



Paul Cézanne. *Retrato de Paul Alexis lendo a Zola*, óleo s/ tela, 130 x 150cm, MASP, São Paulo, c. 1869-70

Émile Zola, o Impressionismo e a pintura de Paul Cézanne

Maria de Fátima Morethy Couto*

O escritor naturalista Émile Zola destacou-se como crítico de arte, na década de 1860, por sua defesa apaixonada da obra de Manet, quando este despontava no cenário artístico parisiense. Aproximou-se em seguida dos impressionistas, mas logo percebeu que nenhum dos pintores do grupo correspondia a seu ideal de "um artista comprometido com seu tempo". Amigo de infância de Cézanne, Zola pouco se pronunciou a respeito de sua obra e jamais de forma claramente positiva. O presente artigo discute a concepção estética de Zola e as razões de sua incompreensão da genialidade de Cézanne.

Émile Zola, Paul Cézanne, impressionismo

Você é minha juventude inteira; eu o encontro em meio a cada uma de minhas alegrias, em meio a cada um de meus sofrimentos. Em sua fraternidade, nossos espíritos desenvolveram-se lado a lado. (Émile Zola, "A meu amigo Paul Cézanne", prefácio da edição de seus artigos sobre o Salão de 1866)

Paul Cézanne e Émile Zola conheceram-se em 1852, no colégio onde estudavam em Aix-en-Provence, iniciando então uma amizade que perduraria por mais de 30 anos. O futuro pintor tinha então 13 anos. Era oriundo de uma família de recursos, mas sem tradição. Seu pai fizera carreira como fabricante de chapéus e conseguira construir patrimônio suficiente para tornar-se co-proprietário de um banco na cidade. Desejava que seu único filho seguisse seus passos e assumisse o controle dos negócios da família após sua morte. O futuro escritor, por sua vez, nascera em 1840 em Paris, mas residia em Aix-en-Provence desde 1843, pois seu pai, engenheiro de origem italiana, fora chamado para colaborar na construção de uma barragem na cidade. Aos sete anos, perde o pai, vítima de febre tifóide.

Em 1858, Zola muda-se para Paris, onde já se encontrava sua mãe, e começa a corresponder-se regularmente com Cézanne, procurando incentivá-lo a vencer a resistência paterna e a transformar em realidade seu desejo de tornar-se pintor. Três anos mais tarde, quando finalmente consegue o consentimento de seu pai para

* Maria de Fátima Morethy Couto é mestre em História da Arte pela Unicamp (1993) e doutora em História da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon/Sorbonne (1999). Bolsista de pós-doutorado da Fapesp de 1999 a 2002, desenvolvendo pesquisa sobre a crítica de arte de vanguarda no Brasil e nos Estados Unidos durante as décadas de 1940 a 1960. Parte dessa pesquisa foi publicada pela Editora da Unicamp em 2004 (*Por uma vanguarda nacional. A crítica brasileira em busca de uma identidade artística – 1940/1960*). Autora de diversos artigos dedicados à arte brasileira do século 20 e à crítica de vanguarda no Brasil e no exterior. Professora de História da Arte no Departamento de Artes Plásticas do Instituto de Artes da UNICAMP.

abandonar o curso de Direito e dedicar-se à pintura, Cézanne vai ao encontro de seu amigo, mas permanece em Paris por apenas alguns meses. Não tendo sido admitido na Escola de Belas-Artes, retorna a Aix e trabalha temporariamente no banco do pai. Ao final de 1862, viaja novamente para a capital francesa, sem porém aí fixar-se definitivamente. O contato entre Cézanne e Zola mantém-se até 1886, ano da publicação do romance *A Obra*, a respeito do qual falaremos mais adiante.

Suas trajetórias artísticas, no entanto, evoluíram de formas completamente distintas. Enquanto Zola afirmava-se gradualmente como escritor, construindo uma carreira de sucesso e transformando-se no líder do movimento naturalista na literatura, Cézanne, após participar da primeira e terceira exposições impressionistas (1874 e 1877) e ver seu trabalho motivo de troça nos jornais, afasta-se do julgamento do público e da crítica e retorna a sua região de origem. Sobrevive de uma "mesada" do pai, que desiste de pressioná-lo para abandonar a pintura. Realiza sua obra totalmente alheio a opiniões de terceiros, buscando, porém, o reconhecimento oficial de seu talento mediante o envio constante de seus quadros para os salões oficiais. Eles, contudo, foram sempre recusados, à exceção de uma única vez, em 1882, quando Cézanne expõe um retrato, sendo apresentado no catálogo como aluno de Guillemet, um dos membros do júri.¹

Seu trabalho, admirado por alguns de seus amigos impressionistas,² só voltaria a ser discutido no início da década de 1890, sob os auspícios de uma nova geração de artistas e críticos, como Maurice Denis, Émile Bernard e Thadée Natanson. E apenas em 1895, 11 anos antes de sua morte, tem lugar sua primeira exposição individual, na galeria de Ambroise Vollard, em Paris. Todavia, a importância das discussões sobre arte travadas pelos jovens amigos e a convergência de suas idéias foram evidenciadas pelo próprio Zola em 1866 no prefácio, dedicado a Cézanne, da edição em brochura de seus artigos sobre o Salão daquele ano:

"Há 10 anos temos falado sobre arte e literatura (...) Remexemos em montes de idéias espantosas, examinamos e rejeitamos todos os sistemas e concluímos que fora da vida poderosa e individual só existiam mentira e estupidez. Procurávamos homens em todas as coisas, queríamos encontrar um tom pessoal em cada obra, quadro ou poema. Afirmávamos que os mestres, os gênios são criadores que, cada um a seu modo, criaram inteiramente um mundo e recusávamos os discípulos, os impotentes, aqueles cujo ofício consiste em roubar aqui e ali alguns laivos de originalidade".³

1 O pintor Antoine Guillemet era amigo de Cézanne e consentiu em apresentá-lo como seu aluno para que seu trabalho fosse exposto no Salão. De acordo com o regulamento então em vigência, qualquer membro do júri tinha o direito de indicar uma obra de um aluno para o Salão.

