

QUADROS DE QUERMESSE EM *UN MÂLE*, DE CAMILLE LEMONNIER:
UM *TOPOS* NATURALISTA

RUBENS VINÍCIUS MARINHO PEDROSA (DOUTORANDO)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
rubens.escritor.fantasma@gmail.com

Dr. PEDRO PAULO GARCIA FERREIRA CATHARINA
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)
Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil
pedrop@letras.ufrj.br

RESUMO: O presente artigo tem por objetivo discutir a estética pictural de Camille Lemonnier a partir das descrições de cenas de quermesse presentes no romance *Un Mâle* (1882). São, para este fim, examinadas pinturas flamengas que tematizam a quermesse, estabelecendo aproximações com as descrições encontradas no romance, e sublinhados os aspectos culturais associados a esse tipo de festa tipicamente campesina, nos quais se incluem marcadamente a dança e a comida. Pretende-se discutir, por um lado, a pertinência da estética pictural engendrada por Camille Lemonnier como marca da singularidade da literatura belga francófona e, por outro lado, o modo como ela se articula com o naturalismo e aproxima Lemonnier de escritores franceses como Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans e Émile Zola. As análises se apoiam nos trabalhos de Pierre Bourdieu, Liliane Louvel e Svetlana Alpers.

Palavras-chave: Camille Lemonnier. *Un Mâle*. Romance belga. Pintura. Quermesses.

Artigo recebido em: 25 jan. 2019.
Aceito em 12 fev. 2019.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 jun. 2019.

PICTURES OF KERMIS IN *UN MÂLE*, BY CAMILLE LEMONNIER:
A NATURALIST TOPOS

ABSTRACT: The aim of this article is to discuss Camille Lemonnier's pictorial aesthetics by taking as points of departure the descriptions of scenes of kermis present in his novel *Un Mâle* (1882). To this end, Flemish paintings are examined which thematize the kermis, establishing links with the descriptions found in the novel, and underlining the cultural aspects associated with this type of typically peasant feast, in which dance and food are markedly included. The aim is to discuss, on the one hand, the relevance of the pictorial aesthetic engendered by Camille Lemonnier as a mark of the singularity of French-Belgian literature and, on the other, the way in which it articulates with naturalism and brings Lemonnier closer to French writers, such as Gustave Flaubert, Joris-Karl Huysmans and Émile Zola. The analyses are based on the works of Pierre Bourdieu, Liliane Louvel and Svetlana Alpers.

Keywords: Camille Lemonnier. *Un Mâle*. Belgian novel. Painting. Kermis.

*O romance aparece como a verdadeira
encarnação do temperamento flamengo.*

Heumann, 1913, p. 83¹

A frase de Albert Heumann escolhida para abrir este artigo sintetiza um aspecto fundamental da literatura belga francófona. O temperamento flamengo foi um fator de grande importância para a composição cultural da Bélgica, à época um jovem país cuja existência enquanto Estado havia sido consolidada apenas a partir de 1830. A tradição pictural dos Países Baixos, especificamente aquela dos pintores dos séculos XVI e XVII como Peter Paul Rubens (1577-1640), Jacob Jordaens (1593-1678) e Pieter Brueghel (1525-1569), constitui um patrimônio cultural belga por excelência. A literatura produzida no país seria em grande parte tributária dessa herança cultural, sobretudo a partir da década de 1880, quando, no meio literário belga, se

¹ Todas as traduções de textos citados neste artigo, salvo quando indicado, são de responsabilidade dos autores.

intensificaram as discussões sobre a existência de uma literatura nacional, da qual o elemento cultural flamengo seria um componente essencial. O romance converter-se-ia em expressão maior da tradução do colorido flamengo em literatura, pois, segundo Albert Heumann,

[...] se todos os escritores belgas podem legitimamente reivindicar antigos artistas, os romancistas, sobretudo, deles descendem. Diferentemente da poesia e do teatro, o romance convida às descrições: desse modo, se intensifica essa necessidade de pintar que habita no fundo de todo autor belga. Os romancistas belgas são pintores e, em geral, não passam disso. (HEUMANN, 1903, p. 83-84)

O romance seria então a manifestação literária por excelência na qual o escritor belga se aproxima da arte do pintor. Isso porque o gênero seria aquele no qual é possível o desenvolvimento de descrições picturais. Entre os escritores belgas que beberam da fonte da pintura flamenga estão Charles de Coster (1827-1879), Georges Eekhoud (1854-1927), Eugène Demolder (1862-1919), Georges Virrès (1869-1946) e Camille Lemonnier (1844-1913). Este último seria considerado aquele que melhor encarnou esta literatura feita com as mesmas tintas de um Brueghel ou de um Rubens, razão determinante para a sua eleição como representante da geração de escritores belgas em atividade a partir dos anos oitenta do século XIX. Além disso, Lemonnier é tido como aquele que definiu as bases do que viria a ser o naturalismo belga.

No presente artigo, propomos analisar as descrições de cenas de quermesse existentes no romance *Un Mâle* (1882), de Camille Lemonnier, como o lugar do interdiscurso pictórico. A primeira seção traz uma breve consideração sobre as obras de Lemonnier, seu projeto estético e as polêmicas a ele associadas. Em seguida, serão analisadas as descrições de quermesse presentes em *Un Mâle*, para enfim discutirmos os desdobramentos estéticos que a tematização da quermesse traz para a estética pictural do escritor, articulando com as representações realistas prezadas pela literatura naturalista em geral.

CAMILLE LEMONNIER: HERANÇA CULTURAL, SINGULARIDADES E POLÊMICAS

Ainda que seu primeiro romance, *Les Charniers*, só tenha sido publicado em 1881, Camille Lemonnier vinha até então construindo uma sólida reputação no mundo das Letras, publicando críticas literárias, contos e

poemas em prosa em jornais, revistas literárias e livro. Em seus trabalhos dessa fase, as paisagens flamengas e o colorido exuberante dos pintores da região de Flandres já se fazem presentes. No volume *Nos Flamands* (1869) – um híbrido de crítica de arte, poema em prosa e prosa poética –, Lemonnier exorta os artistas seus contemporâneos a buscarem em suas produções as representações generosas da cultura popular flamenga, como os pintores seus ancestrais: “Ó grande coração de Flandres! Em quais peitos fostes parar? Onde estão os filhos dos velhos flamengos? Modelos de Rubens, qual pincel saberá vos retrair, inspirado somente pelos traços populares?” (LEMONNIER, 1869, p. 3).

O escritor destaca nesse livro os modelos de Rubens, homens de proeminente força física, mulheres de seios fartos e formas generosas, matronas de semblante luminoso e sereno, os quais Rubens não teria imaginado, mas percebido ao seu redor e, então, traduzido em suas pinturas. Reportando-se diretamente a essa estética pictural, *Nos Flamands* (1869) se inicia com uma frase que seria ressignificada como uma espécie de mote da literatura belga moderna: “A pior anexação não é a de um pedaço de terra: é a do pensamento. Sejamos nós mesmos ou pereceremos” (LEMONNIER, 1869, p. 1). O tipo de significação que se pode atribuir à fórmula de Lemonnier engendraria questões que extrapolam o estritamente estético, tornando-se igualmente políticas.

A estética pictural flamenga constituirá um elemento constante na obra de Camille Lemonnier e esteve no centro de uma polêmica alguns anos depois da publicação de seus primeiros romances. Em 1888, por exemplo, o escritor foi processado pela corte de Paris por seu conto “L’Enfant du crapaud”. O conto, publicado pelo periódico parisiense *Gil Blas*, na edição de 30 de junho daquele ano, tematiza uma greve que se desenrola em uma mina de carvão. Em dado momento, os trabalhadores, que se viam esgotados porque a greve não chegava a um termo, e penalizados por suas famílias padecerem de fome, pensaram em voltar ao trabalho. Marcelle, uma velha taberneira, sente-se na obrigação de dissuadi-los da decisão. Ela propõe, então, que todos os homens que pensam em interromper a greve a fecundem, um a um, para, assim, dela nascer a criança que será capaz de regenerar o proletariado.

