

DOS NATURALISMOS À ARTE CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA: A RELAÇÃO ENTRE ARTE E CIÊNCIA

Juliana de Assis BERALDO*

■ **RESUMO:** Há nos prefácios de romances de Émile Zola (*Thérèse Raquin*, 1868) e dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt (*Germinie Lacerteux*, 1861; *La fille Elisa*, 1876 e *Les frères Zemganno*, 1879) a evocação de um lugar específico do escritor ou do narrador enquanto um pesquisador ou cientista e de uma metodologia específica de construção romanesca a partir da reunião de notas, recortes e observações, compondo, assim, uma concepção particular de literatura e de ciência. Detendo-se nessas questões, o objetivo deste artigo é indagar as aproximações ou dissonâncias entre as proposições dos naturalismos (BECKER; DUFIEF, 2017) e de duas obras da arte contemporânea brasileira – *parque das ruínas*, de Marília Garcia (2018), e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009) – no que diz respeito à relação que se estabelece entre arte e ciência. Desde uma análise dos aspectos textuais até esferas extratextuais e outros elementos de visualidade, este trabalho investiga, ecoando as discussões de Leites (2017), os procedimentos e propostas que podem conectar os naturalismos franceses e a arte contemporânea brasileira.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Naturalismos. Poesia contemporânea. Cinema contemporâneo. Arte. Ciência.

Introdução

Há no universo de criação e de reflexão romanesca dos naturalismos franceses, em especial em alguns textos e prefácios de Émile Zola e dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, uma aproximação paradigmática entre a literatura e a ciência. No prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin*, Émile Zola (1868, p. 3) chama a atenção para o fato de que cada capítulo do romance seria nada menos do que um “estudo de um caso curioso de fisiologia”¹. Não à toa, no conhecido

* Bolsista CAPES. Doutoranda em Literatura Comparada. UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Faculdade de Letras – Departamento de Ciência da Literatura – Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura. Rio de Janeiro – RJ – Brasil. 21941-917 – julianaassis800@hotmail.com

¹ “*Qu'on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l'étude d'un cas curieux de physiologie*” (ZOLA, 1868, p. 3).

O romance experimental (1880), o autor não apenas dialoga com os estudos do fisiologista Claude Bernard como busca, em *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865), uma transposição possível da metodologia científica para a artístico-literária. Isso pode nos lembrar, de maneira semelhante, da noção de romance como “*étude littéraire et de l'enquête sociale*”¹ a qual defendem os irmãos Jules e Edmond de Goncourt nos prefácios da primeira edição de *Germinie Lacerteux* (1861, p. 7) e de *La fille Elisa* (1876, p. 5).

A aproximação entre literatura, arte e o discurso científico também aparece em diferentes produções brasileiras na contemporaneidade. Dentre elas, há *Parque das ruínas* (2018), da poeta Marília Garcia, com uma narratividade que propõe um teste dos limites da poesia e que demonstra interesse por outras experimentações estéticas, e, ainda, o longa-metragem *Viajo porque preciso, volto porque te amo* (2009), de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz, um *road-movie* de um estudo de caso geológico conduzido no nordeste do Brasil. Desse modo, quais seriam os possíveis pontos de contato entre essas produções contemporâneas e os naturalismos? E as dissonâncias? Quais procedimentos e propostas estético-políticas (re)aparecem na arte contemporânea?

Mobilizando, então, os distintos naturalismos (BECKER; DUFIEF, 2017) e as obras citadas, este artigo é também um estudo de caso que visa investigar as aproximações possíveis entre os naturalismos e a arte contemporânea brasileira no que se refere, especificamente, à relação que se estabelece entre arte e ciência. Nessa esteira, alguns aspectos que ancoram a discussão são, em primeiro lugar, a figura do narrador ou do escritor como “cientista”², em segundo, as concepções de literatura, arte e ciência que são elaboradas e, por fim, as metodologias de produção de escrita e de visualidade.

Os naturalismos e a arte contemporânea brasileira

Parque das ruínas, da carioca Marília Garcia, se apresenta, de início, por meio de uma “epígrafe em forma de imagem”. Trata-se de uma das fotos da série “A topografia das lágrimas” (2008-2017), da americana Rose-Lynn Fisher. A fotografia é tirada de uma lâmina de microscópio que é fruto de um experimento com lágrimas provenientes de diferentes pessoas e em diferentes ocasiões, como se explica nos versos iniciais:

¹ “estudo literário e investigação social” (tradução de nossa autoria).

² “Cientista” aparece, aqui, como termo guarda-chuva para as diferentes áreas da ciência: etnologia, geologia, teoria literária.

a artista americana rose-lynn fisher
fez uma série de fotos
que são como fotos aéreas:
terrenos plantações uma cartografia vista de cima
essas imagens poderiam ser uma espécie de
“atlas temporário” pois consistem em registrar
um pequeno instante na vida de uma lágrima
em “topografia das lágrimas”
a artista pegou uma lágrima colocou sobre uma lâmina
e deixou secar depois pôs a lâmina
em um microscópio para ver
fez isso com mais de 100 lágrimas
aumentando 100 ou 400x
e experimentou com lágrimas próprias e alheias
ela queria descobrir se as lágrimas de tristeza
teriam o mesmo desenho das lágrimas de alegria
das lágrimas de despedida das lágrimas de cebola
ou das lágrimas de um bebê ao nascer
(GARCIA, 2018, p. 11-13)

Esta epígrafe serve de abertura a outros experimentos e aos modos de observação que vão sendo elaborados ao longo do livro. Desde, pelo menos, *Um teste de resistores* (2014), a preocupação de experimentação com o verso e a pergunta sobre os limites entre poesia e ensaio, poesia e imagem, poesia e canção, em suma, os limites da própria noção de poesia, vêm sendo colocados a teste. Alguns discursos como, por exemplo, o da crítica literária ou da teoria (“a poeta portuguesa adília lopes/ foi publicada em livro no brasil em 2002/ desde então alguns escritores no brasil/ dialogam com adília lopes”) (GARCIA, 2018, p. 17) e o discurso pessoal (“em 1999 vi uma exposição no centro cultural hélio oiticica”) (GARCIA, 2018, p. 40) compõem o livro de Marília Garcia sem que se abra mão de uma pergunta que parece central em sua obra: “a poesia é uma forma de resistores?” (GARCIA, 2014, p. 113).