2 Monet, Pissarro, Degas e Renoir expressaram, em diferentes ocasiões, sua admiração pelo trabalho de Cézanne. Pissarro, considerado por Cézanne seu único mestre e responsável por sua "conversão" aos princípios impressionistas, chegou a possuir 20 telas de Cézanne. Monet, por sua vez, tinha 14 quadros do colega em sua coleção, entre eles *O Negro Scipião*, hoje no acervo do Masp. Degas comprou sete telas de Cézanne do marchand Ambroise Vollard, entre 1895 e 1897. Outro grande admirador da obra de Cézanne foi Paul Gauguin, que adquiriu, enquanto ainda era empregado da Bolsa de Valores, cinco pinturas de sua autoria.

3 Émile Zola, "Meu Salão", *A Batalha do Impressionismo*, tradução Martha Gambini, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989, p. 19.

Zola crítico de arte

Durante boa parte de sua longa carreira como escritor, Zola também aventurou-se no campo da crítica literária e da crítica de artes plásticas. Embora sua estréia como crítico de arte se tenha dado em 1865, com a publicação, em um jornal de Lyon, de sua análise do recém-lançado livro de Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*,⁴ foi no ano seguinte que suas idéias sobre arte tornaram-se objeto de intensa discussão na imprensa. Zola aceita então escrever uma série de artigos sobre o Salão Oficial para o jornal parisiense *L'Événement*. Mais preocupado em expressar suas convicções artísticas do que em realizar uma análise das obras expostas, o jovem escritor não poupou ataques à arte acadêmica, aos pintores consagrados e ao sistema oficial de exposições e premiações em vigor. A polêmica levantada e a forte reação desfavorável do público levaram o editor do jornal a reduzir a participação de Zola a apenas sete artigos, em lugar dos 16 inicialmente previstos. Contudo, como o próprio Zola afirmaria no último artigo da série, seu principal objetivo havia sido alcançado:

“Imaginem um médico que ignora onde se encontra a ferida e que, colocando aqui e ali seus dedos sobre o corpo do moribundo, escuta-o de repente gritar de terror e angústia. Confesso em voz baixa para mim mesmo que toquei o ponto certo, já que se zangam comigo. Pouco me importa se vocês não querem se curar. Agora sei onde está o ferimento”.⁵

Em tais artigos, Zola questionou até que ponto as exposições oficiais refletiam a produção artística francesa do momento se a escolha das obras recaía sobre um júri conservador. Consciente de que um novo caminho vinha sendo trilhado por artistas, que, em sua maioria, eram sistematicamente excluídos dos Salões, Zola defendeu o restabelecimento imediato do Salão dos Recusados – cuja única edição se dera em 1863 – para que o público pudesse conhecer e julgar por si próprio o trabalho de jovens talentosos. Mas tampouco se iludia a respeito do público. No quarto artigo da série, dedicado à defesa de Manet, que tivera duas obras recusadas pelo júri, Zola apontou a genialidade e a originalidade do pintor como as principais causas da incompreensão de sua arte, denunciando a intolerância do público em relação a qualquer obra que escapasse à mediocridade geral e afirmando que a “admiração do grande público é sempre em razão indireta à genialidade de um artista”:

“Os senhores conhecem o efeito produzido no Salão pelas telas do Sr. Manet. Elas simplesmente arrebentam a parede. Em torno dela, por toda a parte, são exibidas as guloseimas dos confeitadores artísticos da moda, árvores de açúcar-cândi, casas de patê, homens de pão-de-mel, mulherezinhas feitas de creme de

4 Há de se ressaltar, porém, que em 1863 o *Journal populaire de Lille* publicara um comentário de Zola a respeito da edição pela Hachette de *Don Quichotte*, com ilustrações de Gustave Doré.
5 Émile Zola, “Adeus de um crítico de arte”, *op. cit.*, p. 54. Artigo publicado originalmente em *L'Événement* de 20 de maio de 1866.

baunilha. A *boutique* de bombons torna-se mais rosa e mais doce, e as telas vivas do artista parecem adquirir uma certa amargura em meio a esse rio de leite. Daí as caretas das grandes crianças que passam pela sala. Vocês não conseguirão nunca fazê-las engolir dois tostões de verdadeira carne que possua a realidade da vida; mas se empanturram como infelizes com os doces enjoativos que lhes são servidos”.⁶

Em janeiro do ano seguinte, Zola dedica a Manet um segundo artigo, publicado na *Revue du XIXe. siècle*, no qual enfatiza o valor de sua obra e seu caráter de ruptura em relação à pintura consagrada pelos Salões e pelo grande público.⁷ Procurando responder ao negativismo da crítica corrente, seu texto dirigia-se àqueles que consideravam os quadros de Manet meros esboços ou que se escandalizavam com as cenas por ele representadas. A demonstração da irrelevância do tema na pintura de Manet e a afirmação da qualidade de sua obra constituíam-se nos dois pontos centrais de seu artigo. Na tentativa de superar o impasse de uma análise apenas temática, Zola privilegiou o estudo do emprego da cor nas telas do pintor. Em seu entender, um tema era para Manet um simples pretexto de trabalho, assim como os objetos eram meras manchas coloridas. Suas observações sobre *Olympia* nos servem como exemplo de seu raciocínio:

