

# Literatura E Pintura: Alguns Aspectos Em Le Ventre De Paris, De Émile Zola

---

## Literature And Painting: Some Aspects In Le Ventre De Paris, By Émile Zola

Dirceu Magri<sup>1</sup>

**RESUMO:** Trata-se neste artigo, primeiramente de um percurso entre diálogos do texto e da imagem que alimentaram (e alimentam) em permanência as criações literárias e pictóricas, com destaque para o conceito de *Ut pictura poesis* e, num segundo momento, de uma reflexão sobre a escritura zolaniana em *Le Ventre de Paris* de Émile Zola, terceiro romance do ciclo *Les Rougon-Macquart*, obra em que o autor pinta um impressionante *tableau* do vasto mercado central de Paris, conhecido por *Les Halles*. Procura-se demonstrar como Zola transpôs técnicas próprias do impressionismo à sua escritura, tornando-a impressionista.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pintura, literatura, texto, imagem, impressionismo, Zola.

Ut pictura poesis.  
Horácio<sup>2</sup>

Ao Prof. Jean Briant  
In memoriam

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutor em Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, pela Universidade de São Paulo.

<sup>2</sup> *A poesia é como a pintura*. Horácio (8/12/65 a.C. – 27.11/8 a.C.).



*Impression, soleil levant*, Monet, 1871.

## Introdução

Plínio, o Velho, em sua *História Natural*<sup>3</sup>, relata uma pequena anedota sobre a contenda entre dois célebres pintores da Grécia Antiga, Zêuxis e Parrásio. Competindo entre si para ver qual deles era o melhor, Zêuxis pintou um cacho de uvas. Ao mostrá-lo, imediatamente dois passarinhos tentaram bicar as frutas, tal a perfeição da pintura.

Parrásio, por sua vez, trouxera uma tela na qual reproduzia uma cortina. Zêuxis pediu então que Parrásio descerrasse a cortina para que pudesse ver o que havia embaixo; foi quando este revelou que, de fato, aquela era a pintura. Zêuxis reconheceu então a

---

<sup>3</sup> Publicada entre os anos de 77 e 79 a.C., consiste em um compêndio de 37 volumes (forma atual).

superioridade de seu antagonista, pois ele havia enganado os pássaros, ao passo que Parrásio enganara os olhos de um artista (PLINE, 1778: 237).

A tradição de que a pintura tem por missão produzir um simulacro do real é própria da cultura ocidental e remonta ao século IV a.C., vide a historieta protagonizada por Zêuxis e Parrásio. À época, no âmbito das artes miméticas, inexistia qualquer teoria geral comparativa. Nota-se, no exemplo acima, que o pintor submete as imperfeições da natureza a uma sorte de *enárgeia*<sup>4</sup>, algo como dizer que a pintura coloca as coisas “efetivamente diante dos [nossos] olhos”, dispensando “intérpretes, diferentemente das línguas e letras” (SELIGMANN-SILVA, 2011: 15).

Ao longo da circulação das ideias, como se organizam as diferentes artes entre si? Em que nível articulam-se e/ou coabitam uma mesma esfera, considerando-se que a partir do Renascimento funda-se a concepção de que todas as artes partem da *mimesis* como seu arcabouço constitutivo? Para responder a estas e outras questões, vejamos determinados aspectos que envolvem a doutrina humanista do *ut pictura poesis*, contextualizando alguns de seus percursos e, em extensão, a obra zolaniana, *Le Ventre de Paris*.

## Origens e percursos

Uma sedução, digamos, perigosa, sempre marcou a relação entre a literatura e a pintura. A dificuldade em definir tal fronteira leva, por exemplo, Souriau (1947: 8) a defini-la como “aérea e sutil”. Para entender melhor a complexidade que veicula na interação entre as duas artes, deve-se considerar tão somente um tipo de estudo comparatista que adere às relações literárias e linguísticas motivadas pela troca de temas, ideias e livros de um determinado país e num dado período.

Dito isto, como se realizam as ligações entre a literatura e a pintura? Segundo Daniel Bergez (2011: 6), elas se constituem “quando as duas artes estão próximas no mesmo espaço,

---

4 “A *enárgeia* - ou seja, o ‘por diante dos olhos’ - era tida como um dos objetivos da descrição (ou ainda, era tratada como sendo ela mesma a descrição, como na definição de Quintiliano da *evidentia*). É interessante se destacar [...] que a *enárgeia* é tomada como algo que vai *além* da narração: ela é para Quintiliano uma verdadeira *transcri(a)ção* do real através das palavras.” Entrechos extraídos da nota 14, p. 60, da obra supracitada de SELIGMANN-SILVA.

por exemplo, quando as ilustrações acompanham um texto”<sup>5</sup>. Contudo, já há muito as duas formas de arte colaboravam entre si, haja vista a célebre expressão horaciana *ut pictura poesis* (a poesia é como a pintura) que surge como referência de autoridade sempre que se pretende discorrer sobre o assunto.

Ao longo do século XIX muitos artistas dividiram-se entre essas duas práticas artísticas. A despeito da complexidade, cada um adaptou seu método de trabalho às suas múltiplas criações artísticas sem deixar, contudo, de considerar suas diferenças específicas e psicológicas individuais. Tal foi o caso de Théophile Gautier, Eugène Delacroix, Victor Hugo, Émile Zola, Charles Baudelaire e tantos outros.

A dificuldade, portanto, reside em definir um estudo das relações entre a literatura e a pintura e ressaltar aspectos dessa vizinhança que possam ilustrar o trânsito entre uma e outra. Percurso, aliás, nem sempre pacífico e igualitário, mas que hora ou outra fez com que artistas valorizassem uma em detrimento da outra. Tome-se como exemplo, o caso Da Vinci:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a *impressiva* pela via da virtude visual como na pintura. (LEORNARDO DA VINCI, 1992: 179ss).

Nota-se que Da Vinci relativiza a poesia face à pintura, pois à primeira cumpriria a *sombra* do objeto, qual seja, uma mera tentativa de atingir a imaginação; já à pintura, cumpriria, de fato, a função de pôr as coisas diante dos olhos, como se fossem naturais. Disso, pode-se entrever o início de uma querela entre as artes que envolve uma reflexão sobre a *mimesis*, afora, segundo Seligmann-Silva (2011: 11), uma questão de *paragone* - termo italiano para ‘competição’.

Tal competição entre as artes só foi possível porque acreditava-se em algumas semelhanças entre a poesia e a pintura. Contudo, os artistas do Renascimento não possuíam um cabedal de regras e preceitos, a exemplo dos vários tratados de retórica e poética da

---

5 « lorsque les deux arts voisinent dans le même espace, par exemple quand des illustrations accompagnent un texte ». - Todos as citações e trechos da obra de Zola transcritos no artigo são de responsabilidade do autor.

Antiguidade. Não por outra razão, La Fontaine, na época em que triunfava a teoria do *ut pictura poesis*, adverte: “As palavras e as cores não são coisas similares, / Nem os olhos são orelhas.”<sup>6</sup> (1822: 481), em contraposição, por exemplo, a Benedetto Varchi que, no século anterior, comparava a cor às palavras (2007: 55).

Ainda assim a pintura vai se submeter aos princípios teóricos herdados da literatura no que se refere ao trabalho com as imagens, e o pintor, por sua vez, à tutela do *logos*, nas vezes em que age como um tradutor intersemiótico dos conceitos de retórica e poética. Assim, vem à luz a pintura voltada à reprodução de fatos históricos, mitológicos e bíblicos, sem contar, evidentemente, as ilustrações e iluminuras, que, desde a Idade Média, em diálogo estreito com a escritura, alimentavam a representação da narração.

Por outro lado, desenvolveram-se os tratados de pintura e uma historiografia da arte, cujo intuito não era outro que dar forma à história das duas artes, a poesia e a pintura. O diálogo não só perdura mas evolui de modo a implicar diretamente a figura do pintor, a esta altura já visto como um *artista*, no sentido moderno que hoje lhe atribuímos, qual seja, de criador individual.