Desse modo, *parque das ruínas* parte desse campo semântico da experimentação e, em sua primeira seção, após a epígrafe, o sujeito do texto parece, então, iniciar a narrativa “contando o que aconteceu/ no dia em que recebi uma encomenda para escrever este texto” (GARCIA, 2018, p. 15). A situação que teria sido o mote dessa escrita se dá também a partir de um conjunto de reflexões que vão se construindo a partir de um evento um tanto circunstancial e pessoal: uma visita à exposição de Jean Baptiste Debret no Museu da Chácara do Céu e a vontade de tomar um café.

eu estava no rio de janeiro
e tinha ido ver uma exposição do jean-baptiste debret
num museu chamado “chácara do céu”
em determinado momento da exposição
eu queria tomar um café mas lá não tinha café
para tomar um café
era preciso sair da “chácara do céu”
e ir ao museu ao lado chamado “parque das ruínas”
então fui e sentei no parque das ruínas para tomar um café
e fiquei pensando nesses dois nomes

chácara do céu e ***parque das ruínas***

e fiquei pensando em como fazer para passar do céu
para as ruínas e depois voltar ao céu
os dois museus ficam um ao lado do outro
— têm entre eles apenas uma passarela de ligação —
por que um tinha sido batizado
como *céu* e o outro como *ruína*?
(GARCIA, 2018, p. 15)

Posteriormente, o sujeito nos conta que o texto que estamos lendo foi produzido a pedido de um professor da UERJ por meio de um e-mail que chegara naquele mesmo dia da visita ao Museu. Desse ponto, somos levados da passarela entre o Chácara do Céu e o Parque das Ruínas para as rampas labirínticas da UERJ, no contexto de corte de recursos públicos pelo qual a universidade passava: “naquela época julho de 2016/ a uerj estava no meio/ da maior crise da sua história/ sem repasses do governo não tinha como funcionar/ e momentaneamente a universidade estava/ com as atividades suspensas” (GARCIA, 2018, p. 16). Junto a essa narrativa sobre o desmonte, surgem algumas fotografias da UERJ em ruínas, mas trata-se, nesse caso, do período de sua construção (“percebi que temos falado muito/ essa palavra ultimamente: *ruína*. [...] [*definir: *ruína*]”) (GARCIA, 2018, p. 16). Aparece, ainda, uma outra fotografia, a cidade de Nuremberg em ruínas após uma das batalhas na Segunda Guerra.

O poema I do livro nos deixa, então, compartilhar da inquietação do sujeito que, de diferentes modos, atravessa o restante da obra: “as formas de ver o mesmo lugar” e “os meios de passar de um para o outro”. A questão dos modos de lidar com o lugar – e, ao mesmo tempo, com as ruínas de um lugar – e com o deslocamento ou a viagem se constrói no livro em um puxar de fios da metodologia debretiana e da Missão Francesa no Brasil e retorna, em outra seção, no “diário sentimental da pont marie”, do qual tratarei mais adiante. Destaco, nesse momento, a viagem,

dentre outras coisas, porque se trata do fio condutor de *Viajo porque preciso, volto porque te amo*.

José Renato, um geólogo funcionário público, viaja por diferentes estados do nordeste do Brasil para realizar um estudo de caso em que se verifica a viabilidade de instalação de um canal de água na região. Em nenhum momento seu rosto aparece no filme. Ouvimos apenas sua voz em *off*, a voz de Irandhir Santos, acompanhando paisagens ora da estrada, ora de vilarejos ou pessoas. O filme começa, ainda na exibição dos créditos iniciais, com uma transmissão de rádio sobre o desenvolvimento de um remédio para gado. Ruídos. Troca-se de estação algumas vezes. Mais ruídos. Sintoniza-se em outra estação que está reproduzindo uma canção do Peninha, “Sonhos”. O primeiro *frame* é a imagem de uma estrada à noite. Depois disso, o narrador começa a listar:

Mochila para carregar amostras, soro antiofídico com as seringas hipodérmicas. Martelo, bússola geológica, caderneta de campo quadriculada, lupa de bolso 8x, lápis pictográfico, trena de dois metros e imã, estereoscópio de espelho, cantil. Ácido clorídrico diluído, transferidor e compasso, mira, escalímetro, anímetro, curvímeter, otímetro. Máquina fotográfica, câmera Super 8 e a câmera digital, carregador de bateria, lanterna, lâmina, canivete, facão. [...] Pesquisa geológica das estruturas tectônicas para a implantação do canal de águas ligando a região do Xexéu ao Rio das Almas. Tempo de duração da viagem: 30 dias. [...] Galega, bom dia. Bom dia, meu amor. Hoje é dia 28 de outubro, dia do funcionário público. Em Fortaleza, ninguém trabalha na repartição e eu aqui nesse torrão seco, dando um duro danado. Faltam 27 dias e 12 horas para acabar a viagem. Parece uma eternidade. Do dia que saí de Fortaleza até aqui, quase não vi ninguém na estrada. Vim com o rádio ligado pensando em você a viagem toda e só (pausa na fala) Chega me canso de tanto pensar em ti. (VIAJO..., 2009).

A listagem de equipamentos de análise e instrumentos de trabalho funciona, ao mesmo tempo, como uma checagem do material e como um registro do estudo, ao modo de um diário de viagem. Além disso, convivem lado a lado, em todo o longametragem, o discurso de relatório científico e o discurso amoroso. A construção dos relatos dessa expedição científica é também a reconstrução por parte do viajante de seus sentimentos em relação a sua companheira que ficara em Fortaleza e que, como descobrimos mais adiante, é também uma pesquisadora (“Em casa, ela é botânica e eu geólogo. Um estuda as falhas nas rochas e o outro, flores.”) (VIAJO..., 2009).

As longas e diversas cenas de paisagens que constroem o filme e nos fazem ter a sensação de estarmos em movimento são acompanhadas, quando não da voz do narrador, de uma trilha sonora de clássicas canções brasileiras de amor, como “Morango do Nordeste”, de Walter de Afogados e Fernando Alves, “Dois”, de Michael Sullivan e Paulo Ricardo, e “O último desejo”, de Noel Rosa. O filme

em si é produzido como uma espécie de montagem que reaproveita filmagens do curta-metragem *Sertão de Acrílico Azul Piscina* (1990), dos mesmos diretores, cujas cenas foram registradas na Bahia, Sergipe, Ceará, Alagoas e Pernambuco, em diferentes suportes como fotografias, imagens de câmeras digitais, super-8 e 16mm.