Ayrault, procurador da República Francesa, foi o responsável pela acusação de atentado à moral dirigida contra o autor de “L’Enfant du crapaud”. No seu requisitório fica patente que as descrições cruas da orgia representada no conto foram um agravante para que o autor fosse enquadrado na lei de atentado à moral da França. Segundo o procurador, “Não é tanto a ‘nudez subjacente’ da narrativa, mas, sobretudo, a ‘cruza de sua expressão’

que faz ‘L’enfant du crapaud’ estar sob pena de incriminação pela justiça francesa” (CONICK, 2004, p. 16).

A crueza com a qual o polêmico desfecho da greve é retratado é associada a uma ausência de verniz artístico que pudesse tornar o tema palatável. Lemonnier foi defendido pelo advogado Edmond Picard (1836-1924) que, além de jurista, era uma personalidade onipresente na vida literária belga, tendo sido um dos fundadores da revista *L’Art moderne*. Em sua defesa, Picard ressalta o que seria o temperamento essencialmente belga de Lemonnier, traduzido nas descrições cruas que motivaram o processo:

Os Senhores estão diante de um belga, de temperamento flamengo: olhem para ele, em sua ruiva e intensa natureza, toda a sua personalidade o confirma. Camille Lemonnier escreve baseado em qual arte? Na sua, na nossa. Se antes dizíamos: é preciso imitar os modelos, dizemos hoje: é preciso ser original, não imitar ninguém, se distinguir de todos. (PICARD apud LÈBRE, 1888, p. 573)

Na defesa que Picard faz de Lemonnier, a filiação da estética do escritor à tradição pictórica flamenga é chamada pelo advogado de “nossa arte”, arte nacional em suma. Lemonnier escreveria então a partir de sua pulsante natureza, oriunda do temperamento flamengo que corria em suas veias. A não compreensão da obra de Lemonnier na França é percebida como consequência das singularidades da literatura belga, e a defesa de Picard acaba por se converter em uma espécie de tribuna pelo reconhecimento das especificidades da literatura belga francófona, que não pretendia ser uma ramificação da francesa. Em outro momento da defesa, Picard afirma ainda que, apesar de belgas e franceses fazerem uso do mesmo idioma – o francês – a língua que eles falavam era a mesma apenas na superfície, não sendo a expressão de um mesmo pensamento (PICARD apud LÈBRE, 1888, p. 564). O argumento de Picard explicaria a diferença entre as concepções artísticas dos belgas e dos franceses. É possível entrever no seu discurso uma instrumentalização da estética de Lemonnier, de modo a afirmar as singularidades não apenas da obra do escritor, mas as que permeariam a literatura belga francófona moderna em seu conjunto. Em vista disso, é possível compreender o interdiscurso pictórico presente na obra de Lemonnier como um importante elemento de distinção do campo literário belga frente ao campo literário francês.

UN MÂLE: DESCRIÇÕES PICTURAIAS DE QUERMESSES

De *Un Mâle*, segundo romance publicado por Camille Lemonnier e aquele que lhe trouxe notoriedade como romancista, serão analisadas especificamente as descrições de cenas de quermesses presentes nos capítulos XI e XIII. A escolha de nos atermos às quermesses representadas no romance se deve à recorrência do tema em pinturas flamengas, aos aspectos culturais em jogo e ao diálogo entre pintura e literatura que a transposição de tal tema para a literatura pressupõe. Daremos igualmente atenção ao modo como a comida e a dança aparecem em diversos momentos dos capítulos citados, explorando suas implicações nas cenas descritas.

Un Mâle tem como protagonistas dois personagens emblemáticos no universo de Camille Lemonnier: um caçador e uma camponesa². O caçador Cachaprès vive no meio da floresta e sobrevive de suas caças. Na longa descrição do amanhecer no *incipit* do romance, mostrando a floresta escura se tornando clara com o nascer do sol, Cachaprès é visto como parte integrante daquela paisagem natural. A trama principal de *Un Mâle* girará em torno do idílio de Cachaprès e Germaine, enteada de um fazendeiro chamado Hulot. Cachaprès notou Germaine pela primeira vez enquanto espreitava a propriedade de sua família. Na cena, ela é descrita de forma crua a partir da visão de Cachaprès:

O postigo da janela, verde luzidio de pintura nova, deslizou e, na forte penumbra do quarto, uma cabeça de mulher expôs sua carne amolecida pelo repouso da noite. [...] Agora ela prendia as folhas da janela nas trancas, com os braços nus ao sol, inclinada para frente e, terminada essa tarefa, permaneceu imóvel, como se ainda estivesse adormecida, banhada na magnificência do dia. Ele se aproximou, atraído pelo odor de sono que pairava em torno da desconhecida. Um rubor de sangue tingia suas bochechas sadias, bronzeadas pelo sol de todo dia. Seu pescoço leve e redondo pousava sobre ombros largos, mal ocultados pelo peitilho desamarrado. Ela tinha a vivacidade rude, um pouco selvagem, das mineiras de Flénu, com seus olhos penetrantes; e seus cabelos, presos em um coque no alto da nuca, caíam sobre seus ombros em uma onda negra iluminada por reflexos vermelhos. (LEMONNIER, 1882, p. 5-6)

Saindo da penumbra, o primeiro elemento a ser percebido por Cachaprès é justamente a carne mole da mulher, ainda lânguida de sono, a

² Ainda que Germaine não seja propriamente uma camponesa, ela poderia ser vista como tal, pois lidava diretamente com a terra e com os afazeres da fazenda.

visão do caçador sendo motivo para o uso de adjetivos que remetem ao estritamente corpóreo, o que conduz a uma descrição carregada de materialidade, ancorada no gosto naturalista. A descrição prossegue dando a ver as bochechas avermelhadas e queimadas de sol, o pescoço redondo e os ombros largos da mulher. Permanecemos aqui na visão de Cachaprès sobre Germaine, que acaba por pintar uma figura típica dos quadros de Rubens, como as evocadas pelo próprio Camille Lemonnier em *Nos Flamands*. O olhar do caçador ainda percebe em Germaine uma vivacidade rude e um pouco selvagem que é comparada àquela das mineiras que trabalhavam nas minas de Flénu, comuna situada na região da Valônia (atualmente pertencente à cidade de Mons), onde se explorava o carvão. Na comparação, Cachaprès associa Germaine a uma personagem do povo, embora ela ocupe uma posição social diferente da sua, por ser filha de um fazendeiro. A atração de Cachaprès está associada à carnalidade daquela figura feminina, além de remeter a uma certa rudeza. O desnível social entre os dois protagonistas do romance, no entanto, terá sérias implicações no caso amoroso, e Germaine deixa transparecer as diferenças entre os dois desde o início, pois vê em Cachaprès um ser de um universo fundamentalmente diferente do dela: o que a atrai nele é justamente o lado selvagem, a rudeza manifesta no caçador, como pode ser verificado nesta passagem:

Ela contemplava sua beleza rude de homem dos bosques. Seu torso quadrado repousava sobre quadris largos e ágeis. Tinha as pernas retas, com a coxa saliente, os joelhos firmemente desenhados e suas mãos eram finas, sem calos. Ela admirou seus cabelos crespos e negros que caíam sobre uma testa curta, e uma admiração mais elevada juntava-se àquela: era que o homem que ela tinha diante de si era Cachaprès. Um terror associava-se a esse nome. Era sabido que, por onde passava aquele que o possuía, a caça estava em perigo; e aquele homem temível abaixava a cabeça diante dela, submisso como um animal. (LEMONNIER, 1882, p. 15)

Dois elementos destacam-se no modo como Germaine percebe Cachaprès: a atração pelo perigoso e o desejo sexual. O caçador exerce uma atração sobre a moça pela virilidade de sua compleição e pela reputação que tinha junto à população do povoado, onde ia muitas vezes vender as caças que abatia na floresta ou mesmo pernoitar nas fazendas e filar pedaços de pão, café ou cerveja: “E Cachaprès ficava na palha quente da estrebaria nos dias em que vinha pedir pousada nas fazendas e, constantemente, grandes bocados de pão, cerveja e café à vontade” (LEMONNIER, 1882, p. 29). Ele era ao mesmo tempo temido e admirado por seu semblante de fera e por ser

insubmisso, vivendo de acordo com suas próprias leis – o que o próprio nome “Cachaprès” confirma, sendo um termo valão usado para designar alguém que é procurado e escapa (QUAGHEBEUR in QUAGHEBEUR; BERNARD; ABREU & PONGE, 2009, p. 45). Ao mesmo tempo, no jogo amoroso que se anuncia, nota-se a inversão das posições, pois de caçador Cachaprès, “submisso como um animal”, passa a objeto do desejo de Germaine.

