

MELODRAMA BACHARELESCO: ESTILO DE ESCRITA NA RECEPÇÃO DO AFFAIRE DREYFUS

Milene Suzano de ALMEIDA*

- **RESUMO:** O objetivo inicial da pesquisa que este artigo sintetiza foi investigar se a história do caso Dreyfus – na qual o oficial judeu Alfred Dreyfus foi injustamente acusado de crime de traição à pátria – teria estimulado os escritores brasileiros. Porém, por aqui, nada foi encontrado de propriamente literário, apesar da forte presença do caso nos meios de comunicação. Partiu então para a análise de crônicas, artigos em revistas e outras fontes no intuito de pensar a recepção a partir de um estilo de escrita comum. Este estilo de escrita teve como fonte teórica principal o modo melodramático elaborado por Peter Brooks (1995). Feita esta primeira abordagem, buscou-se agregar um outro elemento, desta vez restrito ao universo brasileiro: um estilo bacharelesco (advindo das escolas de direito) que pareceu presente na maior parte dos textos analisados. Por fim, tentou-se compor as características deste híbrido, denominado aqui como “melodrama bacharelesco” no intuito de pensar um todo possível da recepção do caso Dreyfus no Brasil.
- **PALAVRAS-CHAVES:** Caso Dreyfus. *J'accuse*. Estudos de recepção. Melodrama. Bacharel. França-Brasil.

O caso Dreyfus, que dividiu a França em dois lados opostos nos últimos anos do século XIX, teve início em fins de 1894 com a prisão do oficial judeu Alfred Dreyfus, acusado injustamente pelo crime de traição à pátria. Num contexto de forte rivalidade com os alemães, Dreyfus foi acusado de fornecer informações militares sigilosas ao inimigo. A mais célebre referência ao caso é a carta de Émile Zola, *J'accuse*, publicada no jornal *l'Aurore*, em 13 de janeiro de 1898 (ZOLA, 1969). Dentro do contexto de estudo da recepção do caso Dreyfus no Brasil, o texto de Zola teve forte impacto, o que fez dele uma referência para o estudo dos textos encontrados sobre o caso no Brasil. Na interpretação da carta realizada nos seus pormenores em minha dissertação (ALMEIDA, 2009), dois aspectos analíticos foram fundamentais: a divisão, pensada por Hannah Arendt (1976), entre caso e processo e a relação deste último com toda uma *dramatis personae* típica do

* Doutoranda em Letras Modernas. USP – Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Programa de Pós-Graduação em Letras Modernas. São Paulo – SP – Brasil. 05508-900 – milenesuzano@usp.br

universo dos duelos e da imaginação folhetinesca; e, em segundo lugar, a estética¹ melodramática nos termos de Peter Brooks (1995), como modo de imaginação compartilhado em um mundo que rompera com quaisquer referências sagradas e que mantivera ainda na sua forma de construir histórias uma constante busca pelo sentido global.

O objetivo central deste artigo, portanto, é pensar a recepção do caso Dreyfus no Brasil, tendo como ponto de partida a carta de Zola e mantendo em vista o exame de um estilo de escrita presente nos textos de jornais e revistas (crônicas, artigos, textos jornalísticos e cartas) brasileiros, não somente nas semelhanças com *J'accuse* como nas diferenças; estilo este que denomino aqui de melodrama bacharelesco. Com este fim, enumerarei, em primeiro lugar, as mais importantes características do modo de imaginação desenvolvido por Brooks (1995), quais sejam: a busca do reconhecimento da virtude e da verdade, uma estrutura maniqueísta geral, a recorrência a figuras de linguagem como a hipérbole e o oxímoro e, por fim, a constituição de uma espécie de *tableau vivant*, na representação daquilo que não pode ser expressado, na força da expressão como imagem, com força de signo.

Primeiramente, o “*Signo da Virtude*”. Nos melodramas clássicos, a virtude, depois de todos os percalços passados pelo herói ou heroína, deve ser revelada. Mais do que isso, o reconhecimento da virtude deve ser tangível como reação emocional, como *étonnement* – distinto da *admiratio*, reação intelectual característica da *catharsis* trágica. Esta reação emocional com o revelar da virtude é um dos recursos usados tanto em *J'accuse* como na recepção, ainda que seja na missiva a verdade, e não a virtude, o objeto do reconhecimento. Na carta de Zola, a verdade é enunciada a partir do uso do termo *éclat*, que indica a presença de forças da natureza como signo da alteração da ordem. Na missiva, há uma tempestade que anuncia a revelação da verdade: “[...] *devant le terrible orage qui s’amoncelait, qui devait éclater, lorsque la vérité serait connue.*” (ZOLA, 1969, p.118). Tudo se passa como na estrutura do melodrama, na qual as forças da natureza estão presentes no anúncio da alteração da ordem que se encaminha na direção do reconhecimento da virtude em perigo.

Uma segunda característica do estilo melodramático, segundo Brooks (1995, p.36), é sua estrutura maniqueísta típica, tanto do ponto de vista da luta interna entre os personagens como na estrutura geral: “*Polarization is both horizontal and vertical – characters represent extremes, and the undergo extremes, passing from heighs to depths, or the reverse, almost instantaneously.*” Um dos recursos fundamentais para o sucesso da articulação entre bem e mal em *J'accuse* é a

¹ Utilizarei como sinônimos para tratar deste elemento melodramático nos textos sobre o caso Dreyfus termos como estética, estilo, modo ou imaginação. É importante ressaltar ainda que o termo estilo utilizado aqui está associado a um modo de imaginação e não a uma análise filológica ou retórica do discurso.

dramatização da situação². A criação de um mundo dual separando mal e bem, a ridicularização das teses adversárias – especialmente as do Comandante Armand du Paty de Clam, encarregado das primeiras instruções do caso e o escolhido como traidor – são recursos de construção do discurso zoliano que, no curso dos acontecimentos, discurso este que aguçou ainda mais a polarização entre *dreyfusards* e *antidreyfusards*. Inclusive, é o próprio traidor quem dá força dramática aos acontecimentos, como já se pode ver nas primeiras descrições da carta:

Un homme néfaste a tout mené, a tout fait, c'est le colonel du Paty de Clam, alors simple commandant. Il est l'affaire Dreyfus tout entière, on ne la connaît que lorsqu'une enquête loyale aura établi nettement ses actes et ses responsabilités. Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes. C'est lui qui imagine de dicter le bordereau à Dreyfus; c'est lui qui rêva de l'étudier dans une pièce entièrement revêtue de glaces; c'est lui que le commandant Forzinetti nous représente armé d'une lanterne sourde, voulant se faire introduire près de l'accusé endormi, pour projeter sur son visage un brusque flot de lumière et surprendre ainsi son crime, dans l'émoi du réveil. (ZOLA, 1969, p.114).