“Era preciso uma mulher nua e você escolheu Olympia, a primeira a chegar; você precisava de manchas claras e luminosas e então colocou um buquê; precisava de manchas negras e assim pôs em um canto uma negra e um gato. O que isto quer dizer? Você não o sabe e eu tampouco. Mas o que eu sei é que você conseguiu realizar de maneira admirável uma obra de pintor, de grande pintor, ou seja, conseguiu traduzir energicamente e numa linguagem particular as verdades da luz em da sombra, as realidades dos objetos e das criaturas”.⁸

A concordância entre as idéias centrais de sua crítica e a “poética” de Manet parecia total para o escritor, e foi a partir dessa certeza que ele construiu toda a sua análise, o que o levou a menosprezar aspectos importantes da pintura que tanto admirava. Embora reconhecesse algumas características relevantes da arte de Manet – sua grande simplicidade, a elaborada inter-relação entre as cores empregadas, a indicação de grandes conjuntos de massas plásticas e a quase-ausência de detalhes, o que resultava em uma oposição radical à minúcia dos pintores acadêmicos – Zola não conseguia atribuir uma significação precisa ao que via. Seus comentários sobre os quadros de Manet resumiam-se, na maior parte das vezes, a uma confirmação de pressupostos caros a sua proposta teórica. A explicação de Zola sobre a originalidade do pintor chega a ser ingênua:

6 Émile Zola, “O Senhor Manet”, *op. cit.*, p. 39 e p. 42. Artigo publicado originalmente em *L'Événement* de 20 de maio de 1866.

7 “Edouard Manet. Estudo biográfico e crítico”, publicado em primeiro de janeiro de 1867 na *Revue du XIXe. siècle*. Por ocasião da exposição individual de Manet nesse mesmo ano, foi publicada uma brochura contendo os artigos de Zola dedicados a Manet. Essa brochura aparece sobre a mesa do escritor no retrato de Zola, pintado por Manet em 1868 e exposto no Salão.

8 Émile Zola, “Edouard Manet. Estudo Biográfico e crítico”, *op. cit.*, p. 77.

“É dessa forma que explico a mim mesmo o nascimento de qualquer artista verdadeiro, de Edouard Manet, por exemplo. Sentindo que não chegaria a lugar algum copiando os mestres e pintando a natureza vista através de individualidades diferentes da sua, ele deve ter compreendido numa bela manhã, em toda a sua inocência, que só lhe restava tentar ver a natureza como ela é, sem olhá-la nas obras e nas opiniões dos outros”.⁹

Tendo eleito Manet como o representante de seu ideal artístico – um pintor analista, filho de sua própria época, que se havia rebelado contra a pintura dos museus e contra a tradição da arte francesa –, Zola não podia admitir que o rompimento do artista com as formas vazias da arte acadêmica estava diretamente relacionado, naquele momento de sua obra, com a arte de grandes mestres do passado. Para o jovem crítico, o reconhecimento de ascendências diretas implicava a completa negação da originalidade do artista. Entretanto, sem poder negar “uma certa semelhança entre as primeiras obras de Manet e a arte dos mestres espanhóis”, Zola apressou-se em afirmar que desde *Almoço na Pélva* o pintor havia claramente se libertado de quaisquer filiações. E ainda acrescentou:

“Então é bom esclarecer que, se Edouard Manet pintou algumas *Espada e Majo*, é só porque havia em seu ateliê vestimentas espanholas e ele achava as suas cores bonitas. Ele somente atravessou a Espanha em 1865, e suas telas têm um acento por demais individual para que se possa considerá-lo apenas um bastardo de Velásquez e de Goya”.¹⁰

Outra foi a análise que apresentou da obra de alguns artistas consagrados em um artigo sobre a Exposição Universal, publicado em *La Situation*, no mês de julho do mesmo ano de 1867. Os escolhidos dessa vez foram Meissonier, Cabanel, Gérôme e Théodore Rousseau. Zola foi extremamente irônico sobre o porquê de sua escolha: ao seguir a seleção do júri presumia estar apresentando aos leitores as personalidades mais vivas e enérgicas da arte contemporânea. Entretanto, suas observações a respeito de Gérôme revelam sua verdadeira opinião:

“Procuro em vão, no senhor, o criador. O senhor não possui nem fôlego, nem caráter, nem personalidade de nenhum tipo. O senhor não vive as suas obras e ignora a febre, o arrebatamento todo-poderoso que impulsiona todos os artistas. Sentimos que o senhor cumpre sua tarefa da mesma maneira que um operário; o senhor não deixa nela nada que lhe pertença, e entrega um quadro para o público como um sapateiro entrega um par de botas a um cliente”.¹¹

9 *Idem, ibidem*, p. 64.

10 *Idem, ibidem*, p. 71.

11 Émile Zola, “Nossos pintores no Champ-de-Mars”, *op. cit.*, p. 94. Artigo publicado originalmente em *La Situation* de primeiro de julho de 1867.

Após discorrer longamente sobre a “pintura microscópica” de Meissonier, as Vênus maquiadas de Cabanel, o tratamento banal dos temas “tocantes” de Gérôme e das obras “ralas, rígidas e rabugentas” de Rosseau, Zola conclui que, para tais pintores, ter talento equivalia a ser hábil e realizar composições bonitas e aprazíveis.