Uma ocasião importante na qual Cachaprès era visto no povoado era a época das quermesses, quando o caçador poderia divertir-se com as mulheres do local, as quais para ele era suficiente que fossem “grandes e carnudas, com dentes limpos” (LEMONNIER, 1882, p. 32). Apesar de sua reputação entre as mulheres, ele não havia tido nenhum “caso mais duradouro” (LEMONNIER, 1882, p. 32). O caçador, então, acende em Germaine a chama da curiosidade e do desejo puramente carnal.

A quermesse é tema do capítulo XI do romance, sendo composto majoritariamente por descrições. Neste capítulo é descrita a preparação da festividade, mostrando a agitação que domina o local em uma sequência de ações que estão intimamente ligadas à vida simples de um pequeno povoado e à fartura:

O dia da quermesse chegou.

Desde a manhã, uma fermentação encheu o povoado. Os taverneiros tinham-se provido de cerveja. Os pães de mel estavam expostos aos montes à janela dos merceiros. E durante toda a tarde da véspera, os fornos haviam queimado para assar as tortas. Diante das portas, a rua varrida reluzia de limpeza. Cortinas leves, presas por um laço colorido, pousavam sua brancura sobre o negro dos vidros. Um alarido de donas-de-casa lavando às vassouradas os cômodos das casas invadia o ar. Às dez horas soaram os sinos para a missa solene. Então, as escovas e os baldes foram guardados, os braços vermelhos enfiaram-se nas mangas dos vestidos e a animação começou.

Homens mostravam na entrada das tavernas suas faces descontraídas por um começo de embriaguez. Eles estavam bebendo desde a saída da missa das oito horas. Um odor de bebida derramada exalava de suas camisas. Quando grupos de pessoas passavam, eles batiam no vidro das janelas e os chamavam para brindar com eles. Com isso, aglomerações formavam-se pouco a pouco.

Copos vazios congestionavam em filas desiguais as mesas enodadas de espuma de cerveja. Às vezes, um movimento brusco de um bebedor fazia vacilar os copos, que tilintavam ao se entrecocar. Esse barulho de copos se misturava ao rumor das conversas, que por sua vez formavam um grande zumbido surdo que parecia rolar sob as mesas e, em alguns momentos, era dominado pelo estampido de vozes mais altas. (LEMONNIER, 1882, p. 77-78)

São vistos pães de mel na janela, fornos queimando para cozinhar as tortas e as cervejas dos taverneiros. A espuma da cerveja aparece junto aos copos enfileirados, manchando as mesas, demonstrando um aspecto de sujeira e desordem. O trecho destacado mostra uma sequência de quadros triviais, como os de mulheres lavando as casas, homens bebendo na taverna e sinos da igreja anunciando a missa. São cenas ancoradas em ações de personagens num momento festivo de um vilarejo – um procedimento integrante da literatura naturalista que privilegia os momentos banais e cotidianos da existência, destituídos de qualquer transcendência.

Acusada frequentemente de ser excessiva e de querer trivializar a vida e fetichizar os objetos (BAGULEY, 1995, p. 151), a descrição naturalista visa a situar o personagem no meio onde ele se move e evolui, detalhando o ambiente tanto físico quanto social. A descrição se inspiraria no princípio segundo o qual “ler o que vemos nos faz acreditar naquilo que lemos” (BAGULEY, 1995, p. 155). Tal procedimento encontrava-se já nas obras de Balzac (1799-1850) e foi levado a outro nível por Gustave Flaubert (1821-1880). O autor do romance considerado fundador da literatura realista, *Madame Bovary* (1857), desenvolve em suas obras uma observação aguda de seus personagens e do meio onde eles se movem. Joseph Jurt pondera que, em *Madame Bovary*, os cenários e objetos possuem tanta importância para a trama quanto os personagens (JURT, 2002, p. 41). Flaubert considerava que a descrição literária conseguia ser mais rica em detalhes do que uma fotografia, à qual ele se mostrava particularmente hostil (JURT, 2002, p. 34). Em *Madame Bovary*, há uma abundância tanto de passagens descritivas, nas quais são elencados objetos e detalhes da cena, mas que não configuram picturalidade, quanto de descrições picturais propriamente ditas, quando o escritor, pelo uso das palavras, cria jogos de luzes e cores, imprimindo plasticidade à cena (JURT, 2002, p. 45-46). Este traço descritivo será então amplamente explorado pelos escritores naturalistas.

Em sua referencialidade, o naturalismo estabelece relações discursivas para além do literário, notadamente com as ciências naturais, a medicina experimental e a pintura. Pintando cenas que vão do banal ao grotesco, os escritores naturalistas estetizam o mundo material e acabam por compor o que se convencionou chamar de “descrições picturais”. Segundo Liliane Louvel, a descrição pictural impõe seus modos e constrói um sistema dentro do texto (LOUVEL, 2006, p. 198). Ela é capaz de constituir-se em unidade autônoma, sendo uma espécie de ornamento excessivo, o lugar hiperbólico da figura (LOUVEL, 2006, p. 201).

É nítida, na passagem do capítulo XI apresentada, a suspensão provocada pela descrição pictural, que se caracteriza por promover um efeito de expansão que lhe é característico (LOUVEL, 2006, p. 200). A descrição dos

preparativos para a quermesse ocupa todo o capítulo, causando uma expectativa maior na trama do romance, que permanece interrompida. A história continua a se desenrolar no capítulo seguinte, embora este ainda contenha descrições. É perceptível, nessa organização dos capítulos que possuem a quermesse como tema (caso do capítulo XI) ou como cenário (caso dos capítulos XII e XIII), a finalidade de situar o leitor no espaço no qual uma parte da trama vai se passar, além de criar uma imagem em sua mente baseada em um tema caro à pintura flamenga.

A quermesse presente no romance seria um forte componente de identificação cultural para os leitores belgas. Ela também nos faz pensar nos quadros de Pieter Brueghel e Peter Paul Rubens que representam esse tipo de festa. A descrição pode ser aproximada de um quadro de Brueghel, como o “Dança campestre”:



Fig. 1: Pieter Brueghel - *Dança campestre* (1568)
Fonte: <<https://commons.wikimedia.org>>

O quadro mostra uma sequência de cenas que não aparecem hierarquizadas, do mesmo modo que na descrição que abre o capítulo XI de *Un Mâle*, na qual não há um ponto central para onde o olhar é direcionado, a descrição deambulando por vários pontos do que seria o quadro maior. A passagem do romance traz uma cena de bebedeira do lado de fora de uma taberna. Na cena mostrada no quadro, entre os personagens se encontram homens igualmente bebendo do lado de fora de uma taberna, em uma mesa na entrada. No quadro de Brueghel são vistas diversas ações simultâneas em vários ambientes, pessoas que bebem e conversam, no primeiro plano; dançam em um plano intermediário; o quadro nos deixa ainda notar casas e a

igreja com campanário que se evidenciam ao fundo. A descrição da quermesse em *Un Mâle*, por sua vez, também mostra diversos ambientes, havendo em cada um deles pessoas bebendo, fazendo limpeza, se arrumando, comida sendo exposta, etc. Os ambientes e as cenas convergem para a quermesse, que está sendo preparada naquele povoado, de modo que se pode notar uma certa narrativização na descrição.

