

ÉMILE ZOLA E EDOUARD MANET; TRAJETÓRIAS E INTERDISCURSO

Tainá da Silva Moura Carvalho (UFRJ-Bolsista CAPES)

Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ-CNPQ)

Resumo: Este trabalho tem três objetivos: apresentar a carreira de Émile Zola enquanto escritor e crítico de arte e sua representação pelo pintor Edouard Manet; discutir a trajetória de Edouard Manet e o modo como este pintor representou a produção literária de Émile Zola; e, por fim, comparar a pintura de Manet com o romance *Nana* (1880), de autoria de Emile Zola.

Palavras-chave: Zola, Nana, Manet, trajetória

Zola, romancista e crítico de arte, pelo pincel de Édouard Manet

Émile Zola foi um dos escritores do movimento literário naturalista, do qual também fizeram parte, entre outros, os irmãos Edmond e Jules Goncourt, Guy de Maupassant e Alphonse Daudet. O movimento literário naturalista tinha por preceito principal a observação e documentação do comportamento dos seres humanos e privilegiou o romance.

Zola, em *Le roman expérimental* (1880), declara que a origem do método literário experimental vem da medicina experimental proposta por Claude Bernard. Este método visa - através da observação e documentação voltadas para a interação social e visita de locais- a construção de narrativas que representam o comportamento da sociedade francesa do Segundo Império Francês (1851-1870). O principal resultado deste método literário foi o projeto de Zola intitulado *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), cujo subtítulo *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*¹, já expressa os objetivos principais deste autor: representar e explicar em uma perspectiva científica o que a *observação* dos vários membros de uma família permite deduzir a respeito de características hereditárias e comportamentos devidos a seu meio social.

O projeto de Émile Zola é composto de vinte romances, vários deles se tornaram obras com alto número de tiragens, tais como *L'Assommoir* (1877), *Germinal* (1885) e *Nana* (1880), objeto deste trabalho. Todos os volumes deste projeto literário de Émile Zola abordam uma característica comum a um grupo de pessoas. A obra *L'Assommoir*, por exemplo, aborda um grupo de operários e também o alcoolismo. *Germinal* acompanha o desenvolvimento de uma greve de mineradores de uma mina de carvão. E *Nana*, o mundo das cortesãs e do teatro parisienses.

¹ História natural e social de uma família durante o Segundo Império.



A obra *Nana* narra a vida de uma personagem que já havia sido introduzida em *L'Assommoir*, cuja protagonista é Gervaise Macquart. Gervaise é a mãe de Anna Coupeau, a Nana da obra homônima. A circulação de personagens dentro dos vinte romances que compõem *Les Rougon-Macquart* é frequente, pois todas as obras tratam de uma mesma família e do modo como a neurose, uma condição hereditária, se manifesta em cada membro desta.

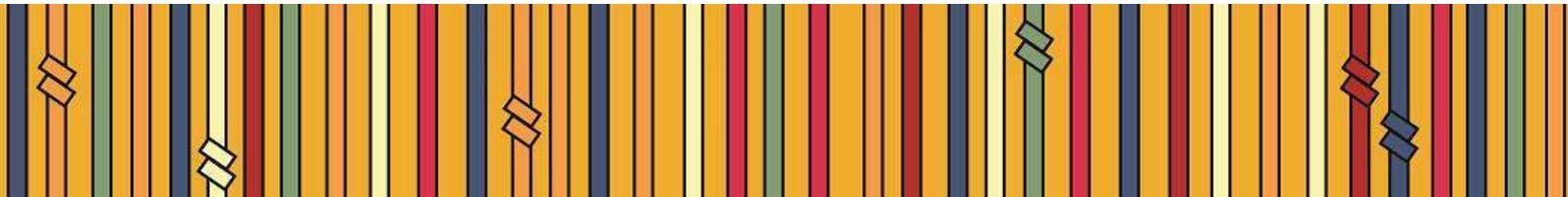
No objetivo de compor o romance *Nana*, Zola registrou em seu dossiê preparatório as pessoas que entrevistou, os locais que frequentou e estudos que fez a fim de que esta obra obedecesse, o máximo possível, ao método experimental.

Este trabalho se interessa especificamente pelas descrições presentes no romance, pois elas representam os locais por onde transita Nana, como o *Théâtre des Variétés*, o *Passage des Panoramas*, o hipódromo de *Longchamp* e outros. Trata-se de descrições picturais (LOUVEL, 2006), que podem ser lidas como expressando a integração de Émile Zola num *grupo de agentes*, conceito proposto pelo sociólogo Pierre Bourdieu (1996).

O conceito de *grupo de agentes* definido por Bourdieu se aplica a um grupo de pessoas que atuam em *campos* convergentes, como na estreita relação dos campos literário e artístico no século XIX. O conceito de *grupo de agentes* compreende um conjunto de indivíduos que compartilham interesses, preceitos estéticos, trocam correspondência e frequentam os mesmos lugares. O *grupo de agentes* do qual fazia parte Émile Zola compreendia escritores, como os naturalistas já citados, editores como Georges Charpentier e pintores como Cézanne, Degas, Monet, Fantin-Latour e Manet.