De fato, no universo melodramático, a presença do traidor é um elemento crucial para o desenrolar da ação. É ele quem dá o movimento para a ação. O comandante Paty de Clam exerce aqui este papel. Diferentemente da passividade do herói melodramático – no caso, o condenado Dreyfus –, o traidor é o agente da trama. Ele é todo o caso Dreyfus, como diz Zola, ele personifica os acontecimentos e, mais do que isso, os instaura³. É ele também quem incorpora o caráter folhetesco desta história de traição: “*Non ! il n'y a eu, derrière, que les imaginations romanesques et démentes du commandant du Paty de Clam. Tout cela n'a été fait que pour cacher le plus saugrenu des romans-feuilletons.*” (ZOLA, 1969, p.116).

Como última das características citadas, o melodrama, no seu sistema de oposições, recria um mundo no qual as palavras aparecem como formulações insuficientes para o registro do signo. É a presença do *tableau vivant*, quadro que encena uma expressão excessiva, que é na verdade uma ausência de expressão, uma estética da mudez nos termos de Brooks, ligada à figura passiva do herói

² Esta dramatização da situação pode ser pensada inclusive como o primeiro impulso de Zola ao escrever a missiva. Segundo Alain Pagès (2007), o engajamento de Zola deu-se, antes de tudo, porque a história do caso Dreyfus o apaixonara. Em outras cartas que escreveu no período do caso, Zola deixa transparecer este seu interesse.

³ Um dos grandes agentes no caso, o comandante Henry, responsável por diversas falsificações de documentos, não é nem ao menos citado na missiva. A visão de culpabilidade de Paty de Clam e não de Henry, Zola toma emprestado das brochuras de Bernard Lazare (1993).

melodramático⁴. O *tableau vivant* como um efeito do real representa a busca do essencial e do sintético, de uma poesia central e comunal que presentifique e vivifique os acontecimentos; é um quadro do que não consegue ser expresso somente pelas palavras.

O melodramático nos textos de recepção

No Brasil, no estudo dos textos de recepção, os elementos característicos do modo melodramático aparecem na grande parte dos trechos estudados. Tomarei mais detalhadamente alguns deles no intuito de examinar as semelhanças e as possíveis diferenças com esta forma partilhada de linguagem como propõe Brooks (1995). Começamos com um trecho que aparece na *Revista do Brasil*⁵, de julho/agosto de 1898, assinada por Antônio Cunha Mendes⁶, no qual aparece transcrito um discurso proferido na Polytheama⁷ em homenagem à esposa do capitão francês, Lucie Dreyfus, caracterizada por uma personalidade frágil, porém persistente. O primeiro texto do discurso é particularmente profícuo:

No vasquejar do século presente, nestes derradeiros tempos de idéas arrojadas por terra, de aspirações aniquilladas e de esperanças desmoronadas pelo exclusivo poder da força material; nestes dias em que os sentimentos mais delicados, as doces claridades das almas, as suavíssimas expansividades dos corações foram substituídos pela analyse crua e fria do realismo; nestes últimos suspiros do seculo dezanove, vê-se um formidável montão de villanias, um espectáculo de monstruosas degradações moraes e politicas, encontrando-se tambem no soturno fermentar dessas cousas hediondas uma flor graciosa e leve cuja bellesa contrasta singularmente com essas frias manifestações de fraquesa e de pulsillanimidade. (MENDES, 1898).

Primeiramente, a hipérbole é explícita no trecho. Os derradeiros tempos, as aspirações aniquiladas, as esperanças desmoronadas buscam causar um impacto no espectador do discurso proferido. As mazelas do fim do século são os perigos aos quais a virtude terá que se sobrepôr. Poderia ser somente pensada como um recurso de oratória, porém, o autor não somente utiliza-se da emoção para cativar a audiência

⁴ Os heróis do melodrama são desprovidos de expressão. Disso resulta sua mudez e a incapacidade de expressão deste herói, que é normalmente representado por um outro personagem, um sábio, um religioso, etc.

⁵ Depois de muitas confusões acerca da origem deste periódico, descobri que existiram cinco publicações com o mesmo título. A que me refiro aqui funcionou de 1897-1901, sob a direção de Antônio Cunha Mendes.

⁶ Antônio Cunha Mendes (1875-1934), nascido no Maranhão, formou-se em direito pela Faculdade de Direito de São Paulo. Lançou a *Revista do Brasil* (1897-1901).

⁷ Não foi possível confirmar a informação, mas muito provavelmente muito provavelmente é uma alusão ao Teatro Polytheama, em Salvador, fundado em 1883.

e num segundo momento, os leitores, como também elabora um universo a partir do qual ele construirá todo o seu argumento. Mendes re-elabora os acontecimentos constituindo um mundo organizado e dual: aos sentimentos mais delicados, às doces claridades da alma, às suavíssimas expansividades dos corações opõem a análise crua e fria do realismo; ao formidável montão de vilanias, ao espetáculo de monstruosas degradações morais e políticas (todas essas cousas hediondas), por sua vez, contrapõe-se uma flor graciosa. Os oxímoros também estão presentes nas oposições marcadas entre formidável e vilanias ou entre espetáculo e monstruosas degradações. Mundo semelhante ao de *J'accuse*. Zola criara, assim como o fez o orador no Politeama, dois universos, dois ambientes. Para du Paty de Clam, o lado sombrio; para os homens de bem, o luminoso. De Madame Dreyfus, os sentimentos mais delicados; do mundo em geral, vilanias e degradações.

O movimento da eclosão ou de algo que segue um movimento crescente também aparece em Mendes. Alguns trechos iniciais de parágrafos mostram este percurso:

Arrancaram-lhe [de Dreyfus] as glórias militares...

Fiseram-no passar por entre linhas de soldados, apresentaram-no aos olhos da nação como o mais vil dos traidores, expulsaram-no da Pátria...

E as multidões que outrora arrojavam á face desse extraordinario prisioneiro os insultos mais degradantes, principiaram a estremecer em seus odios, como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo...