Em 1868, tendo aceito pela segunda vez a tarefa de analisar o Salão Oficial, Zola teve sete artigos publicados nos meses de maio e junho no *L'Événement Illustré*. Apesar de reiterar as mesmas observações quanto à mediocridade do Salão, o escritor preocupou-se, então, em dedicar a maior parte de seu texto aos pintores que julgava originais, destacando algumas de suas obras. E, se em seus artigos precedentes havia recusado para si o papel de porta-voz de grupos ou escolas, Zola procura agora demonstrar a unidade do movimento de renovação, agrupando os artistas inovadores sob a definição de naturalistas: “eles formam um verdadeiro grupo, que cresce a cada dia. Eles se encontram na dianteira do movimento artístico, e amanhã será preciso contar com eles”. Tal posição coincide com a afirmação do naturalismo na literatura, cujos princípios foram expostos por Zola nesse mesmo ano, no prefácio da segunda edição de seu romance *Thérèse Raquin*.

No primeiro artigo da série, Zola tentou explicar as razões da inferioridade da arte francesa do momento, distinguindo quatro causas principais: 1. a própria natureza do talento francês – sua facilidade de imitação, sua atração pelo banal e superficial; 2. a “crise nervosa dos tempos modernos”, que levava vários pintores a procurar igualar-se a poetas e a “pintar pensamentos em vez de corpos”; 3. a falência do ensino da Academia, na qual primeiro se ensinava o ideal de beleza antigo e só depois a técnica; e, por último, 4. o interesse exclusivo do público pelo tema de uma obra, o que fazia com que pintores menores obtivessem sucesso com quadros de temática agradável ou sedutora.

Criticando não apenas o classicismo desprovido de vida da arte acadêmica como também o romantismo e seu apego a temas literários, Zola examinou, ao longo dos outros seis artigos, as características principais da nova pintura. Segundo ele, apenas um pintor em harmonia com o espírito de sua própria época seria capaz de produzir obras vivas. Uma arte adequada ao tempo em que viviam, tempo de ciência e verdade, deveria romper com o idealismo romântico e retornar a uma observação minuciosa do real e a uma análise exata do presente. Pela primeira vez em sua crítica, Zola explorou a importância da representação de temas modernos. Fiel a seu conceito de obra de arte – “uma obra é um fragmento da criação visto através de um temperamento forte” –, acreditava, porém, no valor de uma obra na qual houvesse uma aliança

entre verdade e personalidade. Um pintor original e de talento, com seu "temperamento de artista e instinto de homem moderno", certamente interpretaria a realidade de forma pessoal.

Com o propósito de delinear os interesses e objetivos do naturalismo, Zola analisou, no terceiro artigo da série, a pintura de Pissarro, "um dos talentos mais profundos e graves da época", contrapondo, uma vez mais, a habilidade da arte acadêmica à "pesquisa amarga do real" (na qual não havia lugar para astúcias técnicas). Os dois artigos seguintes discutiram a participação dos "atualistas" e de alguns paisagistas, representantes da "grande escola naturalista". A denominação pintores atualistas coube àqueles que se interessavam por temas modernos. Entre esses, Zola ressaltou Monet, citando igualmente Bazille e Renoir. Em relação aos paisagistas, observou que, se a "paisagem clássica estava morta, assassinada pela vida e pela verdade", poucos eram os artistas que se colocavam diante da natureza sem idéias preconcebidas. As obras de Pissarro, Jongkind, das irmãs Morrisot e do mestre Corot (mesmo com seus tons vaporosos) comprovavam que a qualidade de seu trabalho resultava do fato de possuírem um "sentimento verdadeiro da natureza".

A confiança do jovem crítico em relação à força do naturalismo na arte de sua época tornou-se ainda mais evidente em seu último artigo sobre o Salão de 1868. Ao analisar as dificuldades vivenciadas pelos escultores do século 19 para desembaraçar-se de referências clássicas e "reconciliar-se com os tempos modernos", Zola exprimia sua certeza de que o movimento de retorno à observação, já vencedor na pintura, predominaria sobre a escultura num futuro bem próximo. Um exemplo dessa gradual e irreversível conquista, segundo ele, era dado naquele momento por Philippe Solari e sua obra *O negro adormecido*.

Ainda em 1868, mais dois artigos de Zola sobre a situação das artes plásticas na França foram publicados na imprensa parisiense, em *La Tribune*.¹² Ambos discutiam a relação do Estado com os artistas, seu sistema de encomendas e premiações e enfatizavam o total desinteresse do Ministério de Belas-Artes na implementação de uma política de apoio e valorização de artistas de talento. No ano seguinte, dois outros pequenos artigos seus também foram publicados em *La Tribune*, o primeiro sobre Gustave Doré, e o segundo criticando a proibição da publicação de uma litografia de Manet, *A execução de Maximiliano*. Em razão da guerra franco-prussiana, Zola só retomaria sua crítica na imprensa francesa em 1872, dessa vez nos jornais *La Cloche* e *Le Corsaire*. Suas considerações sobre a política de artes plásticas desenvolvida pelo Segundo Império estenderam-se à

12 Ambos intitulam-se "Conversa" e foram publicados em 30 de agosto e 20 de dezembro de 1868. Para a versão em português, ver Émile Zola, *A Batalha do Impressionismo*, op. cit., pp. 137 a 147.

administração da Terceira República, já que, em sua opinião, nada se alterara. Zola alertou para a necessidade premente de mudança, para que os erros do governo anterior não se repetissem. A época democrática em que entravam, em sua opinião, exigia uma "arte viril", e o Estado não poderia continuar encorajando a trivialidade da arte acadêmica.