A relação de Émile Zola com pintores começa desde a infância e adolescência vivida em Aix-en-Provence, onde o romancista se torna amigo de Cézanne. Ambos compartilhavam interesses como o romantismo e o desenho, este inclusive rendeu a Zola um prêmio. Aliás, sua habilidade com o desenho lhe será útil na elaboração e pesquisa dos romances de seu projeto literário, pois ele fazia croquis de certos lugares que inseriria em seus romances. A amizade de Émile Zola e Cézanne durou por décadas e é possível que essa relação tenha trazido ao romancista uma facilidade em estreitar laços com outros pintores, principalmente os impressionistas como Manet.

A relação de amizade de Zola e Manet tem início quando Antoine Guillemet, um jovem pintor, leva o naturalista para conhecer o ateliê de Manet (HEMMINGS, 1958). É



a partir desse momento que Zola se mostrará um defensor dos quadros deste pintor, que segundo as palavras do escritor, na crítica *M.Manet* (1866), será um dos mais célebres artistas:

Como ninguém diz isso, vou dizê-lo eu, vou gritá-lo. Tenho certeza de que o sr. Manet será um dos mestres de amanhã, que se eu tivesse dinheiro, penso que faria bom negócio comprando hoje mesmo todas as suas telas. Daqui a cinquenta anos elas custarão de quinze a vinte vezes mais caro, enquanto outros quadros de quarenta mil francos não valerão nem quarenta. (ZOLA, 1989, p.39)

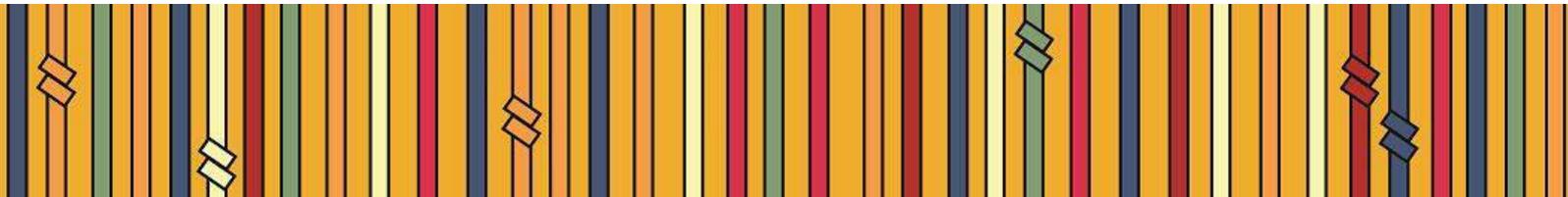
A profecia de Zola estava certa, pois muitos pintores contemporâneos de Manet e celebrados pela Academia de Pintura e Escultura foram esquecidos com o passar dos anos. E o pintor de *Olympia* (1863) é um dos artistas mais reconhecidos atualmente.

Por longos anos, Zola continuou a dedicar várias críticas a Manet e nessas o romancista e crítico de arte sempre elogiava o pintor, chamando-o de “mestre” e “gênio”.

Edouard Manet, por sua vez, retribuiu a atenção recebida com um retrato de Émile Zola, exposto no Salão Oficial de Pintura e Escultura de 1868. O retrato, que pertence ao acervo do Museu d’Orsay, em Paris, informa ao observador vários detalhes sobre Zola, Manet e a relação dos dois:

Em primeiro lugar, há elementos na tela que fornecem informações sobre o próprio Manet, como a presença de uma litografia (1778) de Goya, uma reprodução do quadro *O triunfo de Baco* (1669) de Velásquez. É possível que Manet tenha inserido uma reprodução de uma obra espanhola para anunciar sua própria identificação com os pintores espanhóis. A proximidade da obra de Manet com os espanhóis, e sua originalidade, foi apontada por Zola em seu estudo biográfico dedicado ao pintor, no qual Zola declara que “... e suas telas têm um acento por demais individual para que se possa considerá-lo apenas um bastardo de Velásquez e de Goya” (ZOLA, 1989, p.71)

Outro elemento do quadro que informa ao observador sobre a autoria desta tela é a inserção de uma reprodução de *Olympia*. Nesta reprodução, a personagem central direciona seu olhar para Zola, ao contrário da tela *original*, na qual a figura feminina olha diretamente para o observador. A mudança de direção do olhar da personagem para Zola implica num diálogo entre o autor e o quadro de Manet. Aliás, a inserção de



Olympia no retrato de Zola representa uma assinatura pictórica através da própria pintura, e com esse recurso Manet assina o quadro e nele se insere.