Algumas das características que aponto sobre essas obras, para início de conversa, dão a ver a retomada de determinadas discussões caras aos naturalismos franceses, além, evidentemente, da menção à Missão Artística Francesa, no livro de Marília Garcia, em sua estratégia um tanto “naturalista”, e a viagem, no filme, que pode remeter também aos viajantes naturalistas. Uma questão que destaco, brevemente, é a construção de uma ideia de ruína, seja amorosa ou de um lugar, um *topos* com o qual os naturalismos se confrontam, em especial, no contexto da ruína de um projeto de progresso industrial, social e político. Outra discussão importante, à qual pretendo me dedicar nesse artigo, é, portanto, o que foi a grande preocupação artística, estética, política e literária, particularmente, de Émile Zola: o experimento. Como o próprio título sugere, *O romance experimental* (1880) gira em torno de palavras como *experimento*, *experiência*, *experimental* e *observação*. Em diferentes momentos, Émile Zola (1880, p. 32. Grifo meu) sugere, em sua proposição artística, que o romance naturalista “tal qual o concebemos agora, é uma *experiência* verdadeira que o romancista faz com o homem, apoiando-se na observação”; ou, ainda, se questiona, desde o início, acerca de uma estreita relação possível entre a literatura e o experimento científico (“será que em Literatura - onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada - a *experiência* é possível?”) (ZOLA, 1880, p. 29. Grifo meu). Nesse sentido, desejo observar as formas por meio das quais a arte contemporânea pode nos apresentar outros desdobramentos para essa discussão.

Os narradores-cientistas

Tanto Émile Zola como outros escritores franceses considerados naturalistas não apenas exploraram em seus romances figuras de cientistas e estudiosos de diferentes tipos – como é o caso do Doutor Pascal, no ciclo dos *Rougon-Macquart* –, como incorporaram a preocupação com a metodologia científica enquanto um modo de produção romanesca. Isso aparece não apenas em *O romance experimental*, em que Émile Zola afirma repetidamente que o naturalismo é uma aplicação de método (“consiste simplesmente na aplicação do método experimental ao estudo da natureza e do homem”) (ZOLA, 1880, p. 66-67), como nas inúmeras anotações dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, feitas por meio de observação e pesquisa, dos “bastidores do ambiente sociocultural da França” do século XIX (SIMÕES, 2021).

Em relação à figura do cientista, embora em uma noção de ciência muito distinta do século XIX no que diz respeito às categorias e áreas do pensamento,

é interessante observar de que modo ela reaparece nas obras de Marília Garcia e Marcelo Gomes e Karim Aïnouz. No caso de *parque das ruínas*, acompanhamos na seção “o poema no tubo de ensaio”, mais uma etapa da experimentação com a (ideia de) poesia. Tal qual um teste científico, cada poema que compõe essa seção indica um estágio do teste (“[1,2,3 Testando]”, “[Testar o mundo]”, “[Testar a memória]”, “[Testar a vista]”, “[Testar os resistores]”, “[Testar a solidão]”, etc.) até chegar, ao final, ao teste da própria poesia (“[Testar a poesia]”). De forma semelhante ao que vemos na epígrafe, o teste microscópico, o sujeito de *parque das ruínas* mobiliza alguns “experimentos” feitos por outros escritores e teóricos – como o *Galáxias*, de Haroldo de Campos, “Um teste de poesia”, de Charles Bernstein, *The test drive*, de Avital Ronell, os *Ensaio*s, de Montaigne –, para, assim, manipular as substâncias em seu tubo de ensaio.

em 2014 publiquei um livro que era um teste

e que conversava com o livro de Hocquard

tentei incorporar algumas ferramentas do ensaio
para dentro do poema

será que assim daria para ver
a carga teórica de um poema?
depois de publicado o livro me perguntaram:
por que você insiste em chamar de *poema*?
será que o poema continua sendo poema?
será que o poema deixa de ser poema
por que se confunde com outro gênero?
será que esse teste poderia ser um ensaio?
quais os limites de cada um? quais as medidas?
ferramentas? restrições?

o teste inclui fazer perguntas
o teste inclui ter parâmetros
(GARCIA, 2018, p. 69)

Como vemos, o texto é o espaço de estudo e de experimentação científica. Leva-se em conta os elementos mesmos de uma pesquisa ou do teste em laboratório: as ferramentas, as perguntas, os parâmetros. Escrever, nesse sentido, é pôr os modos de produção e as concepções de texto a teste. Quanto a esse sujeito, vemos que sua pesquisa extrapola a questão da poesia e esbarra em muitos outros questionamentos: como “seria possível furar o presente com o olho da câmera?”, “como lidar com o próprio lugar?”, “como ver o lugar?”. Esse narrador-pesquisador, além de elaborar

questionamentos e perguntas tradicionalmente consideradas “teóricas”, nos leva também a acompanhar a criação de seu cotidiano e um relato de vida. De algum modo, a indissociação entre pesquisa e vida, na literatura de Marília Garcia ou no filme de Marcelo Gomes e Karim Ainouz, parece tensionar a proposta de Émile Zola (1868, p. 3), no prefácio de *Thérèse Raquin*, em cuja afirmação sugere a prevalência de um objetivo científico “acima de tudo”: “*On commence, j’espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout*”³.

A menção a *Um teste de resistores* (2014) (“em 2014 publiquei um livro que era um teste”), é mais um dos momentos em que a poesia de Marília Garcia (2018, p. 51) faz referência a si mesma, assim como o verso “tem país na paisagem?”, que surge anteriormente em *Câmera lenta* (2017). É comum, na obra de Marília Garcia, que seus escritos reapareçam em mais de um contexto – em performances ou republicados em outros livros, com ou sem alterações –, abrindo uma espécie de espaço textual cíclico e repetitivo. Quanto a essa circularidade e repetitividade, tal qual a própria ideia de ciclo com a qual Émile Zola trabalha em seu projeto *Rougon-Macquart*, trata-se de uma das características que Bruno Leites (2017, p. 25) diagnostica em sua análise da recuperação da estética naturalista no cinema contemporâneo brasileiro.

