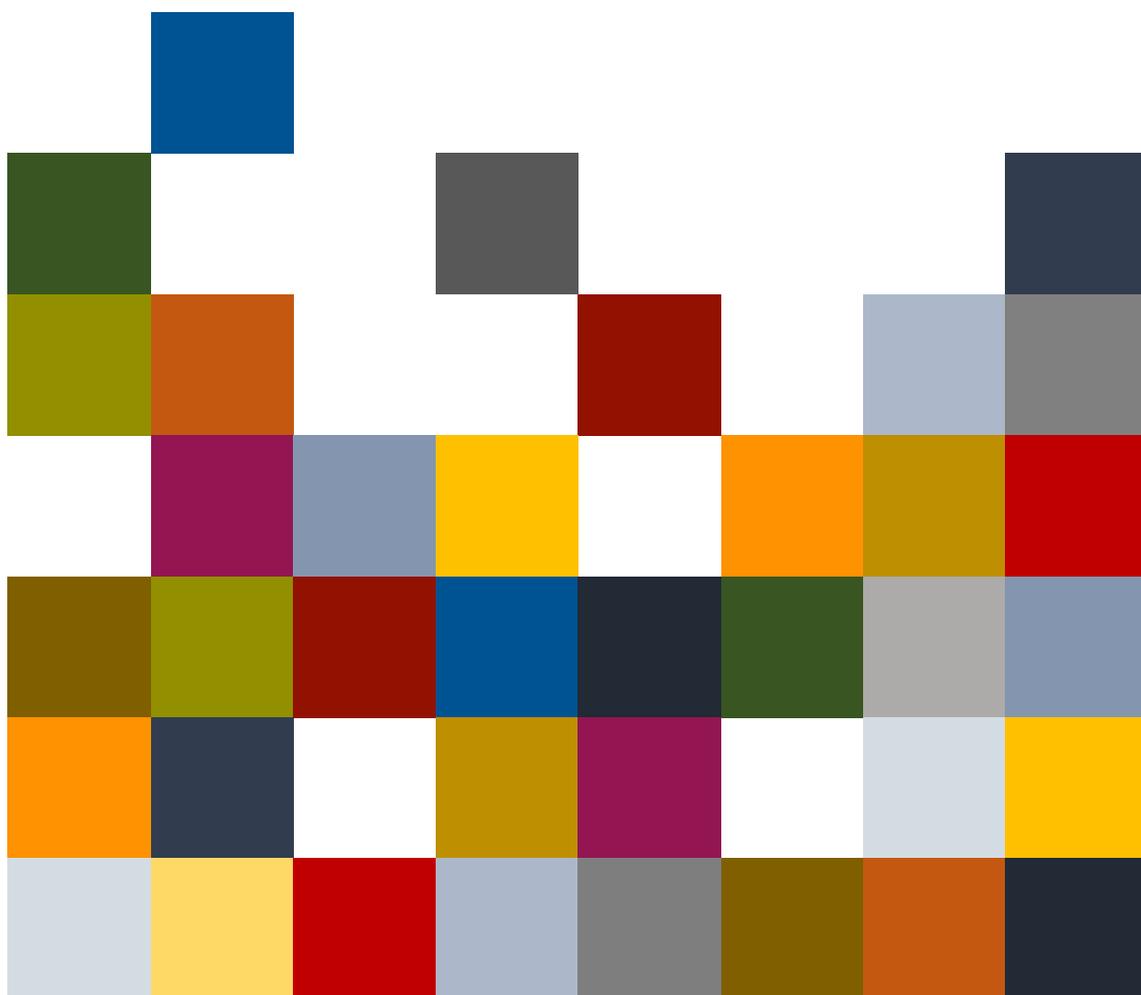


Revista

# interFACES

vol. 31, n. 2, jul.-dez. 2021

**Prêmios: querelas e consagrações**



ISSN-e 2965-3606

# interFACES

**Centro de Letras e Artes  
Universidade Federal do Rio de Janeiro**

**interFACES** foi produzida pelo Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro em julho de 2021, pela Coordenação de Integração Acadêmica de Pós-Graduação. Cidade Universitária – Edifício da Reitoria – Térreo – CEP: 21949-900 – Rio de Janeiro – RJ. Tel: (21) 3938-1700 / (21) 3938-1703 / Fax: (21) 3938-1709.



## UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Denise Pires de Carvalho  
Reitora

Cristina Grafanassi Tranjan  
Decana do Centro de Letras e Artes

Fabiano Dalla Bona  
Coordenador de Integração Acadêmica de Pós-graduação do Centro de Letras e Artes

### EDICÃO

Ermelinda Azevedo Paz Zanini (1998-2002) – Margareth da Silva Pereira (2002-2006) – Flora De Paoli Faria e Sonia Cristina Reis (2007-2010) – Celina Maria Moreira de Mello, Sonia Cristina Reis e Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina (2011-2016) – Fabiano Dalla Bona (2017-2021)

