização quase indispensável para sugerir um conteúdo semântico à ideia de ritmo, não escondendo as derivas imprecisas que essa conceitualização poderia trazer. Para Dessons e Meschonnic, essa conceitualização de ritmo é percebida como uma alternância de marcas (tempo forte, tempo fraco) do mesmo e do diferente, do vazio e do cheio, de longas e breves, como uma decupagem, por intervalos, do som sobre o fundo do silêncio. Essa ideia de ritmo era uma ideia cara a Zola em seus romances, segundo Hamon, "O próprio tempo se organiza segundo uma sinusoidal[65], segundo uma sucessão de tempo forte e fraco" (HAMON, 1967, p. 143). No entanto, esse conceito pode conduzir a esquecer que o ritmo é fundamentalmente um movimento, e não uma contagem: "É porque, aprofundando a abordagem de Benveniste, Henri Meschonnic (1982, p. 69-70) nos ensina a pensar o ritmo como 'uma estrutura', 'um nível', que é a organização do sentido no discurso" (BORDAS, 2007).

Tomando por base tanto a definição de Benveniste como a de Dessons e Meschonnic, é possível aferir que o ritmo é uma alternância de tese e antíteses, é uma estrutura do sentido do discurso que produz a sensação de movimento. O vestido é ao mesmo tempo **flexível** e **sólido**. Ele se move **molemente** mesmo não sendo feito de uma boa seda **pesada**, ele diz em voz alta para essas salas **vazias**, mas ao mesmo tempo **cheias** de obras e público, quem é a mulher. A descrição do vestido mostra que a **delicadeza** e a **força** de cada detalhe exposto na tela opõem-se à **secura** das outras telas expostas e da sala **morta** e **vazia**. Não são só as pessoas que têm vida, mas o quadro, o vestido, o objeto.

---

[65] Trajetória de um movimento composto de um movimento sinusoidal (quer dizer a projeção sobre uma reta de um movimento circular uniforme) e de um movimento de translação uniforme, conforme desenho:



Ao analisar a paisagem de Daubigny (Imagem 23), as antíteses aparecem no campo simbólico: ao mesmo tempo que a noite cai e a sombra cobre os campos, o céu é claro e é possível ver a lua. Há o silêncio da noite que é quebrado pelos barulhos dos campos que estão dormindo:

> Regardez par contraste un paysage de Daubgny: c'est l'âme de la nature qui vous parle. Il y a dans l'exposition un tableau magnifique, *Lever de la lune à Auvers* (Seine-et-Oise). La nuit vient de tomber, une ombre transparente voile les champs, tandis que dans un ciel clair monte la pleine lune. On sent là le frémissement silencieux du soir, les derniers bruits des champs qui s'endorment. (ZOLA, 1991, p. 369)[66]

Imagem 23. *Lever de la lune à Auvers,* 1878. Charles François Daubigny

Nos quadros *Navires sortant des jétés du Havre* e *Jetée du Havre* (Imagem 24) de Monet, há novamente o uso de antíteses. Sobre o primeiro, palavras como **inchar** e **esvaziar** trazem o movimento do mar, juntamente com a justaposição de palavras curtas – "casco, negro, monstruoso" – remetendo à justaposição de pinceladas e cores do pintor:

> Un trois-mâts emplit la toile, remorqué par un vapeur. La coque, noire, monstrueuse, s'élève au dessus de l'eau verdâtre; la mer s'enfle et se creuse

[66] "Olhem uma paisagem de Daubigny: é a alma da natureza que vai lhes falar. Há na exposição um quadro magnífico, *Lever de la lune à Auvers* (Seine-et-Oise). A noite acabou de cair, a sombra transparente recobre os campos enquanto no céu claro a lua cheia se eleva. Sente-se aí o estremecimento silencioso da noite, os últimos barulhos do campo que adormecem." (tradução nossa)

> au premier plan, frémissant encore sous le heurt de la masse énorme qui vient de la couper. (ZOLA, 1991, p. 208)[67]

Já sobre o segundo quadro, Zola diz que Monet é um dos únicos pintores que sabe pintar a água sem transparências e reflexos mentirosos. A água, para o pintor, é viva, profunda e verdadeira e sua relação com a vivacidade está sempre atrelada à luminosidade, à claridade:

> Elle clapote autour des barques avec de petits flors verdâtres, coupés de lueurs blanches, elle s'étend en mares glauques qu'un souffle fait subitement frissonner, elle allonge les mâts qu'elle reflète en brisant leur image, elle a des teintes blafardes et ternes qui s'illuminent de clartés aiguës. Ce n'est point l'eau factice, cristalline et pure, des peintres de marine en chambre, c'est l'eau dormante des ports [...] L'autre tableau de Claude Monet [...] qui représentait la jetée du Havre est peut-être plus caractéristique. La jetée s'avance, longue et étroute, dans la mer grondeuse, élevant sur l'horizon blafard les maigres silhouettes noires d'une file de becs de gaz. Quelques promenrus se trouvent sur la jetée. Le vent souffle du large, âpre, rude, fouettant les jupes, creusant la mer jusqu'à son lit, brisant contre les blocs de béton de vagues boueuses, jaunis par la vase du fond. (ZOLA, 1991, p. 208-209)[68]

---

[67] "Uma embarcação de três mastros preenche a tela, rebocada por um vapor. O casco, negro, monstruoso, ergue-se da água esverdeada; o mar incha-se e esvazia-se no primeiro plano, ainda estremecendo sob o choque da enorme massa que acabou de cortá-lo." (tradução nossa)

[68] "Ela marulha em torno dos barcos em pequenos fluxos esverdeados, cortados por clarões brancos, estende-se em charcos glaucos subitamente agitados por um sopro, alonga os mastros que reflete, quebrando sua imagem, apresenta tons pálidos e mortiços, iluminados por claridades agudas. Esta não é, de forma alguma, a água fictícia, cristalina e pura, dos pintores de marinhas de câmara, mas a água adormecida dos portos [...] o outro quadro de Claude Monet [...] que representava o quebra-mar do Havre é [...] ainda mais característico. O quebra-mar avança, longo e estreito, no mar bravio, elevando contra o horizonte lívido as magras silhuetas de uma fileira de bicos de gás. Alguns passantes se encontram sobre o quebra-mar. O vento sopra do alto-mar, áspero, rude, açoitando as saias, escavando o mar até o seu leito, lançando contra os blocos de concreto ondas lamacentas, amareladas pelo lodo do fundo." (tradução nossa)