É evidente, de todo o modo, uma distribuição não muito hierarquizada de pequenas cenas no quadro de Brueghel. No canto inferior do quadro, à esquerda, é possível mesmo notar que houve uma redução na dimensão de duas personagens femininas, de um modo que tornou mais visível essa distribuição. Assim também ocorre com a sequência de ações pintadas por Lemonnier. Além disso, tanto o quadro quanto a descrição seriam performativos. Svetlana Alpers (1999) fala em performatividade associada aos quadros de Pieter Brueghel, especificamente, e àqueles dos pintores setentrionais que trazem de algum modo ações humanas em gradação. Em oposição aos *affetti* italianos – pinturas ricas em expressão de sentimentos interiores –, os personagens em cena são definidos por aquilo que estão fazendo (bebendo, conversando, dançando...), não importando muito o que pensam, nem seus sentimentos (ALPERS, 1999, p. 390). É possível inferir que as cenas de quermesse são bastante performativas, considerando a quantidade das ações que nelas se desenvolvem simultaneamente. Além disso, o escritor e o pintor podem utilizar técnicas próprias ao seu ofício para dar a ver o movimento de uma quadrilha.

No capítulo XIII de *Un Mâle*, há um exemplo de descrição de uma cena de dança que coloca diante dos olhos uma combinação de luz, cores e movimento:

Os casais rodopiavam. Cada vez que eles passavam no raio de sol, uma luminosidade rosa iluminava suas faces, envolvia seus paletós e vestidos num brusco clarão. Sorrisos imóveis rebentavam do rosto beato das moças. Os rapazes, sérios, com os olhos baixos, pareciam cumprir um dever profissional. Alguns deles já meio bêbados, agarrados às suas damas e as envolvendo com toda a extensão de seus braços, gabavam-se de saltar muito alto, batendo fortemente os pés na terra.

Eles derrubavam tudo por onde passavam. Com um charuto pendurado no canto da boca, atravessavam o baile aos coices de potros sem rédeas, sem se preocupar com o compasso da música. Por vezes, um dançarino furioso os repelia com o ombro. Um vapor subia dos trajes e formava uma nuvem por cima do baile, engrossada pela fumaça do tabaco. Filetes de suor sulcavam as faces. (LEMONNIER, 1882, p. 92-93)

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

A descrição mostra um momento de exuberância e euforia da juventude, os casais dançando, os rapazes agarrando as moças e dando saltos de exultação. Destacam-se na cena a composição envolvendo iluminação, efeitos vaporosos e personagens em foco. A iluminação natural ajuda a dar relevo a alguns elementos presentes na descrição, como os paletós dos rapazes, os vestidos das moças e as faces dos casais. Há ainda alguns detalhes que são ressaltados, como o sorriso no rosto das moças, o charuto na boca dos rapazes e o suor que escorria das faces dos jovens por causa da dança.

A descrição remete imediatamente a um quadro tematizando a quermesse, comum na tradição pictural flamenga. Entretanto, essas descrições de quermesse, assim como outras encontradas em *Un Mâle*, constituem um sistema próprio. Não seria então nem uma simples relação de analogia com um gênero pictural, nem um caso de transposição direta de um código para outro, da pintura para a literatura. Louvel estima que “a relação de analogia [entre pintura e literatura] não se reduz jamais a uma relação de identidade” (LOUVEL, 2006, p. 195). Considera-se, então, que ocorre na interseção existente entre literatura e pintura uma “tradução” de um sistema semiológico para outro. A tradução do código pictórico na literatura dá origem ao chamado iconotexto, a imagem inserida no texto literário. Tal inserção, entretanto, não ocorre em uma relação simples de representação e coisa representada, dado que os dois sistemas – o da pintura e o da literatura – não se confundem. Louvel avalia que a representação pictural não evolui mais em uma “relação significante-significado, mas em uma relação significante-significante-significado”. Efetua-se então a passagem de um significante (pictural) a um outro significante (linguístico) para, então, produzir o significado (LOUVEL, 2006, p. 193). Tratar-se-ia, desse modo, de uma criação, não de uma simples emulação, ainda que seja efetivo o estatuto dialógico do iconotexto. Assim, ainda que a descrição da quermesse faça pensar em seus equivalentes pictóricos, ela corresponderia a uma criação autônoma, embora a analogia a determinado gênero de pintura seja pertinente neste caso.

Louvel propõe alguns critérios para a análise das descrições presentes em uma obra literária que as levariam a ser classificadas de acordo com o grau de saturação nelas contido. Em ordem crescente, teríamos então a de menor saturação, o efeito-quadro, seguida da vista pitoresca e da hipotipose, dos quadros-vivos (*tableaux vivants*), do arranjo estético até chegar às de maior saturação, a descrição pictural e a *ekphrasis* (LOUVEL, 2002, p. 34). A autora considera como marcadores de picturalidade o léxico especializado do

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

campo da pintura, referências explícitas a gêneros picturais, efeitos de enquadramento, que podem ser linguísticos ou constituir *topoi* como o da janela, da porta, da varanda, da frisa do teatro, etc., uso de dêiticos ou de tempos verbais específicos como o imperfeito, disposição de focalizadores ou de operadores de visão, grafia, pontuação ou uso de fontes em negrito, em itálico ou espaços em branco no texto (LOUVEL, 2002, p. 32).

No que diz respeito à descrição da quadrilha no capítulo XIII de *Un Mâle*, há a luz rosada, os raios solares envolvendo as roupas e o vapor que sobe dos trajes durante a dança, se misturando com a fumaça dos charutos. O efeito *sfumato* criado pelo enevoadado da fumaça e do vapor contrasta com a luminosidade do dia e com os raios solares. Têm-se, com a luminosidade na cena, um efeito vaporoso com um clarão de luz transpassando o enevoadado. Além disso, no texto original, há a presença do termo *échappée* (aqui traduzido como “clarão”): “Chaque fois qu’ils passaient dans le rayon de soleil, une lueur rose illuminait les visages, enveloppait les vestes et les robes dans une *échappée* brusque.” Oriundo do léxico da pintura, *échappée* significa o momento no qual um raio de luz atravessa dois corpos e ilumina uma parte do quadro. Há uma predominância de verbos no imperfeito e a presença de alguns marcadores espaciais como nos trechos “no raio de sol” (“dans le rayon de soleil”, no original), e “por cima do baile” (“au-dessus du bal”), além do marcador temporal indicando a repetição do movimento “cada vez” (“chaque fois”). No entanto, os marcadores não são suficientes para dar espacialidade à cena pintada, possuindo a função de localizar onde se encontra o foco da luz na composição. No capítulo XIII, antes da citação, são descritos a agitação nas tavernas e os músicos chegando e se preparando, até a cena de dança analisada aqui. A descrição termina apenas quando Germaine, que estava dançando com um rapaz, vê Cachaprès se dirigindo até onde ela estava, usando um traje com gravata, de modo a destoar da imagem rústica que lhe era anteriormente associada:

De relance, ela o viu inteiro, dominando toda aquela gente com o seu porte, e uma comparação se produziu imediatamente na sua mente. Ele era muito mais forte que todos eles: isso era visível. E maior. E mais robusto. Bastava para ele mover os cotovelos para afastá-los. E ele foi até ela, a sobancelha eriçada. Ele a pegou pelo braço (LEMONNIER, 1882, p. 93-94).

A suspensão da trama do romance promovida pela descrição da quermesse é interrompida justamente com a chegada de Cachaprès, que domina a cena com sua grande compleição em comparação aos outros

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

rapazes. Esta passagem reforça ainda que o protagonista do romance seria de fato o macho da história. O título da obra, *Un Mâle (Um Macho)*, indica esse lugar de Cachaprès na trama. O título, muito explícito, reforça o escândalo da própria caracterização do personagem e de sua função – o que marca o pertencimento do romance à estética naturalista.