No que se refere à literatura, será preciso esperar até o século XVIII, quando, sob a égide da estética romântica, a subjetividade aparece como princípio organizador da obra; nasce então a noção de direitos do autor (Beaumarchais funda em 1777 a *Société des Auteurs dramatiques*). Enquanto, até o Classicismo, permanecia a noção de imitação, em que o autor revisitava, na maioria das vezes, os Antigos<sup>7</sup>, já no século XVI há um grande interesse pela vida dos pintores. Tanto é que Vasari, tido como o verdadeiro fundador da história da arte no ocidente, publica entre os anos de 1550 e 1658, sua coletânea *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, em que reconhece a individualidade do artista. Aliado a esse reconhecimento, destaca-se o aparecimento progressivo da assinatura dos pintores em suas obras, *status*, digamos, também reivindicado pelos poetas (algo também exigido pela

---

6 “Les mots et les couleurs ne sont choses pareilles, / Ni les yeux ne sont les oreilles.”

7 Tome-se, como exemplo, Racine, que reescreve *Fedra* de Eurípedes - originalmente em versos iâmbicos - em versos alexandrinos à *rimes plate*. É como se autores juntassem um elo a mais à corrente que perdurava desde a Antiguidade. O público, nas vezes em que ia ao teatro, conhecia de antemão o enredo da tragédia; o novo e esperado era, de fato, ver como o autor transpusera a tragédia para uma nova forma e estilo. Acontecia também de o autor deslocar a ação entre as diferentes personagens, destacando coadjuvantes.

*Pléiade*<sup>8</sup>), em razão de práticas estéticas centradas na pessoa do criador, qual seja, a individualidade do artista que se destaca como fonte de inspiração legítima.

Mas até que individualidade e inspiração ocupassem o proscênio, voltemos um pouco no tempo, quando o *status* e o sentido da obra de arte escapam aos critérios estéticos modernos e a originalidade não era visada como diferencial quando se incumbia um trabalho ao artista.

Na Idade Média, a religião fornecia suportes ideológicos para a troca entre o texto e a imagem. Nesses séculos do império da fé, ainda que a religião cristã revelada tivesse por arcabouço o livro - a Bíblia -, raros eram os que sabiam ler. Vulgarizá-la só foi possível através da imagem, que ocupa lugar privilegiado nos rituais religiosos.

Os episódios edificantes da história bíblica são reproduzidos nos vitrais das igrejas, tornando-os a *Bíblia dos iletrados* - nas palavras do Papa Gregório, o Grande. Não só os vitrais, mas esculturas, altares, polípticos e pinturas sobre as paredes das igrejas reproduziam episódios como a Visitação, a Anunciação, a Natividade, a Crucificação, a Ressureição, etc (BERGEZ, 2004: 9).

Para além da ideologia que veicula, o texto sagrado, uma vez pictural e estético, apresentava certa ambiguidade que oscilava entre o didático e a fruição estética. Desse modo a imagem é portadora, assim como o texto para o grupo reduzido de leitores, de uma mensagem, transcrita do legível (a linguagem/*phoné*) para o visível (a *virtù visiva*).

Como o público leitor era reduziíssimo, poucos artistas sabiam ler, de modo que precisavam de um “idealizador” que lhes desse o sentido esperado. Ainda assim, pintura e literatura mantêm um estreito diálogo, haja vista a profusão de vitrais e pinturas religiosas que trazem menções manuscritas, algo posteriormente deplorado por alguns artistas.

A ruptura introduzida pela Renascença foi radical situando a obra de arte quase que exclusivamente no campo da representação e o artista é equiparado ao filósofo e ao sábio; sua missão é captar a beleza do mundo, torná-la algo maior, fazê-la refletir uma beleza superior, essencial, da qual ela é o reflexo (BERGEZ, 2004: 11), tanto é que Bergez já aponta indícios de uma evolução pictural que sinaliza o realismo:

---

8 Grupo de sete poetas franceses que deram origem ao primeiro movimento ‘organizado’ da poesia francesa, do qual faziam parte Pierre de Ronsard, Joachim du Bellay, Jacques Peletier du Mans, Rémy Belleau, Antoine de Baïf, Pontus de Tyard e Étienne Jodelle.

A noção de “realismo” não é ainda um conceito estético, mas é manifesto que a literatura do século XVI, na França principalmente, quer observação e análise do real em uma visada que participa, como as artes plásticas, da ordem da representação. (Idem)<sup>9</sup>

Nessa toada, surgem na literatura nomes como Rabelais - que por trás da bufonaria e do gigantismo, apresenta desafios da vida cultural e social de seu tempo, tal a educação - e Montaigne, com a célebre divisa “cada homem traz em si a forma inteira da condição humana”<sup>10</sup>, em seus *Essais*, obra escrita sob o signo da representação.

A pintura, por sua vez, sofre similar evolução que se traduz por uma aguda fascinação pelo corpo humano, que não mais é signo de finitude e da natureza corrompida após o pecado original, mas agora é um corpo laicizado, erotizado e objeto de prazer. Tal erotização é sutil, dialética, qual seja, no jogo do aparente e do escondido, evidenciada sobretudo através de véus e vestimentas.

O século XVII chega e com ele um barroco, cuja “sensibilidade se exprime por uma relação de fascínio a todas as inconstâncias e a todas as metamorfoses, ao mesmo tempo que por um gosto pela ostentação e pelo espetacular”<sup>11</sup> (BERGEZ, 2004: 17). É a época da expansão ornamental e de uma retórica do excesso, tanto na pintura quanto na literatura.

A força hiperbólica das imagens se intensifica até a entrada em cena do Classicismo, movimento que traz de arrasto conceitos e princípios de filósofos e escritores clássicos. Nesse período impera a referência obrigatória aos Antigos, a necessidade de agradar e instruir, a preocupação com a verossimilhança, a imitação da *belle nature*, o respeito às regras, a busca pelo sublime, etc.; assim como triunfa a arte da persuasão e a retórica, que

---

9 « La notion de ‘réalisme’ n’est pas encore un concept esthétique, mais il est manifeste que la littérature du XVI<sup>e</sup> siècle, en France notamment, se veut observation et analyse du réel dans une visée qui participe, comme les arts plastiques, de l’ordre de la représentation. »

10 « chaque homme porte la forme entière de l’humaine condition ».

11 « la sensibilité baroque se traduit par un rapport fasciné à l’inconstance et à toutes les métamorphoses, en même temps que par un goût pour l’ostentation et le spectaculaire ».

não se reduz à arte de bem falar, à eloquência, mas se destaca por trazer valores éticos e políticos embasados em princípios filosóficos e religiosos.<sup>12</sup>

O século XVIII começa sob a aura da *Querelle des Anciens et des Modernes*, e é inquestionável que do embate entre os *Anciens* e os *Modernes*, estes prevalecem, abrindo caminho para a geração romântica, com destaque para as reflexões teóricas de Mme de Staël e Chateaubriand, que colocam a necessidade de uma arte adaptada à sensibilidade moderna, que rompa com o paganismo antigo. Segundo Bergez

[...] o século XVIII estético é trabalhado, na literatura como na pintura, por esta tensão, que a impede de criar escolas e correntes claramente identificáveis. A verdadeiras linhas divisórias são de qualquer modo mais ideológicas e filosóficas, em comparação ao desenvolvimento da filosofia das *Lumières*. (2004: 21)<sup>13</sup>

Contudo, o barroco sobrevive até meados do século e a divisão herdada do Classicismo é oficialmente mantida, o que não impede o aparecimento dos ditos gêneros menores como, por exemplo, a natureza morta, e as cenas de gênero. Surge então Voltaire, Racine, Montesquieu, Laclous, Boucher, Watteau, Fragonard, de modo que pode-se falar de uma estética mista a respeito dos pintores e escritores do século XVIII.

Em meio a essa diversidade, eclode o gosto moderno pelo inacabado, o fragmento. O princípio da subjetividade, presente na ideia que se fazia do artista desde a Renascença, explica certa rapidez e autenticidade criativas e contribui para pôr a termo a ideia da obra de arte como totalidade. Diderot, por exemplo, apaixona-se pelas alegorias de Boucher e

de acordo com a sensibilidade de seu tempo, tal como suas próprias reivindicações de dramaturgo, ele pede aos pintores que retratem também cenas da vida quotidiana, privada, doméstica sem jamais se ligar às representações heroicas herdadas da Antiguidade (BERGEZ, 2004: 23)<sup>14</sup>

---

12 Na época, com a fundação da *Académie royale de peinture et de sculpture* (1648), pintores fazem as vezes de teóricos e críticos, desenvolvendo uma reflexão sobre princípios e conceitos estéticos, sobretudo nas conferências que proferem na Academia.