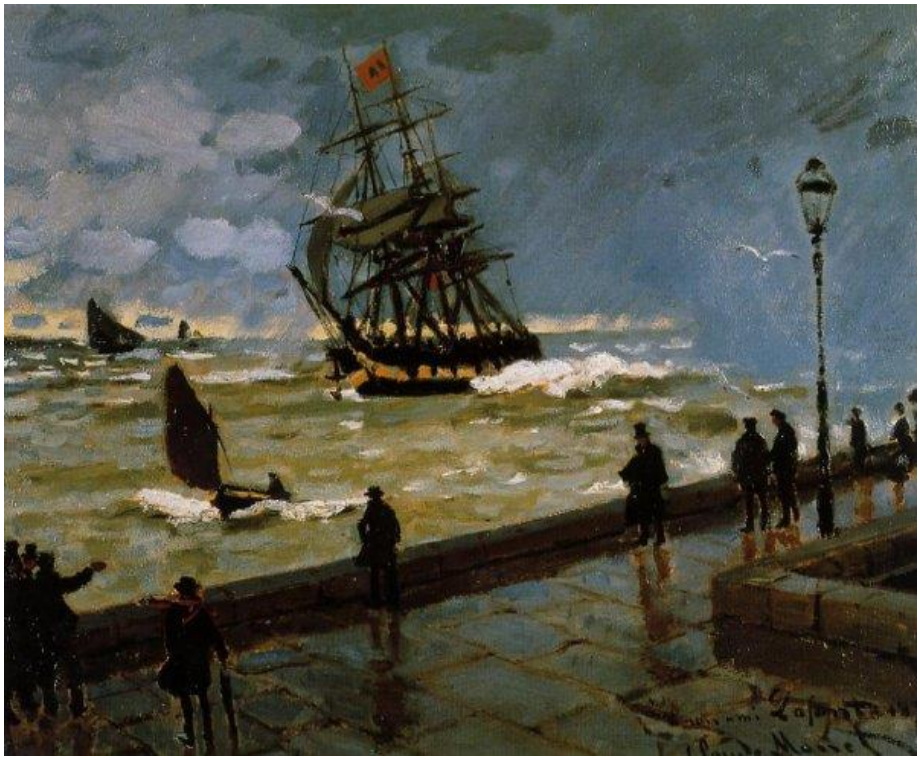


Imagem 24. *Jetée du Havre*, 1870. Claude Monet

Nessa descrição da água, embora a imagem apresente tons pálidos e mortiços, ela é iluminada por claridades agudas. Embora tenha tons apagados, a água é viva. A justaposição de informações a partir do acúmulo de palavras como "o quebra-mar avança, longo e estreito", "o vento sopra do alto mar, áspero, rude, açoitando as saias, escavando o mar", "ondas lamacentas, amareladas", "essas ondas sujas, fluxos de água terrosa" enfatiza a agitação do mar por movimentos fugazes e violentos, instantâneos. Há também a aliteração "[...] **b**risant contre les **b**locs de **b**éton des vagues **b**oueuses [...]" (quebrando contra os blocos de concreto ondas lamacentas) dando a cadência, o ritmo para a descrição, e representando novamente o movimento do mar. Interessante observar a ambiguidade do uso de "lívido" para descrever tanto o horizonte como a água, tendo o sentido tanto de "cor esverdeada" como de "pálido", mostrando a importância da cor para a descrição. Além disso, é possível notar a importância dos personagens presentes na tela: eles são apenas citados, não passam de manchas e de uma impressão fugitiva, instantânea. Esde procedimento, segundo Newton (1967, p. 125), é muito próximo do ideal impressionista em sua concepção: "Para os pintores, o homem não era mais o centro do universo (posição que ele tinha ocupado na tradição clássica e acadêmica da pintura)".

Na obra *Vue de la rivière d'Overschie, près Rotterdam* (Imagem 25), de Jongkind, podemos ver novamente o uso da aliteração como recurso para a intensificação do ritmo em "[...] les **t**oits faits de **t**uiles rouges se reflétens dans la rivière **t**ransparente qui prende des **t**ons rose: à gache se **t**rouvent quelques justesse incroyable [...]". Através desse ritmo, dessa cadência, a água tagarela. A vida da obra vem também das polaridades: as pequenas cabanas em contraste com a grandiosidade do céu que, por sua vez, também está em contraste com "a pequena tela". Há uma alegria que vem da claridade mostrando novamente a luz que altera a cor através do reflexo: as telhas vermelhas se refletem e viram rosas, além da evocação do *plein air*:

> Cette année, il a une perle au Salon: Vue *de la rivière d'Overschie, près Rotterdam*. L'eau bavarde et miroite au premier plan; au fond se dresse un groupe de maisons, dont les toits faits de tuiles rouges se reflètent dans la rivière transparente qui prend des tons roses; à gauche se trouvent quelques cabanes d'une justesse incroyable; un grand ciel, d'une pâleur douce, monte largement de l'horizon comme une bouffée d'air frais et limpide. [...] cette petite toile, elle est d'une clarté heureuse. (ZOLA, 1991, p. 215)[69]

[69] "Neste ano há uma pérola no Salão: *Vue de la rivière d'Overschie, près Rotterdam*. A água tagarela e espelha no primeiro plano; no fundo, ergue-se um grupo de casas, cujos tetos feitos de telhas vermelhas refletem-se no rio transparente, que toma tons rosa; à esquerda, encontram-se algumas cabanas de uma justeza incrível; um grande céu, de uma doce palidez, sobe grandiosamente do horizonte, como uma lufada de ar fresco e límpido. A alegria penetrante desta pequena tela é algo difícil de imaginar. Ela possui uma claridade feliz." (tradução nossa)

Imagem 25. *Vue de la rivière d'Overschie, près Rotterdam*, 1856. Johan Barthold Jongkind

A arte, dizia Seurat (apud HAMON, 1967, p. 143), pintor francês e pioneiro do movimento pontilhista – que mais tarde vai dar origem ao movimento neoimpressionista –, é "[...] a harmonia... a analogia dos contrários, a analogia dos semelhantes". A repetição, nesse caso, tem um valor essencialmente estilístico e estrutural. Segundo Hamon (1967, p. 143), "[...] os romances de Zola se organizam assim segundo paralelos e antitetismos". Essas polaridades e oposições utilizadas por Zola nas descrições como uma forma de análise dos quadros justificam-se, também, pela ambiguidade das influências sofridas pela ciência e pela pintura.

Essas descrições deixam um vazio no leitor. Quando me refiro a vazios ou lacunas, retomo a concepção de Wolfgang Iser e a estética da recepção, ou a Escola de Constança, que surgiu no final dos anos 1960 para questionar teorias que se baseavam apenas na crítica da textualidade, colocando como foco o leitor e sua subjetividade como elementos fundamentais na concretização da obra literária.