E a sua [de Lucie] voz que, quatro annos atraz, repercutia sem fazer ecco, foi pouco a pouco vencendo as almas. (MENDES, 1898).

Há todo um movimento cumulativo rumo ao clímax e à vitória de Lucie e de Dreyfus. Primeiro a desonra, depois a expulsão. Na seqüência, as multidões injuriam os inocentes, são formados os primeiro sintomas do cataclismo. E, depois de quatros longos anos, Lucie, com sua insistência frágil e com a ajuda da força da inteligência de Zola, vence as almas. Este movimento cumulativo e constante do cataclismo, ao qual se opõe Lucie, é o que faz da esposa de Dreyfus, no texto de Mendes, uma legítima representante da heroína melodramática. No melodrama, é muitas vezes a figura da mulher que representa a injustiçada que não pode falar por si mesma – em função de alguma promessa ou de um segredo – e deve, pois, ser representada por outro para que sua virtude seja re-estabelecida. Diante da figura feminina, é a virtude e não mais a verdade que deve triunfar. Afinal, ela não é a figura pública que se personifica em Zola frente ao caso Dreyfus, mas sim a figura que representa o mundo privado.

É possível também pensar a figuração de Lucie como heroína romântica, porém, na imagem romântica, diferente da melodramática, o herói aparece como agente da ação, enquanto no melodrama, o herói aparece como passividade

e supra-personalização. Alguns trechos do discurso remetem certamente ao heroísmo ativo e romântico, mas um elemento fundamental parece faltar neste primeiro olhar. É a simbologia do signo da virtude, como denominou Brooks. Tanto no caso de Lucie Dreyfus, como na figura de Zola, há uma caracterização de figuras símbolos que agem em ambos os contextos como entidades supra-individuais que re-ordenam o mundo caótico em categorizações simples e facilmente apreensíveis. São, neste caso, outra coisa que não heróis, são representantes da virtude e da verdade.

Há ainda uma questão fundamental no modo melodramático que perpassa a representação de Lucie e que merece referência: trata-se da figuração dos oprimidos. O signo da virtude pode ser lido como um indício da relação de dominação que cruza a representação e a vida social: “*Among the repressions broken through by melodramatic rhetoric is that of class domination, suggesting that a poor persecuted girl can confront her powerful oppressor with the truth about their moral conditions.*” (BROOKS, 1995, p.44). Neste sentido, a Lucie aqui representada, pode ser transposta para outras identidades na medida que simboliza não somente a heroína melodramática mas também o feminino diante da sociedade que assim como o judeu Dreyfus representado por Zola, são pólos de menor valor do mundo social naquele momento.

Outra imagem que aparece recorrentemente nos textos de recepção é a da catástrofe, do cataclismo, da hecatombe. Aparece tanto no texto de Mendes (primeira citação abaixo), como em uma crônica publicada no *Jornal do Commercio*, de 13 de fevereiro de 1898:

E as multidões que outrora arrojavam á face desse extraordinario prisioneiro os insultos mais degradantes, principiaram a estremecer em seus odios, como estremecem as entranhas da terra aos primeiros symptomas de um cataclysmo. E ella [Lucie] que não tinha outrora o alento de corações amigos, ella que apparecera só, completamente só, no palco dessas monstruosas scenas de villania, ella que affrontara com a sua fraquesa as tempestades de odios, de coleras e de abjeções, ella emfim, lançou por terra as hediondas barreiras e, como si fosse o porta-bandeira da innocencia de seu marido, viu então que a sua phrase vibrava no ar como as notas de um clarim. (MENDES, 1898).

E, no *Jornal do Commercio*:

Embora dahi resultassem guerras, commoções, revoltas, cataclysmas; embora se incendiassem mil cidades, embora morressem quatrocentos milhões de homens, embora catastrophes sem nome devastassem a Europa e desolassem o mundo; embora a Terra se desviasse do seu eixo e o Sol da sua eclipta, embora o fogo central se espadanasse pelas crateras de mil vulções, embora todas as nuvens se condensassem repentinamente em diluvio [...] embora acontecessem todas as desgraças – si alguem tem certeza da innocencia de Dreyfus o deve

declarar. O silêncio neste caso não admite justificativas nem reservas de ordem alguma. O direito supremo da Humanidade e da Justiça sobrepõe-se a toda e qualquer outra espécie de considerações. (DUARTE, 1898).⁸

Segundo Brooks, no expressionismo do modo melodramático, a superfície das coisas e os significantes do texto são indícios que apontam para forças e verdades escondidas, significados latentes. O gestual ou o quadro expresso no texto devem metaforizar outra coisa, retomando a imagem do *tableau vivant*. Este procedimento é resultado, segundo Brooks, de um esforço em superar um hiato entre o plano da representação e o plano da significação. Como se o escritor necessitasse a todo momento aproximar-se de um significado totalizante, tocando as forças e as verdades escondidas. Este hiato leva, nas palavras de Brooks (1995, p.199), “[...] a uma deformação dos canais de representação no intuito de fornecer significado.”

A imagem do cataclismo, assim como outras metáforas resultantes deste hiato entre a realidade e a representação, são ao mesmo tempo uma amplificação e uma desarticulação em relação ao contexto original. É como se na tentativa de reproduzir a força do acontecimento, o autor o ultrapassasse de uma tal forma – no intuito de tocar as “forças escondidas” – que neste espaço entre o plano de representação e o de significação aparecesse um hiato, uma ausência. No caso do texto de Mendes, existe um hiato que se localiza exatamente no transplante de um discurso proferido a um discurso escrito e a tentativa, ao que parece, é de transmitir uma espécie de vividez da experiência. Porém, no caso da crônica, a linguagem hiperbólica não reside na alternância do discurso em relação ao público ou ao leitor, mas talvez em uma tentativa de amplificar as reações possíveis à eclosão da verdade. O que no universo melodramático nada mais é que o momento mesmo da alteração da ordem, quando o traidor coloca em questão a virtude da vítima.