13 « le XVIII<sup>e</sup> siècle esthétique est travaillé, en littérature comme en peinture, par cette tension, qui lui interdit de créer des écoles et courants nettement identifiables. Les vraies lignes de partage sont d'ailleurs plutôt idéologiques et philosophiques, par rapport au développement de la philosophie des Lumières »

14 « en accord avec la sensibilité de son temps, comme avec ses propres revendications de dramaturge, il demande aux peintres de représenter aussi des scènes de la vie quotidienne, privée, domestique, sans s'attacher toujours aux représentations héroïques héritées de l'Antiquité »

A arte e a literatura descobrem as seduções do pitoresco, há a promoção dos gêneros menores; por trás dessas mudanças, a estética romântica começa a aparecer. A subjetividade tende a ser o princípio organizador da obra, em detrimento das noções e modelos clássicos. Essa mesma subjetividade, será acompanhada no futuro romantismo, de um sentimento de natureza, em ligação íntima com o sujeito.

As descrições da natureza, ordenadas por um olhar panorâmico que assegura a unidade como representação pictórica, são abundantes em *La Nouvelle Héloïse*, de Rousseau, por exemplo. Na pintura, a representação da natureza também se emancipa do pretexto alegórico e mitológico. Liberada, a pintura ganha força expressiva e a cor parece ganhar protagonismo na pintura, com as apoteoses luminosas do impressionismo, que reverberará na literatura, a exemplo de *Le Ventre de Paris*, de Zola.

As trocas entre literatura e pintura tornam-se mais frequentes, mais ricas, fundadas numa proximidade e rivalidade antigas. Esse diálogo, renovado, constrói um fundo cultural impregnado ao longo do século, pelo romantismo. A representação da natureza se impõe como um gênero inteiramente à parte, tanto na literatura como na pintura. Alguns escritores apropriam-se dessa denominação pictural e a desviam para o universo urbano. *Splendeurs et misères des courtisanes* de Balzac, os “Tableaux parisiens” de Baudelaire e *Le Ventre*, de Zola, são alguns exemplos dessa fase.

Assim, pintura e literatura desenvolvem visão e técnicas intensas e complexas, qual seja, uma fascinação por tudo aquilo que é inacessível, intenso, por atmosferas voláteis, fluidas, difusas; há o gosto pelas sensações, as ressonâncias, e as recusas por uma composição bastante estruturada, de maneira que a realidade do mundo material se dissolve em um universo diáfano, etéreo e tênue de sensações que marcaria, por exemplo, a obra de poetas como Verlaine, assim como os impressionistas.

### **O impressionismo/método:**

A história do movimento impressionista é feita de uma sequência de encontros entre diferentes artistas, na segunda metade do século XIX, em busca de independência artística.

Dentre eles, destacam-se Claude Monet, Édouard Manet, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro e Vincent van Gogh. O que os reuniu foi o fato de que todos procuravam escapar dos rigorosos códigos impostos pela *Académie royale* à época. Assim, decidem pintar em ateliês particulares, livres para dar azo a toda liberdade criativa. O espírito reinante entre os artistas pode ser resumido pela seguinte frase de Manet: “Eu pinto o que vejo, não o que agrada aos outros ver.”<sup>15</sup>

Os pintores impressionistas pretendiam-se, antes de tudo, pintores do concreto e do vivo. Para tanto, escolhiam seus temas nas paisagens e/ou cenas da vida quotidiana da vida contemporânea, que eram livremente interpretados e recriados segundo a visão e a sensibilidade pessoal de cada um deles. Ao contrário do se fazia habitualmente, não elaboravam um esboço da paisagem para depois terminar a obra em um ateliê. Eles trabalhavam no local, *sur le motif*, como os pintores da *Escola de Barbizon*<sup>16</sup> e alguns paisagistas ingleses, e, desenvolveram extensamente o estudo ao ar livre, fazendo da luz e suas tonalidades o elemento móvel e essencial de suas pinturas, separando os tons escuros e as nuances elaboradas, para utilizar as cores puras que fazem ondular e cintilar um traço bastante dividido.

Pintores de uma natureza instável, de uma vida simples e também volúvel, captada em sua especificidade e na verdade do instante, eles se particularizavam em relação à pesquisa - cara aos clássicos -, do ideal do belo e da essência eterna das coisas. Aos nomes citados acima, somam-se Morisot, Guillaumin, Lebourg, Cassatt e tantos outros que evoluem de forma distinta. De qualquer modo, o impressionismo seria ainda o ponto de partida para que pintores como Georges Seurat e Paul Signac, mestres do *pontilhismo*, assim como Paul Gauguin, Toulouse-Lautrec, Van Gogh e inúmeros outros pós-impressionistas.

A princípio - e por extensão -, o termo foi utilizado na literatura para caracterizar os romances de Octave Mirbeau, marcados por intensa subjetividade. Por fim, vale ressaltar que o impressionismo distingue-se sobretudo pelo fato de que podemos falar da obra sem a

---

15 « *Je peins ce que je vois, et non ce qu'il plaît aux autres de voir* ».

16 Designa uma colônia de pintores paisagistas que desejavam trabalhar “segundo a natureza”. O nome vem do vilarejo de Barbizon, situado nos limites da floresta de Fontainebleau, local para onde afluíram alguns pintores entre os anos de 1825 e 1875.

necessidade de referências externas, ao contrário da arte antiga, fundada na mitologia, e da arte românica, fundada na história dos santos.

Os temas são, portanto, pinçados da natureza e, nas vezes em que se retrata indivíduos, estes são contemporâneos - vide *Olympia*, a célebre tela de Manet, que explora o tema tradicional do nu, mas de modo chocante para a época. Essa visão realista, aliada a um estudo das cores e a efeitos e combinações da luz, caracteriza o impressionismo e pode ser apreciada em *Le Ventre de Paris*.

### ***Le ventre de paris:***

Republicano, o jovem idealista Florent é preso durante o golpe de Estado de 1851 e deportado para Cayenne. Em setembro de 1858, está de volta a Paris, após ter-se evadido da prisão. Cansado e faminto, desmaia em uma estrada rumo a Paris e é recolhido por uma horticultora, Mme François, que o leva em sua charrete até o bairro medieval dos *Halles*, que ele mal reconhece após as alterações empreendidas por Haussmann.

Lá, conhece o jovem pintor Claude Lantier, com quem vagueia pelas ruas do bairro.

Logo depois, encontra seu meio-irmão, o *charcutier* Quenu, proprietário de um comércio moderno de frente ao *Halles* (o mercado central). O destino dos dois irmãos é inteiramente oposto: encontrado com sangue nas mãos, resultado de uma morte em que não tivera nenhum envolvimento, o *magro* Florent é preso pelos soldados e julgado como opositor perigoso. O *gordo* Quenu, casado com Lisa Macquart, herdou a charcutaria de seu tio Gradelle. Após a morte de Gradelle, Lisa descobre a fortuna do tio no fundo de um pote usado para salgar a carne.

Florent recusa sua parte na herança, porém, torna-se hóspede dos Quenus, o que excita a curiosidade de todo o bairro. Depois, aceita trabalhar como inspetor no pavilhão dos peixes, posto que lhe fora proposto pelo amigo Gavard. Para muitos dos comerciantes, Florent é uma incógnita, o que faz com que rejeitem sua presença, criando-lhe muitos problemas.

À noite, no café Lebigre, Florent passa a frequentar um grupo de opositores políticos ao Império; ali, gasta toda a sua energia em utopias e sonho com um complô contra o

governo. Denunciado por comerciantes que não suportavam esse *magro*, e por Lisa, contrária a ceder sua parte na herança, Florent é novamente preso pela polícia. É através do jovem pintor Claude Lantier, sobrinho de Lisa, que se pode extrair uma epígrafe para o romance: “Que patifes, as pessoas honestas.”<sup>17</sup>

### ***Le ventre de paris: uma escritura permeada por técnicas pictóricas do impressionismo:***

Em meio ao grande silêncio, e no deserto da avenida, as charretes dos horticultores, aproximavam-se de Paris, ritmadas pelos solavancos de suas rodas, cujos ecos golpeavam as fachadas das casas, adormecidas de ambos os lados, por trás das linhas confusas dos elmos. (ZOLA, 1971: 47)<sup>18</sup>

O *incipit*<sup>19</sup> acima é típico da arte zolaniana. A exemplo dos clássicos antigos, a obra se inicia *in media res*. Não por outra razão, Carles e Desgranges afirmam: “Basta comparar as primeiras páginas de o *Ventre de Paris* com um romance de Balzac para medir a originalidade zolaniana.”<sup>20</sup> (1993: 16). Inversamente à descrição balzaquiana, de movimento cinematográfico, em que a câmera, de visão panorâmica geográfica, ampla, descreve a cidade, o ambiente, para, posteriormente focar no drama da personagem, em Zola o ambiente descrito pretere o relato e torna-se ele mesmo o objeto do romance.

