
A MODERNIDADE DA LITERATURA-PINTURA DE ÉMILE ZOLA

THE MODERNITY OF ÉMILE ZOLA'S LITERATURE-PAINTING

43

Aline Magalhães dos Santos Silvério Ishii¹

Enviado em: 12/06/2020

Aceito em: 27/06/2021

RESUMO: Émile Zola teve sua iniciação como escritor entre as décadas de 1860 a 1896 como crítico de arte, anos nos quais o escritor frequentou os cafés, os Salões de arte e os ateliês de seus célebres amigos pintores impressionistas. Zola publicava quase todos os anos julgamentos sobre as telas expostas nos Salões, julgamentos estes que ele próprio faz uma compilação, postumamente chamada "Escritos sobre a arte", em defesa de uma "nova arte", uma arte moderna (impressionista) que se inicia com Édouard Manet. Em seus romances e seus textos jornalísticos, o autor utiliza dessas ideias modernas para fazer as análises dos quadros, não da mesma forma que seus contemporâneos, mas de certa forma a trabalhar a modernidade não só em seus julgamentos, mas também em suas obras, sendo uma espécie de vanguardista de crítico/escritor de arte moderno. O objetivo desse artigo é analisar alguns trechos da crítica de Zola em *Écrits sur l'art* e do romance *A besta humana* afim de evidenciar como o escritor já trazia índices de modernidade na sua literatura-pintura como: a) a ideia de valor e interesse da obra no veículo da pintura e b) construção de sua crítica como autor/observador moderno traços de modernidade na sua literatura e crítica em meados do século XIX.

ABSTRACT: Émile Zola initiated his writing career as an art critic between 1860 and 1896, years in which the French author circulated among coffee shops, art Salons, and the studios of his Impressionist painters friends. Zola published almost every year his verdicts on paintings that were exhibited in these art Salons, later compiled by the author and posthumously named Writings on art, in defense of a "new art", a modern (Impressionist) art that starts with Édouard Manet. In his novels and journalistic essays, the author relies on these modern ideas to analyze the paintings, not in the same way his contemporaries did, but he shaped these reviews as well as his other works in a way that makes him an avant-garde modern critic and writer. This article aims to analyze some excerpts of his critics from *Écrits sur l'art* and the novel *La bête humaine* to highlight how the author already presented modernist traits in his literary-paintings, such as: a) the idea of value and the interest for paintings as a vehicle in his works; b) The construction of his critical essays as a modern author/observer and the modernist traces in his literary and critical writings in the mid-nineteenth century.

Poderíamos empregar a palavra "moderno" de forma bastante vaga para significar "do presente", ou o que é atual. Neste sentido informal, ela se refere ao que é contemporâneo e é definida por sua diferença em relação ao passado. Mas mesmo quando a usamos de um modo que nos parece neutro, descritivo, é bom ter em mente que só o fazemos seletivamente, para nos referirmos a alguns aspectos do presente em contraposição a outros que vemos como fora de moda ou tradicionais e de certa forma remanescentes do passado: ou seja, usamo-la para demarcar diferenças *dentro* do presente tanto quanto *em relação* ao passado. (grifo do autor, FER in FRASCINA, 1998, p. 07)

O que é modernidade? Início este artigo com a citação de Briony Fer que nos faz alusão ao moderno e toda a complexidade que esse termo nos traz. Inicialmente é preciso entender as "teo-

¹ Doutoranda em Literatura Francesa na Universidade de São Paulo. Contato: aline.magalhaesdossantos@gmail.com

rias” de dois dos principais críticos basilares para a crítica moderna e o que eles entendem por modernidade para analisarmos o que será o objeto deste trabalho, ou seja, os traços dessa modernidade na obra de Zola.

Dentre os primeiros textos que tratam sobre a modernidade está o ensaio “O pintor da vida moderna” de Charles Baudelaire de 1863. Na parte IV de seu ensaio, cujo título é “A modernidade”, o autor vai tratar do conceito da mesma como “o transitório, o efêmero, o contingente” como uma metade do que seria a arte, “sendo a outra metade o eterno e o imutável” e que a figura que melhor exemplifica essa modernidade é o *flâneur*, que tira da “moda o que esta pode conter de poético no histórico, de extrair o eterno do transitório”. (BAUDELAIRE, 2006, p. 859). Baudelaire traz a figura do *flâneur* como o exemplo do que seria o espectador moderno e que analisaremos mais adiante nesse trabalho.

