



A LEITURA DRAMATIZADA NA CRÍTICA DE ARTE DE ÉMILE ZOLA

Aline Magalhães dos Santos¹

Resumo: Emile Zola é conhecido por sua carreira como romancista, mas sua iniciação como escritor deu-se como crítico de arte entre as décadas de 1860 a 1896, anos nos quais o escritor frequentou os ateliês de célebres pintores, os cafés e também os Salões de arte. O crítico inicia suas crônicas literárias em 1866 no jornal *L'Événement*, onde será publicada boa parte de sua crítica - julgamentos sobre as telas expostas nos Salões-, julgamentos estes que o próprio Zola faz uma compilação postumamente chamada —Escritos sobre a arte. O objetivo deste trabalho é levantar algumas pistas por meio de uma análise preliminar de alguns fragmentos da crítica de arte feita por Zola do uso da hipotipose e écfrase, figuras retóricas que permitem, a partir dos quadros vistos nos salões, que o escritor faça as imagens tomarem vida por meio da descrição, como criadora de um efeito estético no leitor. Na presente análise, buscaremos, não apenas mostrar a relevância desse gênero —novo dos escritos sobre a arte que perpassam o século XIX, como também demonstrar a importância da descrição pictórica —dramatizada.

Palavras-chave: Hipotipose; Crítica de arte; Émile Zola.

Emile Zola tinha em sua vida uma verdadeira paixão pelas imagens, o que se confirma pela sua amizade com pintores como Paul Cézanne, por exemplo, nos anos de 1863 a 1883, anos 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*, onde 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. Contudo, como este não é bem aceito, pois o escritor move um processo contra o júri que julgava as obras a serem expostas no salão, Zola decide publicar uma nota em 24 de abril de 1866 assumindo a autoria dos artigos:

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.

¹ Estudante de Pós-Graduação em Letras da Universidade São Paulo (USP). E-mail: aline.magalhaesdosantos@gmail.com



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 crítica 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 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 (ZOLA, 1991, p.89)

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.

Os Salões eram grandes mostras periódicas de arte contemporânea que se realizavam em Paris, causando assim um impacto tanto na vida pública quanto artística da época. Um determinado e controverso júri selecionava as obras a serem expostas nesses Salões e o público podia chegar a quatrocentos mil visitantes, segundo o próprio Zola:

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-Élysées (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. (ZOLA, 1991, p. 391-392)²

² «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 rapidement régulier, dans toutes les couches de la société, 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'éleva à cinquante-huit milles cent deux seulement, atteinnt cente diz-neuf mille quatre-vingt-six en 1868 et enfin cent quatre-vingt-cinq mille en 1876 » Volà des chiffres devant lesquels il faut s'incliner. En diz ans, comme on le voit, le nombre



O que há de diferente dos *Escritos sobre a arte* de Zola dos seus antecessores? A originalidade dos escritos de Zola vem não só por pregar um juízo de valor, comum aos demais escritos que surgem nessa época, mas também por fazer uma crítica a todo um sistema de admissão das obras pelo júri, até então polêmicas, mas também a admissão dos membros que constituíam esse júri, como exemplificado pelo próprio autor:

O salão de nossos dias não é obra dos artistas, é obra de um júri. Portanto, dedico-me, antes de tudo, ao júri, o autor dessas compridas salas frias e baças, nas quais estão instaladas, sob uma luz crua, todas as mediocridades tímidas e todas as reputações roubadas. (ZOLA, 1991, p. 95)³

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: “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)⁴ Zola entendeu que havia todos os sinais de uma ruptura e de um começo que a história da pintura não seria mais aquela do imaginário, mas aquela da percepção (o “temperamento” na terminologia de Zola).

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”⁵ (ZOLA, 1991, p. 108).

des visiteurs a presque triplé. Il est hors de doute qu'il n'y a pas au monde une ville où les habitant soient plus désireux de visiter les expositions d'art.»

³ «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».

⁵ «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.»