O terceiro elemento do quadro que cria um laço entre o modelo do quadro e o autor é a presença de duas gravuras japonesas, um índice que marca a participação da cultura japonesa na sociedade francesa do século XIX. Uma delas - posicionada na parte superior à direita - é a estampa *Sumô Wrestler Ônaruto Nadaemon of Awa Province* (1860), de Utagawa Kuniaki II. O ar japonês das telas de Manet foi exaltado por Zola, conforme salienta Ives:

Zola had been the first critic on record to link Manet's art to Japanese prints when, in 1866, he defended Manet's style against a torrent of public criticism. Countering the popular comparisons of Manet's paintings to the vulgar, crudely colored sheets printed at Épinal, Zola suggested that "it would be much more interesting to compare this simplified style of painting with Japanese prints which resemble Manet's work in their strange elegance and splendid color patches!" (IVES, 1974, p.23)²

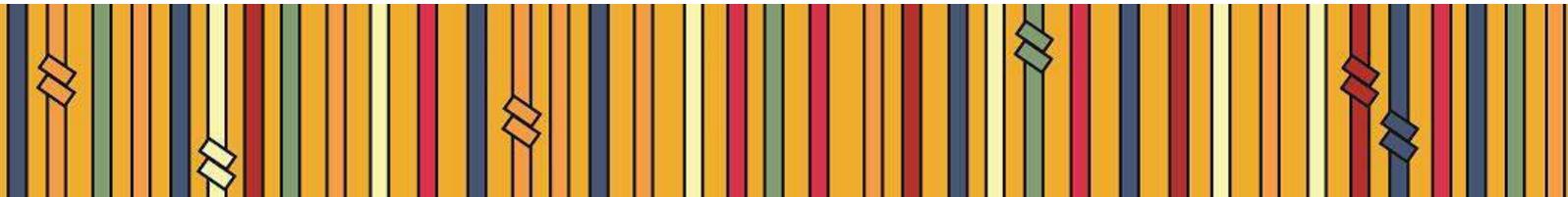
Ou seja, para Zola, os traços de Manet marcados pela gravura japonesa é uma das características mais interessantes da picturalidade desse pintor, pois é no colorido que o “japonismo” de Manet se manifesta. E o trabalho com a cor de Manet é um dos pontos mais salientados por Zola nas críticas que faz sobre o pintor.

O quarto ponto deste quadro que traz informações sobre Manet e Zola é a brochura azul posicionada em frente a Zola.

A brochura azul é cópia da primeira crítica de Zola dedicada a Manet intitulada *M. Manet*, um artigo publicado no jornal *L'événement* em 1866. Neste detalhe, em destaque, do retrato de Émile Zola, é perceptível o que mais chamou a atenção de Zola nesta tela, a mão. A forma como a mão do próprio Zola foi pintada é comentada pelo escritor utilizando as seguintes palavras:

Mas peço uma particular atenção para a mão pousada sobre o joelho do personagem: é uma maravilha de execução. Finalmente vemos aí a pele, a verdadeira pele, sem “*trompe l'oeil*” ridículo. Se o retrato por inteiro tivesse conseguido chegar ao ponto aonde chegou essa mão, o próprio público teria gritado que ele era uma obra-prima (ZOLA, 1989, p. 106)

² Tradução nossa: Zola foi o primeiro crítico de que se tem conhecimento que realizou uma conexão entre a arte de Manet e as gravuras japonesas quando, em 1866, ele defendeu o estilo de Manet contra uma enxurrada de críticas públicas. Contrariando as comparações populares das pinturas de Manet com as estampas populares chamadas de *Épinal*, vulgares e cruamente coloridas, Zola sugeriu que, “seria muito mais interessante comparar este estilo simplificado de pintar com as gravuras japonesas, que lembravam o trabalho de Manet por causa de sua estranha elegância e esplêndida manchas de cores”.



A execução das telas de Manet e o cuidado que o pintor parece ter com suas telas sempre é mencionado por Émile Zola em suas críticas sobre o pintor. O escritor, durante algum tempo, deixará de escrever sobre Manet, aliás deixará de escrever sobre arte em geral. Apenas em meados da década de oitenta do século XIX, Zola utilizará sua pena para discorrer sobre o pintor mais uma vez, enaltecendo Manet um ano após a sua morte, no prefácio do catálogo de exposição das obras do pintor publicado em 1884.

A estreita relação entre esses dois artistas repercutiu em outras esferas, como na produção pictórica de Manet e na obra literária de Zola, como será mencionado mais à frente.