Além disso, há um segundo argumento do que seria essa modernidade para o crítico que concerne aos temas. Segundo Blake e Frascina no primeiro capítulo intitulado “As práticas modernas da arte e da modernidade” (1998, p. 53), os primeiros textos de Baudelaire que tratam da modernidade têm muitos indícios que sugerem que os artistas e críticos tomavam as experiências sociais modernas como uma “atitude consciente em relação ao modo pelo qual essas experiências pudessem ser representadas”. A visão de modernidade do autor de *Flores do Mal* era a variedade de temas, estes modernos, e personagens que estavam sofrendo as transformações sociais assim como Paris na época de sua transformação com Hausmann. Baudelaire propunha que “o pintor da vida moderna” que ele buscava representaria um avanço ao lidar com as duas metades inseparáveis do que ele considera a “modernidade”: o eterno e o imutável, que segundo os autores são os fortes contatos com a tradição artística e o que Baudelaire chama de “transitório, o fugidivo, o contingente”, ou seja, o “ser plenamente sensível às experiências contemporâneas específicas”. (BLAKE e FRASCINA in FRASCINA, 1998, p. 81-82)

Clement Greenberg (in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p.101-103) em seu texto “Pintura modernista” traz uma visão distinta daquela de Baudelaire. Para ele, a essência do modernismo “reside no uso de métodos característicos de uma disciplina para criticar essa mesma disciplina, não no intuito de subvertê-la, mas para entrincheirá-la mais firmemente em sua área de competência”. A modernidade para Greenberg, conceito este que será muito usado e debatido por outros críticos contemporâneos, é que ela está atrelada ao que a arte tem de particular, aquilo que ele vai chamar de aspecto “único e irredutível” ou “competência única e própria de cada arte”. No caso da pintura, o que a torna “única”, ainda segundo Greenberg, são as suas limitações que “constituem os meios de que a pintura se serve” tendo a ênfase na planaridade da superfície como elemento fundamental para definir a arte como moderna, por ser ela, nas palavras do crítico, “a única condição que a pintura não partilhava com nenhuma outra arte [...] pois só a planaridade era única e exclusiva da arte pictórica”.

Além desse conceito, Greenberg trata da noção de modernidade como continuidade, criticando seus contemporâneos (principalmente o ramo jornalístico) que acreditavam na noção de modernidade como uma ruptura com o passado. Para Greenberg, “pode significar uma transição, uma separação da tradição, mas significa também o prolongamento de sua evolução”. Baudelaire já empregava o termo de modernidade articulando, segundo Fer (FER in FRASCINA, 1998, p. 09), “um senso de diferença com relação ao passado e descrever uma identidade peculiarmente moderno. O moderno, nesse contexto, não significa apenas “do” presente, mas representa uma atitude específica *para com* o presente”. Estes dois aspectos – o transitório ou passageiro, por um lado, e o eterno, pelo outro – “eram dois lados de dualidade”. (grifo do autor, FER in FRASCINA, 1998, p. 09). A arte para Greenberg é impensável sem essa continuidade.

Um dos primeiros traços que podemos notar em Zola é a compreensão do que era “moderno”. Para ele, era defender uma pintura que estava por vir, a saber, a pintura impressionista. O escritor faz mais que uma análise das pinturas, pintores e crítica política em seus textos críticos jornalísticos: ele compreende que na arte de seu tempo há um novo conceito que nasce tanto no que concerne a ela própria quanto de escritura. Zola previu o futuro da arte francesa.

Em entrevista a Henri Hertz, jornalista e escritor, Émile 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 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).

Essa pintura literária está recheada de índices de modernidade como a fumaça das locomotivas e trens, presentes nas pinturas de Manet, Monet e que também será o tema do romance *A besta humana* de Zola.

Podemos ver que nos preparativos para seu romance *A besta humana* que o escritor faz observações e anotações para criar suas descrições romanescas visitando e viajando com uma locomotiva, fez detalhadas visitas às estações e contou com a ajuda de especialistas do sistema ferroviário, conforme consta na apresentação da versão brasileira feita por Jorge Bastos (ZOLA, 2014, p.12). Vemos logo nas páginas iniciais do romance a descrição do apartamento de Roubaud, em que a janela (que forma a moldura, o quadro) e uso dos adjetivos para descrever o ambiente são inteiramente de ordem impressionista:

A janela, no quinto andar e sob o ângulo do telhado em mansarda, dava para a estação, esse amplo corte aberto no bairro Europe, num prolongamento brusco do horizonte que o céu cinzento daquela tarde, na metade do mês de fevereiro, parecia expandir – um cinzento úmido e morno, atravessado por nêgas de sol. Em frente, nesse salpicado de raios, as casas e edifícios da rua de Rome se confundiam, se diluíam com leveza. [...] Já à direita, a ponte Europe interrompia com sua estrela de ferro todo esse corte aberto, que ressurgia e seguia em frente, até desaparecer no túnel de Batignolles.

