

A CARNAVALIZAÇÃO COMO MARCA DE RECALQUE NA OBRA *NANÁ*, DE ÉMILE ZOLA

Maria Shtine VIANA*

RESUMO: Neste artigo pretende-se analisar o romance *Naná* como uma produção posterior aos horrores de 1848 na França. Para tanto, é preciso compreender os conceitos de trauma e recalque, ambos do universo da psicanálise. Muito embora a noção de recalque e seus mecanismos ainda não fossem conhecidos dos contemporâneos de 1848, é isso que se verifica comumente de maneira implícita, às vezes explícita, na literatura francesa do período. Acreditamos que esses aspectos ainda podem ser encontrados em artistas que criaram suas obras posteriormente, caso de Émile Zola. Para conduzir a análise, nos deteremos em quatro passagens deste romance, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida essa obra também é fruto, ainda que tardio, desse recalque, em que a carnavalização é utilizada para mascarar o interdito.

PALAVRAS-CHAVE: *Naná*. Zola. Lukács. Carnavalização. Naturalismo.

Introdução

Antes de iniciar a análise do que representou a obra de Émile Zola, mais precisamente *Naná*¹, como uma produção posterior aos horrores de 1848 na França, é preciso compreender os conceitos de trauma e recalque, ambos do universo da psicanálise. Tais termos foram usados por Dolf Oehler (1999) em *O velho mundo desce aos infernos* para analisar obras produzidas por escritores franceses depois desse período. Muito embora, como bem aponta o autor, a noção de recalque e seus mecanismos ainda não fossem conhecidos dos contemporâneos de 1848, é isso que se verifica comumente de maneira implícita, às vezes explícita, na literatura francesa do período e posteriores a ele.

* Doutoranda em Estudos Portugueses. UNL - Universidade Nova de Lisboa. Lisboa - Portugal. 1070-238 - mariaviana8@uol.com.br

¹ Confira Zola (2003).

Em 1893, na obra *Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos*, Freud² estabelece, pela primeira vez, que o trauma é psíquico e ligado a afetos penosos de horror, vergonha, dor psíquica e angústia, tendo eficácia permanente como corpo estranho no psiquismo. Nesse estudo, Freud utiliza o termo recalque para explicitar que o sujeito recalca (reprime), o que não quer lembrar. Portanto, ao selecionar obras produzidas por escritores como Flaubert, Baudelaire e Heine para suas análises, Dolf Oehler (1999) refere-se ao sentimento de recalque, ainda que inconsciente, presente no imaginário desses autores diante da frustração que foi a derrota da Revolução de Fevereiro³, o que, em certa medida, reverbera na produção literária. Mas qual seria o caso daqueles escritores que, como Zola, criaram suas obras posteriormente? Podemos localizar marcas desse aparente recalque e trauma em suas produções? Qual teria sido o desdobramento desses conceitos nas obras posteriores ao fracasso de 1848?

Para o que nos interessa neste ensaio, é importante esclarecer também o conceito de sublimação. Introduzido por Freud na psicanálise, o termo evoca “sublime”, especialmente usado no campo das belas-artes, para designar uma produção que sugira a grandeza, a elevação.

Freud, ao longo de toda a sua obra, recorre à noção de sublimação para explicar, do ponto de vista dinâmico e econômico, certos tipos de atividades alimentadas por um desejo que não visa, de forma manifesta, a um alvo sexual: por exemplo, a criação artística, a investigação intelectual ou outras atividades a que uma dada sociedade confere grande valor. É, portanto, numa transformação das pulsões sexuais que Freud procura a causa última desse comportamento,

² Confira Freud (1996).

³ *Grosso modo*, eis o que ocorreu neste período: paulatinamente, o governo de Luís Felipe perde o apoio da burguesia. A crescente urbanização e o conseqüente aumento da população operária e urbana – impedida de se expressar politicamente, pois o voto continuava sendo censitário – e a proliferação de ideias republicanas e socialistas, somada a uma grande crise econômica, favorecem a eclosão de uma Revolução em 1848. No dia 24 de fevereiro, Luís Felipe abdicou. Um governo provisório proclamou a República. Sob esse governo, uma série de reformas políticas foram realizadas: estabelecimento do sufrágio universal masculino, abolição da escravidão nas colônias e da pena de morte para delitos políticos, redução da jornada de trabalho, dentre outras. Todavia, em abril realizaram-se eleições parlamentares, sendo eleita uma Assembleia Constituinte composta na sua maioria por liberais, pondo fim às conquistas socialistas conseguidas na primeira fase da Revolução. Em junho do mesmo ano, tem início uma série de revoltas contra a Constituinte. Os levantes foram reprimidos pela Guarda Móvel, mais de 10 mil civis foram executados sumariamente. Durante esse conturbado período, tiveram início as campanhas eleitorais para presidente. Saíram como candidatos o general Cavaignac e Luís Bonaparte, com vitória desse último. Durante seu governo, Bonaparte aliou-se aos setores da alta burguesia e organizou uma guarda particular. Em 1851, ele dá um golpe de Estado, que passou a ser conhecido na história como “o 18 Brumário de Luís Bonaparte”. Logo após o golpe, Luís Bonaparte se faz coroar imperador da França, com o nome de Napoleão III. Tem início o segundo império, que vai durar até 1870.