Edouard Manet através da pena de Zola

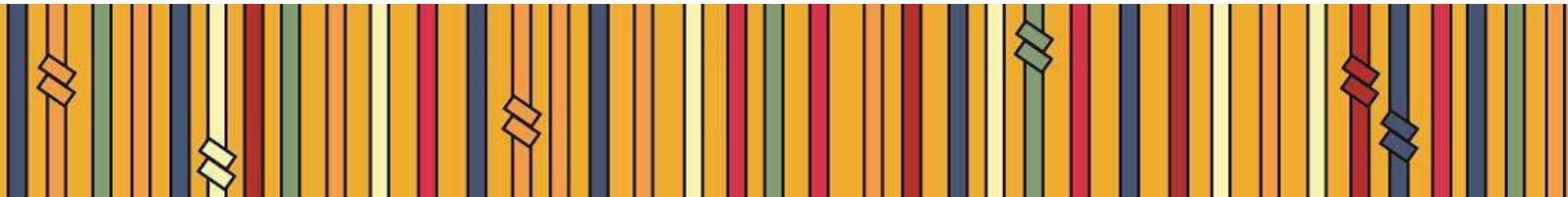
Edouard Manet é de estatura média, mais baixa que alta. Os cabelos e a barba têm um castanho pálido; os olhos estreitos e profundos, possuem uma vivacidade e uma chama juvenis; a boca é característica: fina, móvel um tanto zombeteira nos cantos. Todo o rosto, de uma irregularidade fina e inteligente, revela flexibilidade e audácia, desprezo pela estupidez e banalidade. E se, deixando de lado o rosto, consideramos a pessoa, encontraremos em Edouard Manet um homem de uma amabilidade e de uma polidez deliciosas, de atitudes distintas e aparência simpática. (ZOLA, 1989, p. 62)

Este é o retrato físico e psicológico feito por Zola afim de dar vida a Manet. Através da pena de Zola, o leitor consegue criar uma imagem deste homem complexo, porém de aparência banal.

O pintor Edouard Manet nasceu na cidade parisiense em 1833. Alguns anos após seu nascimento, com dezessete anos se apaixona pela pintura e isto, nas palavras de Zola, modifica seus laços familiares. No estudo biográfico de Manet realizado por Zola, publicado em 1867 na revista *La revue du XIXe siècles*, o escritor comenta o impacto causado numa família quando um filho decide seguir o caminho da pintura:

Os pais chegam a tolerar uma amante, ou mesmo duas; se for necessário eles fecham seus olhos para as imprudências do coração e dos sentidos. Mas as artes, a pintura é para eles a grande Impura, a Cortesã sempre esfomeada de carne fresca, que quer beber o sangue de seus filhos e esmagá-los ofegantes sobre sua garganta insaciável. (ZOLA, 1989, p. 61)

Apesar da resistência de sua família, Édouard Manet persistiu em seus estudos artísticos e ingressou no ateliê de Thomas Couture, no qual permaneceu durante seis



anos. Nesse período, Manet pintou obras que não apresentavam a picturalidade que o tornaria célebre muitos anos depois.

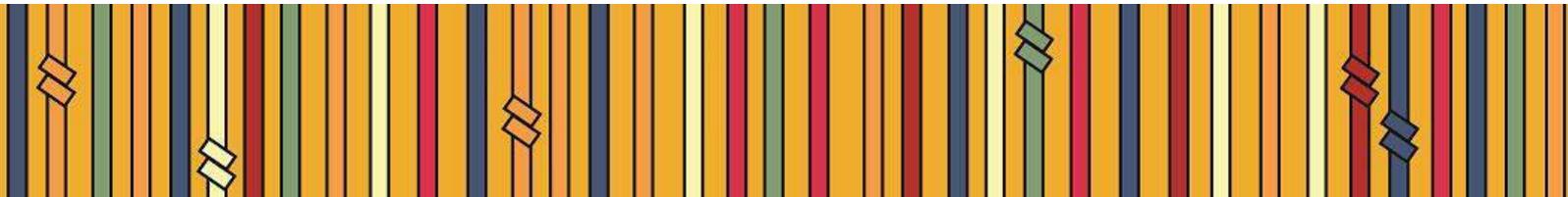
Em 1859 Manet, não mais sob a tutela de Couture, envia sua primeira tela ao Salão de Pintura e Escultura: *Le Buveur d'absinthe* (1863), um retrato de um homem em pé, composto por cores escuras e terrosas. A tela é recusada, mas nas palavras de Zola é esta a primeira obra de Manet que manifesta a maneira pessoal do artista (ZOLA, 1989, p.62)

Nos quatro anos seguintes à elaboração de *Le Buveur d'absinthe*, Manet pintou telas que o tornariam um dos grandes nomes da pintura ocidental do século XIX, como *Le Chanteur espagnol* (1850), *Olympia* (1863) e *Le déjeuner sur l'herbe* (1863). *Le Chanteur espagnol* foi a primeira tela de Manet a ser aceita e exposta no Salão Oficial de Pintura e Escultura. As outras duas, recusadas, foram exibidas no *Salon des Refusés*, cuja primeira edição, em 1863, expôs obras de inúmeros pintores como Camille Pissarro e Henri Fantin-Latour.

Os pintores *recusados* assim como Manet, além de outros como Renoir, Monet e Degas formariam um grupo que receberia o nome de impressionista. Esse grupo de artistas não apresentavam o mesmo traço, porém compartilham em suas telas algumas características como a manipulação de cores, a saída do ateliê para pintar ao ar livre e o estudo do efeito da luz natural na percepção das cores e a representação de temas do cotidiano da sociedade contemporânea. Uma das telas de Manet que mais ilustra sua aproximação com a estética impressionista é o quadro *La Musique aux Tuileries* (1862), uma tela de grande extensão que registra um momento de sociabilidade popular ao ar livre em uma cena banhada pela luz natural. Este quadro apresenta um concerto que reúne várias personalidades atuantes no mundo artístico como Théophile Gautier, Baudelaire e Fantin Latour.