> O não dito de cenas aparentemente triviais e os lugares vazios do diálogo incentivam o leitor a ocupar as lacunas com suas projeções. Ele é levado para dentro dos acontecimentos e estimulado a imaginar o não dito como o que é significado. [...] Mas, sendo uma implicação do dito, o ocultado ganha

> próprio contorno. Quando o que é ocultado ganha vida na representação do leitor, o dito emerge diante um pano de fundo que o faz parecer mais importante do que se supunha. [...] Portanto, o processo de comunicação se põe em movimento e se regula não por causa de um código, mas mediante à dialética de mostrar e de ocultar. O não dito estimula os atos de constituição, mas, ao mesmo tempo, essa produtividade é controlada pelo dito e este, por sua vez, deve se modificar quando por fim vem à luz aquilo a que se referia. (ISER, 1996, p. 106)

É, então, com base nesse conceito de vazios no texto, das lacunas desses artigos, que o leitor cria a imagem e permite que o texto tenha a ideia de "movimento" a partir das descrições e alusões. Para Merleau-Ponty (1991, p. 44), "Toda linguagem indireta ou alusiva é, se se preferir, silêncio". A operação usada por Zola não é diferente daquela usada pelo pintor, já que este "nos atinge através do mundo tácito das cores e linhas", e, para isso, ele se dirige a um poder de decifração informulado no espectador que só é controlado após tê-lo exercido cegamente. Já o escritor "[...] instala-se em signos já elaborados, num mundo já falante, e requer de nós apenas um poder de reordenar as nossas significações de acordo com a indicação de signos que nos propõe" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 45). Os signos propostos por Zola em suas descrições são semelhantes àqueles usados pelo pintor pela descrição da técnica, das cores, e dos temas, fazendo com que os personagens falem, tenham vida, e, ao mesmo tempo, o silêncio em não descrever toda a obra, mas se deter em apenas alguns detalhes dela, na fugacidade e justaposição dos temas e descrições que se sobrepõem e vão "apagando" as imagens anteriores. O ato de pintar, segundo Merleau-Ponty (1991, p. 46), tem duas faces: "[...] há o borrão ou o traço de cor que são colocados num ponto da tela, e há o efeito deles no conjunto, sem medida em comum com eles, já que não são quase nada e bastam para mudar um retrato ou uma paisagem". São esses borrões e traços de cor que diferem os pintores realistas e impressionistas, que mudam a representação da realidade. O objetivo tanto dos impressionistas como o de Zola é mostrar que essa nova forma de pintar, tanto com as tintas como literariamente, trabalha os sentidos do espectador/leitor, atingindo-os e "[...] impondo a nossos sentidos um espetáculo irrecusável" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 49).

Assim como a palavra não escolhe somente um signo para uma significação já definida e "[...] tateia em torno de uma intenção de significar que não se guia por um texto" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47), os impressionistas, como já visto anteriormente, não vão mais representar as pessoas e os objetos tais como sabem que são, mas como são vistos pela ação deformadora da luz, abandonando alguns princípios tradicionais da arte pictórica (SERULLAZ, 1965, p. 09).

Na análise de *Une pauvre malade* (Imagem 26), do pintor Evariste de Valernes, amigo de Degas, a mulher deitada na poltrona recebe a visita de uma de suas amigas. Assim como em *Camille*, de Monet, a obra toma vida. A vida à personagem, neste caso, se dá pela presença do *plein air* dentro do quarto que o pintor sabiamente, segundo as palavras de Zola, soube tornar real:

> Une femme à demi couchée dans un fauteil reçoit la visite d'une de ses amies. Le sujet n'est rien, mais ce qui m'a surpris, ce sont les qualités d'ensemble de cette oeuvre. C'est véritablement là un intérieur, une chambre pleine de l'air qui lui est propre. On voit que l'artiste a une entente particulière du côté moderne, qu'il chercher à rendre le milieu réel avec les personnages réels. [...] Évariste de Valerne a su mettre dans la pièce où languit sa pauvre malade un air moite qui flotte avec une douceur particulière. (ZOLA, 1991, p. 220)[70]

Imagem 26. *Une pauvre malade*. Évariste Bernardi de Valernes

Já em *Une jeune dame* (Imagem 27), de Manet, a mulher respira o perfume do buquê de violetas. Novamente, há a sobreposição de imagens em que o foco não é a mulher, mas o roupão e é o traje quem dá o movimento.

> Une jeune femme vêtue d'un long peignoir rose, est debout, la tête gracieusement penchée, respirant le parfum d'un bouquet de violettes qu'elle

[70] "Uma mulher recostada em uma poltrona recebe a visitar de uma de suas amigas. O tema em si não é nada, mas o que me surpreendeu foram as qualidades do conjunto da obra. É verdadeiramente um interior, um quarto cheio do ar que lhe é próprio. Vê-se que o artista tem uma compreensão particular do lado moderno, que ele procura traduzir o ambiente real, com personagens reais. [...] Évariste de Valerne soube colocar no cômodo em que enlanguesce a pobre doente um ar úmido que flutua com uma doçura particular." (tradução nossa)

> tient dans sa main droite; à sa gauche, un perroquet se courbe sur son perchoir. Le peignoir est d'une grâce infinie, doux à l'oeil, très ample et très riche; le mouvement de la jeune femme a un charme indicible. Cela serait même trop joli, si le tempérament du peintre ne venait mettre sur cet ensemble l'empreinte de son austérité. (ZOLA, 1991, p. 162)[71]

Imagem 27. *Une jeune dame*, 1866. Édouard Manet

Quando o leitor de *Écris sur l'art* tem contato com a descrição de uma jovem mulher que está andando no Salão com seu vestido na tela de Monet, e a partir daí Zola traz toda uma descrição de objetos que vivem, o crítico faz o leitor acreditar que se trata realmente de uma mulher do público dos Salões e não um quadro que ele está analisando. Assim como a mulher na obra de Valernes e a jovem na obra de Manet. Ele não diz de antemão que se trata de um quadro, não faz uma descrição geral da tela, mas

[71] "Uma jovem mulher, vestida com um longo penhoar rosa, com a cabeça graciosamente inclinada, sorve o perfume de um buquê de violetas que segura com a mão direita; à esquerda, um papagaio curva-se sobre seu poleiro. O penhoar é de uma graça infinita, suave aos olhos, muito amplo e muito rico; o movimento da jovem tem um encanto inefável. Isso seria até bonito demais, se o temperamento do pintor não viesse colocar no conjunto a marca de sua austeridade." (tradução nossa)

se atém à descrição de um ou outro detalhe presente na pintura, deixando o leitor no centro do movimento do mostrar e do ocultar e faz ele produzir a sua própria impressão. Essa relação com o texto proposta por Zola por meio de suas críticas é também aquilo que ele próprio afirma experimentar. É através da impressão causada pelo silêncio da obra que permite que ele produza aquilo que podemos chamar de "descrição dramatizada". A partir de um quadro que o agrada, o autor faz uma aventura, uma paisagem, um drama da história ou um retrato íntimo. E isso só é possível porque os lugares vazios que a pintura deixa para ele, o registro de uma impressão particular do mundo, permitem que o autor projete na escrita as histórias desses seres e objetos que estão no quadro. O silêncio tem voz tanto na pintura como na literatura de Zola. A descrição de pequenos detalhes da obra e a omissão de outros por Zola, a fugacidade dos temas, os toques e pinceladas, permitem que leitor tenha sua própria impressão. "O sentido das expressões [...] é um sentido lateral ou oblíquo, que se insinua *entre* as palavras – é uma outra maneira de sacudir o aparelho de linguagem ou da narrativa para arrancar-lhe um som novo" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 47, grifo nosso). O sentido das descrições de Zola que são insinuados a partir da escrita criam vida para os objetos, transformando os personagens em manchas, arrancando um novo som da linguagem: dá vida ao quadro a partir da linguagem.