pois tal pulsão coloca à disposição do trabalho cultural quantidade de força extraordinariamente grande, e isto graças à particularidade, especialmente acentuada nela, de poder deslocar o seu alvo sem perder, quanto ao essencial, a sua intensidade. Chama-se a esta capacidade de trocar o alvo sexual originário por outro, que já não é sexual, mas que psiquicamente se aparenta com ele, a capacidade de sublimação.

Esse é, portanto, o objetivo desse artigo: analisar a obra *Naná*, de Émile Zola, mais precisamente quatro passagens deste romance, na tentativa de elucidar alguns aspectos da composição naturalista e verificar em que medida ela também é fruto, ainda que tardio, do recalque vivido pela sociedade francesa no massacre decorrente da revolução de 1848.

A circulação das ideias na França do pós-1848

No século XIX o romance tornou-se o principal gênero literário, porque permitiu uma profunda expressão da antítese entre individualismo e sociedade. Para Hauser: “Em nenhuma outra forma os antagonistas da sociedade burguesa se fazem sentir com tanta intensidade, em nenhuma outra as lutas e derrotas do indivíduo são descritas de modo tão emocionante.” (HAUSER, 1995, p.792).

Com o Naturalismo a definição social das personagens passa a ser o elemento que dá credibilidade à obra e os problemas sociais pela primeira vez tornam-se objetos adequados para o enredo. Sabemos que na França o Naturalismo foi fruto de uma nação desolada. Decorreu do fracasso da Revolução de 1848, da supressão da insurreição de junho e consequente tomada do poder por Luís Napoleão.

As características antirromânticas do Naturalismo são a exigência da absoluta honestidade na descrição de fatos e o empenho em manter uma conduta impessoal e impassível como garantia de objetividade e solidariedade social. Portanto, ao retratar um ambiente, o escritor deveria não apenas descrevê-lo, mas ter clara a noção de que todo fenômeno natural tem lugar numa interminável cadeia de fatos intrincados, onde não há mais espaço para os acasos muito comuns nas obras românticas. Assim, era importante não só a escolha de temas populares, mas também a definição do público ao qual a obra se destinava.

Segundo Hauser (1995), foi justamente no Segundo Império que na arte, salvo raríssimas exceções, a trivialidade passou a ser a norma e a qualidade foi substituída pela aparência da qualidade, portanto:

A arte como forma de “relaxamento”, em que o público deliberada e conscientemente se situa abaixo de seu próprio nível, é invenção desse período; domina todas as formas de produção mas, sobretudo, aquela que é, de modo mais resolutivo e inescrupuloso, uma arte pública: o teatro. (HAUSER, 1995, p. 816).

Esse tipo de manifestação artística também foi tratado com bastante rigor pela censura da época e isso talvez explique o fato de ser usado como verdadeiro instrumento de propaganda da ideologia burguesa. Portanto, a preservação e proteção da família contra todas as ameaças foi o alicerce da dramaturgia do período. Ansiosos por divertimento e temas de fácil digestão, membros da burguesia e da aristocracia lotavam os teatros, especialmente nas noites de estreia, sem se dar conta, ou se importar, com o fato de que muitas vezes eram o alvo do escárnio das peças encenadas.

Poderíamos, então, supor que Zola urde seu romance (que se passa entre 1868-1870) com o intuito não apenas de mostrar as fragilidades dessa sociedade frívola e cínica, que não apenas ameaçava despencar como despencou? É o que discutiremos adiante.

Alguns apontamentos sobre o Naturalismo em Émile Zola

Baseado na tese de Claude Bernard no livro *Introdução à medicina experimental*⁴, Émile Zola defende a ideia de que deve haver uma fusão entre arte e ciência. Nas palavras do próprio escritor:

Em *Thérèse Raquin*, quis estudar temperamentos e não caracteres. Nisso assenta todo o livro. Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e sangue. Desprovidas de arbítrio, arrastadas em todos os atos da sua vida pela fatalidade da carne. Thérèse e Lourenço são feras humanas, nada mais. (ZOLA, 2001, p. 10).

Quis o escritor francês mostrar que o homem ocidental do século XIX é patológico. A função da arte naturalista, portanto, seria moralizar, mostrar o cancro que destruía a sociedade adoentada.