A descrição literária tem um valor grande para Zola, pois esta tem o poder de criar o objeto. Antigamente, a obra literária servia de inspiração para a pintura, no entanto, por meio dos artigos em que Zola dá sua opinião sobre as pinturas expostas no salão, bem como outros textos da época, presenciamos o fenômeno contrário. Segundo Louvel (1997), a descrição pictórica não somente mobiliza o extratexto e os conhecimentos do leitor, mas exige também deste a capacidade de tratar de uma informação que será reutilizada mais tarde a partir do texto. É a partir de dois olhares diferentes sobre um mesmo objeto que se cria um novo objeto e é o que de certa forma se passa em Zola.

Como uma possibilidade de conceito que pudesse de alguma forma responder ao questionamento de como a imagem tomava vida a partir das descrições, tratar-se-á da Para Fontanier (1821, p. 390), “A hipotipose pinta as coisas de uma maneira tão viva e tão enérgica, que ela as coloca de alguma maneira sob os olhos, e faz de uma narrativa ou de uma descrição, uma imagem, um quadro, ou mesmo uma cena viva”⁶.

No entanto, além do conceito da hipotipose, há um outro questionamento: Mas o que Zola faz em suas descrições não seria, talvez a *écfrase*? Para se tratar da hipotipose, deve-se pressupor a presença do objeto? A questão girava em torno da presença do objeto descrito ou não. Afinal, Zola descrevia o objeto que via mas ao mesmo tempo essa descrição só cria vida a partir da leitura. Vários são os conceitos de *écfrase* e em alguns é possível definir a obra de Zola e em outros não necessariamente. É o que tentaremos explicar a partir das concepções de Liliane Louvel, em seu artigo *Disputes intermédiales : le cas de l'ekphrasis: Controverse*.

Segundo o artigo, Louvel aponta que para Murray Krieger, a *écfrase* seria a descrição extensa de um objeto em termos vivos e aninados, descrição rica e detalhada que parece ter vida. Zola não dá uma descrição detalhada do objeto, pelo contrário, há vazios, não ditos do quadro que ajudam na projeção da imagem no leitor:

Pour Murray Krieger, il [l'ekphrasis] représente un « art au second degré ». Représentation d'une représentation, il montre la distance, celle de l'acte théorique, auto-réflexif, signe non naturel d'un signe non naturel imitant un objet naturel. (...) Prolongeant la comparaison (le paragone) entre les arts

⁶ « L'Hypotypose peint les choses d'une manière si vive et si enérgique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante. »



sœurs et l'ut pictura poesis, l'ekphrasis, ek-phraso signifiant « ex-primer » comme Ruth Webb le rappelle , définie à l'origine comme « description étendue d'un objet en termes vifs et animés », vit son usage restreint à celui de la description d'objet d'art (peinture ou sculpture) qui, riche et détaillée, semblait lui donner vie. Elle dotait un objet muet de la capacité de la parole comme l'étymologie en témoigne : la peinture muette commençait à parler. (LOUVEL, 2013, p.2-3)

Se pensarmos neste sentido de que toda éfrase, descrição pictural, pudesse dar a um objeto mudo a capacidade de fala, a crítica de Zola contra os realistas não seria viável, já que bastaria uma boa descrição para dar vida a qualquer quadro.

Disseram-me o seguinte: já que o senhor quer realistas, temperamentos, tome o sr. Ribot. Nego que o sr. Ribot possua um temperamento que lhe pertença, nego que ele represente a natureza em sua verdade. A verdade primeiro. Olhem essa grande tela: Jesus encontra-se entre os doutores, num canto do templo; há grandes sombras e as luzes espalham-se em placas descoradas. Onde está o sangue, onde está a vida? Isso aí, realidade?! A cabeça dessa criança e as desses homens são ocas, e não há nenhum osso nessas carnes flácidas e balofas. Não é porque os tipos são vulgares, que os senhores vão querer me fazer considerar esse quadro como uma obra real, não é? Eu chamo de real uma obra que vive, uma obra cujos personagens possam mover-se e falar. Aqui, só vejo criaturas mortas, completamente pálidas e desvanecidas. (...) Não somente a obra não é verdadeira, não vive, como também não é uma expressão nova do gênio humano. (ZOLA, 1991, p. 122).