### CONSELHO EXECUTIVO

Faculdade De Letras – Profa. Maria Mercedes Riveiro Quintans Sebold  
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – Profa. Mônica Santos Salgado (PROARQ), Profa. Eliane de Almeida da Silva Bessa (PROURB).  
Escola de Música – Prof. Pauxy Gentil-Nunes  
Escola de Belas Artes – Prof. Carlos A. M. da Nóbrega  
Conselho Editorial – Alejandra Vitale (Univ. de Buenos Aires, Argentina), Anna Gural- Migdal (University of Alberta, Canada), Carlos Eduardo Falcão Uchoa (UFF), Carole Gubernikoff (UNIRIO), Cecília Conde (CBM), Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), Claudia Poncioni (Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3, França), Cristiane Rose de Siqueira Duarte (UFRJ), Dinah Maria Isensee Callou (UFRJ), Evanildo Bechara (UERJ), Flora De Paoli Faria (UFRJ), Geraldo Ramos Pontes Júnior (UERJ), Jean-Yves Mollier (Univ. Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines, França), Jean-Pierre Blay (Université de Paris Ouest-Nanterre-La Défense, França), José Luiz Fiorin (USP), Joseph Jurt (Univ. Freiburg, Alemanha), Leonardo Mendes (UERJ), Márcio Doctors (UNESCO), Márcio Venício Barbosa (UFRN), Maria Antonieta Alba Celani (PUC-SP), Marilena Giammarco (Univ. Pescara, Itália), Mauro César de Oliveira Santos (UFRJ), Mauro Porru (UFBA), Meri Torras Francés (Univ. Autònoma de Barcelona, Espanha), Orna Messer Levin (UNICAMP), Paulo Venâncio Filho (UFRJ), Sheila Ornstein (USP), Sylvia Ficher (UnB), Vera Lúcia Casa Nova (UFMG).

SECRETARIA GERAL – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira.

EDITORES COLABORADORES – Deise Rocha de Oliveira Cerqueira e Wagner Ramos Ridolphi

EDITOR CONVIDADO – Zadig Gama.

DIAGRAMAÇÃO – Zadig Gama.

Revista Interfaces © 2021 Centro de Letras e Artes – Universidade Federal do Rio de Janeiro

*Esta publicação segue as normas do Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, adotado no Brasil em 2009.*

REVISÃO  
Zadig Gama.

R349

Revista Interfaces / Universidade Federal do Rio de Janeiro,  
Centro de Letras e Artes – Ano 25, no 31 (julho-dezembro – 2021)  
– Rio de Janeiro: UFRJ/CLA, 2021 – semestral.

ISSN-e 2965-3606

1. Arte – Periódicos brasileiros. 2. Arquitetura, Urbanismo e Design – Periódicos brasileiros. 3. Literatura e Linguística – Periódicos brasileiros. 4. Música – Periódicos brasileiros. 1. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Centro de Letras e Artes.

CDD: 705

## Sumário

Apresentação <b>Zadig Gama</b> .....	6
---	---

### Dossiê

O centenário do Prêmio Goncourt de Proust: da “proustituição” a uma consagração <i>en abyme</i> , um lugar de memória <b>Luciana Persice Nogueira-Pretti</b> .....	9
---	---

Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise: construction, limites et réceptions d’un objet contradictoire <b>Maël Rannou</b> .....	31
--	----

Literatura Amazônica à margem do cânone, apesar de premiada <b>Regina Barbosa Costa, Edvaldo Santos Pereira</b> .....	43
--	----

O Prêmio Strega e sua evolução do pós-guerra ao 3º milênio <b>Clara Maria Salvador Pereira da Costa, Doris Nátia Cavallari</b> .....	56
---	----

### Entrevista

A Escolha do Goncourt no Brasil: Zadig Gama entrevista Joice Armani Galli <b>Zadig Gama</b> .....	71
--	----

### Varia

A representação dos espaços em <i>Au Bonheur des dames</i> , de Émile Zola <b>Eduarda Araújo da Silva Martins</b> .....	81
--	----

Rir até o fim: a filosofia da morte na escrita de Aldo Palazzeschi <b>Eric da Silva Santiago</b> .....	106
---	-----

Ecos naturalistas e veristas na obra de Gabriele D’Annunzio: uma leitura de “La madia” <b>Julia Lobão</b> .....	125
--	-----

## Contents

Presentation <b>Zadig Gama</b> .....	6
---	---

### Articles

The centenary of Proust's Goncourt Prize: from "proustitution" to a consecration <i>en abyme</i> , a place of memory <b>Luciana Persice Nogueira-Pretti</b> .....	9
The ACBD critics' prize for Quebec comics: construction, limits and receptions of a contradictory award <b>Maël Rannou</b> .....	31
Amazonian literature in the margins of the canon, despite awarded <b>Regina Barbosa Costa, Edvaldo Santos Pereira</b> .....	43
The Strega Prize and its evolution from the post-war to the 3rd millennium <b>Clara Maria Salvador Pereira da Costa, Doris Nátia Cavallari</b> .....	56

### Interviews

The Brazil's Goncourt Choice: Zadig Gama interviews Joice Armani Galli <b>Zadig Gama</b> .....	71
---	----

### Varia

The representation of space in Emile Zola's <i>Au Bonheur des dames</i> <b>Eduarda Araújo da Silva Martins</b> .....	81
Laughing to the end: the philosophy of death in Aldo Palazzeschi's writing <b>Eric da Silva Santiago</b> .....	106
Naturalistic and realistic echoes in the work of Gabriele D'Annunzio: a reading of "La madia" <b>Julia Lobão</b> .....	125