⁴ Confira Bernard (2013).

O romance *Naná* é uma das vinte obras que compõem *Rougon-Macquart: Histoire d'une famille sous le second empire*. Todos os volumes foram escritos durante 22 anos de extenuante trabalho. Três anos de pesquisa e reflexão antecederam essa gigantesca produção, um programa rigoroso foi estabelecido pelo escritor francês e devidamente cumprido. Segundo o próprio Zola, essa produção foi baseada em duas ideias principais: 1. O estudo da trajetória de uma família e de como as questões de sangue/hereditariedade e as influências do meio determinam que filhos de um mesmo pai tenham paixões e características muito diferentes 2. Estudar o Segundo Império logo com ênfase no golpe de Estado e analisar a vida dessas personagens dentro desse contexto social e político. A obra, portanto, é baseada em estudos fisiológicos e sociais⁵.

Assim, a trajetória das personagens de *Rougon-Macquart* começa logo depois do golpe de Estado de 1851, com a obra *La fortune des Rougon*, publicada em 1871, e termina com *Le docteur Pascal*, de 1893, em que um médico, metido a cientista, tenta em vão descobrir uma forma de curar os males que atacam os nervos da família.

A obra *Naná*, publicada em 1880, é o nono volume desta grande produção. O romance começa cerca de dois anos antes da guerra franco-prussiana de 1870. Em resumo, apresenta a trajetória de Naná, apelido de Anna Coupeau, filha de Gervaise Maquart e de seu amante Lantier, protagonistas de *L'Assommoir*, o sétimo volume da saga. Nesse romance, Naná, uma prostituta que acabara de completar 18 anos, com o poder de sua sexualidade provoca uma verdadeira decomposição da alta sociedade do Segundo Império.

As quatro cenas teatrais em *Naná*

George Lukács (1968), em seu famoso ensaio “Narrar ou descrever”, no qual compara os procedimentos de composição utilizados por escritores anteriores ao Realismo e os representantes dessa escola, como Flaubert e Zola, atesta que o modo descritivo é fruto de uma sociedade burguesa já cristalizada e constituída. De acordo com Lukács:

A alternativa *participar e observar* corresponde, então, a duas posições socialmente necessárias, assumidas pelos escritores em dois sucessivos períodos do capitalismo. A alternativa *narrar ou descrever* corresponde aos dois métodos

⁵ De acordo com “*Document préparatoire, Nouvelles acquisitions francaises, manuscrit 10345, f 74 à 77*” (GENGEMBRE, 2003, p.43).

fundamentais de representação próprios destes dois períodos (LUKÁCS, 1968, p. 57, grifo do autor).

O referido ensaio é iniciado com a comparação de uma cena de corrida que é narrada em *Ana Karenina*, de Tolstói, e descrita em *Naná*. Mais adiante, o pensador, para apontar a meticulosidade da escrita descritiva em Zola, transcreve um trecho em que o ambiente teatral em *Naná* é apresentado e conclui que a mesma de nada vale, nem para quem conhece a técnica teatral, pois nada de novo acrescenta aos seus saberes, e tampouco para aquele que não entende de encenação. Em outras palavras, para Lukács esse tipo de descrição seria supérflua, sobretudo porque as coisas só têm vida poética quando relacionadas aos fatos dos destinos humanos. Não podemos desconsiderar a importância das ideias postuladas por Lukács nesse precioso ensaio, em especial no que diz respeito à lúcida compreensão de que: “O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos séculos XVII e XVIII.” (LUKÁCS, 1968, p. 55).

No entanto, durante a leitura de *Naná*, percebemos que as descrições espaciais, principalmente as que se referem teatro, não são casuais, pois estão relacionadas por demais aos destinos humanos. Por isso, analisaremos a seguir quatro episódios dos capítulos I, V, IX e XIV do romance *Naná*, em diálogo com Lukács.

O teatro sob o ponto de vista do espectador

O romance tem início com a estreia da peça *La blonde Vénus*, que marcará a entrada da cortesã Naná no *Théâtre des variétés* de Paris. Essa primeira peça, encenada dentro do romance, é uma paródia aos amores de Vênus e aos consequentes sentimentos que isso provoca quer nos deuses, que se rivalizam por seus carinhos, quer nas outras deusas, que invejam os atributos sedutores da deusa do amor. Neste primeiro capítulo, a cena é apresentada do ponto de vista do espectador. Tudo o que vemos do palco é o que vê parte da sociedade parisiense que assistirá ao espetáculo, composta, sobretudo, de homens. Entre eles o jornalista Fauchery, que assina uma coluna no *Figaro*, e seu primo Faloise, que se instalara na capital francesa para terminar seus estudos. Por chegarem mais cedo, encontram o teatro ainda vazio e o leitor é convidado pelo narrador a acompanhar a chegada paulatina do público. Por meio de um diálogo travado

entre o provinciano Faloise e Bordenave, empresário e produtor do espetáculo, saber-se-á de antemão que Naná é péssima atriz, canta mal, mas que sua simples presença suplanta todas essas falhas.