Nos anos subseqüentes, após a interdição de *Le Corsaire* e o fechamento de *La Cloche*, sem espaço para sua crítica de arte nos demais jornais parisienses, Zola contentou-se em escrever pequenos artigos sobre os Salões, que ele próprio denominava "crônicas", para um jornal de Marselha, *Le Sémaphore de Marseille*. Em 1875, iniciou sua colaboração mensal em uma revista literária de São Petersburgo, *Le Messager de l'Europe*, que perdurou até 1880. O tom polêmico e agressivo de seus escritos, tão familiar a seus leitores franceses, foi substituído por uma apresentação mais descritiva e menos enfática dos diferentes movimentos artísticos franceses e por uma reflexão mais geral sobre a sociedade de seu país. Em 1879 e 1880, Zola voltou a analisar os Salões para um jornal parisiense, *Le Voltaire*, e, em 1881, com o artigo "Um passeio pelo Salão", publicado no *Le Figaro*, despediu-se da crítica jornalística. A morte de Manet, dois anos mais tarde, levou-o a romper seu silêncio e a responsabilizar-se pelo prefácio do catálogo da exposição póstuma das obras do pintor. Uma segunda exceção nesse sentido – além da publicação de *A Obra* em 1886 – deu-se em 1896, quando escreveu mais um artigo sobre o Salão, "Pintura", também publicado no *Le Figaro*, no qual ficou evidente seu descontentamento em relação aos rumos tomados pela arte francesa, incluindo aí tanto a pintura impressionista quanto a obra de Cézanne.

Zola e o Impressionismo

A importância maior da crítica de arte de Zola nos anos que precederam a eclosão do Impressionismo está em sua análise acurada do quadro geral das artes plásticas na França e em sua denúncia da estagnação da arte acadêmica. Apesar do tom doutrinário de seus primeiros escritos e da repetição das mesmas idéias ao longo de sua carreira como crítico, Zola destacou-se por seu combate veemente à mediocridade e à "perfeição banal" da pintura acadêmica, por sua tentativa de resgatar o valor da personalidade do artista na criação de uma obra de arte, assim como por sua denúncia das dificuldades encontradas pelos pintores rebeldes à tradição vigente para expor suas obras.

Zola evidenciou a falência do sistema "pseudoliberal" das exposições anuais da Academia de Belas-Artes, sistema esse que

excluía dos Salões as obras mais originais. Seu convívio com os jovens pintores que se reuniam no Café Guerbois e sua estreita ligação com Cézanne fortaleciam sua certeza de que se fazia necessária uma modificação radical da estrutura dos Salões para que se pudesse estabelecer uma nova relação entre governo, artistas e público. Se, a princípio, Zola pleiteou o restabelecimento do Salão dos Recusados, logo passou a questionar a validade de quaisquer “concursos oficiais” e a postular a criação de exposições livres, sem seleção prévia das obras e sem premiações.

Ao romper com a noção de belo absoluto, ao condenar a atenção exagerada da crítica e do público ao tema de uma obra e ao definir a arte como expressão de um talento individual, Zola insurgiu-se contra uma das maiores conseqüências do ensinamento acadêmico: a difusão do conceito de arte como sinônimo de *savoir faire*. A destreza de um estudante aplicado não se constituía, segundo ele, em pré-requisito para a construção de uma arte autêntica. “Olhem de perto os quadros de sucesso”, advertiu o jovem crítico em 1868,

“ficarão espantados com o estranho trabalho ao qual o artista se dedicou. Alguns quadros, de aspecto brutal, mostram um máximo de habilidade. De longe pode parecer elegante, bonito; por vezes até sólido e enérgico. Mas logo se pode ver que tudo é mentira, que a obra carece totalmente de força e de originalidade, que ela é simplesmente o trabalho de um fabricante impotente que lançou mão da perícia e que conseguiu falsificar a boa, a verdadeira pintura”.¹³

Zola não tinha dúvidas a respeito do perfil ideal de um artista verdadeiro. “É necessário que cada um pertença à sua época, caso queira criar obras viáveis”, declarou no mesmo ano.¹⁴ O pintor da segunda metade do século 19 que se preocupasse em criar obras imortais deveria, por conseguinte, participar do crescente envolvimento de sua sociedade com a pesquisa e a análise científicas. Nesse sentido, era-lhe clara a relevância de uma arte vinculada ao real e não a sonhos ou temas literários. O romantismo, em sua opinião, “havia sido apenas uma revolta necessária para romper com a tradição”, enquanto o simbolismo, com seus enigmas, apresentava-se como uma reação previsível ao naturalismo.

Não obstante, Zola tampouco se aliou aos princípios do movimento realista ou defendeu uma pintura que reproduzisse objetivamente a realidade, enaltecendo, em seus escritos, obras nas quais transparecesse o temperamento de seu autor. Em diversas ocasiões, por exemplo, chegou a manifestar sua admiração tanto por Courbet como por Delacroix, homens que haviam conseguido superar a vulgaridade da produção artística de seu tempo. Entretanto, se sua aproximação de Courbet foi

13 Émile Zola, “Os Naturalistas”, *op. cit.*, p. 108. Artigo publicado originalmente em *L'Événement Illustré* de 19 de maio de 1868.

14 Émile Zola, “A escultura”, *op. cit.*, p. 131. Artigo publicado originalmente em *L'Événement Illustré* de 16 de junho de 1868.

facilitada pelas características da arte do pintor, Delacroix seria por ele considerado o grande gênio da escola romântica e por isso mesmo temível. Sem jamais menosprezar seu talento, Zola não deixaria de censurá-lo por exprimir em seus quadros todo o nervosismo de sua época e por “pintar como se escreve”.