A descrição dramatizada é provocada quando um quadro agrada a Zola. Alguns quadros evocam no artista uma emoção, uma lembrança. Voltando às ideias de Taine e de como se dá a formação da imagem, há dois estados: o primeiro é "o ato pelo qual tomamos consciência de nosso entorno, em que identificamos as coisas e as reconhecemos como situadas fora de nós", é a fase que Taine chama fase de denotação, já que "a relação de denotação liga o signo e o referente, quer dizer o objeto real". No entanto, Taine tenta mostrar que vemos as coisas em sua ausência em vez de sua presença, e que "as imagens que servem de base para a criação artística, pictural e literária não são as imagens primárias", ou seja, o objeto real, "mas, ao contrário, aquelas que são ressuscitadas com todas as suas conotações". Assim, Zola e os impressionistas, mestres do instantâneo, "pintam segundo a impressão, a sensação imediata, pintam segundo a imagem primária" (MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 973) Podemos exemplificar através da descrição feita por Zola da obra do pintor Jongkind, ao dizer que o crítico sentia que todo o fenômeno se passava no olho e na mão do artista:

> Son métier de peintre est tout aussi singulier que sa façon de voir. Il a des largeurs étonnantes, des simplifications suprêmes. On dirait des ébauches

> jetées à la hâte, par crainte de laisser échapper l'impression première. On sent que tout le phénomène se passe dans l'oeil et dans la main de l'artiste. Il voit un paysage d'un coup, dans la réalité de son ensemble, et il le traduit à sa façon, en en conservant la vérité e en lui communicant l'émotion qu'il a ressentie. C'est ce qui fait que le paysage vit sur la toile, non plus seulement comme il vit dans la nature, mais comme il a vécu pendant quelques heures dans une personnalité rare et exquise. (ZOLA, 1991, p. 215)[72]

Taine diz ainda que, com a imagem ressuscitada, o leitor/espectador passa para o estado de conotação fazendo uma nova relação de significação ser demonstrada: a relação de conotação ou representação. A imagem é, portanto, uma repetição espontânea da sensação, e tende a provocar uma "alucinação". (TAINE, p. 25 apud MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 974). Essas alucinações são "[...] simulacros e que por um artifício da natureza, são arranjados de forma a corresponder aos objetos". Linguagem e pintura constituem, então, dois sistemas de signos semelhantes (MARCUSSEN & OLRIK, 1980, p. 974).

De acordo com Zola, entre os pintores que ele chama "naturalistas", que souberam falar da natureza numa linguagem viva e original, está o pintor Jongkind. Ao tratar desse pintor, Zola diz que suas telas o tocaram de maneira especial por pintar alguns recantos de Paris que causam essa "alucinação" no escritor, fazendo parecer ao leitor estar diante de uma narrativa romanesca:

> Cet amour profond du Paris moderne, je l'ai retrouvé dans Jongkind, je n'ose pas dire avec quelle joie. Il a compris que Paris reste pittoresque jusque dans ses décombres, et il a peint l'église Saint-Médard, avec le coin du nouveau boulevard qu'on ouvrait alors. C'est une perle, une page d'histoire anecdotique. Tout un quartier, le quartier Mouffetard, est là, avec ses petites boutiques si curieuses de couleur, son pavé gras, ses murs blafards, son peuple de femmes et de passants. Au milieu de la place, un prêtre retient son chapeu qu'un coup de vent menace d'enlever; la soutane vole, le noir de cette jupe, dans cet horizon gris, met une note si vraie et si singulière qu'un sourire monte aux lèvres.
> Cette oeuvre me va au coeur. Le grand ciel nuageux a l'odeur des pluies de Paris. J'y respire la vie de nos jours, je me rappelle des après-midi attristés, de longues courses que j'ai faites à travers la ville, toute mon existence de Parisien. L'artiste a évoque l'âge présent avec une émotion fidèle, et je suis reconnaissant de cette vie qu'il me fait revivre. (ZOLA, 1991, p. 253)[73]

---

[72] "Sua técnica de pintor é tão singular como sua forma de ver. Ele tem larguezas surpreendentes, simplificações extremas. Dir-se-ia que são esboços jogados às pressas, por medo de deixar escapar a primeira impressão. [...] Sente-se que todo o fenômeno se passa no olho e na mão de artista. Ele vê a paisagem de uma só vez, na realidade de seu conjunto, e a traduz à sua maneira, conservando-lhe a verdade e comunicando-lhe a emoção que sentiu. É o que faz com que suas paisagens vivam na tela, não mais somente como vivem na natureza, mas como ela viveu durante algumas horas em uma personalidade rara e sofisticada." (tradução nossa)

[73] "Esse amor profundo pela Paris moderna, eu encontrei em Jongkind, e mal ouso dizer com que alegria. Ele compreendeu que Paris continua pitoresca até nos seus escombros e pintou a igreja de Saint-Médard com a esquina do novo bulevar que então se abria. É uma pérola, uma página de história anedótica. Todo um bairro, o bairro de Mouffetard, está lá, com suas lojinhas coloridas tão curiosas, seus paralelepípedos

Imagem 28. *L'église Saint Médard et la rue Mouffetard à Paris*, 1871. Johan Barthold Jongkind

Zola tinha um amor profundo pela Paris moderna, assim como seus amigos impressionistas: "A arte está aqui, em torno de nós, uma arte viva, desconhecida. Conheço certas perspectivas em Paris que me tocam mais profundamente do que os grandes Alpes e as águas azuis de Nápoles" (ZOLA, 1991, p. 253). A cidade fala com o escritor: "As pedras das casas falam comigo; na neblina das ruas passa uma voz amiga; em cada calçada desvela-se um novo quadro. Paris tem todos os sorrisos e todas as lágrimas" (ZOLA, 1991, p. 253).

Podemos ver, então, que não são somente os quadros que tomam vida nos escritos, mas também as descrições dos ambientes e os objetos que ele encontra em seu caminho. Ao descrever, por exemplo, o ambiente da abertura do Salão de 1872:

---

suntuosos, seus muros pálidos, seu povo de mulheres e transeuntes. No meio da praça, um padre segura seu chapéu que uma ventania ameaça levar; a batina voa e o negro dessa saia, neste horizonte cinza, tem um tom tão verdadeiro e tão singular que um sorriso vem aos lábios. Esta obra toca meu coração. O grande céu cheio de nuvens tem o odor das chuvas de Paris. Respira-se aí a vida de nossos dias, lembro-me das tardes tristes, dos longos passeios que fiz através da cidade, toda minha existência de parisiense. O artista evocou o tempo presente com uma emoção fiel e eu lhe agradeço por esta vida que ele me fez reviver." (tradução nossa)

> Le ciel reste d'um gris funèbre. Entre deux nuées d'un jaune sale, le soleil risque parfois une flèche d'or ; mais la pluie émousse le trait enflammé, des ondées brusques balaient les chaussées et les trottoirs, roulant dans les Champs-Élysées une poussière d'eau. Puis les marronniers s'égouttent sur votre tête, et il vous faut enjamber les larges flaques qui dessinent des mers et des continents sur l'asphalte. (ZOLA, 1991, p. 255)[74]

Primeiramente, há a assonância em francês de "nuées, enflammé, ondées, chaussées, Champs-Élysées, marroniers, emjamber" dando o ritmo à descrição e trazendo vida a essa paisagem. Não podemos nos esquecer da importância da luz e suas variações também presentes por meio de vocábulos como "sol", "ouro", "chama", fazendo a cor dos objetos mudar: as nuvens, que geralmente são retratadas brancas, aqui são de um "amarelo sujo". Por fim, a justaposição de imagens: há um céu cinza que é sobreposto de nuvem amarelas que, por sua vez, são sobrepostas pelo sol. A água da chuva vem se justapor a todo esse ambiente que termina por rolar como "poussière" (poeira), dando novamente a ideia do pontilhismo e fugacidade.