Embora a ação transcorra durante a madrugada, desprovida de qualquer luz natural, o romancista, ainda no primeiro parágrafo de *Le Ventre Paris*, lança mão de uma palheta de cores, jogando com o claro e o escuro, de modo a fazer com que as cores e a luz sejam, em grande parte, responsáveis por uma nova técnica de representar a realidade. No trecho, Zola recorre à iluminação a gás, a exemplo dos pintores impressionistas nas vezes em que pintavam interiores, de modo que um poste de luz a gás, além de produzir transformações

---

17 «Quels gredins que les honnêtes gens ! »

18 « Au milieu du grand silence, et dans le desert de l'avenue, les voitures de maraîchers, montaient vers Paris, avec les cahots rythmés de leurs roues, dont les échos battaient les façades des maisons, endormies aux deux bords, derrière les lignes confuses des ormes. »

19 Primeira frase - ou palavras - de um livro, aquela que introduz o leitor no universo da ficção.

20 « Il suffit de comparer les premières pages du *Ventre de Paris* à un roman de Balzac pour mesurer l'originalité zolienne. »

cromáticas, faz com que a sombra seja retratada como um dos componentes mais subversivos da percepção, tal como se pode notar no trecho abaixo.

Um jato luz<sup>21</sup>, ao sair de uma camada de sombra, iluminava os pregos de um sapato, a manga azul de uma blusa, a ponta de um boné, entrevistos nesse desabrochar enorme de maços vermelhos das cenouras, dos maços brancos dos nabos, da verdura transbordante das ervilhas e dos repolhos. E, na estrada, nas estradas próximas, à frente e atrás, o ronco distante das carroças anunciavam comboios parecidos, todo um carregamento atravessando a escuridão e o sono pesado das duas horas da manhã, embalando a cidade escura com o barulho desse alimento que passava. (ZOLA, 1971: 47)<sup>22</sup>

Da névoa, propaga uma luz difusa e a realidade impõe-se de forma mágica e misteriosa. Zola, grande conhecedor das técnicas pictóricas, beneficia-se desse tipo de iluminação em proveito de sua expressão. Se por um lado o contraste que resulta do fecho luminoso faz com que o leitor seja imerso em uma atmosfera onírica, que se movimenta à medida que as charretes se locomovem, permitindo que seus olhos vejam cenas diferentes; por outro, à medida que a luz reflete nos objetos, ele é submergido em um universo da pintura tão mágico quanto o sonho, sob o domínio do claro-escuro.

É desse modo que Florent, exausto, e jogado sobre os legumes na carroça de Mme François, vê o caminho que o leva a Paris (Idem. 1971: 50):

[...] ele olhava, diante dele, as duas linhas intermináveis dos bicos de gás que se aproximavam e se confundiam, lá em cima, em um pululamento de outras luzes. No horizonte, uma grande fumaça branca flutuava, colocava Paris dormindo na névoa luminosa de todas estas chamas.<sup>23</sup>

A luz que se multiplica em mil pontos luminosos e que dançam à medida que a personagem se desloca na escuridão em direção à cidade, nos leva do romantismo ao

---

21 Zola utiliza « un bec de gaz », para referir-se à iluminação a gás.

22 « Un bec de gaz, au sortir d'une nappe d'ombre, éclairait des clous d'un soulier, la manche bleue d'une blouse, le bout d'une casquette, entrevus dans cette floraison énorme des bouquets rouges des carottes, des bouquets blancs des navets, des légumes débordants des pois et des choux. Et, sur la route, sur les routes voisines, en avant et en arrière, des ronflements lointains de charrois annonçaient des convois pareils, tout un arrivage traversant les ténèbres et le gros sommeil de deux heures du matin, berçant la ville noire du bruit de cette nourriture qui passait. »

23 « [...] il regardait, devant lui, les deux lignes interminables des becs de gaz qui se rapprochaient et se confondaient, tout là-haut, dans un pullulement d'autres lumières. À l'horizon, une grande fumée blanche flottait, mettait Paris dormant dans la buée lumineuse de toutes ces flammes. »

impressionismo, e finalmente ao simbolismo, caminho similar à estética percorrida por Zola ao longo de sua obra. Zola apreende a realidade por meio de um olhar de pintor e em suas descrições tenta trazer mais uma noção de energia que a imagem em sua forma, massa ou textura. Os efeitos de cor e luz estão além da linha e do volume. É assim que a paisagem vista por Florent é mais sugerida que explicitada. As paisagens externas impressionistas, em geral são apresentadas sob as cores simples e chapadas da manhã e da tarde. Zola, no entrecho acima, lança mão da maneira simbolista de apresentar os interiores, uma vez que descreve a madrugada escura. Desse modo, a luz é mais oblíqua, move-se com o deslocamento, é suscetível de enganar os olhos e trair a veracidade daquilo que é visto, deixando o olhar à mercê da percepção, transformando assim a paisagem em devaneio, a ponto de Florent ‘ver’ Paris dormindo na névoa luminosa das chamas.

Vale destacar que mesmo numa Paris vista em desvario, a linguagem se esforça em aderir ao projeto naturalista de descrição do mundo, ao mesmo tempo em que a importância do eu na criação, e seu distanciamento gradual em relação à realidade, mostra a percepção de um sujeito livre da tirania exercida pela busca de uma verdade óptica. Dessa maneira, a personagem vê o mundo sob um aspecto mais expressivo - e diferente -, porque pessoal. Essa nova interpretação só é possível em razão de uma recriação que só o artista pode oferecer graças ao uso de nuances e cores que devoram a existência concreta dos objetos, proporcionando a impressão da coisa vista, fazendo das cores o constituinte maior do relato e/ou da pintura.

Assim, o ponto de vista de Florent ganha certo protagonismo no relato: a fome e a angústia que sente reforçam a fantasmagoria natural da noite, fazendo com que reviva o desmaio que tivera pouco antes ao rever um mundo ondulante em que as referências espaciais oscilam (CARLES; DESGRANGES, 1993: 17-18).

Zola toma do romantismo seu expressionismo patético e descreve um mundo vacilante, em que o vermelho e o negro dominam sob um tenebrismo<sup>24</sup> onírico:

Quando ele [Florent] chegou a Courbevoie, a noite estava bastante escura. Paris, como um pedaço de céu estrelado caído sobre um recanto da terra preta, pareceu-

---

24 Tendência pictórica europeia do século XVII que opõe com forte contraste luz e sombra, fazendo com que as partes iluminadas se destaquem violentamente das que não o estão – ex. Caravaggio. (Dicionário Houaiss).

lhe tão severa e irritada com a sua volta. Então, ele sentiu uma fraqueza, desceu a costa, as pernas destruídas. Atravessando a ponte de Neuilly, encostou-se no parapeito, inclinou-se sobre o Sena rolando ondas de tinta entre as massas espessas das bordas; um farol vermelho, sobre a água, seguiu-o com um olho sanguinolento. Agora, ele precisava subir, chegar a Paris, no alto. A avenida lhe parecia imensa. As centenas de milhas que ele que acabara de fazer não eram nada; esse final de estrada o desesperava, ele jamais chegaria ao cume coroadado por essas luzes. A avenida plana se prolongava com suas fileiras de árvores altas e casas baixas, suas largas calçadas cinzas, manchadas pelas sombras dos galhos, os buracos escuros das ruas laterais, todo o seu silêncio e toda a sua escuridão; e os postes de iluminação a gás, retos, regularmente espaçados, que, sós, colocavam a vida de suas curtas chamas amarelas neste deserto da morte. Florent não avançava, a avenida se prolongava sempre, Paris recuava profundamente na noite. Pareceu-lhe que as lâmpadas a gás, com o seu único olho, corriam à direita e à esquerda, pegando a estrada; ele tropeçou e num rodopio, desabou como uma massa informe sobre os paralelepípedos. (ZOLA, 1971: 51)<sup>25</sup>

Eis, no extrato acima, uma tela impressionista reproduzida por Zola por meio da escrita, em que o jogo de cor, luz e reflexo se misturam intimamente. A arte impressionista, fundada na cor, em que ela mesma deve ‘desenhar’ o objeto, sem recorrência à forma, nem sempre recorre à cor preta pura. O preto é raro entre os impressionistas. Monet, por exemplo, obtém o escuro a partir de uma combinação de diversas cores vivas: azul, verde e vermelho. A exceção talvez seja *Coin d’atelier* (1860), marcada por sombras negras; pintura de início de carreira, que evoca a escola realista, ainda dominada por Courbet.