O narrador nos dá também a conhecer Mignon, marido da fina comediante Rose, e o amante dela, o banqueiro Steiner. Os rumores sobre a estreia de Naná continuam na bilheteria, com a chegada de Blanche, acompanhada do conde Xavier de Vandevvres, e comenta-se também a presença de Daguenet, atual amante de Naná.

Faloise aponta para uma senhora extravagante, que Fauchery nomeia como Gaga, uma meretriz que fizera as delícias dos primeiros anos do reinado de Luís Felipe e que agora procurava um bom casamento para a filha. É por meio das perguntas de Faloise que o leitor conhecerá também Labordette, o gentil cavalheiro que presta serviços de toda ordem às cortesãs de Paris.

Portanto, podemos dizer que nessa meia dúzia de páginas, em que Fauchery nomeia os espectadores ao primo que acabara de chegar da província, o escritor nos apresenta, como se faz na abertura dos textos dramáticos, o nome das personagens e, em certa medida, o papel que encenarão em torno da protagonista do romance, Naná.

Finalmente as cortinas se abrem e Rose Mignon entra em cena no papel de Diana, que se queixa diante do concílio do Olimpo que Marte quer deixá-la por Vênus. Mas a descrição de Marte, fardado como um general, demonstra que os deuses ali são caracterizados como membros da sociedade local e não deidades. Júpiter porta uma coroa enorme e discute com Juno um problema referente à conta da cozinheira – são questões mesquinhas, portanto, do cotidiano humano, que perturbam os “deuses gregos”, uma espécie de carnavalização do panteão grego.

O público já começa a impacientar-se com a demorada entrada de Naná, ainda precedida pela encenação de um grupo de respeitáveis mortais burgueses, que se queixavam aos deuses que Vênus insuflava suas mulheres, conduzindo-as ao adultério. Finalmente, a tão esperada atriz entra em cena: “Muito alta, muito forte para os seus dezoito anos na sua túnica branca de deusa, os seus compridos cabelos loiros soltos com simplicidade pelas espáduas, descia para o palco com um aprumo tranquilo, sorrindo ao público.” (ZOLA, 2003, p. 20)

Naná não é boa atriz e tampouco cantora, no entanto, seus trejeitos sensuais levam a plateia ao delírio. Soa o sinal para o intervalo. Tempo para que os espectadores, sobretudo aqueles que ocupam os balcões, troquem opiniões sobre a peça, o talento ordinário de Naná e sua estonteante beleza. O cenário do

segundo ato é um baile carnavalesco, em que os deuses, usando trajas ridículos, desfilam.

Desde então, a peça achava-se salva, desenhava-se um grande êxito. Aquele carnaval dos deuses, o Olimpo arrastado pela lama, uma religião e uma poesia parodiadas, eram um gozo requintado [...] A realeza tornava-se uma farsa e o exército, uma fantochada. (ZOLA, 2003, p. 20).

Ao meio do baile de carnaval entra Vênus, vestida de regateira, lenço na cabeça, seios generosos, coberta de grilhões de ouro, com seu requebrar de ancas, e rouba a cena da talentosa Rose. Ouve-se o sinal indicativo do segundo intervalo, agora o leitor é conduzido por Fauchery e La Faloise aos camarotes onde estão os membros da aristocracia. Portanto, o narrador utiliza os intervalos para levar o leitor a perceber que no espaço do teatro as classes se encontram, mas a divisão entre plateia e camarote também é uma maneira de demarcar a posição social dos espectadores. Ali ninguém comenta a peça, o nome de Naná sequer é pronunciado, marcas do interdito. O conde justifica sua presença no local dizendo que seu sogro, o marquês de Chouard, gostava de teatro, e a condessa aproveita a oportunidade para convidar o jornalista a visitar o seu salão.

Nesse intervalo, somos também apresentados a Satin, prostituta de rua (que terá importante papel na segunda metade do romance) e o tímido Georges, que não saiu do lugar, já que não conseguira se livrar dos encantos de Naná.

Antes de ter início o terceiro ato, Fauchery e La Faloise avistam, em um camarote de segunda classe, Mme. Robert, uma mulher dita como honesta, já que era sustentada por apenas um amante. Agora sim, todas as personagens foram devidamente apresentadas: da reles prostituta de rua, Satin, àquela que é distinta por ter apenas um amante; da requintada condessa Sabine à trigueira Lucy, cortesã que está interessada em Fauchery; dos membros da aristocracia, como o conde Muffat e o marquês de Chouard, passando pelos representantes da burguesia, caso do banqueiro Steiner, ao gigolô Mignon e aos jovens românticos Daguenet e Georges.