Além de impressionista, Manet também foi chamado de naturalista por Zola, devido ao seu objetivo de reproduzir a realidade, como o escritor salienta em um artigo publicado em 1868:

Seu talento está todo aí. Antes de tudo ele é um naturalista. Seu olho vê e representa as coisas com uma simplicidade elegante. Sei muito bem que não conseguirei fazer com que os cegos amem a sua pintura; mas os verdadeiros artistas vão me compreender quando eu falar do encanto ligeiramente ácido de suas obras. (ZOLA, 1989, p. 105)



O aspecto naturalista de Manet não se manifesta apenas na sua interpretação da realidade, mas também na escolha do tema, como é o caso do quadro *Nana* (1877) que faz parte do acervo do museu Kunsthalle de Hambourg.

O quadro *Nana* dá corpo, luz e cor à personagem Anna Coupeau, filha da protagonista do romance *L'Assommoir* de autoria de Émile Zola. Essa mesma personagem será, três anos mais tarde, a protagonista de um romance homônimo de Zola, publicado em 1880.

A tela *Nana* além de ter sido recusada pelo Salão Oficial causou comentários acerca de seu tema: uma cortesã ou prostituta portando apenas suas vestes de baixo, sendo observada por um homem completamente vestido. A tela, composta majoritariamente de tons azulados e brancos apresenta um fundo similar às estampas japonesas. Outro motivo que fez esta obra receber críticas foi o olhar da personagem que mira diretamente o observador. Apesar de não estar completamente vestida, ela nos olha sem demonstrar vergonha, manifestando ter confiança sobre seu corpo, que é refletido através do espelho posicionado à sua frente. Aliás todos os elementos do quadro estão posicionados em direção à Nana: o espelho, o homem vestido, o pássaro desenhado no fundo e nós, os observadores.

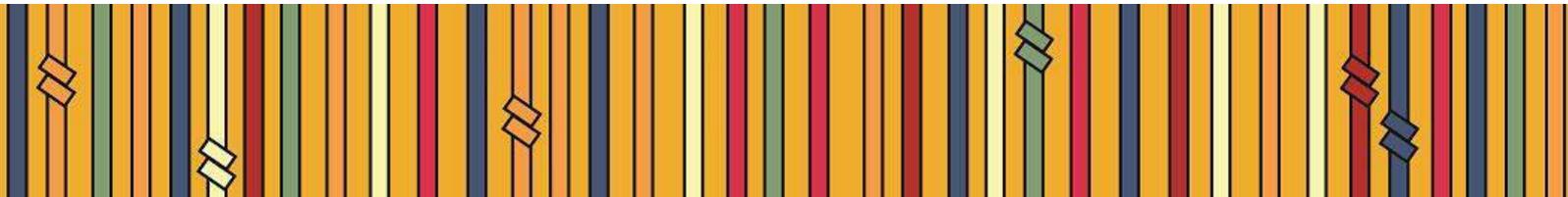
A nudez de Nana nesse quadro foi comentada por Ana Gonzales Salvador que a relaciona com o olhar masculino, argumentando que, ao mesmo tempo em que o homem do quadro julga e observa Nana, nós realizamos a mesma ação (SALVADOR, 1997)

Este quadro será posteriormente *inserido* no romance *Nana*, através de uma cena presente no capítulo VII, que será discutida na seção seguinte.

A produção pictórica de Manet e o romance *Nana*: traços em comum

O romance *Nana* desenvolve uma narrativa cuja personagem principal homônima, uma cortesã, se relacionará com alguns homens. Além disso, ao longo do romance, a protagonista e as outras personagens transitarão pela cidade parisiense do Segundo Império Francês.

Esta diegese tem como núcleo Nana, personagem que já havia sido apresentada num romance anterior de Émile Zola: *L'Assommoir* (1877), narrativa em que é retratado o declínio moral e social de Gervaise Macquart, uma lavadeira e mãe de três filhos.



Em *L'Assommoir*, a personagem que virá a ser protagonista do romance *Nana* já é apresentada como uma jovem cujo corpo e cabelos atraem olhares masculinos. E é através dessa imagem: uma Nana loira, segura de seu corpo e objeto do olhar masculino, que Edouard Manet pinta o quadro que será batizado com o nome dessa personagem.