O preto, na tela de Zola, não só traduz o momento em que a cena se desenrola, como também o espírito da personagem, realçando características psicológicas que serão compreendidas pelo leitor ao longo da leitura. Ódio, dor, perigo, violência e morte, em momentos distintos farão parte do drama de Florent, e, não à toa, a Paris estrelada que cai num recanto de terra preta, parece não lhe oferecer nada mais que reflexos, centelhas e revérberos, como as estrelas que iluminam o céu, portanto, inalcançáveis a ele. O preto não

---

25 « Quand il arriva à Courbevoie, la nuit était très sombre. Paris, pareil à un pan de ciel étoilé tombé sur un coin de la terre noire, lui apparut sévère et comme fâché de son retour. Alors, il eut une faiblesse, il descendit la côte, les jambes cassées. En traversant le pont de Neuilly, il s'appuyait au parapet, il se penchait sur la Seine roulant des flots d'encre, entre les masses épaissies des rives; un fanal rouge, sur l'eau, le suivait d'un oeil saignant. Maintenant, il lui fallait monter, atteindre Paris, tout en haut. L'avenue lui paraissait démesurée. Les centaines de lieues qu'il venait de faire n'étaient rien; ce bout de route le désespérait, jamais il n'arriverait à ce sommet, couronné de ces lumières. L'avenue plate s'étendait, avec ses lignes de grands arbres et de maisons basses, ses larges trottoirs grisâtres, tachés de l'ombre des branches, les trous sombres des rues transversales, tout son silence et toutes ses ténèbres; et les becs de gaz, droits, espacés régulièrement, mettaient seuls la vie de leurs courtes flammes jaunes, dans ce désert de mort. Florent n'avancait plus, l'avenue s'allongeait toujours, reculait Paris au fond de la nuit. Il lui sembla que les becs de gaz, avec leur oeil unique, couraient à droite et à gauche, en emportant la route; il trébucha, dans ce tournoiement; il s'affaissa comme une masse sur les pavés. »

só acentua a escuridão da noite, mas desvela as trevas (ténébres) que habitam a alma de Florent, anunciando seu fim, uma vez que as estradas se prolongam, impedindo-o de chegar a Paris, ainda que de antemão soubesse que jamais atingiria o cume, qual seja, jamais chegaria à luz. A Paris que lhe é permitida é a Paris que se recua profundamente na noite, marcada por silêncios e sombras, fazendo-se um deserto de morte.

Florent, que acabara de se evadir da prisão de Cayenne, traz o espírito marcado pela opressão policial e o físico abatido pela fuga; o farol vermelho, cujo reflexo sobre as águas o seguia com um olho sanguinolento traduzem a perseguição do Estado, sedento de sangue; o mesmo que, em 1851, o deportara para Cayenne. Por outro lado, o vermelho, cor da vitalidade física, em contraponto, ressalta a debilidade física de Florent face a força policial. O amarelo, modelo das cores claras e quentes, surge solitário e provocativo em meio à escuridão e ao silêncio, parecendo mesmo corroborar o *status quo*, contra o qual Florent se rebela. As chamas amarelas são curtas e originam-se de postes de iluminação retos e espaçados regularmente, submissos ao sistema, não oferecendo qualquer perigo às autoridades, em consonância aos comerciantes do mercado central (*Les Halles*), que denunciarão Florent posteriormente.

Os contrastes claro-escuro, aliados à distribuição de cores na palheta de Zola estavam na ordem do dia, como afirma Georges Roque 2016: 123):

A reflexão sobre a relação entre cor e luz é tão complexa que a preocupação com a luz cresceu significativamente ao longo do século XIX. [...] Seu ponto de partida é a vontade de questionar um dos lugares-comuns mais enraizados sobre o advento da cor no último terço final do século XIX: a ideia segundo a qual este advento seria proveniente graças à eliminação do preto da palheta, permitindo assim as cores de se distribuírem sós sobre as telas.<sup>26</sup>

A cor preta, que segundo o *slogan* impressionista deveria ser banida, pois não existia na natureza, na palheta zolaniana, surge da ausência de cor: “a noite estava muito escura”, só por isso a Paris estrelada cai sobre a “terra preta”. No mais, as sombras, os tons de cinza e os

---

26 « La réflexion autour des relations entre couleur et lumière est d'autant plus complexe que la préoccupation pour la lumière s'est beaucoup développée tout au long du XIXe siècle. [...] Son point de départ est la volonté de mettre en question un des lieux communs les plus ancrés concernant l'avènement de la couleur dans le dernier tiers du XIXe : l'idée selon laquelle cet avènement se serait fait grâce à l'élimination du noir de la palette, permettant ainsi aux couleurs de se déployer seules sur les toiles. »

escuros advêm dos contrastes e reflexos projetados pela iluminação sobre a água e/ou sobre os galhos das árvores, que se projetam na estrada que se prolonga interminavelmente, criando o cinza nas calçadas e as manchas de sombra.

*Le Ventre de Paris* apresenta as reflexões mais profundas de Zola sobre a arte em um romance cujo teor não é a arte. Para isso, o autor faz de Claude Lantier<sup>27</sup> seu porta-voz. Ao fazê-lo, não só estabelece um contraponto romanesco à figura de Florent, como deliberadamente introduz uma outra visão da Paris moderna (CARLES; DESGRANGES, 1993: 24). Os *topoi* românticos da Paris oceano, a Paris monstro, a Paris fornalha, modificados sob a têmpera e o olhar de Claude, transfiguram-se na luz radiante do sol nascente. É ao alvorecer de um novo dia que Florent revê os *Halles*<sup>28</sup> modernos, saídos da prancheta de Victor Baltard, sob a batuta reurbanizadora de Haussmann. O trecho, embora um tanto longo, é um dos momentos exponenciais, em que a escrita dá conta de uma aquarela de cores, emergindo das entrelinhas uma tela impressionista, como os efeitos de luz com que Monet banhou as gruas do porto de Rouen em 1872, em *Impression, soleil levant*.

No fim da Rue Rambuteau, clarões rosas marmorizavam o céu leitoso, fatiado, mais acima, por rasgões cinzas. Essa madrugada tinha um aroma tão balsâmico, que por um instante Florent pensou estar em meio ao campo, em alguma colina. Mas Claude mostrou-lhe, do outro lado do banco, o mercado de especiarias. Ao longo do pavilhão das tripas, pareciam existir campos de tomilho, lavanda, alho, cebola; e as comerciantes haviam entrelaçado, em torno dos jovens plátanos da calçada, grandes ramos de louro que pareciam troféus esverdeados. O aroma forte do louro dominava. O mostrador luminoso da Saint-Eustache empalidecia, agonizava, igual a um lâmpião surpreendido pela manhã. Entre os comerciantes de vinho, no final das ruas vizinhas, as lâmpadas dos postes apagavam-se uma a uma, como estrelas caindo na luz. E Florent olhava os grandes Halles emergirem da sombra, sair dos sonhos, onde ele os havia visto, estendendo até o infinito seus palácios a céu aberto. Os Halles se cristalizavam em um cinza-esverdeado, mais gigantes ainda, com seu mastro prodigioso, suportando as camadas intermináveis de seus telhados. Eles acumulavam suas massas geométricas; e, quando todas as luzes internas foram extintas, banharam-se no nascer do dia, quadradas, uniformes, e apareceram como uma máquina moderna, sem qualquer medida; uma máquina a vapor, uma caldeira destinada à

---

27 A descrição de Claude Lantier, segundo Carles e Desgranges, é uma homenagem a Paul Cézanne. O “rapaz magro, com uma cabeça grande, barbudo”, com um eterno chapéu de feltro e “um imenso paletó esverdeado” corresponde palavra por palavra àquela que os contemporâneos davam ao jovem Cézanne. (1993: 20)

28 *Les Halles*: nome dado ao mercado atacadista de alimentos frescos, localizado no coração de Paris, o 1<sup>er</sup> arrondissement. No auge de sua atividade, por falta de espaço, os mercadores estabeleciam-se mesmo nas ruas adjacentes. Em 1854, Victor Baltard, apresenta o projeto final para a reconstrução do *Les Halles*, em que planeja construir doze pavilhões cobertos com paredes de ferro e vidro, agrupados em grupo de dois e separados por uma rua central a céu aberto. Eles são o cenário principal do *Ventre de Paris*.

digestão de um povo, uma gigantesca barriga de metal, aparafusada, arrebata, feita de madeira, de vidro e de ferro, de uma elegância e de uma potência mecânica, operando com o calor do aquecimento, da vertigem e do movimento furioso das rodas.