Ele seguiu com os olhos a pequena máquina de manobra, um diminuto tênder de três rodas [...] Outra máquina, bem mais poderosa, uma locomotiva de expresso, com duas grandes rodas devoradoras de trilhos, estacionava isolada, soltando pela chaminé uma espessa fumaça negra que subia retilínea e lentamente no ar tranquilo. Mas toda a atenção de Roubaud voltou-se para o trem [...]. De onde estava ele não podia vê-la, estacionada para lá da ponte Europe, apenas a ouvia. [...] E ele viu transbordar da ponte aquela brancura que se espalhava em remoinho como uma penugem de neve, ganhando os ares através das vigas de ferro. Uma boa parte do espaço ficou branca de vapor, enquanto a fumaça, cada vez mais volumosa da outra máquina ampliava seu véu negro. (ZOLA, 2014, p.15)

O relato do narrador mostra que a visão de Roubaud é obstruída e ele, como observador externo, vê o trem que chega, no entanto só consegue ouvi-lo, pois tem a visão bloqueada pela enorme ponte que não o deixa ver. O outro personagem, o trem, reforça o paradigma da velocidade, a visão turvada de Roubaud da paisagem, causada pela fumaça, imagem borrada como é a paisagem vista por alguém de dentro do trem. Assim como no quadro *Le chemin de fer* (1870) de Édouard Manet, a transparência da visão é contestada seja pela ponte ou pelas árvores tornando a visão problemática.

Embora essa relação seja mais evidente nas descrições dos romances de Zola, 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.

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.

Esse olhar de Zola 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 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)

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.

Segundo Fer, o tratamento que Zola dava para a arte era novidade na época, já que ele não enfatizava os temas, mas a forma que essa arte era tratada nos quadros:

A abordagem da arte feita por Zola era uma novidade, em contraste com as opiniões críticas de seus contemporâneos, que enfatizavam o conteúdo narrativo das obras de arte. Mas sua preocupação com os meios de representação, mais do que com o tema apresentado, tornou-se um modo convencional de falar sobre pinturas modernas”. (FER in FRASCINA, 1998, p. 20)

Nos romances de Zola e seus textos jornalísticos, compilados postumamente com o nome de *Écrits sur l'art*, o autor utiliza dessas ideias modernas para fazer as análises dos quadros, não da mesma forma que seus contemporâneos, mas de certa forma a trabalhar a modernidade em suas obras, sendo uma espécie de vanguardista de crítico/escritor de arte moderno.

Baseando-se nos conceitos até então apresentados, analisaremos alguns trechos da crítica de Zola em *Écrits sur l'art* evidenciando como o escritor já trazia: a) a ideia de valor e interesse da obra no veículo da pintura e b) construção de sua crítica como autor/observador moderno, características de críticas modernistas posteriores, como traços de modernidade na sua literatura e crítica em meados do século XIX. Para tal, embora o conceito de modernidade seja muito debatido, nos basearemos nos conceitos de modernidade e análises de Rosalind Krauss, Clement Greenberg, Briony Fer, Nigel Blake e Francis Frascina.

1 Conteúdo x Composição

A modernidade é também dualista e parto para a discussão a partir das ideias de conteúdo *versus* composição de Rosalind Krauss. Para ela, a “questão de conteúdo sempre esteve presente nas entrelinhas da maioria dos textos dos críticos ‘modernistas’” (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 165). Como já visto na introdução desse trabalho, Baudelaire define a modernidade como dual: o transitório, o fugidio e o eterno, o imutável. Ambos estão relacionados a uma atitude de experiência particular que só é encontrada na modernidade.