Assim, no também circular e repetitivo *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, apesar do entrelaçamento entre o discurso amoroso e o científico, o objetivo inicial da viagem é a realização de um estudo de caso. Com repetidas imagens da estrada e de caminhões e com um investimento claro na descrição, o caminho percorrido pelo nordeste do país, física e imageticamente, vai cedendo espaço à construção não apenas de um estudo em prol da viabilidade de um canal de água, mas também do cenário social dos estados que atravessa. O objeto desse estudo parece se expandir à medida que se viaja. Em primeiro lugar, a própria paisagem é descrita como um estudo de caso, conforme lemos no trecho: “Existe muita área útil para a passagem do canal por essa região. Hoje faço as primeiras coletas e tomadas de medidas. Fraturas a 340/250 graus nordeste. Gnaisses bandados a hornblenda. Lembrar de escrever sempre a lápis pois o grafite não borra com água” (VIAJO..., 2009). O narrador descreve aspectos de sua estrutura geológica (“Gnaisses bandados a hornblenda”) e analisa a paisagem a partir de sua utilidade, como faziam os viajantes estrangeiros no século XIX – “paisagem útil” é o termo usado por Flora Süssekind (1990, p. 22), em *O Brasil não é longe daqui*. Junto a essas descrições, aparecem imagens de rochas, de vilarejos, de anotações do caderno do pesquisador e, finalmente, de pessoas. O narrador do longa-metragem parece expandir seu foco de pesquisa para as questões sociais, culturais e políticas do nordeste brasileiro chegando, por exemplo, a registrar imagens de festividades populares e religiosas

³ “Começa-se, espero, a entender que meu objetivo tem sido, acima de tudo, científico” (tradução livre).

nos povoados por onde passa. Esse gesto nos remete, ainda, ao prefácio de *La fille Elisa* (1876), e à confissão de Edmond de Goncourt (1877, p. 5) de que “*Mais il m’a été impossible parfois de ne pas parler comme un médecin, comme un savant, comme un historien.*”⁴

Outro exemplo de eventos e elementos que atravessam o objetivo principal do estudo de caso é a descrição do funcionamento de uma fábrica de colchões de chita no caminho:

Fábrica de colchões de chita: os colchões são feitos de junco forrado com chita. Os trabalhadores são dois: Seu Juca e seu filho, Evandro. Evandro cheira a testosterona. Evandro enche de junco aquele pano de chita. Lembra uma foda. Evandro tem cara de quem nunca brochou (VIAJO..., 2009).

A descrição quase fotográfica da produção desses colchões parece partilhar do amplo interesse, por parte dos naturalismos, nas classes consideradas menos favorecidas que eram comumente alijadas do protagonismo literário. *Germinal* (ZOLA, 1885), o décimo terceiro romance da série dos *Rougon-Macquart*, revela as condições de vida, técnicas e organização de mineiros de carvão do norte da França. Em *Germinie Lacerteux* (1861), dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt e *Naná* (2003), de Émile Zola, por exemplo, temos a marcação de certas classes profissionais de personagens mulheres que se repetem em romances da época. A primeira, Germinie, é uma empregada doméstica cuja vida pessoal se descobre repleta de excessos e a segunda, Naná, é uma prostituta.

Em relação à classe social dos personagens, no longa metragem de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz (2009), parece haver a extensão da discussão que propõe Jacques Rancière (2010), em “O efeito de realidade e a política da ficção”, sobre o barômetro presente na sala de senhora Aubain, patroa da empregada doméstica Felicité, em *Um coração simples*, de Flaubert (1996). Em contraposição à leitura realizada por Roland Barthes (2004, p. 182), em “O efeito de real”, de que o barômetro seria um desses “pormenores supérfluos”⁵ presentes nas descrições realistas, isto é, ao invés de um desejo obsessivo de afirmar “*somos o real*” por meio desses “objetos insignificantes” no meio da narrativa, conforme argumenta Barthes (2004), Rancière aposta que

⁴ “tem sido impossível para mim, às vezes, não falar como um médico, como um estudioso, como um historiador” (tradução livre)

⁵ “Nenhuma finalidade parece justificar a referência ao barômetro, objeto que não é nem descabido nem significativo e não participa, portanto, à primeira vista, da ordem do *notável*,” (BARTHES, 2004, p. 182).

o barômetro não está lá para comprovar que o real é o real. A questão não é o real, é a vida, é o momento quando a “vida nua” – a vida normalmente devotada a olhar, dia após dia, se o tempo será bom ou ruim – assume a temporalidade de uma cadeia de eventos sensorialmente apreciáveis que merecem ser relatados (RANCIÈRE, 2010, p. 79).

Assim, as obras realistas estariam, para Rancière (2010, p. 84), construindo uma perspectiva do “cotidiano de pessoas das classes baixas”, o que resultaria em uma “inversão da lógica hierárquica do regime representativo”. Da mesma maneira que Émile Zola, Edmond e Jules de Goncourt, Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e outros escritores da época se interessaram por “uma poética da vida ainda desconhecida” (RANCIÈRE, 2010, p. 79), essas vidas “menores” que antes não ocupariam nenhum espaço de centralidade na narrativa, o filme de Marcelo Gomes e Karim Aïnouz procura, no deslocamento pelas estradas, (re)construir um determinado espaço para as classes menos favorecidas no cinema.

A aproximação entre (as concepções de) arte e ciência

As imagens da viagem em *Viajo porque preciso, volto porque te amo* são predominantemente paisagens sem pessoas. O filme constitui-se de uma série de *frames* de estradas, traseiras de caminhão, acostamentos, faróis... No entanto, no percurso da viagem, além de passar pela fábrica de chita, por botecos, por moradores dos vilarejos e pessoas em festas de igreja, em algum momento, surge o elemento que, no Brasil, aparece, geralmente, “colado” ao imaginário das estradas: a prostituição. O geólogo nos conta que se encontra com uma prostituta e, a partir daí, realiza uma descrição quase catalográfica de outras com as quais se encontrou ou conheceu na estrada. Ele parece, assim, querer desenhar uma espécie de cartografia da prostituição: “Shirley, 28 anos, tatuagem de coração com asas na virilha. Pinta o cabelo de loiro todo mês. Jéssica Flávia, 25 anos, gosta de batom vermelho com gloss [...]. Maria de Fátima, peito tão pequeno que não usa nem sutiã. [...] Faz ponto no posto Cacique no km 32 da BR 237” (VIAJO..., 2009).