Em seus artigos da década de 1860, além de enaltecer Manet – o primeiro pintor a preocupar-se em adotar na representação de seres humanos a mesma abordagem inovadora, isenta de idéias preconcebidas, que prevalecia na obra de vários paisagistas franceses –, Zola também elogiou a arte de Monet, Pissarro, Renoir, Bazille e Jongkind, e, ao dar início a sua “campanha” em favor do naturalismo na pintura, definiu tais artistas como genuínos representantes da nova tendência. No entanto, à medida que as exposições impressionistas (organizadas basicamente por esse mesmo grupo de pintores) começaram a ocorrer,¹⁵ possibilitando um maior conhecimento da proposta de trabalho de cada um de seus membros, Zola percebeu a contradição existente entre os reais interesses desse grupo e sua concepção de arte naturalista.

Sua insatisfação em relação à pintura impressionista fica então cada vez mais clara em seus escritos. Já em 1875, no ano seguinte à primeira exposição impressionista, Zola afirmou – o que voltaria insistentemente a repetir – que a arte francesa se encontrava órfã após a morte de Delacroix e Ingres e o exílio de Courbet. E, apesar de entrever na “anarquia completa da arte” daquele momento um sinal positivo de transformação, não julgava que qualquer dos pintores atuantes estivesse à altura dos grandes mestres há pouco desaparecidos. Quatro anos depois seria ainda mais severo ao reportar-se aos impressionistas, criticando o permanente caráter de esboço de suas obras, fruto de imperícia técnica e de um total desinteresse por um tratamento mais cuidadoso das formas plásticas. Seus autores contentavam-se com os efeitos de uma execução rápida e aproximativa, esquecendo-se de “estudar a natureza com a paixão dos verdadeiros criadores”. Nesse mesmo período, Zola também começou a mostrar-se reticente a respeito da pintura de Manet, apontando como principal motivo da “longa duração de sua luta com o público” o fato de “sua mão não corresponder à acuidade de sua visão”.

Em 1880, em consonância com a posição de Cézanne, reprovou a atitude majoritária dentro do grupo impressionista de abster-se do combate nos salões oficiais e, em 1896, em artigo nostálgico e melancólico, o último de sua autoria publicado na imprensa, queixou-se da disseminação da pintura ao ar livre e do conseqüente “abuso de tons

¹⁵ Foram oito as exposições impressionistas: 1874, 1876, 1877, 1879, 1880, 1881, 1882 e 1886.

claros, o que fazia com que certas telas se assemelhassem a peças de roupa desbotadas por repetidas lavagens”.

Na verdade, em momento algum de sua carreira Zola desempenhou o papel de defensor convicto do Impressionismo. Se a princípio considerou tal movimento “capaz de num futuro bem próximo modificar a escola francesa e influir nos Salões”, jamais avaliou com precisão a renovação que estava sendo promovida por esses artistas. Em sua opinião, o legítimo intérprete da fórmula naturalista ainda não havia surgido, e tanto os impressionistas como Manet não eram senão os precursores, os pioneiros da revolução por ele sonhada.

Um exemplo claro de sua atitude em relação ao Impressionismo é *Uma página de amor*, romance de sua autoria publicado em 1878. Nele, Zola estabelece uma correlação entre o comportamento humano e a natureza, associando os sentimentos e as ações dos protagonistas ao “clima” de Paris. A cidade, vista da janela da residência de Hélène Grandjean e sua filha Jeanne, na elevação de Passy, transforma-se em uma paisagem, contemplada por ambas em inúmeras ocasiões. As descrições minuciosas de Zola permitem que o leitor visualize essa original paisagem em diferentes momentos do dia ou do ano – sob a influência da luz matinal ou crepuscular, sob a chuva, sob a neve, etc... Uma leitura superficial poderia nos levar a relacionar tais descrições à tentativa de Monet e seus companheiros de reproduzir, em suas composições as variações luminosas que incidem nas figuras e objetos, segundo a hora do dia ou a estação do ano. *Uma página de amor*, no entanto, comprova o antagonismo de Zola à proposta impressionista, já que revela o quanto sua interpretação da natureza é carregada de intenção dramática. A ênfase descritiva nas transformações da natureza visa a intensificar o ritmo da trama, reforçando a monotonia ou a dramaticidade da narrativa.

Uma passagem que demonstra a estratégia do autor é o capítulo no qual Hélène, após muita hesitação, cede ao amor proibido do médico Henri Deberle. Uma tempestade assola impiedosamente a cidade no dia em que os dois amantes entregam-se finalmente um ao outro. Em virtude dessa mesma tempestade, Hélène acaba por perder sua filha, que, com ciúmes da mãe, expõe-se conscientemente à chuva implacável e contrai uma pneumonia, que causa sua morte. Ao final do romance, em uma de suas visitas ao túmulo da Jeanne, Hélène contempla Paris e conclui que, assim como nada conheceu da cidade onde residiu por um breve período de sua vida, tampouco chegou a verdadeiramente conhecer Henri, seu amante por um dia.