Começa o terceiro e derradeiro ato, ambientado no monte Etna. Diana, que, no ato anterior, instigara Vulcano a fingir uma viagem para surpreender Vênus nos braços de Marte, está sozinha em cena quando entra a esfuziante deusa do amor, interpretada por Naná. “Um estremecimento agitou a plateia. Naná estava nua, nua com uma tranquila audácia, certa do poderio da sua carne [...] Dir-se-ia que passara um vento muito manso, carregado de uma surda ameaça.” (ZOLA, 2003, p. 31).

Então, como no mito grego, Vênus seduz Marte, o casal é surpreendido por Vulcano, que os aprisiona em uma rede de malhas de ferro. Todos os binóculos se fixaram na deusa. Mais uma vez, são os olhos de Fauchery que conduzem o leitor pela plateia, levando-o a conhecer os rostos de todos os homens que serão amantes de Naná no decorrer do romance. Começando pelo jovem e tímido Georges até chegar aos olhos turvos do velho e decadente marquês de Chouard.

Cabe ressaltar que Fauchery, que se apaixonará pela condessa Sabine e com quem terá um caso, é o único que não será seduzido por Naná. Isso já está demarcado neste capítulo. Se é por meio dele que vemos a reação de todos aqueles que irão para os braços da cortesã, faz sentido que seja também o único a não sucumbir aos encantos sedutores da Vênus ali representada.

A peça termina com a libertação de Vênus e a conclusão de que os homens gostavam de ser enganados por suas mulheres. Um coro, composto por maridos traídos ajoelhados aos pés da deidade, louva a soberba nudez da deusa.

Como visto, neste primeiro capítulo o narrador não apenas descreve o recinto teatral de maneira cuidadosa e completa, como aponta Lukács em seu ensaio, mas nos apresenta todas as personagens importantes que entrarão em cena a partir do segundo capítulo e, sobretudo, nos dá uma chave para a leitura do romance, que pode ser analisado como uma grande carnavalização, na qual o sagrado e o profano, o alto e o baixo, o sublime e o grotesco, a sabedoria e a tolice se interpenetram. A maneira parodiada como são apresentados as relações e os conflitos entre Afrodite, Ares e Hefesto na encenação da peça são prova disso.

As diferentes classes sociais se encontram no espaço do teatro que Bordenave insiste em chamar de bordel. Nessa aparente carnavalização, Naná representa – não só na peça –, mas no decorrer da obra, o papel alegórico da Vênus.

O teatro visto dos bastidores

No quinto capítulo, quando a peça *La blonde Vénus* está na trigésima quarta apresentação, já acompanhamos Naná saciando os desejos de inúmeros amantes que lhe batem à porta. Conhecemos também o respeitável salão da condessa Sabine, onde os admiradores de Naná combinam a ida à casa da cortesã no dia seguinte. Todavia, ao oferecer um jantar galante, para o qual esperava receber pessoas respeitáveis, (como o conde Muffat e Mme. Robert, que não comparecem), Naná conclui que muito lhe faltava ainda para ser uma mulher distinta. Decide, então, seduzir Steiner, o banqueiro amante de Rose Mignon.

Se concordarmos que *Naná* é uma grande carnavalização, o teatro em Zola não é apenas “uma personagem”, como quer nos fazer crer Lukács: é também espaço, cenário, onde se entrelaçam destinos humanos e decisões importantes são tomadas.

O capítulo IV tem início com o diálogo entre dois atores, Simonne e Prullière, que especulam sobre a vinda do príncipe inglês para assistir ao espetáculo. Eles são surpreendidos pelo ator Fontan, representando Vulcano, que quer festejar seu onomástico, fazendo Simonne concluir que seu nome é Aquiles. Então, continuamos no âmbito da mitologia grega, não apenas na encenação. O que se passou entre Naná e o príncipe é contado por Fontan entre sussurros. Trata-se de assunto interdito, para preservar a imagem da nobreza.

Além disso, o que o narrador nos mostra nos bastidores são também as relações de poder entre Bordenave e as figurantes, que recebem multas quando erram a entrada; entre Naná que caminha como uma rainha, seguida por sua costureira, que lhe arruma as saias; entre o jornalista Fauchery, que tem de suportar as rusgas de Mignon, irritado com o pouco que ele tem falado de Rose em seus artigos.