Mas Claude havia subido no banco, entusiasmado. Ele forçou seu companheiro a admirar o dia nascendo sobre os legumes. Era um mar que se estendia desde a ponta Saint-Eustache até as ruas dos Halles, entre os dois grupos de pavilhões. E, em ambas as extremidades, nos dois cruzamentos, a onda continuava a crescer, e os vegetais submergiam sobre os paralelepípedos. O dia nascia lentamente, de um cinza muito suave, banhando todas as coisas, em uma tonalidade clara de aquarela. Essas profusões de ondulações como ondas apressadas, esse rio esverdeado que parecia fluir moldado pela estrada, semelhante à desordem provocada pelas chuvas de outono, adquiria sombreamentos delicados e aperolados, violetas suaves, rosas tingidos de leite, verdes inundados em amarelos, todos os tons que um céu de seda cambiante ao nascer do sol; e, à medida que a vermelhidão da manhã subia numa explosão de centelhas no final da Rue Rambuteau, os legumes se destacavam ainda mais, saindo do grande azulado que os mantinham no chão. As verduras, alfaves, escarolas, chicórias, abertas e ainda sujas de esterco, mostravam seus corações brilhantes; os pacotes de espinafre e de azeda<sup>29</sup>, maços de alcachofras, montes de feijões e ervilhas, pilhas de acelgas<sup>30</sup>, amarrados por um fio de palha, celebravam toda a variedade do verde, da laca verde das vagens ao verde escuro das folhas; tonalidade mantida que ia morrendo até as gradações dos pés de aipo e dos feixes de alho-poró. Mas os tons mais intensos, o que mais se destacava, eram sempre as manchas vivas das cenouras, as marcas puras dos nabos, espalhadas em enormes quantidades ao longo do mercado, iluminando o multicolorido com suas duas cores. No cruzamento da rua dos Halles, os repolhos formavam montanhas; os enormes repolhos brancos, apertados e duros como bolas pálidas de metal; os repolhos crespos, cujas grandes folhas pareciam bacias de bronze; os repolhos vermelhos, que o amanhecer transformava em flores esplêndidas, de um vermelho arroxeadado, com golpes de carmim e púrpura escuro. Do outro lado, no cruzamento da ponta Saint Eustache, a abertura da Rue Rambuteau estava bloqueada por uma barricada de abóboras alaranjadas em duas carreiras, espalhando e alongamento suas barrigas. E o verniz marrom com reflexos dourados de uma cesta de cebola, o vermelho sangrando de um amontoado de tomates, o sombreamento amarelado de um lote de pepinos, o violeta escuro de uma porção de berinjelas, aqui e ali, iluminavam-se; enquanto grandes rabanetes pretos, dispostos em camadas de luto, ainda deixavam alguns buracos escuros em meio às alegrias vibrantes do amanhecer.<sup>31</sup>

---

29 Em francês, *oseille*. Planta comestível e de gosto ácido, cujo formato das folhas lembra o almeirão.

30 Em francês, *romaines*.

31 « Au fond de la rue Rambuteau, des leurs roses marbraient le ciel laiteux, sabré, plus haut, par de grandes déchirures grises. Cette aube avait une odeur si balsamique, que Florent se crut un instant en pleine campagne, sur quelque colline. Mais Claude lui montra, de l'autre côté du banc, le marché aux aromates. Le long du carreau de la triperie, on eût dit des champs de thym, de lavande, d'ail, d'échalote ; et les marchandes avaient enlacé, autour des jeunes platanes du trottoir, de hautes branches de laurier qui faisaient des trophées de verdure. C'était l'odeur puissante du laurier qui dominait.

Le cadran lumineux de Saint-Eustache pâlessait, agonissait, pareil à une veillesse surprise par le matin. Chez les marchands de vin, au fond des rues voisines, les becs de gaz s'éteignaient un à un, comme des étoiles tombant dans la lumière. Et Florent regardait les grandes Halles sortir de l'ombre, sortir du rêve, où il les avait vues, allongeant à l'infini leurs palais à jour. Elles se solidifiaient, d'un gris verdâtre, plus géantes encore, avec leur matura prodigieuse, supportant les nappes sans fin de leurs toits. Elles entassaient leurs masses géométriques ; et, quand toutes les clartés intérieures furent éteintes, qu'elles baignèrent dans le jour levant, carrées, uniformes, elles apparurent comme une machine moderne, hors de toute mesure, quelque machine vapeur, quelque chaudière destinée à la digestion d'un peuple, gigantesque ventre de métal,

Se por um lado a profusão de cores dispersas ao longo do trecho supracitado evidencia uma palheta comprovadamente impressionista, em que os tons se misturam de forma aleatória, provocando clarões, rasgões, rugosidade no céu e indiciando certo onirismo, que só é possível devido à policromia que se espalha pela tela; por outro, o uso de um vocabulário que insiste sobre a materialidade e a realidade dos Halles, denota o comprometimento naturalista de Zola.

Através da escritura, sob a têmpera zolaniana, materializa-se o mundo moderno, em que a concentração e otimização de espaços (*Les Halles*), e a capacidade de juntar frutas e legumes de modo a constituir um mosaico surrealista - tais os campos de campos de tomilho, lavanda, alho, cebola que, coloridos, espalham seus aromas pelo grande mercado, envolvendo o leitor em uma sinestesia que vai além dos sentidos -, símbolo do que mais envolvia o espírito parisiense da época, a transformação da cidade, que apagava seu passado em proveito de um futuro progressista e moderno. As mudanças, de certo modo opõe Florent e Claude, segundo Carles e Desgranges:

Na imaginação romântica Florent, apavorado com a enormidade desse “monstruoso florescimento de metal”, Zola opõe a aquiescência entusiasta de Claude por esta

---

boulonné, rivé, fait de bois, de verre et de fonte, d’une élégance et d’une puissance de moteur mécanique, fonctionnant là, avec la chaleur du chauffage, l’étourdissement, le branle furieux des roues.

Mais Claude était monté debout sur le banc, d’enthousiasme. Il força son compagnon à admirer le jour se levant sur les légumes. C’était une mer. Elle s’étendait de la pointe Saint-Eustache à la rue des Halles, entre les deux groupes de pavillons. Et, aux deux bouts, dans les deux carrefours, le flot grandissait encore, les légumes submergeaient les pavés. Le jour se levait lentement, d’un gris très doux, lavant toutes choses d’une teinte claire d’aquarelle. Ces tas moutonnants comme des flots pressés, ce fleuve de verdure qui semblait couler dans l’encaissement de la chaussée, pareil à la débâcle des pluies d’automne, prenaient des ombres délicates et perlées, des violets attendris, des roses teintés de lait, des verts noyés dans des jaunes, toutes les pâleurs qui font du ciel une soie changeante au lever du soleil ; et, à mesure quel’incendie du matin montait en jets de flammes au fond de la rue Rambuteau, les légumes s’éveillaient davantage, sortaient du grand bleuissement traînant à terre. Les salades, les grasses encore de terreau, montraient leurs cœurs éclatants ; les paquets d’épinards, les paquets d’oseille, les bouquets d’artichauts, les entassements de haricots et de pois, les empilements de romaines, liées d’un brin de paille, chantaient toute la gamme du vert, de la laque verte des cosses au gros vert des feuilles ; gamme soutenue qui allait en se mourant, jusqu’aux panachures des pieds de céleris et des bottes de poireaux. Mais les notes aiguës, ce qui chantait plus haut, c’étaient toujours les taches vives des carottes, les taches pures des navets, semées en quantité prodigieuse le long du marché, l’éclairant du bariolage de leurs deux couleurs. Au carrefour de la rue des Halles, les choux faisaient des montagnes ; les énormes choux blancs, serrés et durs comme des boulets

de métal pâle ; les choux frisés, dont les grandes feuilles ressemblaient à des vasques de bronze ; les choux rouges, que l’aube changeait en des floraisons superbes, lie-de-vin, avec des meurtrissures de carmin et de pourpre sombre. À l’autre bout, au carrefour de la pointe Saint-Eustache, l’ouverture de la rue Rambuteau était barrée par une barricade de potirons orangés, sur deux rangs, s’étalant, élargissant leurs ventres. Et le vernis mordoré d’un panier d’oignons, le rouge saignant d’un tas de tomates, l’effacement jaunâtre d’un lot de concombres, le violet sombre d’une grappe d’aubergines, ça et là, s’allumaient ; pendant que de gros radis noirs, rangés en nappes de deuil, laissaient encore quelques trous de ténèbres au milieu des joies vibrantes du réveil. »