## Apresentação

Zadig Gama<sup>1</sup>

O presente número da *Revista interFACES* reúne, em seu dossiê temático *Prêmios: querelas e consagrações*, artigos que lançam um olhar renovado sobre a formação de cânones ligados às distinções consagradoras, investigando a relação entre instituições, instâncias de produção (laureados ou postulantes) e instâncias de difusão e/ou de recepção. Trata-se de observar os prêmios atribuídos nas Letras e nas Artes não somente como indicadores da importância de uma obra para a área, mas também como instrumento de legitimação do laureado junto a seus pares. Os discursos que cercam os prêmios, no que lhes concerne, revelam alianças e querelas ligadas a valores norteadores de seu campo de produção, por vezes abrangendo o âmbito político e econômico. A atribuição de prêmios e o funcionamento das instituições que os concedem muitas vezes chamam a atenção da imprensa, atenta às novidades aos escândalos que os cercam. Além disso, muitas vezes os prêmios mobilizam meios de reprodução e de difusão cada vez mais modernos da obra laureada, movimentando somas significativas de dinheiro. Em alguns casos é possível igualmente perceber fenômenos midiáticos ligados à atribuição de um prêmio, abarcando adaptações da obra, composição ou ideia laureada e a transformação de autores, artistas, músicos ou idealizadores em figuras célebres. Nesse sentido, abre o volume um conjunto de textos que apresentam prêmios de projeção nacional ou internacional, oferecendo um panorama de distinções ligadas ao mundo das Letras e das Artes ao longo do século XX e primeiras décadas do século XXI.

Luciana Persice Nogueira-Pretti, no artigo “O centenário do Prêmio Goncourt de Proust: da ‘proustituição’ a uma consagração *en abyme*, um lugar de memória”, perfaz o que chamou de “caminhos e descaminhos de um clássico contemporâneo”. A autora, em seu texto, apresenta um robusto *corpus* que reúne

---

<sup>1</sup>Zadig Gama é professor substituto de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e Doutorando em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com estágio doutoral na Université Sorbonne Nouvelle – Paris III e bolsa CAPES. Possui Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ), Especialização em Tradução em língua francesa (UERJ) e Licenciatura em Letras Português-Francês (UFRJ).  
E-mail: [zadig.m.figueira.gama@letras.ufrj.br](mailto:zadig.m.figueira.gama@letras.ufrj.br).

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5422-1031>.

os discursos sobre a circulação e recepção do romance *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), de Marcel Proust, e realiza uma leitura original de uma das principais obras laureadas pelo Prêmio Goncourt. Maël Rannou, por sua vez, no artigo “Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise: construction, limites et réceptions d’un objet contradictoire”, dá conta da trajetória do jovem prêmio canadense de histórias em quadrinhos. O autor narra a origem do Prêmio da Crítica ACBD e coloca em perspectiva as trocas culturais entre Quebec e Europa, tomando como base entrevistas realizadas com os três últimos coordenadores do Prêmio. Em seguida, Regina Barbosa Costa e Edvaldo Santos Pereira, no artigo “Literatura Amazônica à margem do cânone, apesar de premiada” questionam o lugar dos escritores paraenses Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir no campo literário brasileiro. A atuação dos dois escritores nas Letras é apresentada a fim de se colocar em perspectiva os prêmios literários enquanto instâncias de reconhecimento pelos pares. Finalmente, Clara Maria Salvador Pereira da Costa e Doris Nátia Cavallari, no artigo “O Prêmio Strega e sua evolução do pós-guerra ao 3º milênio”, debruçam-se sobre os 75 anos de história dessa que é considerada uma das distinções literárias mais importantes da Itália. Trata-se dos resultados da Tese de Doutorado, intitulada “Narrativa italiana no século XXI segundo o *Premio Strega*”, defendida em outubro de 2019 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. A entrevista realizada com Joice Aramani Galli encerra o dossiê e nos deixa a par do Choix Goncourt du Brésil (Escolha do Goncourt no Brasil) – prêmio derivado do Prêmio Goncourt – que hoje reúne, em seus grupos de leitura, estudantes de graduação e de pós-graduação de Universidades públicas de diversos Estados do país.

A sessão Varia agrupa artigos que se voltam, de maneira geral, para o século XIX. Esse momento de efervescência mundo das Letras e das Artes seduziu três pesquisadores cujos artigos reunidos neste número da *Revista interFACES* estimulam a reflexão, apontando para caminhos teóricos originais em diferentes desdobramentos críticos. Eduarda Araújo da Silva Martins, no artigo “A representação dos espaços em *Au Bonheur des dames*, de Émile Zola”, volta-se para a noção de real em literatura, mais precisamente para o modo pelo qual o escritor francês Émile Zola a compreendia teoricamente e a manifestava em sua

obra. Eric da Silva Santiago, no artigo “Rir até o fim: a filosofia da morte na escrita de Aldo Palazzeschi”, propõe uma leitura da obra do escritor italiano na qual coadunam-se noções e conceitos da filosofia e de estética literária. Julia Lobão, no artigo “Ecos naturalistas e veristas na obra de Gabriele D’Annunzio: uma leitura de ‘La madia’”, apresenta os meios pelos quais os contos do escritor italiano circularam e analisa aquele que consta no título de seu artigo, em interface com outros escritores, sobretudo escritores franceses.