As razões do progressivo distanciamento de Zola em relação ao Impressionismo revelam os pressupostos de sua crítica. Enquanto os impressionistas rompiam com o caráter narrativo da pintura, substituindo a noção de tema pela idéia de motivo, Zola, ao contrário, insistia em apregoar a necessidade de se representar artisticamente a civilização moderna por meio de questões contemporâneas. O sucesso da nova arte, segundo ele, dependeria de uma interpretação enérgica e segura de temas referentes ao real – em nada relacionada ao estudo da decomposição dos reflexos luminosos que tanto interessava aos impressionistas. E, embora ainda acreditasse que todo artista de talento devesse oferecer ao público uma tradução pessoal da realidade, esperava, porém, que todos os espectadores pudessem reconhecer e ter fácil acesso a esse “universo particular”. Em seu modo de ver, uma obra original evocaria ao observador um pedaço qualquer do mundo; uma grande paisagem, por exemplo, faria “a natureza reviver com seus ruídos, odores e seus reflexos de luz e sombra”.

Também em relação às figuras humanas o pintor deveria “preservar a lógica de sua anatomia e a proporção sadia de suas formas” se pretendesse dar vida a seu trabalho. Podemos concluir, portanto, que apesar da condenação inicial de Zola de uma análise atrelada ao tema de uma composição, sua crítica permaneceu vinculada ao domínio representativo de uma obra, sem jamais entrar em contato com sua dimensão formal, resultando daí a incompreensão do escritor quanto ao valor das primeiras manifestações de uma arte nova.

Zola e Cézanne

Apesar de todo o espaço conquistado na imprensa, Zola pouco se manifestou a respeito da pintura de Cézanne. Na década de 1860, uma das raras exceções nesse sentido é uma pequena carta, publicada no *Le Figaro*, em resposta a um artigo irônico sobre os dois quadros de Cézanne que haviam sido recusados pelo júri do Salão de 1867. Contudo, nem mesmo aqui Zola tomou para si a defesa incondicional da obra do amigo – como fizera meses antes em relação a Manet – , limitando-se a observar que o pintor ao qual o artigo jocoso se referia era “um de seus amigos de infância, um jovem artista de quem estimava singularmente o talento vigoroso e pessoal”.

Nas décadas seguintes, voltaria a referir-se brevemente a Cézanne em meio a seus comentários sobre os pintores impressionistas. Em 1877, em sua breve análise da terceira exposição impressionista para o jornal *Le Sémaphore de Marseille*, definiu o amigo como “o maior colorista do grupo. Suas telas fortes e vivas”, continua o escritor, “apesar de servirem de motivo de riso para os burgueses, indicam



Paul Cézanne. *O Negro Scipião*, óleo sobre tela, 107 x 83cm, MASP, São Paulo, c. 1867

claramente os elementos de um grande pintor. O dia em que Paul Cézanne se possuir inteiramente, ele fatalmente produzirá obras superiores". Ao que podemos deduzir por suas afirmações posteriores, Zola jamais reconheceu que tal momento houvesse ocorrido. Em 1881, a despeito de observar que a arte de Cézanne permanecia de fato mais próxima das propostas de Courbet e Delacroix do que da pintura impressionista, Zola continua a considerá-lo um artista incompleto, "um temperamento de grande pintor que ainda se debate em pesquisas de fatura". E 15 anos depois, um ano após a primeira exposição individual de Cézanne, denomina-o "grande pintor abortado".

Mas o testemunho maior do julgamento depreciativo de Zola sobre a arte e a capacidade de seu amigo é certamente seu romance *A Obra*, publicado em 1886. Nesse livro, Zola procurou retratar o movimento artístico parisiense do final do Segundo Império e do início da Terceira República a partir da descrição do percurso de um pintor, Claude Lantier, e seu círculo de amigos, todos ligados ao mundo das artes. As alusões autobiográficas são evidentes. Sandoz, Claude e Dubuche, "os três inseparáveis", conheceram-se no colégio em Plassans, pequena cidade do sul da França, reencontrando-se anos depois na capital.¹⁶ Assim como Zola, Sandoz tenta a carreira de escritor em Paris. Prudente e sensato, tendo que sustentar sua mãe enferma, afirma-se gradualmente em seu ofício. É o melhor amigo de Claude e acompanha toda a sua trajetória. Dubuche, por sua vez, forma-se em arquitetura pela Escola de Belas-Artes mas, após alguns projetos mal-sucedidos na companhia do sogro, renuncia a sua profissão e acaba por distanciar-se completamente de seus amigos.

Os três jovens acreditavam que "conquistariam Paris" com sua genialidade e talento. Apesar de sua declarada admiração pela arte de Delacroix e Courbet, Claude percebia que era chegada a hora de uma pintura nova, diferente da dos velhos mestres. "Mas o que eu sinto", diz a Sandoz, "é que o grande cenário romântico de Delacroix está ruindo; e que a pintura negra de Courbet empesta o já fechado e mofado *atelier*, onde o sol jamais entra". Em 1863 participa do Salão dos Recusados com um quadro cuja descrição evoca claramente o *Almoço na relva*, de Manet. Massacrado pela crítica e pelo público, seu talento e a força de sua pintura são porém reconhecidos por vários artistas, alguns deles já consagrados, e ele chega a ser considerado o líder de uma nova escola: a pintura "ao ar livre". Entretanto, no decorrer do romance assistimos apenas à falência de sua carreira e ao desmoronamento de sua vida particular. O sucesso esperado nunca chega; sua total exclusão dos salões oficiais transforma-o em um pintor marginal, completamente desconhecido do público. Seu nível de

16 No Colégio Bourbon, onde se conheceram, Cézanne e Zola formavam um trio com o amigo Jean-Baptistin Baille, o qual tornar-se-ia, no futuro, professor da Escola Politécnica.

exigência em relação a sua obra leva-o a destruir vários de seus quadros ou a retrabalhar incessantemente algumas partes de suas pinturas. “Era sempre a mesma história”, relata o narrador, “ele se consumia por inteiro, em uma impulsão magnífica; em seguida não era capaz de fazer mais nada, não conseguia mais terminar”.