“máquina moderna sem qualquer medida”, toda “geométrica” e toda funcional, anunciando ao “nascido do sol” uma nova era, positivista, que saberá aliar “potência” industrial e “elegância” na arquitetura de ferro. (1993: 24)<sup>32</sup>

Tratando-se da citação acima, que circunscreve a oposição romântica aos avanços da ciência, e o entusiasmo do pintor com a introdução dos novos materiais, vale destacar o contraponto indiciado pelo romancista em o *Ventre de Paris*, sobretudo por localizar a trama na confluência do moderno e do antigo, qual seja, os *Halles*, revitalizados, modernos, e a igreja de Saint-Eustache, construída entre os anos de 1532 e 1567, sobre uma capela do século XII. O paradigma da arte antiga que tende a desaparecer das cidades é retomado posteriormente no quinto capítulo, quando, Florent e Claude, à procura de um *locus amoenus*, visitam Mme François. Na volta a Paris, ao passar pela Rue du Roule, contemplam o portal lateral da Saint-Eustache, que se via de longe, abaixo do hangar gigante de uma rua coberta dos Halles, e Claude dispara:

É um curioso encontro, disse ele [Claude], o fundo da igreja enquadrado sob esta avenida fundida... isto matará aquilo, o ferro matará a pedra, e os tempos estão próximos... (ZOLA, 1971: 267)<sup>33</sup>

A reflexão sobre a pintura moderna, a arte, o simbólico, a feiura do belo são empreendidas pelo romancista via Claude, de modo que o intertexto hugoano é distendido e aprofundado ao longo do final do capítulo. Claude reitera suas observações, ressaltando que a ‘igreja é de uma arquitetura bastarda’, que “Idade Média agoniza” e a “Renascença balbucia”, a ponto de constatar que “não se faz arte com a ciência” e que “indústria mata a poesia” (1971: 267-268), contradizendo a si mesmo, haja vista ter anteriormente incensado a “nova era positivista” que supostamente saberia aliar “potência industrial” e “elegância”.

---

32 « À l'imaginaire romantique de Florent, épouventé par la démesure de ce 'monstrueux épanouissement de métal', Zola oppose l'acquiescement enthousiaste de Claude pour cette 'machine moderne hors de toute mesure', toute 'géométrique' et toute fonctionnelle, annonçant, dans 'le jour levant', une ère nouvelle et positiviste qui saura allier 'puissance' industrielle et 'élégance' de l'architecture de fer. »

33 « C'est une curieuse rencontre, disait-il, ce bout d'église encadré sous cette avenue de fonte... Ceci tuera cela, le fer tuera la pierre, et les temps sont proches... »

A priori, puramente estético, tal discurso encerra uma reflexão ideológica bastante precisa, explicitando a mudança dos materiais que se nos apresentam como símbolo de uma mudança de ideias.

Ainda que tais assuntos se mostrem bastante pertinentes, voltemos à aquarela do nascer do dia. Na descrição da alvorada, que desbrava os telhados dos Halles, a luminosidade adquire exponencial importância, de maneira que a representação da realidade - e sua animação -, depende totalmente das condições ópticas e das mudanças de luz. A exemplo de uma palheta marcada pelo uso, na descrição as cores são distribuídas aleatoriamente; desbotadas, não foram ali colocadas para marcar a forma do objeto, mas surgem como se fossem um pretexto utilizado pelo artista para estudar a luz cambiante, que se move aqui e acolá, iluminando este ou aquele legume, de modo que só cenouras e nabos resistem ao sombreamento imposto pelas luzes.

A técnica, empregada pelos impressionistas, consistia em elaborar um quadro em aproximadamente trinta minutos; o objetivo não era outro que a apreensão da cena em um momento preciso, sob as condições de luminosidade e mudanças de cores produzidas naquele instante. Após este período, presumiam-se novas ocorrências de luz, que alteravam a combinação de cores, resultando em efeitos totalmente diferentes. Diferente dos pintores clássicos, cujas telas demandavam dias, ou meses, para serem concluídas, o pintor impressionista elabora seus quadros em muito menos tempo, imprimindo frescor e espontaneidade, atributos mais valorizados à época que a perfeição. Exemplo disso são as séries produzidas por Monet: *Les Cathédrales de Rouen* (28 telas) e *Les Peupliers* (23 telas), nas quais o pintor explora as alternâncias de luminosidade, os efeitos da luz, a mudança das cores na percepção da imagem, registrando-a em diferentes momentos do dia em busca de colorações diferentes.

Zola transpõe o mesmo método à sua escritura. Paul Alexis (1882: 97), conta como o romancista busca estabelecer uma ‘intimidade’ pictórica com os Halles:

Lápis na mão, ele vinha visitá-los a qualquer tempo: chuva, sol, neblina, neve; e em todas as horas, manhã, tarde, noite, a fim de observar os diferentes aspectos. Então,

uma vez, ele passou toda a noite lá para assistir a grande chegada de alimentos em Paris, o rebuliço de toda essa população estranha.<sup>34</sup>

Ainda que à época de sua publicação<sup>35</sup>, a crítica tenha reservado ao *Ventre de Paris*, certa hostilidade e alguma ironia, sobretudo em referências ao excesso de descrições e a profusão de detalhes realistas<sup>36</sup>, parece-me que o elemento estético, qual seja, a conjunção da técnica impressionista plasmada à escritura, não foi convenientemente observada, uma vez que as intenções do romance residem nas profundezas, ou seja, excedem o simples e o prosaico do naturalismo, e concentram-se na dissimulação da objetividade aparente. Por meio de uma escritura rica e variegada, eleva-se um olhar lúcido e crítico sobre o homem e as coisas, compondo uma aquarela, cujas fendas, materializadas entre uma pincelada e outra, deixam entrever temas maiores, que tangem à própria existência do homem - e das coisas.

O fato é que, esteticamente, a exemplo da pintura, Zola opta por descrições breves e precisas, suscetível de representar uma percepção instantânea, não obstante inseridas, hora ou outra, em meio a parágrafos um tanto extensos.

Desse modo, Zola exhibe uma escritura, cuja carpintaria excede os fenômenos ópticos e se instala no leitor, enquanto registros simbólicos e/ou líricos. Assim, vale destacar que na reprodução dos Halles, a aquarela exibida por Zola, destaca-se por tonalidades pálidas, difusas e etéreas, renovando-se ao sabor e deslocamento da luz, portanto, reflexo dos novos tempos, tradução do moderno que se impõe, sob o olhar de Claude.

No âmbito das cores, destaca-se ainda um contraponto que vai ao encontro do intertexto hugoano, mencionado acima; qual seja, o azul, cor fria, ainda que espiritual, visto representar o céu, na aquarela dos Halles, é disposto rente ao chão, junto aos legumes. O azul

---

34 « Un crayon à la main, il venait les visiter par tous les temps, par la pluie, le soleil, le brouillard, la neige, et à tous les heures, le matin, l'après-midi, le soir, afin de noter les différents aspects. Puis, une fois, il y passa la nuit entière, pour assister au grand arrivage de la nourriture de Paris, au grouillement de toute cette population étrange. » O próprio Zola descreveria sua caminhada matinal nos Halles, na *Tribune* de 17/10/1869: “Eu segui a fila excessiva destas charretes que me levaram ao Halles ... Vislumbrei, na luz pálida, pilhas de carne vermelha, cestos de peixes que brilhavam com raios prateados, montanhas de legumes borrifando a sombra de manchas brancas e verdes.” (« J'ai suivi la file démesurée de ces charrettes qui m'ont conduit aux Halles... J'ai entrevu dans la clarté pâle, des tas rouges de viande, des paniers de poissons qui luisaient avec des éclairs d'argent, des montagnes de légumes piquant l'ombre de taches blanches et vertes. »)

35 *Le Ventre de Paris* foi publicado no periódico *L'État*, sob forma de romance capitulado, de 12 de janeiro a março de 1873.