Todas as características até então descritas: o estilo hiperbólico, as figuras de linguagem, o signo da virtude, o *tableau vivant*, não se restringem somente aos periódicos ou crônicas. Aparecem também nos artigos de jornais. Sobre a degradação de Dreyfus, o *Estado de São Paulo* publica um artigo, intitulado “A Degradação de Dreyfus”, sem assinatura, ao que indica, uma seleção do que fora escrito pelo correspondente do *Jornal do Commercio*, na época Iriel, pseudônimo de Jayme de Séguier⁹, publicado em 26 de janeiro de 1895, do qual transcrevo alguns trechos:

⁸ O texto é assinado por G., pseudônimo de Urbano de Oliveira Duarte (1855-1920). Seus outros pseudônimos eram J. Guerra e U.B.G. Devo a referência à profa. Regina Campos. Urbano Duarte ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras, cadeira n° 17 (MENEZES, 1978).

⁹ Jayme de Séguier (1860-1932) nasceu em Portugal e morreu em Paris. Foi jornalista, poeta e cônsul de Portugal em Bordéus, Paris, Londres e Gênova. Foi correspondente do *Jornal do Commercio*, responsável pelas rubricas “*Ver, Ouvir e Contar*”, “*Crônica estrangeira*” e “*Jornal dos Jornais*”. (COUTINHO; SOUSA, 1989, p.1228).

Um quarto de hora antes do momento fixado, o general Darras, commandante da 16ª brigada de infantaria, acompanhado de seus officiaes, chegava ao meio do quadrado, passando perto do carro cellular que havia conduzido o condemnado, pela manhan, á prisão da caserna, onde elle esperava a hora da expiação.

O silencio é mais profundo á proporção que se aproxima o movimento trágico. O aspecto do pateo é solemne, com as suas fileiras de tropas immoveis por baixo dos edificios terreos da caserna, pintados de branco com janelas amarelas. De um lado, a abobada dos Inválidos do outro a fachada da Escola de Guerra, onde se destaca em preto sobre campo branco esta inscripção: Escola Superior de Guerra. Dreyfus fôra um de seus brilhantes alumnos. [...]

O clamor cessa logo que se vê approximar-se um ajudante encarregado da triste missão de arrancar os galões e as armas. O ajudante arranca os galões de ouro do Kepi, os galões em trifolio dos punhos, os botões dourados do dolman, a banda vermelha que o condemnado traz á cinta desde a sua entrada na Escola Polytechnica.

— Falta a espada; o ajudante arruma-lha e quebra-a aos joelhos; um estalido secco, e os dous pedaços cahem ao chão.

O cinturão é tirado depois, a bainha cahe por sua vez com ruído sinistro. Está acabado.

De novo, sem indício de emoção, a voz do condemnado se eleva:

Sou innocente, viva a França!

E como que sacudida da mesma impressão, ao ouvir essas palavras, a multidão lança ainda o mesmo grito:

Á morte. [...]

A marcha continua: nem mais uma palavra. Nem um só grito. Chegando, porém, diante do grupo dos representantes da imprensa, Dreyfus exclama:

Direis á França inteira que sou innocente!

A multidão grita ainda:

Á morte! [...] (SÉGUIER, 1895).

Ao ler os trechos transcritos acima, a sensação do leitor é semelhante a de um espectador. O intuito da escrita parece ser a de fazer do acontecimento uma presentificação. O que torna o fato ainda mais curioso é que este texto é uma transcrição indireta dos fatos, o jornal não publica o artigo de um correspondente, mas toma emprestado as palavras do correspondente de outro jornal: “Os nossos collegas do ‘Jornal do Commercio’ traduziram em um delles os trechos que se seguem.” (SÉGUIER, 1895). Há, portanto, dois filtros de “tradução” aí envolvidos: o primeiro na tradução dos acontecimentos na França pelos correspondentes do *Jornal do Commercio* e o segundo na seleção do *Estado de São Paulo* daquilo que foi anteriormente transcrito pelos jornalistas do outro hebdomadário. E, mesmo assim, o efeito é ainda de produzir no leitor uma certa presença na cena, de pintar

um quadro (“pintado de branco com janelas amarelas”) o mais emocional possível da cerimônia de degradação do capitão Alfred Dreyfus.

A chegada, o silêncio, a marca da inscrição da Escola Superior de Guerra, a solenidade *in loco*. Ao fim: “Está acabado.” E a partir de então o acusado, “sem indício de emoção”, clama pela sua inocência. Aqui aparece novamente o silêncio imposto a Dreyfus, o herói melodramático, inocente, mas acusado injustamente e desprovido da palavra. Há também a presença da multidão como legitimadora do processo. Como um bloco, em uníssono, a multidão grita: “À morte!” Ela participa também como uma categoria, responde ao condenado e compõe, juntamente com os representantes do Estado e do pretense traidor, o quadro de um melodrama, ainda que a multidão seja vista recorrentemente, à época, com um certo temor.

O estilo melodramático explica, portanto, muitas dos elementos encontrados nos textos da recepção assim como permite em *J'accuse* sublinhar um modo de diálogo compartilhado entre o escritor e as massas. A despeito da escola naturalista que funda, Zola, aqui como em outros trechos de sua obra, dramatiza a situação ao ponto de construir um *tableau vivant* dos acontecimentos do caso Dreyfus, aproximando as massas e o público e requisitando o posicionamento de toda a sociedade. Nos textos de recepção, porém, apesar das semelhanças constatadas até aqui, chama a atenção um distanciamento no sentido inverso da simplicidade e aproximação do público na linguagem melodramática, estando a hipérbole melodramática ligada muito mais à organização do universo representado do que a um estilo de escrita simplificado. O que sugere uma espécie de restabelecimento de uma relação distanciada entre público e escritor, ainda que a partir de uma estrutura em muito semelhante ao universo dual e moral do modo melodramático.

O Bacharelesco

Além das semelhanças entre a forma de organização do argumento em *J'accuse* e nos textos de recepção, o que se busca aqui é compreender o que distingue dois estilos de escrita entre os contextos francês e brasileiro. De forma geral e além da estrutura do modo melodramático, enquanto o texto de Zola se aproxima das massas ao falar num estilo simplificado e compartilhado, o de Cunha Mendes parece produzir um efeito oposto ao se utilizar de uma linguagem rebuscada e distante de um grande público, ainda que partilhando de uma ordenação semelhante. No primeiro, a hipérbole da representação, no segundo, a do estilo de escrita.

De fato, o emprego de termos raros, arcaicos ou técnicos aparece de maneira generalizada no discurso desta geração. E isto pode ser observado tanto nos autores mais conhecidos, como nos representantes mais anônimos. Como se sabe, muitos dos escritores da época tiravam o seu sustento da publicação em periódicos e da

atuação na imprensa. Seja pelo restrito número de leitores¹⁰, seja pelo frágil mercado de livros, a imprensa foi nesta época o lugar por excelência para muitos aspirantes a escritores. Neste sentido, a análise dos artigos em revistas e das crônicas em jornais pode sim nos fornecer elementos importantes para tratar de uma espécie de discurso difundido no período.