O geólogo descreve a idade, o corpo, as “marcas distintivas” de cada uma das prostitutas, o local onde fazem ponto. Assim como o fez em relação aos fabricantes de colchões ou às estruturas geológicas, a descrição em forma de lista é predominante nesse discurso que parece transplantar-se da etnografia ao cinema. Conforme nos aponta Éléonore Reverzy (2022), a incorporação das listas dos jornais ou catálogos científicos no romance faz parte de outra metodologia de escrita adotada pelos naturalistas. Em *La Curée* (1872), segundo romance do ciclo zolaniano *Rougon-Macquart*, acompanhamos a vida de Aristides Saccard no momento da queda da República e da instauração do Império. Éléonore Reverzy afirma que, nele, se revela

[...] a maneira pela qual trabalha o realista Zola: uma cópia quase fiel das colunas do *Figaro*, [...]. Em primeiro lugar, Zola, em sua lista, espelha o princípio da compensação usado pela coluna social, que exige, na ausência de um título de nobreza, que o jornalista acrescente uma expansão do nome (adjunto adnominal, complemento nominal, adjunto adverbial) como em “a encantadora sra. Laure Baignières” ou “a sra. Olympe Aguado e seus famosos stappers negros.” (REVERZY, 2022, p. 152).

A autora reforça sua hipótese, do mesmo modo, com a análise de *Chérie* (1884), romance de Edmond de Goncourt. A obra, como descreve o escritor no prefácio da primeira edição, é “*une monographie de jeune fille*” (GONCOURT, 1888, p. 63), ou seja, trata do período da adolescência de uma jovem em um contexto de poder e riqueza. Para a construção de diferentes capítulos, afirma Éléonore Reverzy (2022, p. 157), Edmond de Goncourt se utiliza de diferentes listas, como a “lista das amigas de Chérie, lista dos bailes que ela frequenta, lista das peças encenadas em uma determinada noite nos teatros parisienses lida por um personagem no jornal...”. Assim, a pesquisadora observa o uso das listas, uma estrutura recorrente nos jornais da época, como um indicativo de um determinado discurso sobre o Império e seu ímpeto acumulativo. Ela pontua que, “Ao criar um mosaico com diferentes crônicas da imprensa mundana, Edmond Goncourt identifica na acumulação e na cópia enumerativa os sintomas de uma época” (REVERZY, 2022, p. 159).

O gesto descritivo de José Renato em relação ao cenário social que vai se construindo por meio da viagem possui como foco, como já dito, algumas personagens que seriam também frequentes nos romances naturalistas. Os trabalhadores rurais, as prostitutas e os camponeses são objetos de um olhar que ora se distancia de um julgamento claro ora parece ressaltar uma certa tragicidade. Do mesmo modo que David Baguley (1990, p. 222) reflete acerca da “visão entrópica” presente nos projetos naturalistas, isto é, “*there is a poetics of disintegration, dissipation, death, with its endless repertory of wasted lives, of destructive forces, of spent energies, of crumbling moral and social structures, with its promiscuity, humiliations, degradation, its decomposing bodies,*”⁶, *Viajo*, especificamente, também nos leva a viajar nessa estrada permeada de imagens – não necessariamente integradas – de alcoolismo, prostituição, pobreza e excessos de diferentes ordens.

José Renato, o geólogo, parece nos apresentar, por meio de um discursivista, ao mesmo tempo, o teste e o relatório da experiência, tal qual sugere Émile Zola (1880, p. 32) a respeito de *A prima Bette*, de Balzac: “*A Prima Bette*, por exemplo, é simplesmente o relatório da experiência que o romancista reproduz sob as vistas do público”. De algum modo, temos também o teste e sua produção no “diário sentimental da pont marie”, uma das seções de *parque das ruínas*. Nela,

⁶ “há uma poética de desintegração, dissipação, morte, com seu repertório infinito de vidas desperdiçadas, de forças destrutivas, de energias gastas, de estruturas morais e sociais desmoronadas, com sua promiscuidade, humilhações, degradação, seus corpos em decomposição” (tradução livre).

o sujeito relata ter se proposto a um experimento a partir da Pont Marie, durante uma residência artística na França. Trata-se, então, de “*todos os dias às 10h fazer uma foto/ do mesmo ângulo da ponte/ uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui.*” (GARCIA, 2018, p. 25). A proposta é praticamente impressionista, como Cézanne, amigo de infância de Émile Zola, o fez com a Montanha de Saint Victoire⁷: olhar e “registrar” o mesmo lugar todos os dias, pensando esse “registro” a partir dos atravessamentos diários desse sujeito. O “diário sentimental da pont marie” fica sendo ao mesmo tempo o processo e a produção, incorporando ao texto tanto as hipóteses desse sujeito observador como as referências, as imagens, as situações cotidianas que o perpassam enquanto se constrói o texto (“além dos filmes que citei/ outra referência para o “diário sentimental da pont marie”/ é o documentário do harun farocki”) (GARCIA, 2018, p. 33).

[diário sentimental da pont marie] 01 jan 15 • 10h

*“no dia 11 de outubro de 1614 o jovem louis xiii e sua
mãe marie de médicis colocaram a primeira pedra dessa ponte
construída por christophe marie construtor de pontes
na França ela ligou o bairro saint-paul à ilha notre dame
na época deserta”*

*chego à pont marie 401 anos depois
atravesso a pont marie com 115 passos*

*todos os dias às 10h fazer uma foto
do mesmo ângulo da ponte
uma foto diária que possa dizer algo sobre estar aqui:
qual a geometria da cidade a cor das placas
quem passa naquele exato momento*

*eu não sei o que preciso saber
eu não sei o que preciso*

*escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?
imagine uma foto do sexto dia:*

[isso aqui é uma expedição]

[...]

(GARCIA, 2018, p. 25)

⁷ Zola escreveu inúmeros textos críticos sobre o cenário dos Salões de arte de Paris do Segundo Império, em especial, saindo em defesa do movimento de vanguarda que era duramente criticado pelos juris, o Impressionismo. Para acesso a esses escritos e compreensão dessas disputas entre arte oficial e vanguarda e, principalmente, da relação entre o Naturalismo e o Impressionismo, ver *A Batalha do Impressionismo* (ZOLA, 1989).