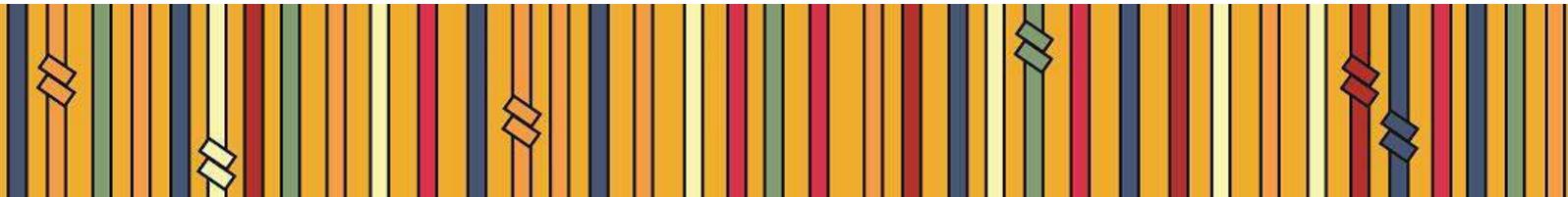
O quadro, como mencionado, apresenta Nana loira, semivestida e portadora de um olhar masculino. A narrativa construída por esse quadro é abordada por Zola, no capítulo VII do romance, numa cena em que a personagem, também seminua, se observa diante do espelho e é observada por Muffat, um homem nobre com quem ela se relaciona. Segue o trecho do romance:

Pourtant, il retire encore ses bottines, avant de s'asseoir devant le feu. Un des plaisirs de Nana était de se déshabiller en face de son armoire à glace, où elle se voyait en pied. Elle faisait tomber jusqu'à sa chemise ; puis, toute nue, elle s'oubliait, elle se regardait longuement. C'était une passion de son corps, un ravissement du satin de sa peau et de la ligne souple de sa taille, qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même. (ZOLA, 2000, p.222)³

A cena descrita corresponde a uma situação muito similar àquela apresentada no quadro de Manet: Nana seminua sendo observada por um homem vestido. Há várias semelhanças entre o quadro e a descrição do romance, como a presença do espelho - *armoire à glace*-, a postura da Nana que está em pé, tanto no quadro quanto na descrição; Zola usa uma expressão do universo da pintura -*en pied*- que significa *de corpo inteiro*. Aliás, a postura do homem, que está sentado, é idêntica nas duas imagens, como indica o início da descrição -*avant de s'asseoir devant le feu* (antes de se sentar ao pé da lareira). Outro ponto comum às duas representações de Nana é sua nudez: no quadro Nana veste roupas de baixo e, na descrição, a personagem porta ainda menos roupas, ela se despe, contemplando-se no espelho, ficando inteiramente nua -*toute nue*.

Porém, há algumas diferenças entre o quadro de Manet e a descrição de Zola, como a ausência da descrição do ambiente no qual os personagens estão inseridos. Outrossim, o olhar de Nana não é caracterizado da mesma maneira na descrição do romance, pois no quadro a personagem nos fita, os observadores, que somos

³ Tradução: No entanto, ele continuou a descalçar suas botinas antes de ir se sentar em frente ao fofó. Um dos prazeres de Naná era o de se despir diante de seu armário com espelho, onde podia se ver em pé (sic. Tradução correta: de corpo inteiro). Deixava cair a roupa, até a camisa; e, depois, toda nua, distraía-se, olhava-se demoradamente. Era a paixão por seu corpo, o arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelo leve contorno de sua cintura que a faziam se manter séria, atenta, absorta no amor por si mesma. (ZOLA, 2013, p.249)



participantes da narrativa contada na tela. Por outro lado, na descrição de Zola, a personagem não presta atenção em nada a não ser na visão de si mesma, o que lhe causa um sentimento intenso de amor por ela própria, conforme indica a oração *-qui la tenait sérieuse, attentive, absorbée dans un amour d'elle-même*.

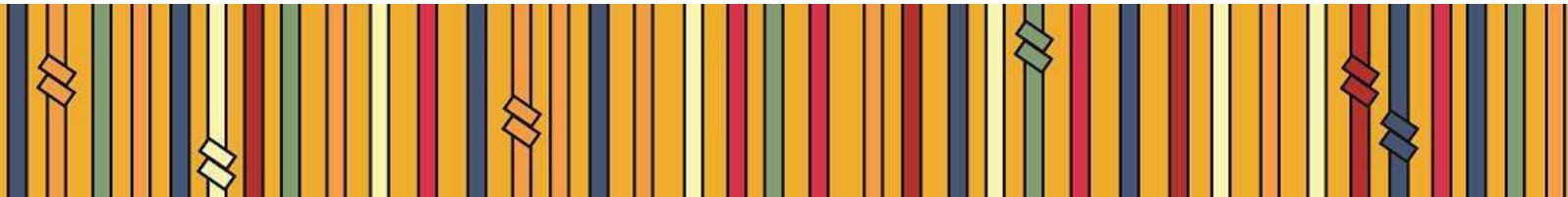
Outro ponto comum entre a produção pictórica de Edouard Manet e a literatura de Zola é o tema. Ambos os artistas buscavam representar a realidade contemporânea. Um exemplo disso é que, tanto Manet quanto Zola representaram em suas obras o hipódromo de *Longchamp*, localizado no *Bois de Boulogne*. Há pelo menos duas telas de Manet que representam este local: os quadros *Les Courses à Longchamp* (1867) e *Courses au bois de Boulogne* (1872).