A partir de Sérgio Buarque de Holanda (1995), buscarei algumas possíveis origens do que o autor chama de “praga do bacharelismo”, fortemente presente no estilo de escrita dos textos do período. Dentre as origens desta praga apontadas por Holanda (1995), ressalto: a transição brusca do domínio rural para a vida urbana, a influência de Portugal, o apego aos valores da personalidade, o amor pelas formas fixas e leis genéricas e, por fim, o distanciamento do real diante da “crença mágica no poder das idéias”. Além destas características, chama a atenção em Holanda – tanto na expressão falada como na escrita – a articulação de dois princípios contraditórios: a exaltação da personalidade juntamente com um amor pelo pensamento inflexível, “do preto no branco”, individualismo e conservadorismo. Importante ressaltar, porém, que o bacharelesco não anula aquilo que se observou a partir do estilo melodramático, mas, ao contrário, reafirma-o ao integrar, como propõe Holanda (1995), a exaltação da personalidade em um mundo dual.

Em relação à transição para o mundo urbano, o estudo do uruguaio Ángel Rama (1985) sobre a constituição de uma “Cidade das letras” na América parece bastante relevante. O autor mostra que o estabelecimento das literaturas nacionais em fins do século XIX é um marco do triunfo desta Cidade que impõe a escritura e nega a oralidade característica do mundo rural. Ángel Rama (1985) trata dos mitos sociais que irrompem nas cidades a partir das modernizações de 1870. Nos Estados Unidos, Ángel Rama reconhece a imagem do *self-made man* nas figuras heróicas e solitárias do jornalista e do advogado, figuras estas que não se desenvolveram, segundo o autor, na América Latina. Apesar de se estar também produzindo um pensamento opositor e independente por aqui, para Ángel Rama, este pensamento só tangencialmente atacava a tradicional concentração de poder. E sua representação maior estaria exatamente no sistema semântico rígido da “Cidade das letras”, na tradição da língua escrita. Não é coincidência que este período tenha visto nascer as Academias de letras em grande parte do território da América Latina. Esta tradição urbana moderna e tradicional a um só tempo, baseava-se em dois aspectos: o domínio da oralidade e a cidade real como opositora da cidade das

¹⁰ O primeiro recenseamento geral no país data de 1872. Neste ano, apenas 18,6% da população livre e 15,7% da população total, incluindo os escravos, sabiam ler e escrever. Numa segunda contagem, em 1890, este número decaiu ainda mais: somente 14,8% da população total sabia ler e escrever. Neste ano, a população total era de 14.333.915, sendo a população livre composta de 8.419.806 pessoas. Desta, as mulheres leitoras eram 550.981 e as analfabetas, 3.549.992. Os homens leitores eram 1.012.097 e os analfabetos, 3.306.602. Dentre a população escrava, eram 958 os homens leitores e 804.212 os analfabetos; as mulheres perfaziam 445 leitoras e as analfabetas, 705.191 (GUIMARÃES, 2004).

letras. A literatura, atrelada ao arsenal da tradição, imporia a escritura e negaria a oralidade, fixando-a sob as formas de produção urbana. De outro lado, a cidade real dos imigrantes desterrados e das diferenças sociais seria a opositora da cidade das letras, cuja produção escrita constituiria – em grande medida com o auxílio do instrumental científico aplicado por aqui – o “diorama artificioso” da modernidade.

Mesmo que a elaboração da modernidade em Rama não trate particularmente o Brasil – ainda que o autor faça várias referências ao país – a dupla operação semântica de controle da oralidade e de construção de um “diorama artificioso” parecem ser de grande valia para a compreensão da forma de difusão do imaginário bacharelesco por aqui. Principalmente pelo fato de grande parte dos textos encontrados na recepção – com exceção dos grandes jornais, *Jornal do Commercio* e *O Estado de S. Paulo* – terem sido publicados em revistas de menor porte, poderia-se pensar até mesmo, numa espécie de *presse jaune*¹¹. Também nas cartas enviadas por desconhecidos a Zola configura-se esta disseminação de um estilo particular, atrelado ao melodramático, mas, não restrito a este universo. O controle da oralidade e o “diorama artificioso” não estariam restritos a um grupo de autores conhecidos, mas disseminados nos diversos canais de debate.

Quanto ao segundo aspecto levantado por Holanda (1995), a influência de Portugal, Nelson Werneck Sodré mostra bem o rompimento com a tradição que parte de geração de Eça de Queiroz buscou realizar (SODRÉ, 1992). Sodré fala da representação do ensino de Coimbra como manifestação de um pensamento difuso na sociedade portuguesa numa busca constante de um passado glorioso, difusão esta percebida posteriormente por Eça de Queiroz:

Só Eça compreenderia, e mais tarde, que o ensino de Coimbra, a vesguice de seus mestres, a idiotia do compêndio, o regime da sabatina, a sebenta, o reitor, os professores, não eram mais do que manifestações, em um setor, o do ensino, do estado geral a que estava reduzido o país; e que tais manifestações se repetiram nas letras, na política, nos negócios, denunciando a generalização de males oriundos da mesma e única causa, o atraso luso, assente, sem dúvida, em deficiências estruturais e profundas que não poderiam ser alteradas em pouco tempo. (SODRÉ, 1992, p.104-105).

Segundo Wilton Silva (2005), o papel de Coimbra no Brasil vinha desde os primeiros séculos de colonização quando os bacharéis, preparados pelos jesuítas em terras brasileiras, ampliavam suas formações intelectuais somando ao aprendizado das leis e jurisprudências portuguesas, noções de latim, filosofia e teologia. Essa cultura, misto de referenciais escolásticos, jesuíticos, bacharelesco e de cultura geral, passa desde muito cedo a se fazer presente como elemento de diferenciação

¹¹ No Brasil, as revistas nas quais encontrei referências ao caso Dreyfus foram, em sua maioria, as de menor alcance ou as não consagradas: *Rua do Ouvidor*, *Revista Meridional*, *Revista Cidade do Bem*.

social. As escolas de direito no Brasil do século XIX, ao que tudo indica, só fazem oficializar um *ethos* já presente e importado dos quadros da Universidade de Coimbra.