Zola continua fazendo a descrição do jardim. Novamente o uso de poeira d'água remetendo ao pontilhismo (poussière d'eau) parece penetrar os vidros, assim como o reflexo do sol, dando a impressão de umidade ao ambiente. O ambiente, a princípio, é monocromático com o céu cinza e o jardim cinza, mas os objetos tiritam. O ambiente toma vida, o jardim, a poeira d'água, os vidros do teto, as estátuas, tudo se move, a estátua treme e os objetos se personificam:

> Le jardin est gris, froid comme les rues. La poussière d'eau semble pénétrer à travers les vitres de la toiture et mettre là une buée humide de lessive. On grelotte. Les statues, la chair nue, grelottent aussi de tous leurs membres. Une fillette de marbre, à gauche, en entrant, me fait de la peinte, avec sa poitrine plate, ses cuisses maigres, son malheureux petit corps qui tremble comme une feuille. Celle-là mourra de la poitrine avant la clôture du Salon; l'artiste ne lui a pas fait les reins assex forts pour se désabiller ainsi en mai. (ZOLA, 1991, p. 256)[75]

É a união de todos esses elementos, cor, luz, repetições, polaridades, antíteses, olhar, que, em literatura, podemos provocar essa nova linguagem, dar vida a uma obra. Merleau-Ponty diz que "[...] o sorriso de um monarca morto há tanto anos, do qual fala

---

[74] "O céu continua mostrando um cinza fúnebre. Entre duas nuvens de um amarelo sujo, o sol arrisca por vezes uma flecha de ouro; mas a chuva atenua o traço em chamas, as pancadas de chuva bruscas varrem as ruas e calçadas, fazendo rolar nas Champs-Élysées uma poeira d'água. Depois os castanheiros gotejam sobre a cabeça e é preciso saltar as grandes poças que desenham mares e continentes sobre o asfalto." (tradução nossa)

[75] "O jardim é cinza, frio como as ruas. A poeira d'água parece penetrar pelos vidros do teto e trazer ao ambiente um vapor úmido de sabão. Todos tiritam. As estátuas, a carne nua, tiritam também com todos os seus membros. Uma menininha de mármore, à esquerda da entrada, me dá pena, com seu peito achatado, suas coxas magras, seu pobre corpinho que treme como uma folha. Ela morrerá de doença no pulmão antes do fechamento do Salão; o artista não a construiu com robustez suficiente para que pudesse se despir assim em maio." (tradução nossa)

A náusea, e que continua a se produzir e a se reproduzir na superfície de uma tela, é muito pouco dizer que está ali em imagem ou em essência", é ele próprio que está ali no que teve de mais vivo assim que olhamos o quadro. O instante do mundo, ele continua, que Cézanne queria pintar e que já passou há muito tempo, suas telas continuam a lançá-lo para nós. "Essência e existência, imaginário e real, visível e invisível, a pintura confunde todas as nossas categorias ao desdobrar seu universo onírico de essências carnais, de semelhanças eficazes, de significações mudas" (MERLEAU-PONTY, 2013, p. 23). É o que Zola faz com seus escritos: assim como a pintura que admira, utilizando-se das mesmas técnicas, do olhar, trazendo a sua impressão da obra, é o próprio quadro que está ali reproduzido a partir de um temperamento, o do escritor, por meio da linguagem. Zola e sua obsessão pela luz acabam simbolicamente com o claro-escuro da obra realista: eis a vida, eis a antítese maior desses textos.

Esse é apenas o início da caminhada...

Depois dessa jornada juntos no grande Salão dos Escritos sobre a arte, é notório que essa é somente a primeira etapa que se inicia nessa longa caminhada pelos salões.

Durante o processo da pesquisa, entrei em contato com um estilo novo de descrição, não aquele encontrado nas obras realistas, mas um estilo impregnado pela pintura. Eu acreditava que esses dois sistemas, num primeiro momento tão diferentes, tinham que se encontrar e que esse encontro daria bons frutos.

O percurso não foi fácil, mas foi extremamente prazeroso. Para descrevê-lo, faço minhas as palavras de Zola em um artigo dedicado a Paul Cézanne no Salão de 1866:

> Meu amigo, sinto uma profunda alegria conversando a sós com você. Você não poderia imaginar o quanto sofri durante essa querela que acabo de ter com a multidão, com desconhecidos; eu me sentia tão incompreendido, pressentia tanto ódio em torno de mim, que muitas vezes o desânimo fez com que a pena caísse de minha mão.
> Hoje posso me proporcionar o deleito íntimo de uma dessas boas conversas. [...] é somente para você que escrevo estas poucas páginas; sei que vai lê-las com o coração e que, amanhã, vai me amar ainda mais afetuosamente.
> Imagine que estamos sozinhos, em um lugar perdido, resguardados de qualquer luta, e que conversamos como velhos amigos que se conhecem até o findo do coração e que se entendem com um simples olhar.
> Há dez anos temos falado sobre arte e literatura [...] resolvendo o passado, interrogando o presente, tentando encontrar a verdade [...]. Remexemos em montes de ideias espantosas, examinamos e rejeitamos todos os sistemas e concluímos que fora da vida poderosa e individual só existiam mentira e estupidez. [...]
> Você é minha juventude inteira; eu o encontro em meio a cada uma das minhas alegrias, em meio a cada um de meus sofrimentos. (ZOLA, 1991, p. 90-91).

Eu também senti uma profunda alegria ao conversar a sós com Zola. Muitas vezes o desânimo fez com que a pena caísse da minha mão, mas o deleito íntimo das boas conversas com Zola fez com que eu o trabalho não parecesse tão árduo. Nessa conversa de dois anos sobre pintura e literatura, eu o encontrei em cada uma das minhas alegrias, em meio a cada um dos meus sofrimentos..

Nessa caminhada, pudemos entender a crítica à política de escolha do júri, impedindo que os Salões fossem a constatação do movimento artístico da época, marcado pela camaradagem em que a arte nada tinha a ver com isso. O público não

tinha opinião nem personalidade, assim como os pintores de história e gênero que expunham suas obras, guiados pelos prêmios e medalhas dadas apenas para aqueles que estavam no seleto círculo de pintores. A nova arte que estava surgindo não tinha ainda um lugar.

Graças a essa nova pintura, valorizamos o olhar. Tanto para os pintores como para Zola, a pintura e a literatura apresentam o efeito do conjunto; a impressão qé valorizada e faz com que o crítico crie sua própria paleta, seu método único. Zola, com seu caderno em mãos, adotava o método característico dos pintores impressionistas ao documentar as descrições em suas obras. Para Newton (1967, p.124), ele "emprega de maneira frequente um método que pressupõe certa seleção, que se pode chamar de ponto de vista documentário ou *oeil naïf*". Zola quer a imagem "pura" tal como o olho a vê e não como o cérebro a recebe com ideias já pré-concebidas.