No caso de Émile Zola, ao representar, no capítulo XI do romance *Nana*, uma parte do romance da obra dedicada ao hipódromo de *Longchamp*, o escritor privilegia a composição do céu, descrevendo-o de maneira pictural. Segue a cena que abre o capítulo XI:

Ce dimanche-là, par un ciel orageux des premières chaleurs de juin, on courait le Grand Prix de Paris au bois de Boulogne. Le matin, le soleil s'était levé dans une poussière rousse. Mais, vers onze heures, au moment où les voitures arrivaient à l'hippodrome de Longchamp, un vent du sud avait balayé les nuages ; des vapeurs grises s'en allaient en longues déchirures, des trouées d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon. Et, dans les coups de soleil qui tombaient entre deux nuées, tout flambait brusquement, la pelouse peu à peu emplie d'une cohue d'équipages, de cavaliers et de piétons, (...) Au-delà, la vaste plaine s'aplatissait, se noyait dans la lumière de midi, bordée de petits arbres, fermée à l'ouest par les coteaux boisés de Saint-Cloud et de Suresnes, que dominait le profil sévère du mont Valérien. (ZOLA, 2000, p.340)⁴

A descrição constrói uma imagem em movimento, quase como uma série de quadros que representam um mesmo local ao longo do dia. Conforme o tempo passa, na descrição, o céu vai adquirindo diferentes tonalidades. No início, o céu, nublado, é descrito com tons de vermelho – *le soleil s'était levé dans une poussière rousse*-, depois

⁴ Tradução: Naquele domingo, sob o céu tempestuoso das primeiras ondas de calor do mês de junho era disputado o Grande Prêmio de Paris no Bois de Boulogne. Pela manhã, o sol apareceu em meio a uma poeira de tons ruços (sic. Tradução correta: vermelhos). Porém, perto das onze horas, quando as carruagens chegavam ao hipódromo de Longchamp, um vento do Sul varreu as nuvens; os vapores acinzentados se desfizeram em compridos rasgos, e as fendas no céu, de um azul intenso, alargavam-se de um extremo a outro do horizonte. E, sob os raios de sol que atravessavam as nuvens, tudo flamejava bruscamente, a grama (sic. Tradução correta: o gramado), pouco a pouco tomada por uma confusão, cavaleiros e pedestres; (...). Adiante, a vasta planície se aplainava, mergulhada na luz do meio-dia, bordada de arvorezinhas, e cercada, a oeste, pelas encostas verdejantes de Saint-Cloud e de Suresnes, que dominavam o perfil severo de Monte Valérien. (ZOLA, 2013, p.401)



o firmamento adquire uma tonalidade azulada intensa - *d'un bleu intense s'élargissaient d'un bout à l'autre de l'horizon*. Além disso, o céu que amanhecera nublado aparece claro após um vento do Sul varrer as nuvens.

Outro ponto em destaque, na descrição do hipódromo de *Longchamp*, é a iluminação. Em primeiro lugar, é informado que se trata de um domingo de junho, ou seja, um dia de fim de primavera já anunciando o verão – *premières chaleurs de juin* -, o que indica não somente a sensação térmica, mas a intensidade da luz. É expressado, também, o efeito causado por essa iluminação no gramado, que flameja bruscamente, o que altera a tonalidade esverdeada da grama.

Essa descrição do hipódromo de *Longchamp* pode ser categorizada enquanto *descrição pictural*, que nas palavras de Liliane Louvel significa:

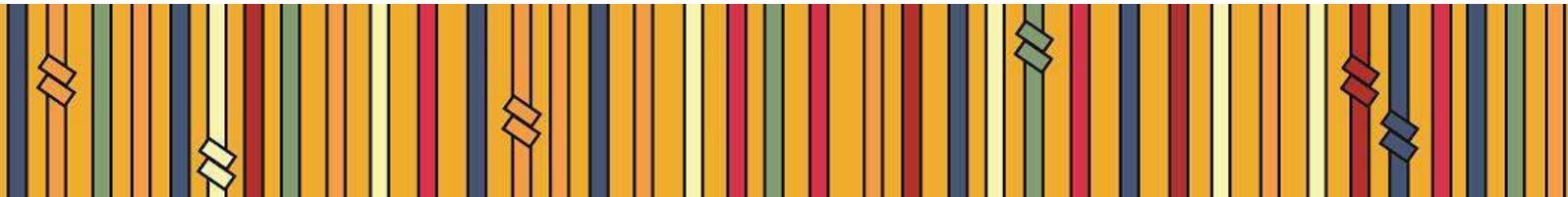
Estabeleçamos que uma descrição será dita “pictural” quando a predominância de “marcadores” da picturalidade, aquilo que faz com que uma imagem seja artística, seja um artefato, será irrefutável e que passarão a segundo plano a intenção didática, as referências aos saberes matésico, mimésico, etc. (LOUVEL, 2006. p. 195)

Ou seja, a descrição em destaque não tem um objetivo didático, tampouco faz referência aos saberes matésico e mimésico, pois essa a cena do hipódromo constitui uma série de imagens⁵ saturada de informações picturais, como a descrição da iluminação, o efeito da iluminação nas superfícies, as cores e tonalidades e o modo como as mudanças de um específico de tipo de luz, em uma cena ao ar livre - no caso da descrição, uma luz matinal de fim de primavera - modificam a percepção de um objeto ou localidade.