Zola também acreditava na dualidade não da pintura, mas do artista. A crítica de arte representava, na segunda metade do século XIX, um esboço – primeiramente provisório, depois aces-

sório – 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). Zola entendeu que havia todos os sinais de uma ruptura e de um começo. Para Zola, a ruptura e a modernidade da pintura impressionista estavam na percepção do artista (a personalidade, o “temperamento”, na terminologia de 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 esta vivia:

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 déplaît; 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 un tableau, c’est un homme et non pas un tableau (ZOLA, 1991, p. 108)

Em quatro 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 dual 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 “réalisme” 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 définitions que vous serez forcé d’élargir chaque année. (ZOLA, 1991, p. 108-109)

A obra de arte seria, portanto, aquilo que Zola vai chamar de personalidade, e é esse um dos aspectos que traz a modernidade 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 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 en 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 personnelle de la nature. La réalité est ici l’élément fixe, et les divers tempéraments sont les éléments créateurs qui ont donné aux oeuvres des caractères différents. C’est dans ces caractères 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 auraient 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 absolue, 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)

O que Zola via como a personalidade, temperamento do artista, podemos comparar ao que Greenberg (GREENBERG in COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória, 2014, p. 102), mais tardiamente, vai tratar em “Pintura Modernista” como “franqueza” ao falar da pintura de Manet. As características do pintar que Zola destaca, em que o seu foco está na qualidade da pintura e em como ela é feita, não nos temas que são tratados, Greenberg diz tratar-se de um modo de atenção que a pintura achou se chamar a atenção pra ela mesma – a superfície plana, a forma do suporte (planaridade da pintura) e as propriedades da tinta, aspectos esses que, como vimos na introdução, é o que para o crítico seriam aqueles que diferenciariam a pintura das outras artes.

Krauss em seu artigo “O impressionismo: narcisismo da luz”, fala do quadro, antes da pintura impressionista, se definir apenas como uma unidade construída: “para que um quadro fosse identificado como tal, era necessária uma visão unificadora, uma visão que estruturasse um conjunto de fatos e estabelecesse vínculos entre eles. (2014, p.66). O impressionismo de Monet, “nasce do sentimento de que a unidade de uma representação pictórica da natureza não pode e não deve ser conseguida *a priori*, já que não se sabe em que fundamentá-la. (grifo do autor, 2014. p.68). Vemos essa defesa da não-unicidade da tela também na crítica de Zola. Não há, para ele, 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).

A conclusão a que Zola chega é de que o crítico moderno 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.

De acordo com Fer (grifo do autor, FER in FRASCINA, 1998, p.16), a crítica de Zola se diferenciava daquela de seus contemporâneos no que se refere ao que é significativo na pintura. Enquanto seus colegas julgavam relevante fazer uma descrição iconográfica, no sentido de, se-

gundo Fer, “falar sobre o assunto da pintura, mas não diz quase nada sobre como esse assunto é tratado, nem sobre a forma que a pintura assume, ou seja, eles falavam muito pouco sobre a maneira como a pintura era feita e se relacionava com a composição como um todo”, Zola não dava tanta importância ao assunto da pintura, mas dava ênfase à forma que ela assumia, no seu efeito visual de tinta sobre a tela e principalmente na *experiência* (a sua própria) de uma obra de arte.

Ainda segundo Fer, “não é possível formar uma imagem mental da obra de Manet a partir do texto de Zola”, embora ele assinale “uma série de técnicas e efeitos específicos de uma prática artística e torna deliberadamente inadequado, ilegítimo até, tecer imaginativamente uma história em torno das figuras” (FER in FRASCINA, 1998, p.19). Assim, o texto de Zola para o crítico “só ganha um sentido razoavelmente preciso quando é lido acompanhado das obras de arte discutidas” por ele, já que ambos os textos e as obras “que descrevem mantêm um relacionamento recíproco, e é assim que precisam ser vistos”. (FER in FRASCINA, 1998, p.19). Devo discordar desse ponto de Fer. Concordo com a ideia de que Zola dá prioridade à experiência e não ao tema do quadro, no entanto, Fer só analisa um dos artigos de Zola, “uma nova maneira na pintura”, que não serve como base de análise para toda a sua crítica. Podemos tomar como exemplo a descrição de Zola do famoso quadro “le déjeuner sur l’herbe”:

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 sèche sa peau nue 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.

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)

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).

Assim, o que para Fer é apenas uma crítica, um texto escrito que “tenta expor verbalmente

o efeito visual do veículo” que só ganha sentido quando lido acompanhado da obra de arte, Zola a utiliza como técnica em suas próprias críticas, ou podemos chamar de “telas”. Ele não é apenas um observador, mas um pintor literário. É justamente essa descrição dos detalhes que fazem ele se utilizar das mesmas técnicas de composição da pintura para os seus textos tanto críticos quanto romanescos e é o que nos leva ao próximo ponto: a observação.