# O centenário do Prêmio Goncourt de Proust: da “proustituição” a uma consagração *en abyme*, um lugar de memória

Luciana Persice Nogueira-Pretti<sup>1</sup>

**Resumo:** Com um início de carreira conturbado, em que é visto como esnobe decadente, para, mais tarde, ser rotulado de esteta burguês, Marcel Proust enfrenta críticas pessoais e descrença quanto ao seu talento literário. A obtenção do Prêmio Goncourt por seu segundo romance, em 1919, abre caminho para uma nova fase na recepção de sua obra, de um leitorado mais amplo, mas não garante que ela seja predominantemente positiva: os ataques persistem, e a decisão do júri será vista, por alguns críticos mais acerbos, como escandalosa “*proustitution*”. Cem anos depois, o Prêmio Goncourt será uma festa, de eleição de mais um título, mas também de rememoração de *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, numa celebração múltipla, e *en abyme*, do romance, de seu autor, de seu editor, e do próprio concurso. Percorremos o roteiro de luz e sombra da relação entre a obra proustiana e seus críticos, com vistas a ressaltar e (re)dimensionar a importância do Prêmio Goncourt de 1919 e de sua celebração em 2019, inclusive enquanto “lugar de memória” (COMPAGNON, 1992; NORA, 2013; LAGET, 2020).

**Palavras-chave:** Prêmio Goncourt; Marcel Proust; centenário.

## The centenary of Proust’s Goncourt Prize: from “proustitution” to a consecration *en abyme*, a place of memory

**Abstract:** With a troubled start to his career, in which he is seen as a decadent snob, only to be later labeled a bourgeois esthete, Marcel Proust faces personal criticism and disbelief regarding his literary talent. Obtaining the Goncourt Prize for his second novel, in 1919, opens the way for a new phase in the reception of his work, for a wider readership, but does not guarantee that this reception is predominantly positive: the attacks persist, and the decision of the jury it will be seen, by some sharper critics, as a scandalous “*proustitution*”. One hundred years later, the Goncourt Prize will be a festivity, choosing one more title, but also remembering *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, in a multiple celebration, and

---

<sup>1</sup> Professora Adjunta do Setor de Francês do Instituto de Letras (ILE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (Teoria da Literatura e Literatura Comparada) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), e coordenadora do Curso de Especialização em Tradução em Língua Francesa da mesma Universidade. Possui Pós-doutorado, Doutorado e Mestrado em Letras Neolatinas (Literaturas de Língua Francesa) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Licenciatura e Bacharelado em História pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-RJ); e Licenciaturas em Francês e Inglês pela Universidade Santa Úrsula (USU).

E-mail: [luciana.persice@yahoo.com.br](mailto:luciana.persice@yahoo.com.br).

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4374-5347>.

*en abyme*, of the novel, its author, its publisher, and of the contest itself. We will travel through light and shadow as we envision the relationship between the Proustian work and its critics, in the intent of highlighting and (re)dimensioning the importance of the Goncourt Prize of 1919 and its celebration in 2019, including as a “place of memory” (COMPAGNON, 1992; NORA, 2013; LAGET, 2020).

**Keywords:** Goucourt Prize; Marcel Proust; centenary.

## Introdução

Hoje considerado como um dos maiores escritores da cena literária francesa, e mesmo mundial, Marcel Proust (1871-1922) começou sua carreira em meio a estigma, desdém e polêmica. Desde seu primeiro título, *Les Plaisirs et les jours* (1896), uma coletânea poética publicada com recursos próprios, até seu primeiro romance, *Du côté de chez Swann* (1913), o qual também custeou pessoalmente, passando por suas duas traduções de livros do esteta britânico John Ruskin – *La Bible d’Amiens* (1904) e *Sésame et les lys* (1906) –, Proust enfrentou dificuldades face a editores e críticos literários. O seu segundo romance, *À l’ombre des jeunes filles en fleurs* (1919), não será poupado de agruras e celeumas, sobretudo quando, para surpresa geral, é laureado com o Prêmio Goncourt. A cizânia que se segue faz história e pode ser considerada como um dos maiores eventos midiáticos de seu tempo, regado a *fake news*, ofensas pessoais e golpes publicitários.

Veremos aqui alguns aspectos da trajetória da recepção da obra romanesca do autor, da premiação em 1919, e de sua celebração em 2019, no que pode ser resumido como os caminhos e descaminhos de um clássico contemporâneo. Essa visão retrospectiva de sua trajetória permitirá dimensionar a importância tanto do prêmio quanto de sua celebração, e seus desdobramentos. Alguns apoios críticos nos servem de esteio: o artigo de Jeanyves Guérin, “La gauche progressiste et l’analyseur Proust” (2004), retrata o calvário percorrido pela obra de Proust diante das exigências de uma crítica literária engajada; a palestra de Antoine Compagnon, “Proust 66. 1966, Annus mirabilis” (2011), analisa a trajetória da recepção da obra proustiana ao longo do século XX e a reviravolta, junto à crítica e à academia, que ocorre em meados dos anos sessenta; e uma seleção dentre os muitíssimos artigos publicados na imprensa por ocasião do

centenário do Prêmio Goncourt, entre relatos, catálogos de exposições, entrevistas com especialistas, reportagens de todo tipo publicadas em jornais, edições *hors-série* de revistas literárias impressas, *blogs*, *vlogs*... enfim, toda uma literatura crítica e/ou publicitária, que registra a consagração de uma obra e, *en abyme*, a de seu editor e a do próprio prêmio. Finalmente, diante do universo de informações, mas também de representatividade envolvido nessa consagração múltipla e desdobrada, caracterizaremos o centenário do Prêmio Goncourt de Proust como um “lugar de memória (COMPAGNON, 1992, NORA, 2013, LAGET, 2020).