Newton (1967, p. 132) também nos diz que "Zola, com seu olho de pintor, é tão fascinado pelas qualidades da cor e da textura que os objetos que ele descreve são às vezes apenas pretextos". É na sobreposição de cor sobre cor que sua descrição se compõe de uma série de imagens fundidas, como os planos da pintura. É a partir das longas salas de pinturas expostas, que Zola busca as mais imperceptíveis nuanças do colorido, busca a vivacidade da obra. É nesse ambiente que o crítico toma os temas da vida cotidiana e banal, o sentimento de modernidade, a paixão pela luz, a adaptação do olhar e os procedimentos de transposição das passagens descritivas. É a partir de cada impressão deixada por cada artista, que Zola se torna o pintor de sua própria obra.

A imaginação de Zola é essencialmente plástica. Vimos que cada elemento da técnica impressionista toma sua importância na análise das pinturas. No que se refere à luz, era a partir dela e suas variações que a visão era renovada, tanto para o pintor, quanto para o crítico. As telas realistas não traziam a luz para seus quadros, e os contornos eram muito perfeitos para a ação transformadora da claridade. A pintura impressionista e a obra de Zola possuem essa clareza.

A cor. Para os impressionistas era o olho do espectador que recompunha as cores puras justapostas na tela. Nas análises de Zola, os objetos e personagens dos quadros realistas estavam mortos: os matizes coloridos dos impressionistas davam indícios de vida à obra. Na descrição das obras realistas, as cores como *rose, blanche, bleue, verte* dá lugar ao conhecimento técnico do crítico com as nuanças entre as cores

complementares como bleuâtre, blanchâtre, azuré, acabando com o claro-escuro da pintura realista e criando uma paleta própria.

A sobreposição. A partir dos conceitos de códigos de Barthes, foi possível notar que no "deslizar" do discurso de Zola, na sobreposição de códigos, os objetos tomam vida. Assim como a pintura tem vários planos, as descrições de Zola tomam vida a partir da sobreposição das imagens, dos temas, dos personagens e dos objetos.

As polaridades e repetições. São as repetições, as antíteses que provocam o movimento dos objetos e personagens. São elas que trazem, por exemplo, o movimento do mar. É na união de todos esses elementos que Zola provoca e cria uma nova linguagem, uma descrição que toma vida e ritmo.

Pudemos ver que esse trabalho complementa os estudos entre pintura e literatura na obra de Zola no que concerne a gênese desse método de análise das pinturas , mas que se inicia nos escritos, objeto de estudo desse trabalho. Embora eu tenha analisado os procedimentos picturais em alguns dos quadros das obras, o trabalho teve limitações, como mostrar somente algumas das telas dos *Escritos sobre a arte*. Além disso, a leitura ganharia muito com mais discussões teóricas, mas neste trabalho procurei apenas entender como Zola se torna um pintor literário a partir de sua impressão. Há, portanto, muito ainda o que tratar. É preciso reconhecer que esta dissertação não teve a pretensão de tratar a totalidade dos escritos durante os trinta anos de escrita de Zola. No entanto, essa é apenas uma etapa e, assim como Zola, eu ofereço essas páginas como parte de um processo que se inicia:

> Estas são as páginas maculadas e rasgadas de um estudo que não pude completar. Eu as publico sabendo o que elas são: retalhos de análise e crítica. Não ofereço aos leitores uma obra, mas sim o que me parece ser, de alguma forma, os autos de um processo. (ZOLA, 1991, p.92)

Esse percurso acabou de começar e me leva a projetos futuros. Pretendo continuar essa caminhada não mais nos Salões, mas nos romances. Volto a citar as palavras de Zola: "além disso, agrada-me expor por uma segunda vez as minhas ideias, tenho fé nelas".

Esse novo estilo de descrição me fez ter um novo olhar para suas descrições como romancista. Termino este trabalho com uma delas, que deixo aqui como uma chamada para uma nova caminhada, agora pelos salões dos quadros ficcionais de Zola.

Trata-se da descrição da loja no romance *Au Bonheur des Dames*, onde os tecidos tomam vida, as vitrines frias pela manhã pareciam aquecidas e vibrantes graças aos pontos (*poussières*) de luz solar que entravam por elas, nos remetendo à claridade e ao pontilhismo de Camille Pissarro (Imagem 29 e 30).

> Mais Denise demeurait absorbée, devant l'étalage de la porte centrale. Il y avait là, au plein air de la rue, sur le trottoir même, un éboulement de marchandises à bon marché, la tentation de la porte, les occasions qui arrêtaient les clientes au passage.
> Cela partait de haut, des pièces de lainage et de draperie, mérinos, cheviottes, molletons, tombaient de l'entresol, flottantes comme des drapeaux, et dont les tons neutres, gris ardoise, bleu marine, vert olive, étaient coupés par les pancartes blanches des étiquettes. À côté, encadrant le seuil, pendaient également des lanières de fourrure, des bandes étroites pour garnitures de robe, la cendre fine des dos de petit−gris, la neige pure des ventres de cygne, les poils de lapin de la fausse hermine et de la fausse martre. Puis, en bas, dans des casiers, sur des tables, au milieu d'un empilement de coupons, débordaient des articles de bonneterie vendus pour rien, gants et fichus de laine tricotés, capelines, gilets, tout un étalage d'hiver, aux couleurs bariolées, chinées, rayées, avec des taches saignantes de rouge.
> Mais, de l'autre côté de la rue, ce qui la passionnait ; c'était le Bonheur des Dames, dont elle apercevait les vitrines, par la porte ouverte. Le ciel demeurait voilé, une douceur de pluie attiédissait l'air, malgré la saison ; et, dans ce jour blanc, où il y avait comme une poussière diffuse de soleil, le grand magasin s'animait, en pleine vente.
> Alors, Denise eut la sensation d'une machine, fonctionnant à haute pression, et dont le branle aurait gagné jusqu'aux étalages. Ce n'étaient plus les vitrines froides de la matinée ; maintenant, elles paraissaient comme chauffées et vibrantes de la trépidation intérieure. Du monde les regardait, des femmes arrêtées s'écrasaient devant les glaces, toute une foule brutale de convoitise. Et les étoffes vivaient, dans cette passion du trottoir : les dentelles avaient un frisson, retombaient et cachaient les profondeurs du magasin, d'un air troublant de mystère ; les pièces de drap elles−mêmes, épaisses et carrées, respiraient, soufflaient une haleine tentatrice ; tandis que les paletots se cambraient davantage sur les mannequins qui prenaient une âme, et que le grand manteau de velours se gonflait, souple et tiède, comme sur des épaules de chair, avec les battements de la gorge et le frémissement des reins. (ZOLA, 1953, p. 03, 16)

Imagem 29. *Boulevard Montmartre le soir*, 1897, Camille Pissarro

Imagem 30. *Soleil de Printemps dans le pré à Eragny*, 1887. Camille Pissarro

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, R. S/Z. Paris : Éditions du Seuil, 1970.