O momento vivido por Eça assim como os da República brasileira são de transformação. A questão, porém, é que as manifestações de Coimbra, como Eça fora capaz de observar, estavam então disseminadas por toda a sociedade e sua presença chegara há muito na colônia. Por lá, o ensino hegemônico organizava não somente a própria instituição, como se repetia na política, nos negócios, em suma, em toda a sociedade. A despeito de Eça e dos mais progressistas, estas estruturas – mais do que deficiências como afirma Sodré – organizavam o todo social. Por aqui, a importação de ideias desde o período colonial parece ter se fortalecido com a fundação dos cursos jurídicos em Recife e São Paulo, no início do século XIX¹². Se de um lado, a geração de Eça de Queiroz rompe com o tradicionalismo de Coimbra, de outro, permanece, do ponto de vista da linguagem, atrelado a uma produção escrita que continua a disseminar um certo estilo na escrita. Mesmo a consciência de Eça quanto à difusão das manifestações de Coimbra não o impede de reproduzi-lo em certa medida.

Ainda relevante é a influência do liberalismo assim como do positivismo nos quadros das faculdades de direito da época. Alfredo Bosi (2004) faz um panorama interessante da presença do positivismo mais ortodoxo no Brasil de fins do século XIX. Apesar de não terem saído vencedores do ponto de vista da luta política (a despeito da forte presença positivista no século XX com Vargas, numa vertente mais nacionalista), o sucesso do positivismo e “afins de cunho segregacionista”, aparece, sem dúvida, no nosso “amor pelo pensamento inflexível”, no “preto no branco”, nos termos de Holanda. Ao estudar a formação profissional do bacharel na Faculdade de Direito de São Paulo, Sérgio Adorno (1988) fala de um bacharelismo liberal. Este, apesar de incorporar alguns elementos positivistas, caracterizou-se, de forma geral, por um aspecto conservador, no qual conviviam individualismo e autoritarismo. Do aspecto retórico, Adorno fala da presença, no ensino de direito em São Paulo de uma educação pelo gosto: “O publicismo político aliou-se à literatura enquanto eficaz instrumento de educação político-sentimental do acadêmico/bacharel.” (ADORNO, 1988, p.171). Adorno pensa na literatura como recurso aos sentimentos do leitor, uma espécie de entidade moral. Esta “linguagem repleta de adjetivações e de contrastes” procurava delinear um homem civilizado, ainda que dispondo de um público em vias de letramento¹³.

¹² Pela lei de 11 de agosto de 1827 foram instituídos no Brasil os cursos de ciências jurídicas e sociais, com faculdades instaladas em São Paulo, em 1º de março de 1828 e em Olinda, no dia 15 de março do mesmo ano. Nestas instituições desenvolveram-se grande parte dos movimentos literários do século (COUTINHO; SOUSA, 1989).

¹³ Ver nota 11.

Na luta política entre liberais e positivistas e no aspecto integrador do discurso do bacharel residem elementos importantes para se entender o melodrama bacharelesco¹⁴. O bacharelismo liberal como proposto por Adorno aponta para o discurso da lei como espécie de ícone da nossa modernidade. Bosi (2004), apesar de tratar da longa duração do positivismo no Brasil, enfatiza o momento de elaboração da Constituição de 1891, no qual as tendências liberais prevaleceram. Enquanto os positivistas ortodoxos reclamavam da “*pedantocracia*” dos bacharéis, foi exatamente para estes últimos – em muitos aspectos similares aos “*apóstolos do dicionário*” de Coimbra, segundo Sodré (1992) – que o purismo linguístico, representado por Rui Barbosa, tornou-se, segundo Perrone-Moisés (2007, p.63), uma “[...] obsessão dos intelectuais dessa época, e fez com que partisse em luta contra a influência da língua francesa.” Perrone-Moisés trata das relações entre França e Brasil pensando em um duplo movimento, no qual cada momento forte de influência francesa foi igualmente um momento de recusa da mesma pela intelectualidade brasileira. É na esteira deste movimento de influência e recusa que se inscreve o melodrama bacharelesco, proposto aqui a partir dos textos de recepção do caso Dreyfus. Recusa e influência que se refletem na relação tanto com Portugal como com a França.

Um último aspecto relevante diz respeito à participação das camadas populares, elemento fortemente presente na estética melodramática. A participação de camadas populares não se distinguia, segundo Adorno (1988), no discurso de nenhum dos três grupos políticos que disputam o poder no período, por ele dividido entre conservadores, liberais e republicanos. A participação, mesmo entre os liberais, restringia-se a uma igualdade formal: “Reconheceram, de comum acordo, que a luta pelo poder político reclamava a exclusão da participação popular, embora as reformas fossem propugnadas em nome do povo.” (ADORNO, 1988, p.232). Diante de um difícil equilíbrio em que se evitavam fissuras e alargamentos da participação política, o manejo da linguagem teve por objetivo, segundo Adorno, promover uma estetização do pensamento em rumo a uma cruzada civilizatória, tanto do ponto de vista político e econômico, como do cultural. O “segredo” do ensino jurídico no Império foi, segundo Adorno, que nada ou quase nada se ensinou a respeito de ciências jurídicas nestas instituições. Foi o periodismo, com sua linguagem burilada, que proporcionou ao bacharel os instrumentos fundamentais da atividade política. Este “persecutor infável da ars civilizatória” não se caracterizava pelo viés democrático ou pela mediação entre classes; seu aprendizado, ao contrário, foi um constante esforço no intuito de descobrir pontos de equilíbrio entre radicalismos. Mais do que isso, estes bacharéis agiram no sentido de homogeneizar os estratos sociais dos quais eram originários, sem que suas atividades fossem de alguma

¹⁴ Agradeço estas reflexões sobre a luta entre positivistas e liberais no período ao professor Antonio Arnoni Prado.

maneira dirigidas às massas. Sua função frente a estes grupos sociais era muito mais de moralização e de disciplina.