Muito menos do que um espaço de descoberta ou resolução de uma questão de pesquisa, o “diário sentimental da pont marie” é um lugar de teste, de hesitação, de dúvida: “*eu não sei o que preciso saber/ eu não sei o que preciso/ escrevo a partir das fotos – mas o que fazer com as fotos?*” (GARCIA, 2018, p. 25). Há ainda a incorporação do que poderia indicar um corte ou uma rasura de uma outra versão do texto, sugerido pelo uso de “[...]”. De qualquer maneira, temos também um narrador em viagem, que busca dar cabo “ao que vê”, ou, especificamente, às possibilidades de se construir um olhar para aquele lugar pelo qual passa todos os dias: “*faço o mesmo trajeto todos os dias/ e a rotina produz uma única imagem/ do que acontece*” (GARCIA, 2018, p. 30).

Buscando analisar o cinema brasileiro contemporâneo a partir da retomada de alguns aspectos das estéticas naturalistas, Bruno Leites define alguns aspectos que parecem recuperados nas produções que estuda. Dentre elas, estão:

[...] a construção de situações narrativas que permitam *a apresentação e descrição dos espaços, com a incidência de viajantes*, por exemplo (BECKER, 2010); [...] a crueldade com que se definem *as análises de realidade* (CHEVREL, 1993, p. 94-107); a vontade de passar à história, focando no contemporâneo e fazendo inícios e, principalmente, *finais de narrativas com ações não terminadas e com uma ideia de continuidade no mundo* (LEITES, 2017, p. 138. Grifo meu).

Ao contrário de *parque das ruínas* (2018), em que não é possível observar nenhuma perspectiva de “análise da realidade”, em *Viajo* (2009), o narrador-viajante não apenas qualifica os elementos que descreve, mas parece desejar “mostrar” algo ao realizar, por exemplo, uma espécie de entrevista com uma prostituta. Nesse momento, o narrador, como um etnólogo, pergunta à Patrícia, de 22 anos, em que local trabalha, pede que ela explique exatamente onde se situa a boate e indaga sobre o que ela gostaria de ser na vida. A quase todas as perguntas, Patrícia responde com hesitação ou com um simples “não sei”. O entrevistador, o próprio José Renato, vai então guiando suas respostas, pedindo que ela repita o que ele diz, como se ele fosse capaz de formular melhor o que ela gostaria de dizer. Nesse ponto, o lugar de não saber que o narrador expressa em relação ao futuro de sua relação amorosa parece ser suturado quando se leva em consideração sua postura com o que se revelam também seus “objetos” de pesquisa, ou pelo menos, ele se esforça para que assim o seja.

Esse pesquisador que, de alguma maneira, busca dar uma forma e uma leitura às imagens e ao conteúdo que encontra pelas estradas do nordeste se coloca em um paradoxo em relação às falas finais do filme. Ele confessa que o motivo de realizar a viagem era, na verdade, o de voltar a caminhar frente à paralisia de “tomar um pé na bunda”. Em contraposição à tentativa de organizar imagens, sondar estruturas e problemas, ele nos fala da dificuldade mesma de terminar um relatório de viagem,

este que permanece em aberto “com uma ideia de continuidade no mundo” (LEITES, 2017, p. 138). O final de *parque das ruínas* é, também, um retorno ao início: resgata-se um cartão postal com a imagem do Pão de Açúcar vista desde o Parque das Ruínas.

termino com este cartão postal [um século depois]
de volta ao rio
termino no mesmo ponto em que comecei
no mesmo lugar parque das ruínas ponto de partida e chegada
(GARCIA, 2018, p. 86)

As metodologias de produção (de escrita e visualidade)

No que se refere aos modos de produção, Émile Zola e Jules e Edmond de Goncourt realizavam um intenso trabalho de arquivo. A reunião dos dossiês preparatórios de Émile Zola⁸ (BECKER, 2009) e o compilado *La Maison d'un artiste*, de Edmond de Goncourt (1888, p. 57) sugerem uma perspectiva de que a produção artística, como ele mesmo nos diz no prefácio de *Les Frères Zemganno*, é feita a partir “*d’immenses emmagasinements d’observations, d’innombrables notes prises à coups de lorgnon, de l’amasement d’une collection de documents humains, semblable à ces montagnes de calepins de poche*”⁹, assim como o gabinete do pesquisador. Essas metodologias de produção atravessam as obras que aqui analiso de modos diferentes.

No caso de *parque das ruínas* (2018), vemos que o processo (e o “produto”, se assim for possível chamar) é completamente pautado pela leitura e pelo contato com arquivos. Seja a partir do trabalho de Rose-Lynn Fisher e sua tentativa de “arquivar” as lágrimas, como se a cada sentimento fosse possível alterar sua materialidade, seja pelas litografias de Debret que encontra no Museu da Chácara do Céu ou mesmo por seu próprio arquivo na preparação do “diário sentimental da pont marie” e das outras referências das quais lança mão para testar a poesia.

⁸ “*Les premiers dossiers, ceux de La Fortune des Rougon et de La Curée, sont peu développés (92 folios et 19 folios classés dans d’autres dossiers pour le premier, 260 et 9 folios réunis au manuscrit 10 280 pour le second). Ils ne comportent pas de sections nettement définies, sont très désordonnés et répétitifs*” (BECKER, 2009).

⁹ “*imensos estoques de observações, de inúmeras anotações feitas com uma lupa, da reunião de uma coleção de documentos humanos, semelhantes àquelas montanhas de cadernos de bolso*” (tradução livre).

tive vontade de fazer o “diário sentimental da pont marie”
depois de ter visto alguns filmes
que enumero aqui

primeiro *smoke (cortina de fumaça)*
o personagem principal auggie é dono de uma tabacaria
e todos os dias às 8h da manhã durante muitos anos
ele tira uma foto da esquina da tabacaria
tem mais de 4.000 fotos
(GARCIA, 2018, p. 29)

Novamente, a enumeração ou a lista, conforme referido anteriormente, que sabemos fazer parte de um acervo próprio, seja do sujeito do texto, seja da própria autora, não apenas serve para a preparação da obra, como é o caso dos dossiês de Émile Zola, mas aparecem como parte dela. Os arquivos não funcionam, nesse caso, como um negativo da obra, como a matéria prima que serviu para construí-la, mas estão incorporados nela mesma.

Em *Viajo*, vemos um trabalho de arquivo já de início pela proposição de reorganização e projeção de um acervo preexistente – as imagens do curta-metragem *Sertão de Acrílico Azul Piscina*. A criação do filme se dá por uma seleção em meio a um arquivo de cenas próprio dos diretores, como em uma montagem. No entanto, o trabalho de arquivo não se restringe a esses aspectos formais ou imagéticos, mas se constrói na própria narrativa que José Renato cria, uma espécie de sobreposição de um relato de viagem, de um relato geológico, de um relato de separação, de um relato das estradas do Brasil...