A quermesse, em *Un Mâle*, configura, na economia do romance, um momento no qual Cachaprès e Germaine se encontram pela primeira vez em uma ocasião social (eles haviam se encontrado antes no bosque) e, posteriormente, se tornam amantes. A cena de dança seria então uma preparação para o foco da narrativa neste casal. A descrição dos casais dançando na quermesse, a partir das classificações de Louvel, seria uma descrição pictural, considerando o alto grau de saturação verificado. As ações dos personagens ajudam a animar a descrição e, de certa forma, ritmam o olhar daquele que a observa, o que podemos atribuir ao traço performativo associado à pintura setentrional. É possível notar a característica enunciada por Alpers (1999) observando duas pinturas, a *Quermesse flamenga* de Peter Paul Rubens e a *Dança nupcial* de Pieter Brueghel.



Fig. 2: Peter-Paul Rubens – *Quermesse flamenga* (1635)
Fonte: < <https://commons.wikimedia.org> >

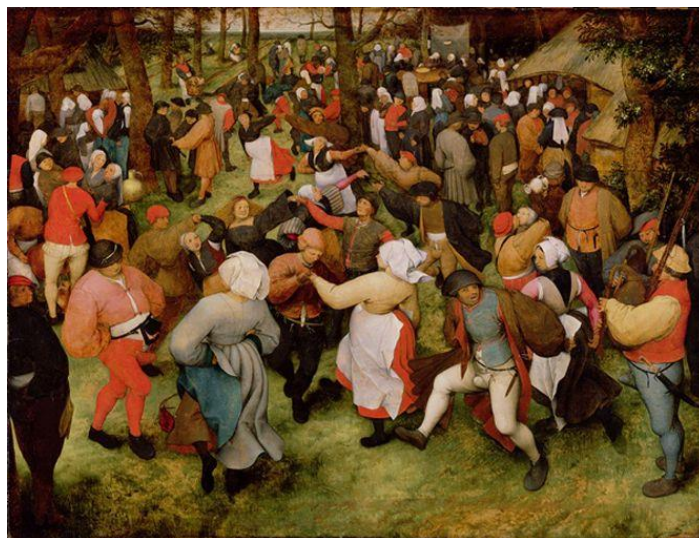


Fig. 3: Pieter Bruegel – *A dança nupcial* (1566)
Fonte: <<https://commons.wikimedia.org>>

As duas pinturas tematizam uma cena semelhante, uma festa na qual os casais dançam, comem e bebem. Apesar de pertencerem a épocas diferentes – Brueghel tendo vivido no século XVI e Rubens no século XVII. Os dois pintores pertencem irrefutavelmente à tradição flamenga. Os tons fortes de azul e vermelho (alguns diluídos em tonalidades rosadas e alaranjadas), assim como os tons terrosos indicariam uma tradição que perdura independentemente da época em que os pintores teriam produzido suas obras. Além disso, por representarem uma cena diurna, os dois quadros são claros, a distribuição da iluminação se dando quase por igual. Rubens nasceu na Alemanha e estudou pintura na Itália (o que é atestado pela narrativa de alguns de seus quadros). Entretanto, percebe-se em sua *Quermesse flamenga* a filiação do pintor à tradição, tanto no que diz respeito à cultura da região de Flandres quanto à pintura que descreve traços culturais que lhe são familiares.

Pieter Brueghel, ao pintar cenas do cotidiano campestre flamengo, teria buscado eternizar com suas cores um mundo idílico que, à sua época, não era abordado pela Renascença italiana (NEWTON, 1941, p. 187) – no caso, a aldeia medieval. A pintura flamenga em si, no século XV, nada haveria recebido dos impulsos em matéria de pintura que existia em Florença. Mesmo os traços do humanismo italiano que chegaram aos Países Baixos foram trabalhados de outro modo na pintura dessa região: em vez de um sentido de dignidade do homem, se faziam presentes nas pinturas do norte da Europa

uma consciência nova da importância do indivíduo e uma acentuação em seu caráter e em sua aparência (NEWTON, 1941, p. 185-186). Estabelecendo uma comparação direta entre a pintura flamenga e o naturalismo campesino de Camille Lemonnier realizado em *Un Mâle*, podemos afirmar que o escritor situa seus personagens em um universo igualmente idílico, no qual é possível reconhecer apenas que se trata da Flandres rural (REVERZY, 2016, p. 169). Fazendo pouco uso de topônimos, Lemonnier parece querer pintar quadros de ambientes que pouca relação têm com o ambiente industrial e urbano do final do século XIX, apesar de a história do romance se passar nessa época.

A quermesse é mostrada nas obras como uma celebração autenticamente campesina, feita por pessoas simples que gostam de beber, comer e se divertir. Comparando os quadros de Brueghel e de Rubens com as descrições de quermesse em *Un Mâle*, a familiaridade temática é nítida. Além disso, no romance de Lemonnier, podemos inferir que se trata de uma citação direta de um gênero pictural. Os marcadores de picturalidade podem ser, em certo grau, explícitos (LOUVEL, 2002, p. 33), fazendo referência a gêneros como natureza morta, retrato ou quermesses – este último o caso de *Un Mâle*. É preciso observar algumas peculiaridades nas técnicas empregadas nos quadros e na descrição pictural: o esfumaçado na cena e o foco de luz contrastante faz pensar em outra estética pictural: a impressionista. Assim como nas pinturas do movimento que se desenvolveu na França da segunda metade do século XIX, encontramos na descrição da quermesse o uso de efeitos vaporosos e contraste entre luz e sombra, além do efeito de iluminação natural. Tais características se encontram também na tradição flamenga, como a tematização de cenas cotidianas que a cena da quermesse representa.

O tema da quermesse nos quadros da tradição pictórica flamenga demonstra a importância cultural desta para os belgas. Tal como fizeram os pintores, Lemonnier, em suas descrições picturais, efetua um movimento que, para além do traço cultural, transforma a quermesse em um motivo estético. Na seção seguinte, verificamos os desdobramentos culturais e estéticos da quermesse no naturalismo belga representado por Lemonnier e no naturalismo francês.

A QUERMESSE DE LEMONNIER, HUYSMANS E ZOLA

O interdiscurso pictórico presente na obra de Camille Lemonnier pode ser, em primeira análise, entendido como uma afirmação cultural, a pintura flamenga enquanto herança cultural belga sendo compreendida em sua obra

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

como elemento de distinção (BOURDIEU, 2007, p. 109) pertinente ao campo literário belga. Entretanto, é possível pensar a aproximação da obra de Lemonnier com a pintura flamenga em termos de possíveis estéticos. Os *possíveis estéticos*, a partir do modo como Pierre Bourdieu (1996) desenvolve o conceito, são as possibilidades de tomada de posição que podem ser feitas dentro de um determinado espaço social que, por sua vez, ajuda a moldá-las. Ocorre então que os artistas fazem suas escolhas dentro do *espaço dos possíveis*, ou seja, do “espaço das tomadas de posição realmente efetuadas tal como ele aparece quando é percebido através das categorias de percepção constitutivas de certo *habitus*”, sendo o *habitus* um conjunto de disposições e tendências incorporadas por indivíduos inseridos em determinado meio (BOURDIEU, 1996, p. 265). Desse modo, pode-se compreender a estética pictural flamenga presente na obra de Lemonnier como constitutiva das possibilidades estéticas que se apresentaram a ele ao longo de sua carreira.

Os possíveis estéticos encontrados em cada campo literário podem, eventualmente, ser recusados pelo artista. De todo o modo, este deve estar atento a eles, pois eles terão um importante papel na posição que o artista irá ocupar em determinado campo. No que toca ao naturalismo pictural de Lemonnier, tal como foi realizado, podemos considerar que ele foi possível graças a dois fatores: por um lado, as disposições que já existiam nos campos literário e artístico belga, o que inclui elementos estéticos e culturais reconhecíveis pelo público leitor do país e, por outro, as disposições que foram introduzidas pelo escritor com o seu projeto literário, fazendo com que ele fosse reconhecido em seu valor simbólico (BOURDIEU, 2007, p. 148).