No estudo da recepção do caso Dreyfus em jornais e revistas, em um artigo publicado na revista *Rua do Ouvidor*, de 10 de setembro de 1898, é possível vislumbrar esta “linguagem repleta de adjetivações e de contrastes”. O autor, que assina como D. Demétrio, faz uma relação entre o nome de Dreyfus e uma espécie de sátira dirigida a uma “homonyma do famoso capitão”, finalizando com a citação de um poema escrito no século XVIII, pelo português Antonio Diniz da Cruz e Silva:

Dreyfus é um nome bem conhecido na rua do Ouvidor; cada leitora dirá a quem pertence, pois de certo conhece a homonyma do famoso capitão, que tanto ha feito pelos tres galões. De certo a leitora aprecia as lojas da rua do Ouvidor, que merecem uma placa commemorativa de marmore ou pseudo-marmore com os versos do poeta do Hyssope:
‘Aqui nasceu a Moda, e d’aqui manda
Aos vaidosos mortaes as varias fôrmas
De seges, de vestidos, de toucados. (DEMETRIO, 1898).

Na crônica, o nome de Dreyfus é somente um motivo para introdução do tom cômico e coloquial do texto. Um recurso de aproximação com o leitor ou a leitora. A dita homônima de Dreyfus, que tanto fez pelos três galões, é o elo de ligação entre o capitão francês e o mundo da moda. O que chama a atenção é o tom satírico complementado pelo trecho do poema do português Antonio Diniz da Cruz e Silva. O estilo jocoso e as referências a pessoas do círculo social da época aproximam o interesse do leitor, criando de um lado uma intimidade, ao mesmo tempo que o rebuscamento de estilo e referências restringem a amplitude deste público.

Mesmo em uma forte crítica a Zola, publicada na primeira edição revista *A Meridional*¹⁵ e assinada por Silva Marques, a mistura de referências letradas no texto também é bastante presente, assim como o rebuscamento do termos escolhidos:

Execrado pela mocidade estudiosa que já não via n’elle mais do que um pesquisador de monturos, incompatibilisado com os poucos que ainda prestam homenagem á Arte sob a Cupula da Senilidade, despresado pelo grosso das celebridades de carregação que compõem quasi exclusivamente aquelle impagavel museu de archeologia, o inventor dos Rougon-Macquart tinha ficado insepulto, debout malgré lui, vivo por falta de cemiterio e candidato perpetuo á immortalidade. Aquelles que n’um momento de allucianação julgaram ver na sua obra uma synthese luminosa da vida collectiva, um assombroso monumento de contribuições sociologicas, e no autor vasado em Tacito, cedo perceberam a illusão da miragem e sorriram de novo a doce philosophia

¹⁵ A revista era editada por Elysio de Carvalho, ensaísta, poeta, crítico e tradutor nascido em Alagoas em 1880.

dos Miseráveis, á eterna moral do Christianismo, ás visões consoladoras das Theogonias defuntas. Hugo, o adversario da arte pela arte, o apóstolo convencido da arte para a humanidade, deixou de ser o echo da logomachia banal, e Leconte de Lisle, esquecido momentaneamente sob as ruindas dos templos barbaros, voltou a ser o que era, o espirito ávido de bellesa, pedindo alimento ás civilizações extinctas, ao drama do Calvario, ás florestas sombrias da India, ao mysterio das religiões passadas, ás lendas sombrias do Norte. (MARQUES, 1899).

A mistura de realidade e ficção é parte do argumento crítico de Silva Marques, na doce filosofia dos *Miseráveis* a alusão a Vitor Hugo, nas *Theogonias*, a referência à tradução de Leconte de Lisle. As referências literárias são muitas e se misturam ao argumento. Enquanto a adjetivação e o recurso à hipérbole assemelham-se ao universo melodramático, o estilo rebuscado da escrita e as múltiplas referências literárias trazem ao texto uma dose de pedantismo. Em geral, o estilo dos textos encontrados na recepção, principalmente nos mais anônimos, não deixa de apresentar uma erudição forçada ou um rebuscamento exacerbado, associados ora a um elemento satírico, ora a referências literárias, científicas ou religiosas. Uma das possíveis razões para a difusão deste estilo “bacharelesco” pode residir no universo restrito de circulação da informação à época. Silvio Romero, citado por Guimarães (2004, p.73), fala deste pequeno grupo em torno do qual circulava a informação:

[...] uma pequena elite intelectual separou-se notavelmente do grosso da população [...] e chegamos hoje (segunda metade do século XIX) ao ponto de termos uma literatura e uma política exóticas, que vivem e procriam em uma **estufa**, sem relações com o ambiente e a temperatura exterior.

Nos dois trechos de recepção citados acima – de Demétrio e Silva Marques –, é possível perceber que mesmo os que não estavam no centro da produção ou eram menos conhecidos, ainda assim pertenciam a um seletivo grupo que compartilhava entre si de um código rebuscado, ao mesmo tempo que buscava manter um certo grau de intimidade nos textos. Talvez seja possível sugerir que um domínio dos códigos literários e/ou científicos mais frágil, mais explícita é a chance de sua observação. Nas cartas enviadas a Zola do Brasil, mesmo os mais anônimos mantêm o imaginário melodramático e o estilo bacharelesco. Aparecem nas cartas uma mistura não usual de personalismo e erudição forçada. Uma marca de simplicidade no trato e linguagem rebuscada que de um lado retoma o universo melodramático (um mundo simplificado e dual), mas de outro envolve este mundo com um linguajar oficial. E nas cartas, assim como na nossa peculiar “*presse jeune*”, é possível ver a contradição com mais clareza, já que no caso dos grandes representantes como Rui Barbosa, ou mesmo nos grandes jornais, o domínio dos códigos científicos e de pensamento importados atenuam, ou pelo menos, suavizam a contradição. Esta

mistura de um linguajar rebuscado e um mundo simplificado foi observada por Holanda (1995, p.165):

O prestígio de determinadas teorias que trazem o endosso de nomes estrangeiros e difíceis, e pelo simples fato de o trazerem, parece enlaçar-se estritamente a semelhante atitude. [...] Um mundo complicado requereria processos mentais laboriosos e minudentes, excluindo por conseguinte a sedução das palavras ou fórmulas de virtude quase sobrenatural e que tudo resolvem de um gesto, como as varas mágicas.