Imagem 1



Há aqui, para Zola, um quadro sem vida e que na descrição crítico também não ganha vida e nem movimento. Os objetos e os personagens estão mortos, assim como o quadro, no entanto há a descrição pictural.

Podemos, no entanto, também pensar em éfrase e hipotipose como complementares, um viés muito mais interessante para a análise de Zola:

Pour Philippe Hamon, l'ekphrasis est le lieu où se concentrent les figures, métaphores, synecdoques, la description du tableau est vue alors comme « discours de l'autre », insertion d'un élément hétérogène entre-deux. Pour Roland Barthes encore le « morceau brillant » avait « sa fin en soi » et était un « morceau détachable » ce qui est effectué par les effets de cadrage déjà à l'œuvre dans la « description picturale ». A la différence de l'hypotypose, qui narrativise la référence diluée au pictural et reste dans le mouvement, le tableau-vivant, l'arrangement esthétique, la description picturale et l'ekphrasis ralentissent à des degrés divers le tempo du texte. Notons que l'hypotypose, mode hybride entre narration et description, joue le rôle de charnière entre les types proposés car, en amont (effet-tableau, vue pittoresque), il revient au regard du lecteur (ou du critique) de déceler, à juste titre ou pas, le pictural dans le texte, tandis qu'en aval, le pictural est encodé dans le texte du fait d'un personnage ou d'un narrateur, et le lecteur est alors fondé à parler de picturalité. (LOUVEL, 2013, p. 6 -7)

Talvez mais interessante que pensar se a descrição se trata de hipotipose ou éfrase é 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:

L'effet-tableau, résultat du surgissement dans le récit d'images-peintures, produit un effet de suggestion si forte que la peinture semble hanter le texte en l'absence même de toute référence directe soit à la peinture en général soit à un tableau en particulier. Le pictural s'impose, mimant le retour du refoulé. « L'impression picturale » serait alors de l'ordre de l'indice ou de l'empreinte, une évocation, l'ombre portée du texte, comme son double. Une sorte de réserve d'image, en réserve dans le blanc du texte. L'effet-tableau est dû à la présence de quelques-uns des marqueurs répertoriés plus haut mais la saturation est incomplète, l'effet fugace ; il a lieu au niveau de la réception, lorsque le lecteur a soudain l'impression de voir un tableau, ou encore décèle comme une référence à une école de peinture. (LOUVEL, 2013, p.09)



Diante desses conceitos, tomando como hipótese que a éfrase contribui para a projeção da imagem, ela seria o ponto de partida para a escrita que por sua vez desdobraria na hipotipose. Não é possível definir se Zola faz um ou outro, mas possivelmente os dois: uma dupla figuração que surge a partir dos vazios deixados por Zola na descrição e que tomam vida a partir da leitura.

Referências

CLASSIQUES – GARNIER. Disponível em :

<https://www.classiques-garnier.com/numerique/index.php?option=com_content&view=article&id=56%3Acorpus-de-la-litterature-francophone-de-locean-indien&catid=38%3Acatalogue-bases-litfra&Itemid=30>. Consultado em: 05 out. 2015.

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

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

ISER, Wolfgang. *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*. Sprimont: Mardaga, 1997.

_____. *O ato da leitura*. vol.1. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. *O ato da leitura*. vol.2. São Paulo: Editora 34, 1999.

LOUVEL, Liliane. *La description « pictural ». pour une poétique de l'iconotexte. Poétique*. Paris, n° 112, p. 475 -490, 1997.

_____. *Revue Textimage, Le Conférencier « Nouvelles approches de l'ekphrasis »*, mai 2013. Disponível em : <http://revue-textimage.com/conferencier/02_ekphrasis/louvell.html>.

MESCHONNIC Henri; FLORENTINO, Cristiano (Trad.) 2006. *Linguagem, Ritmo e Vida*. FAE/UFMG. Belo Horizonte.

STAROBINSKI, Jean. “La relation critique”. Em : *l'oeil vivant II. édition revue et augmentée*. Paris: Gallimard, 2001. (Tradução de Ana Amélia Coelho) 1991, n.71. p. 111.

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