As quermesses e as núpcias, com suas refeições festivas, recorrentemente tematizadas nas pinturas flamengas que Lemonnier recria em sua obra literária, poderiam ser lidas como fruto de um pertencimento à “bela raça flamenga, com seus saborosos e gordurosos pinceis” (BROGNIEZ, 2003, p. 21). Tal aproximação é pertinente ao se pensar no estilo do escritor. A escrita colorida, repleta de neologismos, arcaísmos e traços de oralidade oriundos da fala dos populares é conhecida como *style corruscant* (CHAVASSE, 2015, p. 3). Com a língua literária utilizada, Lemonnier teria “cozinhado” a língua francesa à moda flamenga, fazendo com que ela se tornasse “gordurosa”. Retomando o argumento de Edmond Picard na ocasião do processo movido contra o escritor belga em Paris, podemos afirmar que Lemonnier fala e escreve em francês, mas seu pensamento é expresso em flamengo. Philippe Roy leva a metáfora da alimentação mais a termo, ao avaliar que, em Lemonnier, “fala-se em francês, mas se come em flamengo” (ROY, 2003, p. 34). Pensa-se a princípio na identidade flamenga ligada à comida, no entanto, é também possível estabelecer aqui uma relação da

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

metáfora da alimentação com as funções vitais, as quais seriam pertinentes à literatura naturalista em geral.

Por outro lado, a pintura flamenga preza o realismo de suas representações, as quais estariam ligadas a um desejo de apreender o universo sensível de modo mais detalhado possível. As representações de seres, lugares e objetos demonstram também o apuro técnico dos pintores, a partir das quais “o olhar atento, transcrito pela mão [...] levou ao registro da infinidade de coisas que compõem o mundo visível” (ALPERS, 1999, p. 159-160). Citando Hegel, Svetlana Alpers considera que a pintura setentrional substituiria “um interesse por um tema significativo por um interesse no meio de representação como um fim em si” (ALPERS, 1999, p. 161). Tal característica configura um desligamento da pintura setentrional para com a filosofia platônica. Uma aproximação com a estética naturalista é inegável, pois esta, enquanto estética essencialmente ateia, interessa-se pela materialidade das coisas do mundo. No tocante às descrições de festas dançantes e refeições, elas seriam correlatas à “preocupação com os corpos e com as funções ‘grosseiramente naturais’” (BROGNIEZ, 2003, p. 21). Desse modo, tudo aquilo que é corpóreo constituiria algo do qual o naturalismo se ocupa, o que inclui notadamente os apetites de ordem sexual.

Considerando o realismo atribuído à pintura flamenga um traço muito prezado pela literatura naturalista, cabe dizer que, ainda assim, a pertinência dessa herança artística como distinção do naturalismo belga em relação ao naturalismo francês é passível de ser relativizada. Notamos a importância da estética pictórica flamenga no naturalismo também quando se pensa no escritor francês Joris-Karl Huysmans (1848-1907). Nascido Charles-Marie-Georges Huysmans, passou a assinar como Joris-Karl quando lançou a coletânea *Le Drageoir aux épices* (1874), para marcar sua ascendência holandesa e a estética pictural oriunda da pintura dos Países Baixos que desejava transpor para os poemas em prosa que integram este volume (CATHARINA, 2005, p. 104). O escritor, que mantinha relação de proximidade com Camille Lemonnier, fazia parte do círculo literário de Émile Zola (1840-1902). Huysmans chegou a escrever uma série de quatro artigos em defesa de Zola por ocasião da publicação do polêmico romance *L'Assommoir* (1876-77). Publicados em *L'Actualité*, revista literária belga dirigida por Lemonnier nas edições de nº 30 ao nº 33, dos dias 11, 18 e 25 de março e 1º de abril de 1877, os artigos defendiam Émile Zola das acusações dirigidas contra ele e contra sua obra, acusada de pornográfica.³

³ Ver *L'Actualité*, volume 1, 1876-1877. Disponível em: <<http://digistore.bib.ulb.ac.be/2013/ELB-ULB-a098-1876-1877-000.pdf>>. Acesso

Em *Le Drageoir aux épices* há um poema em prosa intitulado “La Kermesse de Rubens”, no qual o narrador, errando pela Picardia, acaba por chegar a um baile de pescadores que ele associa a uma quermesse de Rubens:

No lugar desta sùcia de vadios recolhida em uma sarjeta qualquer, tinha diante de meus olhos rapazes de semblante honesto e delicado; no lugar de rostos rotos e carcomidos pelos unguentos, desses olhos esverdeados e ressecados pela libertinagem, desses lábios pequenos orlados de carmim, eu via faces volumosas e vermelhas, olhos vivos e alegres, lábios espessos e túmidos de sangue; eu via desabrochar, no lugar de carnes murchas, carnes robustas como as pintadas por Rubens, bochechas rosadas e firmes, como gostava Jordaens. (HUYSMANS, 2003, p. 89)

“La Kermesse de Rubens” é a continuação de outro poema em prosa presente no *Drageoir aux épices*, “La Reine Margot”, no qual o mesmo narrador, em suas andanças, chega a um baile de operários, encontrando homens de aspecto rude e mulheres com trajés rotos. Em meio a esses personagens da vida urbana, visivelmente penalizados pelos males da modernidade, ele vê uma bela mulher que, destoando daquele ambiente, primeiramente associa a um retrato pintado por Ticiano (c. 1488-1576) para depois associar à rainha Margot, devido à sua moral duvidosa (HUYSMANS, 2003, p. 83-84). Em “La Kermesse de Rubens”, o narrador chega ao baile de pescadores no qual as figuras típicas das quermesses de Rubens surgem como um contraponto à desolação que ele encontrara no primeiro baile: no lugar das carnes sem viço, carnes robustas, bochechas firmes e rosadas, como aquelas de personagens de Rubens e Jordaens. As cores fortes, o vermelho das faces e dos lábios, a fartura e a alegria notadas no baile de pescadores remetem diretamente às cenas pintadas pelos pintores setentrionais. O tema das celebrações campestres aparece aqui como algo distante da época moderna, o que pode ser associado ao modo como Camille Lemonnier retrata esse mesmo universo em suas obras. Em Lemonnier e em Huysmans, o ambiente da Flandres rural, com suas quermesses, e o apreço pela vida simples aparecem como um lugar idílico, ideal, em contraponto com o ambiente contemporâneo e seus problemas sociais. Isso denotaria outro ponto em comum entre o naturalismo belga e francês, nas figuras de Huysmans e Lemonnier: a demonstração de desencanto com a sociedade moderna e o progresso.

Além de Huysmans, para quem o interdiscurso pictórico com os pintores flamengos representa explicitamente uma afinidade estética e um

em: 12 set. 2018. Ver igualmente CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, v. XIV, n. 1-2, p. 244-254, 2001.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

retorno às suas raízes setentrionais, a pintura flamenga é associada ao naturalismo francês na obra de outro escritor importante: Émile Zola. No capítulo III do polêmico romance *L'Assommoir*, há uma cena na qual, durante as núpcias de Gervaise e Coupeau, os personagens do povo resolvem visitar o museu do Louvre e, em determinado momento, param em frente à *Kermesse* de Rubens:

O sr. Madinier se calava para produzir um efeito. Ele foi diretamente até a *Quermesse* de Rubens. Ali, ele continuou sem dizer nada, apenas se contentou em indicar a tela com um olhar galhofeiro. As senhoras, quando puseram os olhos sobre a pintura, soltaram gritinhos; em seguida, afastaram-se, muito enrubescidas. Os homens continuaram olhando, fazendo chacota e procurando detalhes indecorosos. (ZOLA, 1879, p. 97)

O cortejo, dentro do Louvre, estava sendo guiado pelo sr. Madinier, que tinha mais conhecimento acerca do universo das artes do que os outros presentes. Ele tenta mostrar alguns quadros alegóricos e esculturas, porém não obtém sucesso em chamar a atenção daquelas pessoas oriundas da classe operária para as obras, as quais não compreendem. No entanto, o sr. Madinier acaba por intuir que a pintura flamenga teria um efeito diferente sobre aquele grupo. Enquanto duas mulheres presentes olhavam o quadro e deram-lhe as costas ruborizadas, o personagem Boche começa a tecer comentários, dizendo o que cada pessoa na quermesse estava fazendo. Nota-se, na cena, que a representação materialista da pintura flamenga foi mais bem compreendida pelo grupo do que as alegorias e as cenas teatrais das outras pinturas. A inserção desta cena no romance teria o intuito de demonstrar a familiaridade do naturalismo com a pintura flamenga, pois ambos tinham preocupações em comum como a tematização do prosaico, da natureza, nas representações realistas que se relacionavam a uma busca de conhecimento sobre o mundo e o meio no qual se vive. No plano metadiscursivo, a descrição naturalista buscava na representação pictural materialista um *modus operandi* para sua realização literária.