Melodrama Bacharelesco

O melodrama bacharelesco é sugerido aqui, portanto, como uma dramatização formal, cujo imaginário resgata de um lado o mundo dual melodramático e de outro, as ideias científicas, elementos retóricos, satíricos e resíduos românticos associados, contraditoriamente mas sem conflito, à busca de intimidade. No descolamento do real, o ideário deste estilo aparece também como distanciamento das pessoas comuns e da cidade real de Rama (1985). Qualquer clamor que o caso Dreyfus causara entre as pessoas – como acontecera na França, tendo o viés melodramático despertado interesse a partir da relação entre Imaginário e Justiça – pareceria ridículo ao discurso bacharelesco no Brasil. A história de Dreyfus, que primeiramente interessou Zola como drama humano, pouco surtiu efeito entre os nossos romancistas. Somente seu componente jurídico e sério fazia sentido entre os mais célebres, como foi o caso de Rui Barbosa. No máximo uma sátira com referências letradas. Na nossa “*presse jeune*”, particularmente, o misto entre intimidade e eloquência forçada sugere que esse estilo era disseminado e especialmente observável entre aqueles que tinham menos domínio dos códigos vigentes – positivismo, romantismos, oratória e, no limite, o domínio da língua francesa no caso das cartas.

Se Zola, na França, foi uma etapa importante do realismo ao incorporar as massas como elementos de força dramática – seja pela sua origem ou pelo seu talento publicista e desejo de sucesso (e o seu alcance popular deve muito à imaginação melodramática) –, por aqui um certo pudor na exploração dramática do caso Dreyfus sugere um apreço excessivo pelas ideias importadas, sem nenhuma aparente orientação para o drama das pessoas comuns. O melodrama bacharelesco parece sintetizar, então, uma espécie de organização moral da imaginação ligada a uma tentativa de integrar elementos em oposição e eliminar as contradições; funcionando, assim, como articulador de liberdades e ordem – um personalismo com princípios rígidos. Falar esta língua era mais do que somente se expressar, era também uma forma de reconhecimento nas cidades, cuja presença cada vez mais forte em detrimento do espaço rural, acabou por se manifestar num estilo integrador e segregador. Integrador pois buscava eliminar contradições, segregador pois

excluía uma oralidade, além do interesse em qualquer tipo de drama popularesco. A imaginação melodramática por si só, no sentido de interesse no drama das pessoas comuns, não parece ter estimulado a pena dos escritores por aqui.

ALMEIDA, M. S. de “Melodrama Bacharelesque”: the writing style in Dreyfus affair’s reception. *Itinerários*, Araraquara, n. 31, p.223-241, July/Dec. 2010.

■ **ABSTRACT:** *The initial aim of this research was to investigate if Dreyfus affair’s history – in which the jewish officer Alfred Dreyfus was unfaithfully accused of home betrayal – would have stimulated Brazilian’s writers. Although nothing was found here among our writers, despite the affair’s strong presence in Brazilian media,, we decided to analyze some chronicles, magazine articles and other sources in order to elaborate the reception from the notion of a common written style. This style has as the main theoretical source the melodramatic imagination by Peter Brooks (1995). After this first approach, we tried to integrate another idea, specifically attached to Brazilian scenario: a “bacharelesque” discourse (derived from the rhetoric of the law) that is found in the majority of the analyzed texts. Finally, we tried to compose the characteristics of this hybrid, here called “melodrama bacharelesco” (bacharelesque melodrama), as an attempt to achieve a comprehensive understanding of Dreyfus affair’s reception in Brazil.*

■ **KEYWORDS:** *Dreyfus affair. J’accuse. Reception studies. Melodrama. Law graduate student. France-Brazil.*

Referências

ADORNO, S. **Os aprendizes do poder:** o bacharelismo liberal na política brasileira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ALMEIDA, M. S. **Melodrama bacharelesco:** um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil. 2009. 278f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) — Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

ARENDT, H. **The origins of totalitarianism.** San Diego: Harvest Book, 1976.

BOSI, A. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: PERRONE-MOISÉS, L. (Org). **Do positivismo à desconstrução:** idéias francesas na América. São Paulo: Edusp, 2004. p.17-47.

BROOKS, P. **The melodramatic imagination:** Balzac, Henry James, melodrama, and the mode of excess. New Haven: Yale University Press, 1995.

COUTINHO, A.; SOUSA, J. G. (Org). **Enciclopédia de literatura brasileira**. Rio de Janeiro: FAE, 1989. 2 v.

DEMÉTRIO, D. Chronica. **Rua do Ouvidor**, Rio de Janeiro, n.18, ano I, 10 set. 1898. Paginação irregular.

DUARTE, U.de O. Sem Rumor. **Jornal do Commercio**. Rio de Janeiro, 13 fev. 1898. Paginação irregular.

GUIMARÃES, H. S. **Os leitores de Machado de Assis**: o romance machadiano e o público de literatura no século 19. São Paulo: Nankin Editorial: Edusp, 2004.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

LAZARE, B. **Une erreur judiciaire, l'affaire Dreyfus**. Paris: Éditions Allia, 1993.

MENDES, A. C. Discurso pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus. **Revista do Brasil**, Rio de Janeiro, ano II, número VIII, jul./ago. 1898. Paginação irregular.

MENEZES, R. **Dicionário literário brasileiro**. Prefácio Antonio Candido, apresentação José Aderaldo Castello. 2.ed. Rio de Janeiro: LTC, 1978.

PAGÈS, A. **La rhetoric de J'Accuse**. 15 nov. 2007. Disponível em: <<http://www.item.ens.fr/index.php?id=187352>>. Acesso em: 20 fev. 2008.

PERRONE-MOISÉS, L. Galofilia e galofobia na cultura brasileira. In:_____. **Vira e mexe, nacionalismo**: paradoxos no naturalismo literário. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p.50-80.

RAMA, A. A cidade modernizada. In:_____. **A cidade das letras**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985. p.76-101.

SÉGUIER, J. A Degradação de Dreyfus. **Estado de São Paulo**, São Paulo, 26 jan. 1895. Paginação irregular.

SILVA, W. C. L. Os guardiões da linguagem e da política: o bacharelismo na República Velha. **Justiça & História**, Porto Alegre, v.5, n.10, p.1-23, 2005. Disponível em: <http://www.tjrs.jus.br/institu/memorial/RevistaJH/vol5n10/5_Wilton_Silva.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2008.

MARQUES, S. Não é dos nossos. **A Meridional**, Rio de Janeiro, v.1, n.1-2, fev-abr/1899. Paginação irregular.

SODRÉ, N. W. **O naturalismo no Brasil**. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992.

ZOLA, É. **L’Affaire Dreyfus**: la vérité en marche. Chronologie et préface par Colette Becker. Paris: Garnier-Flammarion, 1969.

Recebido em 08/01/2010

Aceito em 25/06/2010