36 Barbey d'Aureville, por exemplo, disse: “hoje nos dão charcutarias, amanhã serão descargas” (« aujourd'hui on nous donne de la charcuterie, demain ce sera de la vidange »)

- que ao longo da Idade Média, predominou nos vitrais das grandes catedrais, convidando à imaterialidade e à pureza difundidas pela religião -, é destronado e, de um céu de azul profundo, passa a arrastar-se rente ao chão (*traînant à terre*).

Na Idade Média, o vermelho, expressão de vitalidade física e material por excelência, é associado ao azul, porém, representando as *Fêtes de Croix* (relativas à crucificação de Jesus Cristo), o Espírito Santo e os mártires da Igreja. Na aquarela zolaniana, surge associado aos repolhos e às pilhas de tomates parcialmente esmagados, destituídos de qualquer nobreza, pois quando aparecem, azul e vermelho, estão esfumaçados e/ou contaminados pela proximidade de outras cores: o azul não é mais azul, mas um azulado (*bleuissement*), e, o vermelho, justaposto ao marrom com reflexos dourados (*verniss mordoré*), adquire um tom de cinabre, cujo tom puxa para o amarronzado. De modo que *isto matará aquilo*, constituindo-se o ‘isto’ na policromia de “tonalidade clara de aquarela” (*une teinte Claire d’aquarelle*).

Por fim, se na Idade Média, reunidos, azul e vermelho representavam a fusão da matéria e do espírito, em Zola, pela via do estético, conscientemente ou não, procura-se a reconciliação dos contrários, colocando fim ao dualismo por meio de uma profusão de tons e cores diáfanos e esfumaçados, aliados a um ecletismo em que as próprias cores surgem de telhados, legumes, frutas e verduras subjugados à luz natural, um cromatismo que representa mesmo a essência do espírito humano.

Nesse sentido, por meio de experimentos próprios da pintura impressionista com a luz, e sob a instância da representação, Zola antecipa muitas das formas pictóricas modernas. Na obra, o maravilhoso advém não só da representação do aspecto grandioso e colossal da estrutura arquitetônica dos Halles, transposta por meio de uma metáfora real e simbólica em transfiguração, mas também da habilidade de um pintor que transpõe as tintas da palheta à tela, misturando-as, de modo a dar forma e movimentos à imaginação.

### **Conclusão:**

Em *Laocoon* (1766), Lessing mostrara o caráter mistificador da associação clássica entre literatura e pintura. Ao longo do tempo, emergiram diferentes opiniões e teorias, entre elas a de Leonardo da Vinci, que opunham as duas artes. Nelas, sempre se destacava o fato de a

literatura privilegiar ações em contínuo, ao passo que a pintura era limitada pelo estatismo da imagem, destinando-a sempre a representar uma cena de cada vez, uma cena sem ação.

Mas no século XIX as artes começam a reivindicar cada uma para si sua especificidade, como bem disse Goethe (BERGEZ, 2004: 57):

É preciso ser jovem para se dar conta da influência que teve sobre nós o *Laocoonte* de Lessing, que nos resgatou da passividade da contemplação, nos abrindo os campos livres do pensamento. A *Ut pictura poesis*, por tanto tempo mal compreendida, foi removida de repente, a diferença entre as artes visuais e as do discurso foram esclarecidas; elas nos pareceram bem distintas em seus ápices, embora vizinhas por seus fundamentos.<sup>37</sup>

Assim como a pintura é entregue aos seus próprios meios de expressão, às vezes, liberando-se do sujeito e fazendo da cor sua principal visada, Zola envereda por essa vizinhança, toma da pena e reproduz as apoteoses luminosas do impressionismo, materializadas na escrita na escrita pelo olhar de Claude.

Conclui-se, portanto, que essa autonomização estética não só o singulariza como artista, individualizando-o, como também faz que sua escritura imobilize a paisagem e/ou imagem no momento exato em que foi rigidamente reproduzida, preservando o contínuo da ação, artimanha de um olhar marcadamente impressionista, permeado ao longo da escritura que parece mesmo anunciar *Impression, soleil levant*, tela de Monet que seria apresentada na primeira exposição impressionista de 1874.

---

37 « Il faut être jeune pour se rendre compte de l'influence qu'a eue sur nous le *Laocoon* de Lessing, lequel nous a arrachés à la passivité de la contemplation en nous ouvrant les champs libres de la pensée. L'*Ut pictura poesis*, si longtemps mal compris, fut écarté d'un seul coup, la différence entre les arts plastiques et ceux de la parole se trouva éclairée; ils nous parurent bien distincts à leurs sommets, quoique voisins par leurs fondements. »

## Bibliografia:

- ALEXIS, Paul. Les Rougon Macquart. In : *Émile Zola, notes d'un ami*. Paris : Charpentier, 1882.
- BERGEZ, Daniel. *Littérature et Peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.
- CARLES, Patricia ; DESGRANGES, Béatrice. *Le Ventre de Paris*. Collection Balises. Paris : Nathan, 1993.
- LA FONTAINE. Le Tableau. In : *Oeuvres de la Fontaine*. Tome III. Paris : Chez Lefèvre, Libraire, 1822.
- LEONARDO DA VINCI. *Codex Urbinas*. In: Claire J. Farago (org.), *Leonardo da Vinci's Paragone. A Critical Interpretation with a New Edition of the Text in the Codex Urbinas*. Leiden ; New York, etc. : E. J. Brill, 1992.
- LESSING, G. E. *Laocönte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- PLINE. *Histoire naturelle de Pline*. Tome XI. Traduit par Louis Poinset de Sivry. Paris: Chez la Veuve Desaint, 1778.
- ROQUE, Georges. Le clair-obscur avec la couleur dans l'impressionnisme et la post-impressionnisme. In : *La Lumière parle. Lumières, reflets, miroirs, du Moyen Âge à l'art vidéo*, sous la direction de F. Cousinié, F. de Maupeou et C. Nau, pp. 123-145. Disponível em: [https://www.academia.edu/30390139/Le\\_clair-obscur\\_avec\\_la\\_couleur\\_dans\\_l'impressionnisme\\_et\\_la\\_post-impressionnisme](https://www.academia.edu/30390139/Le_clair-obscur_avec_la_couleur_dans_l'impressionnisme_et_la_post-impressionnisme). Consulta em 31/1/2017, às 17h17.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Introdução/Intradução: *Mimesis*, Tradução, *Enárgeia* e a Tradição da *ut pictura poesis*. In: *Laocönte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- SOURIAU, Étienne. *La Correspondance des arts*. Paris : Flammarion, 1947.
- VARCHI, Benedetto. *Lezione nella quale si disputa della maggioranza delle arti e qual sia più nobile, la scultura o la pittura*. Disponível em PDF em <http://www.memofonte.it/trattati/benedetto-varchi-1503-1565.html>. Consulta em 19.1.2017, às 17h26.
- ZOLA, Émile. *Le Ventre de Paris*. Chronologie et Introduction par Robert A. Jouanny. Paris : Flammarion, 1971.

**RÉSUMÉ:** Il s'agit dans cet article, d'abord d'un parcours parmi les dialogues du texte et de l'image qui ont nourri (et nourrissent encore) les créations littéraires et picturales de façon permanente, mettant en évidence le concept de *Ut pictura poesis* et, après coup, une réflexion sur l'écriture zolienne dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola, troisième roman du cycle *Les Rougon-Macquart*, ouvrage dans lequel l'auteur dresse un tableau impressionnant du vaste marché central de Paris, connu sous le nom *Les Halles*. On a voulu démontrer comment Zola a transposé à l'écriture les techniques propres à l'impressionnisme, ce qui en rend impressionniste.

**MOTS-CLÉS :** Peinture, littérature, texte, image, impressionnisme, Zola.