Com isso quero dizer que a apresentação dos bastidores do teatro nesse romance tem importância vital, pois é um *locus* onde são apresentadas relações de conflito. E se o narrador descreve as minúcias das manobras de desmontagem de um cenário e a montagem de outro justamente no momento em que por ali passa o príncipe, seguido do conde Muffat e do marquês Chouard, não poderia ele estar querendo dizer que no teatro, assim como na política, cenários são montados e desmontados segundo o comando de quem está no poder?

Quando o conde Muffat pisa cauteloso no assoalho, que sente móvel sob os pés, e o narrador declara: “[...] era uma vida subterrânea com profundezas de escuridão, vozes de homem, bafos subterrâneos.” (ZOLA, 2003, p.121), não poderemos antever a derrocada que se dará na vida desse austero homem ao se relacionar com Naná?

Desde a entrada de Muffat no camarim de Naná, que é surpreendida nua, é pelos olhos dele que aquele lugar ordinário se dá a conhecer. A pobreza do lugar e a mistura de odores que exala das coisas o faz lembrar um buquê de tuberosas que havia murchado no seu quarto. “As tuberosas quando se decompõem têm um odor humano.” (ZOLA, 2003, p. 126). De novo a referência à decomposição como um mau presságio do que acontecerá com a vida do conde?

Dissimulada, Naná finge envergonhar-se por ser surpreendida quase nua e se compõe um pouco para receber as visitas, quando ela e Muffat são surpreendidos

A carnavalização como marca de recalque na obra *Naná*, de Émile Zola

por Fotan, que viera comemorar seu aniversário com champanhe. O ator, a princípio acanhado com a presença da nobreza, acaba servindo a todos, inclusive ao príncipe, que saúda o grupo com elegância antes de beber:

Já não se gracejava, estava-se na corte. Aquela mundo de teatro prolongava o mundo real, numa farsa, sob a claridade ardente do gás. Naná, esquecendo-se de que estava em calças, fazia de grande dama, de Rainha Vênus, abrindo os seus pequenos alojamentos às personagens do Estado. A cada frase ela deixava sair as palavras “Alteza real” [...] E ninguém ria daquela extraordinária misturada, daquele autêntico príncipe, herdeiro de um trono, que bebia o champanha de um cabotino, muito à vontade naquele carnaval dos deuses. (ZOLA, 2003, p. 128).

Ali a vida se mostra às avessas: somente nos bastidores do teatro tal cena seria possível. As interdições são suspensas, caem as normas que organizam a vida em sociedade. Uma cortesã, vestida de deusa, brinda com a monarquia.

Importante dizer que é naquele espaço degradado e degradante que o conde Muffat se recorda da sua juventude casta e pudica, cercada de leituras religiosas, enquanto o príncipe elogia Naná, que se maquia para o último ato. É ali que ele se sente mal por ser tão virtuoso e ela se torna ainda mais feroz na tentativa de encantá-lo justamente por sabê-lo tão casto. Se tomarmos Naná como uma alegoria da Vênus, a Afrodite grega, vale lembrar que de Afrodite vem o desejo todo-poderoso que faz olvidar tudo no mundo; que pode romper os laços mais honrados e a mais sacrossanta fidelidade. E a deusa, que não permite que dela zombem, pode perseguir com tremenda ferocidade sua presa. Até ali, Muffat era o único que ainda não sucumbira aos encantos de Naná e a fizera sofrer por ter se negado a comparecer ao jantar por ela idealizado. A rede fora lançada, ele não resistiria mais aos seus encantos.

Do ensaio para a vida

Neste ponto de sua análise Lukács, sobre a importância do teatro Lukács diz apenas: “Por fim, para completar o quadro, um terceiro capítulo contém a proficiente e zelosa descrição de um ensaio geral.” (LUKÁCS, 1968, p.51). Como veremos mais adiante, há muitos elementos subjacentes neste que parece ser apenas um ensaio teatral.

Trata-se da montagem de um novo espetáculo, o elenco reunido no palco, é dirigido por Bordenave, acompanhado de Fauchery, autor da peça *Petite Duchesse*. O enredo conta a história da duquesa Helena, que vê seu marido, o duque de Beurivage, sucumbir aos encantos da loira Géraldine, uma estrela de opereta. Para saber que encanto tinha aquelas mulheres que conquistavam os maridos das senhoras honestas, Helena infiltra-se mascarada em um baile organizado pela cortesã e acaba sendo cortejada por um barão, que a toma por uma *cocote*. A condessa passa a agir como uma cortesã em casa, o que acaba dando uma lição no marido.