BAUDELAIRE, C. *Écris sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Francis Moulinat. Le livre de Poche : Classiques, Paris, 2013.

_____. *O pintor da vida moderna*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN,Walter. *A crítica de arte no romantismo alemão*. São Paulo : Iluminuras, 2011.

BORDAS, É. *Le rythme de la prose, Semen* 2007. Disponível em : << http://semen.revues.org/2660>> Acesso em : 28 setembro de 2015

BOUILLON, J-P. *Mise au point théorique et méthodologique*. In : Littérature et peinture en France (1830-1900). Revue d'histoire littéraire de la France, nov-déc 1980, nº 6.

CARLES, P. & DESGRANGES, B. . Cahiers naturalistes. 2002. Disponível em : http://www.cahiers-naturalistes.com/ecritsarts.htm

CARVALHO, Rodrigo Janoni. Émile Zola e o naturalismo literário. *Urutágua*, Maringá, v.1, n. 24, p. 105-118, maio-agosto, 2011.

CERF, Madeleine. **La Censure Royale à la fin du dix-huitième siècle**. In: *Communications*, 9, 1967. La censure et le censurable. pp. 2-27;

CRISTOVÃO, Maria Lucia Claro. *Descrição pictórica: A influência da pintura impressionista na literatura francesa do século XIX*. São Paulo, 2009.

DAIX, Pierre. *L'aveuglement devant la peinture*, Paris, Gallimard, 1971.

DIDEROT, D. *Oeuvres*, édition établie, présentée et annotée par Laurent Versini, éditions Robert Lafont, Paris, 1996, Tome IV.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

HAMON, Ph., A *propos de l'impressionnisme de Zola,* 1967 (34), 139-147.

HERTZ, Henri. *Emile Zola, témoin de la Vérité. In* : Europe XXX, 83-84, Paris, 1952

KAMINSKAS. Jurate D. Zola et l'Impressionnisme: L'Exemple de La Faute de L'Abbé Mouret, 1974.

LEDUC-ADINE Jean-Pierre. *La Critique d'art en France 1850-1900*, ouvr. p.p. J.-P. Bouillon et coll. In: *Romantisme*, 1991, n°71. pp. 102-104.

_____. *Des règles d'un genre : la critique d'art*. In: *Romantisme*, 1991, n°71. pp. 93-100.

LEMAIRE, Gérard-Georges. *Histoire du Salon de Peinture*. Klincksieck, Paris, 2004.

LICHTENSTEIN, J. *A pintura : textos essenciais – vol. 7: O paralelo das artes*. Organização e apresentação de Jacqueline L; coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

MARCUSSEN, M & OLRIK, H. **Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes : perception e répresentation**. In : *Littérature et peinture en France (1830-1900)*. Revue d'histoire littéraire de la France, nov-déc 1980, nº 6.

MELLO, Celina M.M. Les écrits sur l'art et le journal de Delacroix ; la critique d'art de Baudelaire. Revista LITCULT – vol. 1.

_____. A *literatura francesa e a pintura – ensaios críticos*. Rio de Janeiro: 7 Letras; Faculdade de Letras;UFRJ, 2004.

MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY. **A Linguagem indireta e as vozes do silêncio**. *In*: *Signos*. São Paulo : Martins Fontes, 1991.

MITTERAND, Henri e SUWALA Halina, *Émile Zola journaliste. Bibliographie chronologique et analytique I (1859 – 1881)*, Paris, Les Belles Lettres, 1968.

_____. *Le Regard d'Émile Zola*, *In* : Revue Europe Littéraire Mensuelle Paris, 1968.

_____. *Zola journaliste. De l'affaire Manet à l'affaire Dreyfuss*, A. Colin, coll. « Kiosque », 1962.

_____*Zola et le naturalisme*, Paris, P.U.F, Col. « Que sais Je ? », 1986.

NEWTON, J., *Emile Zola impressionniste,* 1967 (33), 39-52 ; 1967 (34), 124-138
Zola et le clair-obscur, 1974 (47), 98-105

RAGON, Michel. *Zola critique d'art*,In *Jardins des arts*, avril 1968, pp.12-21.

SAVY Nicole. *Emile Zola, Écrits sur l'art*, p.p. J.-P. Leduc-Adine. In: *Romantisme,*

STAROBINSKI, Jean. "La relation critique". Em *L´Oeil Vivant II*. Paris, Seuil, 1970.

_____. "La relation critique". Em : *l'oeil vivant II. édition revue et augmentée*. Paris : Gallimard, 2001. (Tradução de Ana Amélia Coelho)

PAGÈS Alain. *Emile Zola, Correspondance*, t. VIII, éd. Bakker et coll. In: *Romantisme*, 1991, n°74. pp. 119-121.

_____. *Le Naturalisme*, PUF, Coll. « Que sais je ? », 1989.

Table des matières. In: *Cahiers de l'Association internationale des études francaises*, 1972, N°24. pp. 378-379.

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

SERULLAZ, M. *O impressionismo*, Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

FERRÉOL, R. & MANDONNET, J. La Sinuoïde. 2001. Disponível em: <http//www.mathcurve.com/courbes2d/sinusoid/sinusoid.shtml>. Acesso em: 17 de agosto de 2016.

ZOLA, É. *Au Bonheur des Dames*, Paris : Fasquelle Éditeurs, 1953.