2 Pinturas modernas, observadores modernos – a crítica modernista sensível

Rosalind Krauss, em “Uma visão do modernismo” (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 169), trata a crítica modernista como inocente por três aspectos: por se recusar a ver a temporalidade perspectivista que vem desde Manet e que estrutura a arte, por pensar na história como “objetiva”, ou seja, acima de ideologias e da sensibilidade e por ser prescritiva e prescindir de autocritica. Nessa questão, ela diz que a crítica modernista não é capaz de ver a “história” como um ponto de vista e se “o significado de uma obra depende da comparação com coisas que lhe são exteriores, esse significado não pode residir inteiramente na percepção da obra singular” (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 170). Desta forma, não é só uma questão conceitual, mas se trata de experiência, de sua própria experiência e percepção. Ela finaliza seu artigo dizendo que se começou como crítica modernista e se ainda o continua a ser é por pertencer a “uma sensibilidade modernista no sentido mais amplo, e não no sentido mais estrito do termo” (aquele formalista de Greenberg) e que ela não precisa dar conta de uma perspectiva universal da arte, mas “simplesmente de seu próprio ponto de vista” (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 173). Interessante notar que Zola já tratava dessa mesma ideia de percepção e sensibilidade quase um século antes a partir de expressões como “o que me marcou” (ZOLA, 1991, p. 151), “minha atenção foi atraída” (ZOLA, 1991, p. 367), “o que me surpreende” (ZOLA, 1991, p. 151), “o quadro que prefiro” (ZOLA, 1991, p. 157) e outras mais.

Essa sensibilidade passa então pelo observador. A ideia de um espectador moderno começa já a se formar no período de Baudelaire e Zola, embora ambos tenham ideias diferentes do que se trata esse espectador. Para Baudelaire, o *flâneur* ou dândi seria o espectador moderno por excelência, por ser o homem “moderno” que vaga pela multidão e se mantém anônimo perante ela. Ele goza das qualidades da modernidade, assim como o artista:

Cuja tarefa é fruir essa qualidade especial de modernidade e expressar na pintura “o andar, o olhar e o gesto” da vida moderna. Para Baudelaire, a exigência de reconhecer aquela qualidade especial era comum a ambos, o artista e o espectador moderno.[...] (grifo do autor, FER in FRASCINA, 1998, p.30).

Ainda segundo FER, o repertório de conhecimentos que eram imaginados para esse espectador não era semelhantes àquele de crenças e valores “trazido à pintura pelos verdadeiros espectadores – os homens e mulheres que, por exemplo, visitaram o salão. (FER in FRASCINA, 1998, p.30-31). Vemos um exemplo claro disso na descrição e crítica do público feita por Zola, em *Escritos sobre a arte*. Não há para ele um exemplo do que seria esse observador, mas sim um contraexemplo – o público que frequentava os salões- e embora não haja um artigo dedicado a ele, 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.

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. 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 do ideal” (ZOLA, 1991, p.195).

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* conterà então os julgamentos para todos os 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.

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 o 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). Não era só o público que não sabia o valor de uma obra. Krauss (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 168), faz uma crítica àqueles críticos modernistas que diziam que os únicos juízos relevantes que se podiam fazer sobre uma obra de arte eram aqueles que avaliavam somente a qualidade da composição. De acordo com ela, a experiência de uma obra de arte é constituída em parte pelo que ela chama de pensamentos e sentimentos que provocam a realização da obra, e “se a obra não for um veículo dessas emoções, por mais surpreendente que seja uma forma, não teremos diante de nós arte, mas composição”. A sensibilidade do

modernismo, ou da crítica modernista, deve, segundo ela, fazer a análise como um exercício de humildade, “como uma tentativa de manter-se em suspenso no próprio ato de julgamento, para, de improviso, se vislumbrar no espelho da consciência” (KRAUSS in FERREIRA, G. & COTRIM, C. 2001, p. 168), o que os críticos estruturalistas vão chamar de auto reflexividade.