Ao mesmo tempo em que vivenciamos a derrota de um pintor de talento, presenciamos a ascensão de Fagerolles, artista medíocre, mas astuto o suficiente para adequar ao gosto do júri e da crítica algumas das inovações pictóricas de seu amigo, obtendo assim constantes premiações oficiais e um enorme sucesso junto ao público. A única vez em que Claude consegue expor no Salão – um quadro de seu filho no leito de morte – é, ironicamente, devido à intervenção de Fagerolles, já então membro do júri e como tal tendo direito ao recurso de fazer com que fosse aceita, “por caridade”, uma obra qualquer de sua escolha.¹⁷ Diante de sua frustração em relação a sua capacidade criativa e de sua crescente insatisfação quanto ao quadro que vinha realizando, Claude termina por se suicidar. As palavras de Sandoz no enterro do pintor resumem de forma clara sua opinião desfavorável a respeito da arte do amigo e denunciam sua certeza de que o esforço travado por Claude ao longo de sua carreira estava acima de suas forças “Ao menos vemos um que foi lógico e corajoso... Ele se deu conta de sua impotência e se matou”.

Em *A Obra*, Zola retoma e atualiza questões anteriormente analisadas por Balzac em seu curto ensaio sobre o drama da criação artística, *A obra-prima ignorada*. A desesperada tentativa de “realização”, a busca de um modelo ideal, a íntima relação entre genialidade e impotência e a tênue divisão entre certeza e dúvida na vida de um artista são pontos fundamentais em ambos os escritos. Frenhofer e Claude, dois pintores obcecados pela idéia de perfeição absoluta, morrem devido ao fato de compreender seus limites pessoais. Entretanto, se no conto de Balzac a discussão estética prevalece sobre os elementos narrativos ou descritivos, no romance de Zola, ao contrário, a tragédia pessoal de Claude e a trajetória desigual de seus amigos ocupam o lugar central da trama. Desejando enquadrar *A Obra* no ciclo dos Rougon-Macquart, Zola situa a ação na época em que vive, valendo-se de todos os questionamentos presentes em seus artigos publicados na imprensa para a construção do enredo.

A contextualização histórica e as claras referências autobiográficas possibilitam estabelecer uma relação direta entre os elementos da ficção e as opiniões de Zola a respeito do movimento artístico de seu tempo. Apesar da manifestação de desprezo por uma arte presa a

¹⁷ Cabe lembrar que em 1882 Cézanne, como vimos, teve uma obra exposta no Salão devido ao fato de apresentar-se como aluno de um membro do júri.

regras e convenções, *A Obra* revela, acima de tudo, a incredulidade de seu autor em relação ao vigor e à qualidade da pintura que triunfara sobre o classicismo acadêmico. Além disso, a evidente analogia entre as personalidades de Claude Lantier e Cézanne, que não passaria despercebida ao pintor e o levaria a romper definitivamente com Zola, deixa claro que o escritor tampouco apreciava o trabalho de seu amigo de infância ou acreditava em sua genialidade. A constante insatisfação de Cézanne e Claude Lantier com o resultado obtido em seus quadros era por ele considerada um sinal de impotência e insegurança, e apontada como a principal razão do fracasso do protagonista de seu romance.

Todavia, apesar da total independência de suas propostas de trabalho, uma comparação entre a crítica de arte de Zola e a obra de Cézanne comprova que ambos compartilhavam as mesmas opiniões sobre arte (o próprio escritor, como vimos, ressaltara esse fato em 1866). Cézanne jamais se deixou seduzir por regras ou fórmulas preestabelecidas ou concebeu a perfeição e habilidade artísticas como ideais a serem atingidos. A tentativa de concretizar a proposta de arte verdadeira veiculada por Zola é patente em seus primeiros quadros, como *O Negro Scipião*, do acervo do Masp, ou em sua incessante tentativa de encontrar a expressão autêntica de seu temperamento artístico. E, apesar de a complexidade da trajetória de Cézanne invalidar quaisquer esquematizações, é fácil perceber que ele continuou a perseguir, ao longo de sua carreira, os mesmos objetivos traçados em sua juventude juntamente com o amigo. Vários trechos de sua correspondência e dos depoimentos deixados por alguns de seus visitantes reiteram essa hipótese. Em 1903, por exemplo, três anos antes de sua morte, Cézanne afirmava ainda que, na arte, "só a força inicial, *id est*, o temperamento, pode levar alguém ao objetivo almejado".¹⁸

Zola, ao contrário, cada vez mais convicto da validade de suas idéias e empenhado em legitimar o naturalismo nas artes plásticas, se distanciaria gradualmente do movimento artístico de seu próprio tempo, preocupando-se exclusivamente em encontrar os artistas que correspondessem a sua concepção de grande mestre. E, enquanto Zola continuaria a ansiar pelo aparecimento de um novo gênio na pintura, capaz de representar com vigor a sociedade francesa contemporânea, Cézanne, silenciosamente, enfrentando suas dúvidas com a única certeza de que o olho se educa a partir de um trabalho constante e de um contato íntimo com a natureza, transporia a virada para o século 20 começando a ser reconhecido como um dos maiores pintores de toda a história da arte.

18 Carta a Charles Camoin datada de 22 de fevereiro de 1903, in Paul Cézanne, *Correspondência*, tradução de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1992, p. 239.