### **Proust até o Goncourt: à sombra dos jovens no ar do tempo**

Proust começa a escrever muito cedo, participa e organiza algumas revistas literárias efêmeras, editadas ainda no liceu, onde publica sobretudo poemas. A última revista de seu grupo de amigos, *Le Banquet*, se integra à prestigiosa *Revue Blanche*, onde continua a publicar poesia. Nesse grupo de jovens, dois, Robert Dreyfus e Daniel Halévy, já haviam adquirido uma certa notoriedade no meio intelectual e artístico traduzindo o primeiro livro de Nietzsche para o francês com o título de *Le cas Wagner* (1892 e 1893); e um terceiro, Fernand Gregh, lança, com muito sucesso, a coletânea de poemas *La Maison de l'enfance* (1896), que ganha o Prix Archon-Despérouses de 1897. Proust, então, em 1896, reúne seus poemas sob o título *Les Plaisirs et les jours*: fiasco junto à crítica e encalhe editorial, esse livro luxuoso, ricamente ilustrado, lançado em meio a saraus da alta burguesia, é considerado como obra decadente de um diletante ocioso e esnobe; suas crônicas mundanas publicadas na imprensa reforçam essa imagem – que se cola ao escritor, como um estigma difícil de apagar. Proust será visto como um rico burguês com aspirações aristocratizantes, que fala de duques e duquesas, e de grandes salões onde penetra devido a amizades do liceu.

Proust segue publicando eventuais artigos na imprensa, até que, com a morte de John Ruskin (1819-1900), assina ensaios que chamam a atenção. Na verdade, ele já vinha pesquisando sobre a obra de Ruskin, tornando-se um erudito em questões trabalhadas pelo esteta: a arte italiana, o gótico francês, a importância da leitura... E Proust vai traduzir dois títulos, que publica em 1904 e

1906, contabilizando, ao todo, quase uma década de um esforço hercúleo de pesquisas e produção de ensaios excepcionais. No contexto da querela deflagrada (desde o início da *Belle Époque*) entre nacionalistas e cosmopolitas, parte da crítica o condena por sua “anglofilia”, assim como pelos seus erros de tradução; outra parte elogia sua erudição e aplaude os prefácios e posfácios às duas publicações – textos que alteram sua imagem no meio intelectual. Mas a ausência de títulos ficcionais mantém sua fama de não literato.

Apenas postumamente descobre-se que Proust escreve freneticamente e que deixa inacabados dois rascunhos de romances lacunares e fragmentários. O primeiro, *Jean Santeuil*, escrito antes das traduções, em 1952; o segundo, *Contre Sainte-Beuve*, logo depois, em 1954), ambos serão organizados, nomeados e editados por Bernard de Fallois. A partir de 1908, porém, Proust concebe e estrutura sua obra futura. Inicialmente prevendo dois volumes, depois três, para enfim acabar escrevendo sete, Proust dá início à redação de *À la Recherche du Temps Perdu* (1913-1927). O primeiro volume não encontra editor, sendo rejeitado por quatro. Finalmente, Proust consegue publicar pela editora Grasset, com recursos próprios, o seu impactante *Du côté de chez Swann*, em novembro de 1913.

Trechos desse romance já são conhecidos do público leitor do jornal *Figaro*, e, ao ser editado, alcança logo alguma repercussão. O autor o apresenta ao Prêmio Goncourt, que se reúne em dezembro – mas não obtém nenhum voto. A campanha, feita inteiramente pelo próprio autor, será ou curta demais ou ineficiente. Duas coisas, de qualquer forma, ficam claras: o editor, Bernard Grasset, não se empenha na promoção do livro, e Proust encontra um público leitor, assim como amplo foro de polêmicas, críticas e, até mesmo, ataques – ou seja, espaço de promoção de sua obra.