Cabe observar que o enredo dessa peça, em certa medida, retrata o que acontece entre o conde e a condessa Muffat. Ele, já amante assumido de Naná, revolta-se ao saber que sua esposa sucumbira aos encantos de Fauchery, o que provoca sua ruptura com Naná. Todavia, a condessa Sabine não apenas tem um amante, como transforma o palácio austero onde morava em um espaço luxuoso, adornado com tapeçarias e lustres: de uma voluptuosa preguiça, de um prazer vivo que ardia com a violência dos fogos tardios. No dia do casamento de sua filha com Dagueuet (ex-amante de Naná), a condessa inaugura a reforma do seu palacete e toca-se uma valsa debochada, a mesma usada na peça *La blonde Vénus*. Um casamento que na verdade só foi a termo porque Naná induziu o conde Muffat a aceitá-lo.

Portanto, em *Naná* prevalece a destruição dos valores da burguesia e da aristocracia decadente, culminando com a transformação da mansão do conde, onde Naná, inclusive, passa a ser recebida como grande dama a partir do dia do casamento.

Naná observa a encenação da peça *Petite Duchesse*, às escondidas, pois marcou ali um encontro com Muffat, a quem abandonou para morar com Fontan, por quem chega a ser espancada e expulsa de casa, passando a perambular por Paris como prostituta de rua em companhia de Satin. Desceu, assim, ao último degrau da prostituição, de onde na verdade viera antes de ser projetada como atriz principal de *La blonde Vénus*.

Ao ver o quarto da espelunca onde estava com Satin ser invadido pela polícia, Naná foge e vai visitar a tia, que cuida de seu filho Louis. Ao encontrá-lo doente, reconsidera suas escolhas. O que temos, então, nessa sua volta ao teatro, é uma tentativa de reaproximação com o conde Muffat, com quem Labordette, a pedido de Naná, marcara um encontro em um dos camarins.

A descrição detalhada do camarim de uma das figurantes, que nada tem do outro anteriormente ocupado por Naná, é necessária para que fique ainda

mais patético aquele encontro entre o conde totalmente apaixonado e disposto a colocar toda a sua fortuna aos pés de Naná, a quem, mais do que o dinheiro, importa representar o papel da mulher honesta da peça e não de cortesã, como queria Bordenave.

Tudo será como ela deseja. O conde paga para que Rose Mignon desista do papel e Naná represente o papel da duquesa, como também promete presenteá-la com um verdadeiro palácio, onde viverá com todas as regalias de uma verdadeira dama. A peça é um verdadeiro fiasco. Mas o que não acontece no palco se materializa no mundo real. “E o prodígio foi que aquela jovem gorda, tão desastrada em cena, tão engraçada quando queria fazer-se de mulher honesta, representava na cidade, sem esforço, o papel de mulher encantadora.” (ZOLA, 2003, p. 270).

Nesse universo carnavalizado, todas as inversões são possíveis: a casa austera da condessa Sabine toma ares de bordel luxuoso, e aquela que não consegue representar uma mulher honesta no teatro, torna-se uma verdadeira dama da sociedade.

A morte entra em cena

Neste derradeiro capítulo do romance, a última peça em que Naná atuou, *Mélusine*, é apenas mencionada, uma tentativa de Bordenave de recuperar o sucesso da primeira montagem. Naná entrava em cena apenas três vezes, mas com atitudes plásticas de uma fada poderosa e muda, o que era suficiente para lotar o teatro.

Mas, certa manhã, ela parte sem alarde para o Cairo, de onde se recebe notícias esparsas. Uns contavam que conquistara um vice-rei e vivia cercada de luxo; outros que estava na Rússia vivendo com um príncipe; havia ainda aqueles que diziam que se apaixonara loucamente por um homem que lhe roubara até as roupas. Então, “forma-se a seu respeito uma lenda” (ZOLA, 2003, p. 399).

Algum tempo depois vamos encontrá-la moribunda num quarto de hotel e Rose cuida dela com desvelo, nem se lembrando de todas as situações em que fora preterida por causa da exuberante Naná. É em torno do seu leito que se reúnem todas as prostitutas, amigas ou não, movidas mais pela curiosidade do que pela compaixão. É diante do seu corpo moribundo, dilacerado pela varíola, que sabemos que estivera sob a proteção de um príncipe na Rússia e que, ao voltar para visitar o filho, o encontrara acometido pelo mesmo mal que agora a levaria ao túmulo.

Os homens também acorrem ao local mas, com medo do contágio, não sobem ao quarto, restando às corajosas mulheres velar pelo corpo, enquanto vêm passando sob a janela bandos que gritam “A Berlim! A Berlim”. É o conflito franco-prussiano que tem início. E é de Gaga, a mais velha delas, que ouvimos:

– Calai-vos! É idiota, não sabeis o que dizeis!... Eu vi Luís Filipe, numa época de desgraçados e de miseráveis, minha amiga. E depois veio 48. Ah! Uma linda coisa, um nojo a sua República! Depois de fevereiro, rebentei de fome, eu que lhes estou falando! (ZOLA, 2003, p. 410).