Ainda no capítulo III de *L'Assommoir*, há uma passagem que, apesar de não corresponder a uma quermesse, faz pensar, por sua construção, nos quadros que tematizam essa tradição popular: o jantar de núpcias de Gervaise. Tendo lugar em um restaurante modesto, o Moulin-d'argent, o jantar acaba por constituir uma cena tão performativa quanto os quadros de quermesse: os personagens são delimitados por ações a eles atribuídas, como os filhos de Gervaise, Claude e Etienne, correndo em volta da mesa, os participantes das núpcias se sentando para a refeição e algumas cenas

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

anedóticas, como quando Coupeau faz um miado sair do guisado de coelho, exibindo um talento de ventríloquo (ZOLA, 1879, p. 102-106). Esta passagem mostra ainda a exuberância de uma comemoração de pessoas simples, tal como nas quermesses. O jantar de núpcias ocorre após a visita ao Louvre, o que faz pensar que, desse modo, o romance efetue um movimento de trazer o modo de vida simples e o colorido da quermesse visto no quadro para a vivência dos personagens.

A inserção do *topos* da quermesse, em Lemonnier, em Huysmans e em Zola, além de corresponder a um tema recorrentemente explorado pela tradição pictórica flamenga, tem relação direta com a preocupação do movimento literário naturalista com o prosaico e também com tudo o que se associa ao corpo e às funções vitais, o que inclui a dança, a comida e o sexo. É inegável que os desdobramentos culturais relacionados à quermesse e à sua tematização na pintura flamenga partem de um imaginário existente entre os belgas. Não obstante, essa estética pictural seria um tipo de patrimônio cultural prezado em outros territórios para além dos Países Baixos, não correspondendo exclusivamente a traços identitários atribuídos a um país ou região.

Procedimentos encontrados nos quadros dos pintores flamengos de um modo geral e nas quermesses em particular foram adotados por outros escritores, como Flaubert, em cujas obras encontramos um exemplo dos mais emblemáticos. No capítulo VIII da segunda parte do romance *Madame Bovary*, há uma passagem na qual diversas cenas se constroem simultaneamente, compondo assim um amplo quadro dinâmico. A cena dos comícios agrícolas de Rouen apresenta, em um espaço superior, o personagem Rodolphe galanteando Emma enquanto, em um nível abaixo, há o palanque onde as autoridades locais discursam; e, no nível ainda mais inferior, a população presente na solenidade (FLAUBERT, 1969, p. 416-432). Citando Albert Thibaudet, Joseph Frank pondera que a cena presente em *Madame Bovary* é comparável às peças de mistérios medievais, com ações diversas ocorrendo simultaneamente no mesmo palco (FRANK, 2003, p. 231). Esse mesmo caráter permite que a cena descrita por Flaubert seja também comparável às quermesses flamengas aqui apresentadas, dada a performatividade vista nos quadros animados, simultâneos e sobrepostos que a compõem. O modo como Flaubert desenvolve as cenas de suas obras pode ser atribuído ao que Auerbach avalia como um nível estilístico de uma seriedade objetiva. Esta se relaciona à maneira pela qual os objetos se ordenam em cena, aparecendo objetivamente diante do leitor de modo a não o importunar com seus valores (AUERBACH, 1976, p. 439-440), o que caracteriza o efeito de impessoalidade nas estéticas realista e naturalista.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

No conto “Un cœur simple”, que integra o livro *Trois contes* (1877), também de Gustave Flaubert, há uma breve cena de quermesse que corresponde ao momento no qual a personagem Félicité encontra o homem que se torna seu noivo. Porém, ele a abandona para se casar com uma mulher mais velha e rica. A cena constitui, assim, uma amostra de felicidade que se frustra logo em seguida, numa série de decepções que caracteriza a vida dessa personagem do povo. A quermesse é apresentada no conto como uma festividade essencialmente campesina, com comida e dança (FLAUBERT, 1969, p. 551). Encontramos ainda no desfecho da história a mesma simultaneidade de ações vista na cena dos comícios agrícolas de *Madame Bovary*. Félicité, muito debilitada e já no final da vida, ouve a procissão que passa sob sua janela. Em uma espécie de delírio, começa a ver tudo o que se passa como se estivesse presente, desde o cortejo pelas ruas até a chegada na igreja. Descritos detalhadamente, vemos ao mesmo tempo a procissão e o quarto de Félicité. A cena culmina no momento em que Félicité aspira o vapor do incenso que sobe até seu quarto e, em seus últimos instantes de vida, vê um papagaio gigante vindo do céu, como se fosse o Espírito Santo (FLAUBERT, 1969, p. 577-578). Tratava-se da lembrança de Loulou – seu papagaio de estimação que tanto estimava e que, empalhado, decorava o pequeno altar para a passagem da procissão –, o qual ela associava a Deus. Resulta então, dessa passagem, que em uma primeira leitura indicaria um valor de transcendência, um forte efeito de ironia.

No caso do final da cena dos comícios agrícolas de *Madame Bovary*, ocorre uma espécie de clímax após Rodolphe e Emma terem trocado confissões enquanto, intercaladamente, em *crescendo*, são lidos os nomes dos animais premiados (FLAUBERT, 1969, p. 427). Advém, desse modo, um efeito de ironia tanto em *Madame Bovary* quanto em “Un Cœur simple” – traço da estética presente em muitas produções naturalistas, como aquelas de Joris-Karl Huysmans. Marcel Proust (1871-1922), na célebre compilação de textos críticos *Contre Sainte-Beuve*, avalia que as descrições de Flaubert, por um lado, não nos deixam entrever a importância de cada detalhe da cena e, por outro lado, permitem que a ironia se espalhe pelos traços puramente descritivos (PROUST, 1988, p. 137). Cabe notar, para além da minúcia na distribuição dos objetos, que a cena se constrói, sobretudo, através das ações dos personagens, de modo semelhante aos quadros da tradição flamenga.

Ao considerar os exemplos de apropriação da tradição pictural dos Países Baixos por parte dos escritores naturalistas franceses, é possível compreender essa estética como pertinente ao naturalismo como um todo. O interdiscurso pictórico presente na obra de Lemonnier pode ser visto como estruturante dentro do movimento naturalista, ao qual ele se integra.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

Contudo, é preciso considerar as trocas efetuadas entre o naturalismo francês e outra manifestação das artes plásticas: o impressionismo. Dado o interdiscurso constante que efetuavam com outros campos do conhecimento, os escritores naturalistas se apropriaram, em suas descrições picturais, de técnicas e temas que eram próprios às pinturas deste movimento artístico que lhes era contemporâneo. Desse modo, faziam-se presentes cenas cotidianas, paisagens naturais, naturezas-mortas, efeitos de luz e sombra, efeitos vaporosos, etc. O impressionismo como uma pintura de fácil assimilação (em oposição às alegorias encontradas na pintura acadêmica) se aproxima da pintura flamenga. Torna-se compreensível, a partir do que foi posto, a assimilação tanto de uma tradição pictural distante no tempo (e no espaço nacional, quando se fala dos escritores franceses em relação à tradição belga) quanto de uma pintura que se desenvolvia ao mesmo tempo em que os escritores naturalistas compunham suas obras.