Uma das reações mais conhecidas à publicação de *Du côté de chez Swann* é da lavra do reputado crítico Paul Souday, que assim inicia sua resenha:

O Senhor Marcel Proust, muito conhecido pelos admiradores de Ruskin por suas notáveis traduções de *La Bible d'Amiens* e *Sésame et les Lys*, nos dá o primeiro volume de uma grande obra original, *A la recherche du temps perdu*, que terá ao menos três, já que dois outros são anunciados e devem ser publicados no ano que vem [...]. O Sr. Marcel Proust abraça, em sua grande obra, a

história da humanidade, ou, ao menos, a de um século? Não. Ele nos conta suas lembranças de infância. Sua infância foi, então, recheada de uma multitude de acontecimentos extraordinários? De modo algum: nada lhe aconteceu de particular [...]. Por outro lado, esse volume tão longo não se lê com facilidade. Ele não só é compacto como amiúde obscuro. Essa obscuridade, na verdade, deve-se menos à profundidade do pensamento do que ao embaraço da elocução [...] as incorreções pululam [...]. Visivelmente, os jovens não sabem mais francês. A língua se decompõe, muta-se em um dialeto informe e desliza rumo à barbárie [...]. Entretanto, o Sr. Marcel Proust possui, sem sombra de dúvida, muito talento [...]. Há, em suas copiosas narrações, algo de Ruskin e de Dickens [...]. Parece-nos que o gordo volume do Sr. Marcel Proust não é composto, e que é tão desmesurado quanto caótico, mas que contém elementos preciosos com os quais o autor poderia ter formado um pequenino livro sublime (SOUDAY, 1927, p. 7-8)<sup>2</sup>.

Para efeitos da caracterização da crítica literária até antes da obtenção do Prêmio Goncourt, tomaremos essa resenha como sintomática da recepção da obra ficcional de Proust. Aqui, o crítico começa sua observação do livro em questão situando o autor e seu contexto: Proust é, antes de mais nada, tradutor de dois títulos de Ruskin e, por isso, conhecido pelos admiradores do inglês. Não há juízo de valor aqui, mas fica implícita a identificação de Proust como cosmopolita e anglófilo – adepto de uma orientação que enfrentava oposição dos nacionalistas contrários à penetração (e conseqüente “influência”) de literaturas estrangeiras no mercado editorial francês. O nome de Ruskin, aliás, aparece duas vezes, como sendo um dos “influenciadores” do estilo do jovem francês, que escreve, segundo alguns críticos da época, “à inglesa”, com frases longas, tortuosas, contrariando as preconizadas clareza e brevidade do *goût* francês.

Ao dizer que “os jovens não sabem mais francês”, Souday esquece que é apenas dois anos mais velho que Proust, e o identifica como participante de uma nova geração, que diverge, mais uma vez, do estilo dito clássico. E, embora elogie o livro que, numa versão reduzida, daria um “livrinho sublime”, ironiza a falta de aquilo que caracteriza, de fato, a trama proustiana. Os “dois outros” volumes da *Recherche*, já anunciados junto com a edição do primeiro, são *Le côté de*

---

<sup>2</sup> Esse livro de Souday reúne as resenhas publicadas na imprensa a cada lançamento de um volume da *Recherche*. Originalmente, esse artigo foi publicado no jornal *Le Temps*, 10 dez. 1913, p. 3. Esta e as demais traduções não referenciadas foram feitas pela autora deste artigo.

*Guermantes* e *Le Temps Retrouvé*, compondo a tríade prevista inicialmente pelo escritor.

A eclosão da Grande Guerra e a morte do secretário Albert Agostinelli, porém, levam o projeto escritural a se alterar, e o romance se avoluma. Proust concebe o “ciclo de Albertine” e toda uma série de novos tomos. O segundo tomo, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, só será publicado depois de finda a guerra, em 1919, mas já com outro editor: o desinteresse flagrante da Grasset leva Proust a ceder aos convites da Nouvelle Revue Française (futura Gallimard, que se arrepende de ter rejeitado o copião de 1913). Junto com este livro, o editor relança o primeiro tomo da obra, assim como publica *Pastiches et mélanges* (que reúne ensaios publicados até então pelo escritor em diversos jornais e revistas); Proust não aceita republicar *Les Plaisirs et les jours*, talvez tentando desvincular-se do estigma inicial. Por parte da Gallimard, trata-se de um amplo projeto editorial que extrapola a própria *Recherche*, e encampa o jovem – e polêmico – talento, Marcel Proust.

Desanimado com a total ausência de votos para a premiação de 1913, Proust só passa a se empenhar para obter o Goncourt de 1919 por insistência dos amigos. O principal aliado junto aos acadêmicos será Léon Daudet – de extrema direita, e muito influente na Academia Goncourt naquele momento (basta lembrar que Léon Daudet era filho de Alphonse Daudet, que seria o primeiro presidente da Academia Goncourt por desejo de Edmond de Goncourt expresso em seu testamento, mas acabou morrendo antes da criação dessa instituição). Esse apoio apenas reforça a imagem de um livro contra o ar do tempo: nos últimos cinco anos, desde 1914, vinham sendo premiados romances que falavam da guerra, relatos realistas ou naturalistas de homenagem a seus heróis e vítimas<sup>3</sup>. Ao final da campanha de 1919, o livro de Proust concorre com outro título sobre a guerra, escrito por um ex-soldado: *Les Croix de bois*, de Roland Dorgelès; houve mais de sessenta títulos sobre a guerra naquele ano, o que reforça não só a expectativa dos leitores, como também a aposta das editoras no tema e na continuidade de seu sucesso. Assim, diante da narrativa proustiana sem ação

---

<sup>3</sup> São eles: *L'appel du sol* (1914), de Adrien Bertrand; *Gaspard* (1915), de René Benjamin; *Le Feu* (1916), de Henri Barbusse; *La flamme au poing* (1917), de Henry Malherbe; e *Civilisation* (1918), de Georges Duhamel.

e sem feitos de heroísmo, a imprensa declara guerra ao escritor burguês que não foi ao fronte.