_____. *Correspondance, tome I, Romantisme*, 1979, vol. 9, n° 25, pp. 250-251.

_____. *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean – Pierre Leduc-Adine. Paris : Gallimard, 1991

_____. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1982.

ANEXOS

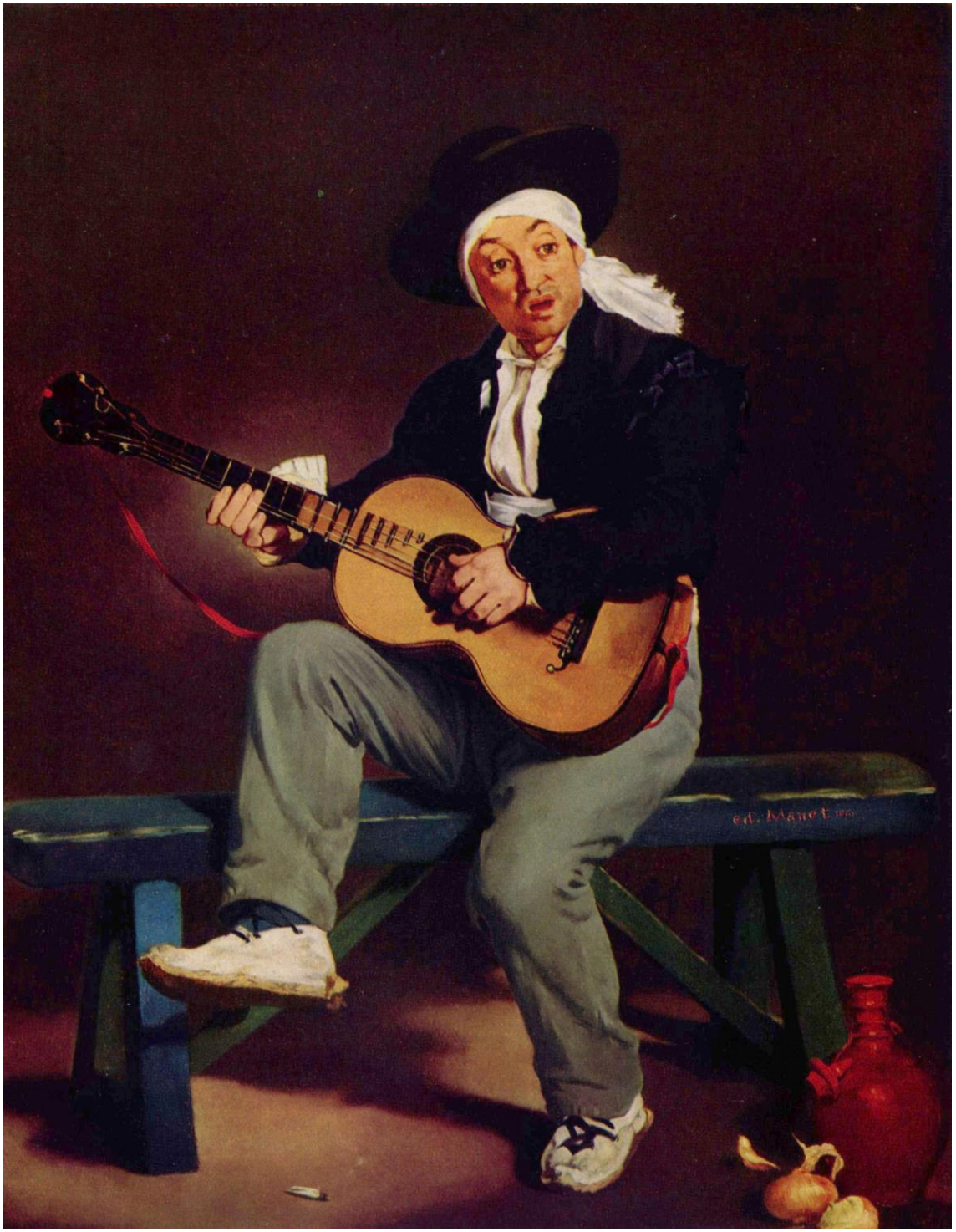
Anexo 01

Olympia, 1863. Édouard Manet

Anexo 02

Camille, 1866. Claude Monet

Anexo 03

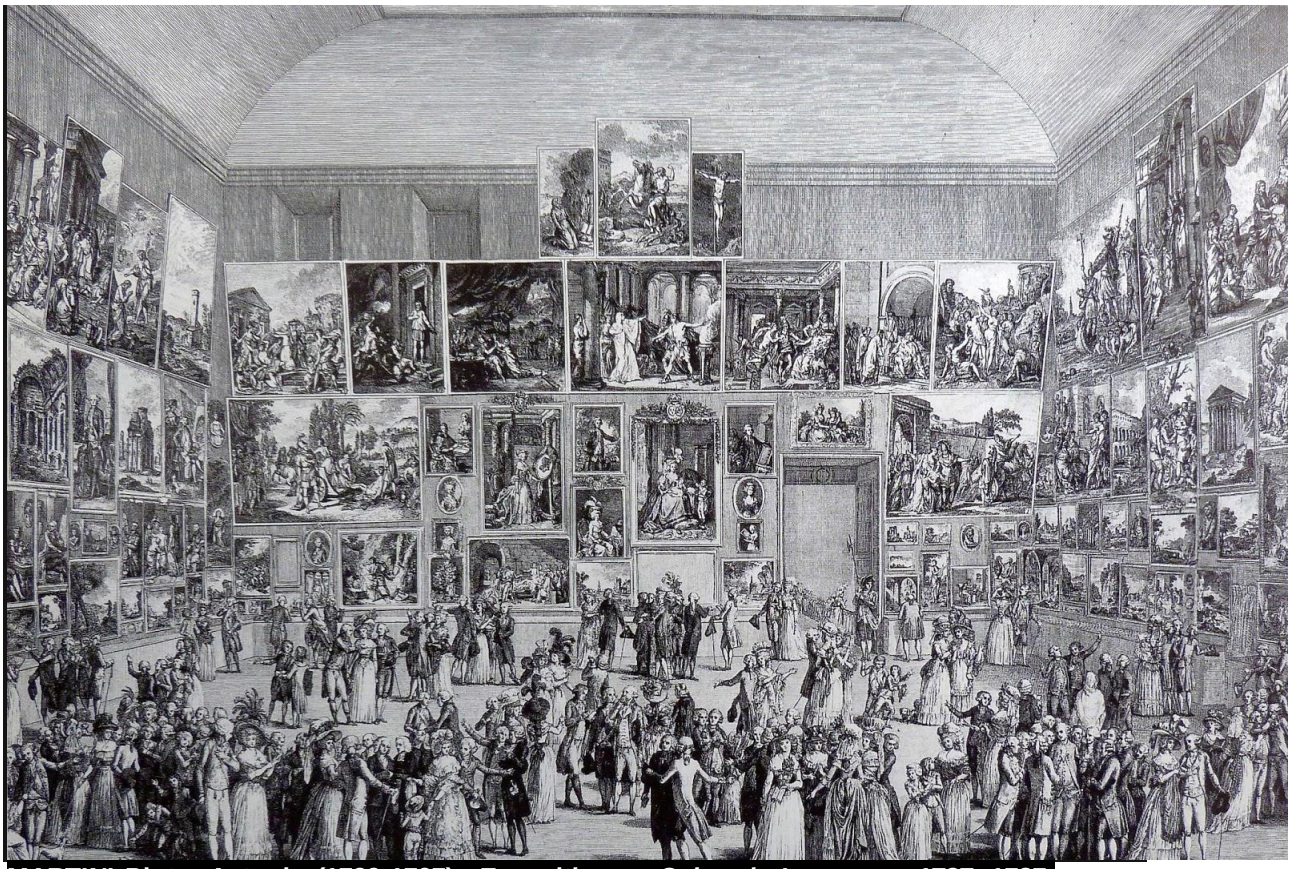


Le Chanteur Espagnol, 1860. Édouard Manet

Anexo 04

L'enfant à l'épée, 1861. Édouard Manet

Anexo 05



MARTINI Pietro Antonio (1739-1797), *Exposition au Salon du Louvre en 1787*, 1787, gravure sur cuivre, Paris, B.N.F., Cabinet des Estampes.

Anexo 06

HEIM François Joseph (1787-1865), *Charles X distribuant des récompenses aux artistes à la fin du Salon de 1824*, 1825,
huile sur toile, 173 x 256 cm, Paris, Musée du Louvre.

Anexo 07

BIARD François (1798-1882), *Quatre heures au Salon* (l'heure de la fermeture), 1847
huile sur toile, 57x67 cm, Paris, Musée du Louvre.

Anexo 08

DANTAN Edouard (1848-1897), *Un coin du Salon en 1880*, 1880, huile sur toile, 97, 2 x 130, 2 cm, Collection privée.