Acordei no meio da noite suando em bicas. Tive um sonho que eu tava numa sala de cirurgia, aí vinha uma mulher vestida de médica, raspava meu cabelo todinho e eu ficava careca. Depois vinha outro médico e perguntava se as dores de cabeça eram constantes e eu dizia que sim. Aí ele perguntava em que região da cabeça e eu apontava com o dedo no lugar. Aí ele abria minha cabeça com um bisturi e saía pedacinhos do teu corpo de dentro da minha cabeça, Galega. Porra, era tudo tão real que eu acordei em pânico. Tentei deitar novamente, mas não consegui. Sinto amores e ódios por você. Sinto amores e ódios repentinos por você (VIAJO..., 2009).

Além disso, faz parte do estudo de caso um relato de sonho. Ou seria o estudo de caso que faz parte desse relato de sofrimento amoroso? De qualquer forma, a convivência desses elementos que não seriam, a princípio, pertencentes a um discurso científico, não apenas tensionam uma noção de ciência apartada da vida, como a própria metodologia de elaboração de um “estudo de caso” ou de um

“experimento”. Como nossos documentos pessoais, acervos, arquivos de pesquisa, relatos de sonhos e dramas amorosos entram nos estudos?

O sonho que José Renato conta é uma cena de um “caso de anatomia” em que o próprio narrador é ali um “documento humano” (ZOLA, 1880) para a médica que, ao abrir sua cabeça com um bisturi, vê surgir pedaços de outro corpo. Isto é, nesse momento, esse “curioso caso de fisiologia”, como nos diria Émile Zola (1868, p. 3), se torna um curioso caso de subjetividade, pondo em discussão a tradicional divisão entre o sujeito que pesquisa e o que se pesquisa. Embora Émile Zola fale da necessidade de criar uma “ilusão” de objetividade na produção romanesca, o mesmo ressalta um componente inegável da observação, o temperamento. Se, por um lado, para Émile Zola (2021, p. 601), apoiado na teoria de Bernard, “o observador deve ser o fotógrafo dos fenômenos e representar exatamente a natureza”, por outro, a ideia de temperamento parece criar um paradoxo em relação à própria objetividade. Se o “temperamento” possui semelhança com a lógica do “gênio” romântico, conforme nos apontam Catharina e Martins (in ZOLA, 2021, p. 601), pode-se dizer que este pressupõe um componente subjetivo que, necessariamente, atravessa o processo de construção da obra. Em *parque das ruínas*, a inscrição do sujeito pesquisador no arquivo que analisa é manifesta por meio da descoberta de um elemento de sua vida pessoal na imagem que lê:

debret pintou o dia a dia
mas para ele esse dia a dia é pitoresco
e extraordinário

smoke e blow-up
retratam o infraordinário
e de repente algo aparece:
algo que já estava ali
mas ao ser lido com outros olhos
pode virar fantasma algo que já estava ali
mas precisa de um olhar de fora para ser tornar
acontecimento extraordinário

o *diário 1973-1983* do perlov também trata do infraordinário
e parece quase tocar na vida
em certo ponto do filme que dura
quase 6 horas perlov vem ao brasil
ele fica um tempo em são paulo
onde morou durante a infância
e depois vai ao rio cidade onde nasceu
e filma copacabana
em seguida faz uma única cena no bairro de santa teresa
com o bonde passando

nesta única cena gravada na época em que eu nasci
vejo ao fundo a casa da minha infância o meu extraordinário
janela de onde via o mundo

[no filme a imagem está tremida
e fora de foco na memória
a imagem está tremida e fora de
foco por pouco não consigo
capturar o ponto peça ao
leitor que imagine essa janela com o
ruído de bonde ao fundo]
(GARCIA, 2018, p. 38-39)

Assim como a narrativa de José Renato que cruza o que seria material de pesquisa com outras questões pessoais ou sociais, o sujeito de *parque das ruínas* se implica na pesquisa de forma a não ser possível dissociar da pesquisa a *experiência* do pesquisador. O trabalho com o arquivo ou com o estudo que se realiza nas produções analisadas é elaborado, em ambos os casos, de modo que esse trabalho mesmo seja constitutivo da obra, assim como o pesquisador. Parece se tratar de uma proposta metodológica que leva adiante, em outro desdobramento, a pergunta que Émile Zola (1880, p. 29) faria em *O romance experimental*: “será que em Literatura – onde até aqui apenas a observação parece ter sido empregada – a experiência é possível?”. Essas produções indicam que sim, na literatura e na arte, de modo geral, diferentes tipos de *experiências* são possíveis.

Considerações finais

Retorno uma última vez aos prefácios. Em *Thérèse Raquin*, Émile Zola (1868, p. 5) relata que “*c’est que j’en ai écrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant*”¹⁰, assim como, *Germinie Lacerteux* é, para Edmond e Jules de Goncourt (1889, p. 5), “*la clinique de l’Amour*”. Essa preocupação cientificista de um estudioso ou de um clínico aparece, de alguma forma, no filme *Viajo porque preciso, volto porque te amo* tanto com o estudo de caso de José Renato como na descrição de uma suposta realidade das estradas brasileiras, um modo, talvez, de mostrar um sintoma (LEITES, 2017). Em *parque das ruínas*, no entanto, a busca pelos limites da poesia, esse experimento que se empreende, perfaz também uma inscrição do sujeito e de seu processo enquanto parte do texto. Nesse sentido, ambos reforçam ideias como a de repetição e circularidade presentes, por exemplo, nas ideias dos ciclos romanescos ou nas leituras positivistas da sociedade e da ciência a qual empreendem os naturalistas.

¹⁰ “escrevi cada cena, mesmo a mais febril, com a única curiosidade de um estudioso” (tradução livre).