As hostilidades contra Proust passam a ser frequentes. Jeanyves Guérin, no seu artigo sobre a esquerda progressista e sua recusa da literatura de Proust, lembra que Aragon, entre outros surrealistas, ataca, em várias ocasiões, a pessoa e o estilo de Proust. Ele dirá, por exemplo, a propósito do Goncourt: “O Sr. Marcel Proust é um jovem cheio de talento e, como trabalhou direito, deram-lhe um prêmio. Ora, isso vai aumentar a tiragem. Um excelente negócio para NRF. Nunca se poderia imaginar que um esnobe laborioso rendesse tantos frutos” (ARAGON, *Littérature*, n. 11, 1920, p. 30, *apud* GUÉRIN, 2004, p. 169). De acordo com Guérin, os surrealistas não perdoam a Proust, sobretudo, o fato de ser identificado a uma nova literatura, a uma maneira totalmente diferente de narrar – algo que deveria ser apanágio ou exclusividade de seu grupo.

E não se perdoa à Academia Goncourt o deslize político, num momento em que ainda se acertam contas com o inimigo. É o já conhecido Paul Souday que destrincha parte das críticas ao autor e a seu prêmio, em sua resenha sobre *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*:

O Sr. Marcel Proust obteve o Prêmio Goncourt por seu romance *À l'ombre des jeunes filles en fleurs* [...]. Já em 1913, a propósito de [seu] primeiro volume, fiz ao talento do Sr. Marcel Proust um vivo elogio, apesar de temperado de certas reservas para, hoje, poder apenas felicitar-me desse julgamento acadêmico que vem em apoio ao meu. [...] Entretanto, devo reconhecer que a mais recente decisão [da Academia Goncourt] não teve, em geral, boa repercussão na imprensa. Nessa campanha, o grande favorito foi vencido na reta final; refiro-me ao Sr. Roland Dorgelès [...]. Mas, depois de haver coroados livros de guerra durante cinco anos, a Academia dos Dez pensou que já era tempo, talvez, de retornar às obras de paz. Entre estas, não vemos qual mereceria a preferência sobre a do Sr. Marcel Proust. Seus detratores objetaram que ele não preenchia as condições estabelecidas pelo fundador, sendo idoso demais, rico demais, e apadrinhado pelo membro da Academia que é, também, um homem da política. É verdade que o Sr. Marcel Proust tem 47 anos (e não 50, como tão frequentemente afirmaram). [...] Vários ganhadores do Prix Goncourt [...] também haviam ultrapassado os quarenta. [...] A vontade de Edmond de Goncourt não é, por esse motivo, contrariada. Quanto à sua fortuna, não conheço os números, mas ele não é um novo rico, o que, geralmente, basta, nos dias de hoje, para assemelhar-se muito a um novo pobre. [...] Que mais? Condena-se o romancista por ser mundano. É seu direito, e o

caso não está previsto no testamento do velho Goncourt, que frequentava alguns salões, notadamente o da princesa Mathilde (SOUDAY, 1927, p. 17-20)<sup>4</sup>.

O crítico ancora sua resenha ao próprio prêmio Goncourt e à celeuma que lhe é decorrente. Primeiramente, valoriza seus elogios feitos em 1913, ao livro anterior, parabeniza o júri do Goncourt por partilhar sua opinião positiva da obra de Proust (consegue, nessa inversão, parabenizar a si mesmo); em seguida, convém que as reações na imprensa não foram das melhores, ressaltando, e respaldando, a decisão da Academia dos Dez, de premiar uma obra “de paz” – depois de várias premiações de livros sobre a guerra. Então, Souday fala dos “detratores” de Proust, que consideram que ele não corresponde às exigências do fundador – Edmond de Goncourt – por ser “velho demais, rico demais, e apadrinhado” pelo membro do júri que é também um político de expressão (Léon Daudet, monarquista, torna-se deputado de Paris no mesmo ano); também disseram de Proust que ele tinha 50 anos – aumentando sua idade, mesmo que minimamente, mas num gesto simbólico de manipulação dos preceitos do prêmio (o qual tem por finalidade laurear romances inovadores de jovens talentos, e não necessariamente jovens escritores; lembra-se, porém, que, ao publicar o romance anterior, em 1913, Proust era universalmente chamado de jovem); disseram ainda que era novo rico – outro argumento que não tem espaço num contexto literário. “Que mais?” – pergunta o crítico, numa última resposta aos detratores: o fato de Proust ser mundano apenas o aproxima de Edmond Goncourt, que também frequentava salões aristocráticos.

Depois dessa defesa, os ataques. Um estudo recente e pormenorizado sobre a verdadeira guerra midiática gerada pelo Goncourt de Proust foi publicado por ocasião de seu centenário. O especialista Thierry Laget explica em entrevista, a propósito do livro *Proust, prix Goncourt: Une émeute littéraire* (2019) que a proximidade entre Proust e os Daudet selou uma visão deformada da decisão do júri: fala-se em “*proustitution*” e em “*goncourtisan*”, em alusão aos jantares faustosos ofertados pelo escritor a membros do júri (prática, entretanto, habitual nesse contexto), mas também a relações de proximidade afetiva entre Proust e o

---

<sup>4</sup>Originalmente publicado no jornal *Le Temps* de 18 dez. 1919, p. .

irmão caçula de Léon, Lucien Daudet<sup>5</sup> (LAGET, 5 maio 2019) – o que não exclui, em meio ao conjunto de invectivas, retaliações contra a homossexualidade de Proust.