O *topos* da quermesse corrobora essa relação entre a literatura naturalista e a pintura flamenga, pois esta estaria relacionada ao cotidiano de um pequeno povoado ou grupo de pessoas e, ao mesmo tempo, a uma celebração popular. Além disso, a quermesse pressupõe o apelo às funções vitais, como o ato de comer e beber, o movimento do corpo com a dança e os instintos carnais, que são desenvolvidos em *Un Mâle* através dos protagonistas Cachaprès e Germaine, constituindo temáticas caras ao naturalismo. Assim sendo, o interdiscurso com a pintura flamenga em geral e o recurso à temática das quermesses em particular verificados nos naturalismos belga e francês reafirmam ainda o alcance internacional desta estética. As manifestações do naturalismo na Bélgica e na França, peculiaridades à parte, teriam como finalidade um mesmo tipo de realização literária, calcada na representação minuciosa de objetos, lugares e pessoas, estetizando o banal a eles associado.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. *A arte de descrever – a arte holandesa no século XVII*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

AUERBACH, Erich. *Mimesis; a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris : Nathan, 1995.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo artístico*. Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BROGNIEZ, Laurence. “Dévores des yeux”: Les écrivains belges dans les cuisines de la peinture. *Textyles*, n° 23, 2003, p. 20-32. Disponível em: <<https://textyles.revues.org/709>>. Acesso em: 20 maio 2018.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Huysmans critique de Zola. *Excavatio*, vol. XIV, n° 1-2, 2001, p. 244-254.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. *Quadros literários “fin-de-siècle”. Um estudo de Às avessas, de Joris-Karl Huysmans*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2005.

CHAVASSE, Philippe. Georges Eekhoud et son terroir incarné. *Excavatio*. Edmonton, vol. XXV, 2015. Disponível em: <<https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/archives/v25.html>>. Acesso em: 20 maio 2018.

CONICK, François de. L’affaire Camille Lemonnier – Le procès de l’enfant du crapaud. In. : *L’échappée belge*. Bruxelas : Didier Devillez Éditeur, 2004, p. 13-47.

FLAUBERT, Gustave. Madame Bovary. In: FLAUBERT, Gustave. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1969, T. 1, p. 271-611.

FLAUBERT, Gustave. Trois contes. In: FLAUBERT, Gustave. *Œuvres*. Paris : Gallimard, 1969, T. 2, p. 548-634.

FRANK, Joseph. A forma espacial na literatura moderna. *Revista USP*, n°58, jun.-ago. 2003, p. 225-241.

HEUMANN, Albert. Le mouvement littéraire belge d’expression française depuis 1880. 1913, p. 83-84. Disponível em : http://obvil.paris-sorbonne.fr/corpus/critique/heumann_mouvement-litteraire/body-5 Acesso em: 20 maio 2018.

HUYSMANS, Joris-Karl. *Le Drageoir aux épices*, suivi de textes inédits (éd. critique par Patrice Locmant). Paris: Honoré Champion, 2003.

JURT, Joseph. Flaubert e as artes visuais. *ALEA; estudos neolatinos*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras – UFRJ, n°1, vol. 4, jan.- jun. 2002, p. 33-52.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.

Curitiba, Paraná, Brasil

Data de edição: 07 jun. 2019.

LÈBRE, Gaston (dir.). *Revue des grands procès contemporains*; T. 6. Paris, A. Chevalier-Maresq, p. 559-581, 1888. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65524654/f567.image.r=Camille%20Lemonnier?rk=3819761;2> Acesso em: 20 maio 2018.

LEMONNIER, Camille. *Nos flamands*. Bruxelles: Ed. Rozem, 1869. Digitalizado por University of Ottawa. Disponível em: <<https://archive.org/details/nosflamands00lemon>> Acesso em: 20 maio 2018.

LEMONNIER, Camille. *Un Mâle*. Bruxelas: Henry Kirstemaekers, 1882. Disponível em : <<http://www.archive.org/details/unmlelemonOOIemo>> Acesso em: 20 maio 2018.

LOUVEL, Liliane. Modalités du pictural. In: LOUVEL, Liliane. *Texte/Images. Images à lire, textes à voir*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002, p. 16-44

LOUVEL, Liliane. A descrição pictural – Por uma poética do iconotexto. Tradução de Luiz Claudio Vieira de Oliveira e Márcia Arbex (revisão). In.: ARBEX, Marcia (org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de pós-graduação em Letras: estudos Literários – Faculdade de Letras – UFMG, 2006, p. 191- 220.

NEWTON, Eric. *Pintura e escultura europeias*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1941.

PROUST, Marcel. *Contre Sainte-Beuve; notas sobre crítica e literatura*. Trad. Haroldo Ramanzini. São Paulo: Editora Iluminuras, 1988.

QUAGHEBEUR, Marc; BERNARD, Zilá; ABREU, Leonor de & PONGE, Robert (Org.). *Entre real e surreal; antologia da literatura belga de língua francesa*. Porto Alegre: Tomo editorial, 2009.

REVERZY, Éleonore. Le bestiaire naturaliste de Camille Lemonnier. *Les Cahiers naturalistes*. Paris: Société des amis d'Émile Zola, n° 90, 2016, p. 167-108.

ROY, Philippe. L'Alimentation chez Camille Lemonnier. *Textyles*, n° 23, 2003, p. 33-43. Disponível em: <<https://textyles.revues.org/717#quotation>>. Acesso em: 20 maio 2018.

ZOLA, Émile *L'Assommoir*. Paris : G. Charpentier Éditeur, 1879. Disponível em: <<ark:/12148/bpt6k96360z>>. Acesso em: 20 maio 2018.

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; PEDROSA, Rubens Vinícius Marinho. Quadros de quermesse em *Un mâle*, de Camille Lemonnier: um *topos* naturalista. *Scripta Uniandrade*, v. 17, n. 1 (2019), p. 208-233.
Curitiba, Paraná, Brasil
Data de edição: 07 jun. 2019.

RUBENS VINÍCIUS MARINHO PEDROSA é Mestre em Letras Neolatinas – Literaturas de língua francesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). A dissertação “Naturalismo e campo literário belga em *Les Deux consciences*, de Camille Lemonnier” foi defendida em fevereiro de 2018. Atualmente cursa o doutorado na mesma instituição e na mesma área, com o projeto “Fronteiras artísticas, culturais e genéricas: o poema em prosa na obra de Camille Lemonnier e Joris-Karl Huysmans”. Publicou recentemente o artigo “Naturalismo e pintura em *Les Deux consciences*, de Camille Lemonnier” (Anais eletrônicos do XV encontro ABRALIC. Dialogarts, 2017) e o capítulo “Naturalismo e campo literário belga em *Les Deux consciences* de Camille Lemonnier”.

PEDRO PAULO GARCIA FERREIRA CATHARINA é Mestre (1995) e Doutor (2001) em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, com estágio pós-doutoral pela UNICAMP (2013). Professor da UFRJ desde 1997, atua no Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas e nos cursos de Graduação (Setor de Língua Francesa). É membro correspondente da Société Huysmans (França). Entre outros livros publicou *Quadros Literários fin-de-si cle; um estudo de às avessas, de Joris-Karl Huysmans* (2005), *Cenas da literatura moderna* (2010), assim como vários artigos acad micos.   líder do grupo de pesquisa ARS (Arte, Realidade, Sociedade - FBN-CNPq), com Celina Mello, e pesquisador associado do projeto “Naturalisme-monde” do Centre d’étude sur Zola et le Naturalisme (ITEM-ENS-CNRS/França). Participou do projeto de coopera o internacional “A circula o transatlântica dos impressos – a globaliza o da cultura no século XIX (1789-1914)”, coordenado por Márcia Abreu (UNICAMP) e Jean-Yves Mollier (UVSQ).