De acordo com Oelher:

Somente na véspera da revolução de 1870 multiplicam-se as lembranças do terror de junho. [...] Pois *junho* significa a lembrança de todos os horrores cometidos pela burguesia contra o proletariado; a palavra recorda ao proletariado que ele se empenhara com violência em reformar a sociedade, que ele lograria de tal modo, presumia ele, desfrutar a vida livremente, e que nisso ele fora derrotado de maneira ignominiosa (OEHLER, 1999, p.132-135).

E a discussão entre as mulheres toma corpo, culminando em uma série de insultos proferidos contra Bismarck. “E outras desataram em palavras furibundas contra os republicanos, falavam em exterminá-los na fronteira, para que Napoleão III, depois de ter batido o inimigo, reinasse tranquilo, no meio da satisfação universal.” (ZOLA, 2003, p.411). Enquanto isso, a Vênus decompunha-se em meio à podridão virulenta.

Considerações finais

Retomemos, então, alguns conceitos apresentados no início desta análise, trauma, recalque e sublimação, na tentativa de responder à pergunta ali colocada: ainda encontramos na produção tardia marcas desses conceitos?

Na produção do período estudado por Dolf Oehler, e aqui tomaremos como exemplo a obra *Educação sentimental*, de Flaubert⁶, pode-se dizer que não apenas a posição do narrador sobre os acontecimentos de julho de 1848, mas o

⁶ Confira Flaubert (2006).

próprio amor de Frédéric por madame Arnoud, é recalcado e sublimado. Trata-se de um romance onde o interdito marca um romance edípico, que, portanto, não pode se realizar. Em contrapartida, na obra *Naná* encontramos a exposição da sexualidade e das relações de amor e poder apresentadas não apenas como um estudo meticuloso da prostituição na França – tema também tratado de maneira bastante velada por Flaubert no romance citado –, mas uma espécie de carnavalização do que acontecia durante aquele período.

Portanto, a personagem de Naná pode ser vista como uma alegoria de Vênus que seduz e destrói, mas também como o símbolo da ruína do Segundo Império, que para ser instaurado deitou-se com o “povo”, antes de massacrá-lo, articulou nas alcovas da burguesia e nos leitos luxuosos da aristocracia, para no final sucumbir com a entrada do exército de Bismark em Paris, como o corpo de Naná fora invadido pelas brotoejas destruidoras da varíola.

Não por acaso a vemos definhando e morrer enquanto ouve-se nas ruas os rumores dos que marcham, anunciando o início da guerra franco-prussiana, que contribuirá para a derrocada do Segundo Império. Assim, o que foi sublimado como decorrência do recalque em autores como Flaubert e Baudelaire, na obra em análise tampouco é apresentado de forma explícita.

Neste ensaio, procuramos mostrar como na construção de um romance indubitavelmente Naturalista, há marcas do recalque e da sublimação, posto que na sua tessitura são usados recursos para ocultar aquilo sobre o que ainda não se conseguia falar abertamente.

CARNIVALIZATION AS A MARK OF REPRESSION IN ÉMILE ZOLA'S NANÁ

ABSTRACT: *This article aims to analyze the novel Nana as a production subsequent to the 1848 horrors in France. Therefore, it is necessary to understand the concepts of trauma and repression, both part of the psychoanalysis universe. Although the notion of repression and its mechanisms were not yet known in 1848, this is what we sometimes witness in an explicit and often implicit way in the French literature of the period. We believe that these aspects can still be found in artists who created their works later, such as Émile Zola. To conduct the analysis, we concentrate on four passages of this novel in an attempt to elucidate some aspects of the naturalistic composition and ascertain to what extent this work is also the result, although at a later time, of that repression, where carnivalization is used to mask the forbidden.*

KEYWORDS: *Nana. Zola. Lukács. Carnivalization. Naturalism.*

REFERÊNCIAS

BERNARD, C. **Introduction à l'étude de la médecine expérimentale**. Paris: Flammarion, 2013.

FLAUBERT, G. **A educação sentimental**. Tradução de João Barreira. São Paulo: M. Claret, 2006.

FREUD, S. **Sobre o mecanismo psíquico dos fenômenos histéricos**. Tradução de James Strachey. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (Edição standard brasileira das obras completas de Sigmund Freud, 2).

GENGEMBRE, G. **Analyse de l'oeuvre les Rougon-Macquart**. Paris: Pocket, 2003.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: M. Fontes, 1995.

LUKÁCS, G. **Ensaio sobre Literatura**. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

OEHLER, D. **O velho mundo desce aos Infernos**: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Tradução de José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

_____. Prefácio à segunda edição francesa. in: _____. **Teresa Raquin**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.p.10-21.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ZOLA, E. **Do romance**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: EdUSP/Imaginário, 1995.