Eis o olhar moderno de Zola em relação à crítica, os espectadores que frequentavam o salão eram incompetentes por não enxergarem essa auto reflexividade e não a pintura que era um fracasso, já que Zola conseguia ver mais que o “tema”, mas também mais que a forma pela qual eram feitos esses quadros. Fer, ao falar de como Zola via o quadro *Olímpia* de Manet e sua recepção retrata bem isso:

Ele [Zola] transfere o interesse do quadro dos aspectos *literários* do tema para o modo como este é *manejado*; para Zola, foi assim que o quadro alcançou a sua identidade enquanto pintura moderna. Nestes termos, o quadro era preminentemente bem-sucedido e *coerente*. Por consequência, julgá-lo incompetente, indecente ou obsceno era simplesmente não conseguir lê-lo como uma pintura de um tipo moderno. Era mais uma questão de espectadores incompetentes do que uma pintura fracassada. Esses espectadores viam apenas “tema – um tema tratado de um certo modo”. (FER in FRASCINA, 1998, p.29)

Há então todo um problema envolvido na interpretação da arte e qual seria o papel do espectador. Para Zola, vimos que o espectador deveria ver como o quadro é tratado, se interessar sim pelo conteúdo, mas também pela forma, ver o artista e o temperamento empregado na obra. Segundo Fer (in FRASCINA, 1998, p.29), o próprio Zola se oferece como um modelo desse espectador moderno, no entanto, sua opinião era minoritária. O público não conseguia ter a “experiência”, esta no sentido que Greenberg a compreende, como a atenção dada pelo artista ao veículo da pintura, sendo uma pintura moderna bem sucedida (e seu espectador) aquela que tinha o reconhecimento da superfície do quadro, a planaridade da tela, e não mais a ideia de arte como um conjunto de regras preexistentes.

Conclusão

Utilizando-nos dos conceitos até então apresentados, foi possível analisar trechos de *Écrits sur l'art*, mostrando que a obra de Zola, principalmente seus textos críticos, contém traços de modernidade que o escritor vê na pintura moderna de seus amigos impressionistas, seja pelo conteúdo e a técnica empregada, ele mesmo como um modelo de observador moderno e suas concepções de crítica e do olhar moderno. As técnicas impressionistas não só eram defendidas por Zola, bem como por seus amigos pintores, mas o crítico as utilizava para construir suas críticas de arte e, mais tardiamente, as descrições de seus romances. Os *Écrits 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 modernista.

Fer (in FRASCINA, 1998, p.25) querendo entender a “aparente incoerência” crítica da época, questiona em seu texto se a pintura de Manet, no caso *Olímpia*, incomodava os críticos pela “conjunção de sexo e classe” ou pela “franqueza perturbadora” que não “estava tanto na maneira de execução, como queria Greenberg, quanto no retrato franco do sexo à venda, com o espectador imaginário do sexo masculino servindo de terceiro protagonista – não só um espectador da arte, mas um cliente em potencial”. Sua conclusão é de não se trata nem de técnica, nem de tema, mas antes de “uma combinação entre um tema problemático e um modo de pintar desconcertante”. A modernidade de *Olímpia*, de acordo com Fer, talvez estivesse em parte na “incapacidade dos críticos de *ver* essa modernidade”(grifo do autor), o que nos leva a características semelhantes à crítica de Zola, uma combinação entre falar de um tema problemático, a modernidade e o modo de pintar (literariamente) desconcertante, inovador em sua época e a incapacidade tanto dos críticos quanto

dos frequentadores do salão da época em ver essa modernidade de tema e escrita.

Referências

- BAUDELAIRE, Charles. "O pintor da vida moderna". In: Poesia e Prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- CARLES, P. & DESGRANGES, B. . Cahiers naturalistes. 2002. Disponível em : <http://www.cahiers-naturalistes.com/ecritsarts.htm>
- COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. *Pintura modernista*, in: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- COTRIM, Cecília & FERREIRA, Glória. *Uma visão do modernismo*, in: **Clement Greenberg e o debate crítico**. Rio de Janeiro, Zahar, 2001.
- FRASCINA, Francis et alii. Modernidade e Modernismo. A pintura francesa no século XIX. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- 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.
- MARCUSSEN, M & OLRİK, H. **Le réel chez Zola et les peintres impressionnistes : perception e représentation**. In : *Littérature et peinture en France (1830-1900)*. Revue d'histoire littéraire de la France, nov-déc 1980, n° 6.
- KRAUSS, Rosalind. *O impressionismo: narcisismo da luz*, in **O Fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010
- ZOLA, Émile. *A besta humana*. São Paulo: Zahar, 2014
- _____. *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.