Um dos traços dessa descrição que permitem identificá-la enquanto pictural são os verbos que estão conjugados em sua maioria no imperfeito do indicativo, como: *tombaient, flambait, s'aplatissait* e; verbos que indicam mudança e movimento que criam essa ideia de avanço do tempo e da luz ao longo dia, como: *arrivaient* e *avait balayé*.

Outra informação da descrição de Zola que se aproxima do quadro de Manet é a inserção da planície, posicionada atrás das árvores no quadro de Manet; no romance de Zola a planície é descrita através da oração – *Au-delà, la vaste plaine s'aplatissait, se*

⁵ A série de imagens de um mesmo local era um exercício pictural de alguns impressionistas como Claude Monet, que fez uma série de mais trinta telas estudando como a fachada da catedral de Rouen era modificada dependendo da iluminação.



noyait dans la lumière de midi bordée de petits arbres, fermée à l'ouest par les coteaux boisés de Saint-Cloud et de Suresnes. Esta característica em comum aos dois artistas implica que ambos pesquisaram o local antes de o representarem, em um quadro e em uma descrição pictural. A preparação de Zola, para redigir o capítulo XI de *Nana*, cuja ação, em sua maior parte, é situada no hipódromo, pode ser observada no dossiê preparatório deste romance, na edição organizada por C. Becker (ZOLA, 2006), da página 113 à página 124. Na página 123 do dossiê preparatório é possível atestar que Zola estudou a geografia de *Longchamp*, por exemplo através da seguinte anotação: “*Le mont Valérien, la Seine, Suresne⁶, les magnifiques ombrages⁷.* » (ZOLA, 2006, p.328). Aliás, toda a página 123 descreve detalhes que tornam possível visualizar a geografia e agitação do hipódromo localizado no *Bois de Boulogne*.

Enfim, é possível afirmar que as relações de amizade entre Manet e Zola, assim como uma proximidade de projetos, repercutiram em suas obras. Houve, presumivelmente, um compartilhamento de técnicas e afinidades estéticas, como a gravura japonesa, a escolha dos temas, a atenção aos efeitos da luz nas cores e o movimento de objetos representados. Além de tudo, é inegável que o reconhecimento mútuo contribuiu para edificar o nome de Zola e Manet.

Referências:

BOURDIEU, P. *As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

HEMMINGS, F.W.J. Zola, Manet and the Impressionists (1875-80). *PMLA*. v. 73, n.4, 1958. p.407-417.

IVES, C. F. *The great wave: the influence of Japanese woodcuts on French prints*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1979.

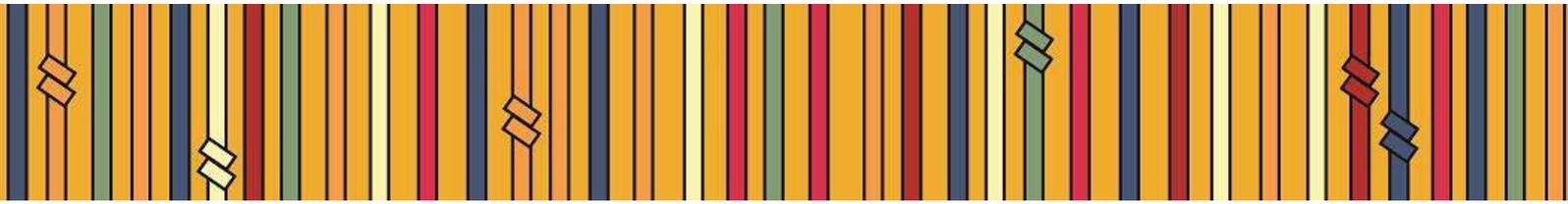
LOUVEL, L. A “descrição pictural”: por uma poética do iconotexto. Trad. Márcia Arbex. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte; Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006. p.191-220.

SALVADOR, A. G. *La Nana de Rops*. In: QUAGHEBEUR, M & SAVY, N. *France-Belgique (1848-1914)*. Bruxelles: Labor, 1997, p. 153-166

ZOLA, É. *A batalha do impressionismo*. Trad. Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

⁶ O autor não usou a grafia correta, que seria Suresnes.

⁷ Tradução livre: O monte Valérien. O Sena, Suresnes, as magníficas sombras das árvores.



_____. *Nana*. In: ____ *La fabrique des Rougon-Macquart*. (Org. Colette Becker). Paris: Honoré Champion, 2006. p.159-598

_____. *Nana*. Paris: Flammarion, 2000.

_____. *Naná*. Trad. Marcela Vieira. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.