Em *O Doutor Pascal* (1993), romance que encerra o ciclo dos *Rougon-Macquart*, portanto, temos uma cena em que o cientista reconsidera seu vasto percurso de pesquisa. Após anos de estocagem de anotações, testes de diferentes arcabouços teóricos e modos de leitura para as questões relativas à família e hereditariedade, sem resultados bem definidos, Pascal assume estar sempre no “terreno movediço da hipótese” (ZOLA, 1993, p. 30). Nesse “terreno movediço”, o que se indica é que o Doutor se põe a, de modo sutil, rasgar as pretensas certezas científicas: “se não podia deixar de dar uma solução pela necessidade que o espírito humano tem de concluir, tinha todavia o espírito largo bastante para deixar o problema em aberto” (ZOLA, 1993, p. 30). De alguma forma, a arte contemporânea parece partir desse rasgo. Os pesquisadores que aparecem em *parque das ruínas* e *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, não apenas são parte do estudo como é parte dele a falta de resolução ou de conclusão. Assim como Pascal, as referidas produções da arte e da literatura contemporânea parecem se contentar cada vez mais com “uma explicação transitória, satisfatória para o estudo atual da questão, nesse perpétuo inquérito sobre a vida, cuja nascente mesma, cujo impulso parece que deverá para sempre escapar às nossas investigações” (ZOLA, 1993, p. 30). É também a partir desse lugar necessariamente fraturado e contingente entre arte e ciência que a arte e a literatura contemporânea brasileira e o naturalismo francês podem se encontrar.

BERALDO, J. From naturalisms to contemporary Brazilian art: the relation between art and science. *Itinerários*, Araraquara, n. 56, p. 113-132, jan./jun. 2023.

■ **ABSTRACT:** *There is in the prefaces of novels by Émile Zola (Thérèse Raquin, 1868) and by the brothers Jules e Edmond de Goncourt (Germinie Lacerteux, 1861; La fille Elisa, 1876 and Les frères Zemganno, 1879) the evocation of a specific place of the writer or the narrator as a researcher or scientist and of a specific methodology of novel construction from the gathering of notes, clippings and observations, thus composing a particular conception of literature and science. Dwelling on these questions, the aim of this article is to investigate the approximations or dissonances between the propositions of naturalisms (BECKER; DUFIEF, 2017) and two works of Brazilian contemporary art - *parque das ruínas*, by Marília Garcia (2018), and *Viajo porque preciso, volto porque te amo*, by Marcelo Gomes and Karim Ainouz (2009) - with regard to the relationship that is established between art and science. From an analysis of textual aspects to extratextual spheres and other elements of visuality, this paper investigates, echoing the discussions of Bruno Leites (2017), the procedures and proposals that may connect French naturalisms and Brazilian art in contemporaneity.*

■ **KEYWORDS:** *Naturalisms. Contemporary poetry. Contemporary cinema. Art. Science.*

REFERÊNCIAS

- BAGULEY, David. **Naturalist fiction: the entropic vision**. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- BECKER, C.; DUFIEF, P.-J.(éd.). **Dictionnaire des Naturalismes**. Paris: Champion, 2017.
- BARTHES, Roland. “O efeito de real”. In: **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Cultrix, 2004, pp. 181-190.
- FLAUBERT, Gustave. **Um coração simples**. Tradução Clotilde Mariano Vaz, Daniel Vaz e Simia Katarina Rickmann. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996.
- GARCIA, Marília. **Um teste de resistores**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.
- _____. **Câmera lenta**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.
- _____. **parque das ruínas**. São Paulo: Luna Parque, 2018.
- GONCOURT, Edmond et Jules de. **Préfaces et manifestes littéraires**. Paris: G. Charpentier et Cie, 1888.
- GONCOURT, Edmond de. **Chérie**. In: GONCOURT, Edmond de. *Œuvres narratives complètes* (éd. de Dominique Pety). Paris: Classiques Garnier, 2018 [1884].
- LEITES, Bruno. **Quando a imagem faz sintoma: imagem-pulsão e neonaturalismo no cinema brasileiro dos anos 2000**. Tese (Doutorado em Comunicação e Informação) – Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2017.
- RANCIÈRE, Jacques. “O efeito de realidade e a política da ficção”. **Novos estudos CEBRAP** [online]. Tradução Carolina Santos. 2010, n. 86 [Acessado 16 Janeiro 2023], pp. 75-80. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0101-33002010000100004>. Epub 14 Maio 2010.
- REVERZY, Éléonore. “A lista: do jornal ao romance e do romance ao jornal”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.). **Metodologia e transdisciplinaridade nos estudos literários**. Tradução Zadig Mariano Gama. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022, pp. 149-169.
- SIMÕES, Eduardo. “A gênese do Goncourt”. **Quatro cinco um: a revista dos livros**. São Paulo, 28 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.quatrocincoum.com.br/br/resenhas/literatura-em-lingua-francesa/a-genese-do-goncourt>. Acesso em: 28/02/2022.
- SÜSSEKIND, Flora. **O Brasil não é longe daqui**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- VIAJO porque preciso, volto porque te amo**. Direção: Marcelo Gomes, Karim Aïnouz. Produção: Daniela Capelato, João Vieira Jr., Rec Produtores Associados Ltda., 2009.

ZOLA, Émile. **O romance experimental**. Tradução Italo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982 [1880].

_____. **Thérèse Raquin**. A. Lacroix, Verboeckhoven & Cie: Paris, 1868.

_____. **Les Rougon-Macquart – Histoire naturelle et sociale d’une famille sous le second Empire**. Édition établie par Colette Becker avec la collaboration de Gina Gourdin-Servenièrre et Véronique Lavielle. Paris: Éditions Robert Laffont, 1991-1993 (5 volumes).

_____. **Le Docteur Pascal**. Paris: Gallimard, 1993.

_____. **La Fabrique des Rougon-Macquart**. BECKER, Colette; LAVIELLE, Véronique (édition des dossiers préparatoires), vol. IV. Paris: Honoré Champion, 2009.

_____. **Germinal**. Tradução Mauro Pinheiro. São Paulo: Estação Liberdade, 2012 [1885].

_____. **Naná**. Tradução de Roberto Valeriano. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

_____. **A batalha do impressionismo**. Tradução Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

ZOLA, Émile. **La Curée**. In: ZOLA, Émile. *Les Rougon-Macquart*. T. I. Paris: Gallimard, 1960 [1871]. (Coll. Bibliothèque de la Pléiade).

ZOLA, Émile. “Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue”. **Matraga** - Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ, Tradução de Pedro Paulo Catharina e Eduarda Araújo da Silva, [S.l.], v. 28, n. 54, pp. 601-609, out. 2021. ISSN 2446-6905. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/62098>. Acesso em: 16 jan. 2023. doi:<https://doi.org/10.12957/matraga.2021.62098>.