Importa, sobretudo, que o texto de Proust, real motivo da premiação, também será atacado – e não somente a pessoa do escritor. Uma das opiniões representativas daqueles que não apreciam a nova literatura inaugurada por Proust é de um velho conhecido seu, que inclusive prefaciou seu desafortunado *Les Plaisirs et les jours*. É de Anatole France o comentário (de 1923 ou 1924) que faz sorrir: “A vida é demasiadamente curta, e Proust é demasiadamente longo [...]. Não entendo nada do que ele escreve [...]. Tentei compreender, e não consegui. Mas não é culpa dele, é minha. Compreendemos apenas os contemporâneos, os da própria geração, talvez até os da geração seguinte. Depois, não tem como” (*apud* LE GOFF, 1947, p. 243-244).

Essa fórmula cômica retrata o impacto do espírito novo e inovador da obra de Marcel Proust, a irritação do velho escritor diante dele, assim como, por extensão, o verdadeiro mal-estar provocado, junto aos surrealistas e à nova literatura realista (romances ora chamados populistas, ora populares, ora proletários, ora comunistas), pela ousadia incontestada de Proust – de onde, ironicamente, estes o incluírem em seu programa de combate aos escritores convencionais, tradicionais e “burgueses”, numa longa e incansável campanha de vanguarda engajada.

### **A recepção de Proust depois do Prêmio Goncourt: intermitências entre luz e sombra**

Laurent Nunez, em seu artigo “Réception d’une œuvre”, comenta que, embora o Goncourt tenha dado visibilidade e notoriedade a Proust, estas declinam três anos depois, com a morte do autor. Inclusive, os volumes póstumos tiveram críticas recalcitrantes, insistindo sobre um “declínio progressivo” da qualidade dos tomos, por sua “psicologia mórbida” e seu “universo mesquinho”, ao ponto de o jornal *L’Information Littéraire* conclamar a uma “reação contra Marcel Proust” (NUNEZ, 2019, p. 57).

---

<sup>5</sup> Insinuações acerca da relação entre Proust et Lucien Daudet já haviam levado o escritor a duelar com o crítico Jean Lorrain, que já a mencionara a propósito de *Les Plaisirs et les jours*, em 1896.

Jeanyves Guérin também acompanha o incômodo causado pela escritura de Proust para além da atribuição do Goncourt: em 1929, por exemplo, a *Revue mondiale*, simpatizante do romance populista, lança uma enquete em que Proust aparece nominalmente, numa pergunta, por si só, acusatória e desqualificante:

Você acredita que haverá, em breve, apenas clichês nos excessos de análise, defesas de originalidade e obscuridade, contorções de escritura, que tiveram sua voga numa valorização de um esnobismo literário propenso a consagrar as pessoas chiques, os ociosos viciosos, cujos casos, frequentemente irritantes são expostos segundo os ritos do evangelho freudiano ou proustiano? (*apud* GUÉRIN, 2004, p. 171)

Mais de cinquenta escritores respondem a essa pergunta-condenação. No mesmo ano, Emmanuel Berl, a quem se deve a noção de “escritor engajado” que rompe com a burguesia da qual é oriundo, publica *Mort de la pensée bourgeoise*, obra dedicada a Malraux, em que ataca, entre outros, Proust – que conheceu pessoalmente, e com quem se desentendeu, em 1917 (GUÉRIN, 2004, p. 172). Em 12 de março de 1937, o jornal *Vendredi* anuncia, em tons nietzcheanos: “Proust está morto, bem morto, tão longe de nós quanto se pode estar” (GUÉRIN, 2004, p. 176) – tanto o entreguerras quanto a guerra fria serão períodos em que o idealismo, o subjetivismo e o esteticismo serão malvistas. Os imperativos da guerra, assim como da vanguarda literária, clamam por certezas. Maurice Thorez, em pleno congresso nacional do Partido Comunista Francês, declara: “preconizamos uma literatura otimista, voltada para o futuro. Aos intelectuais desorientados [...] trazemos certezas. Pedimos que se afastem dos falsos problemas do individualismo, do pessimismo, do esteticismo decadente” (*apud* GUÉRIN, 2004, p. 177).

Os exemplos de rejeição da obra proustiana são muitos, mas podemos encerrar sua litania com Sartre, que, no seu capítulo “Situation de l’écrivain en 1947” considera que “Proust está encerrado em sua geração e em seu meio, portanto confinado a um passado duplamente terminado. Ele faz parte daqueles escritores que reconciliaram a literatura com o público burguês” (*apud* GUÉRIN, 2004, p. 178-179). Para Sartre, Proust, sua prosa poética e reflexiva, seu texto

híbrido entre romance, autobiografia, crônica de época e ensaio, estão ultrapassados e enterrados junto com os escombros da guerra.

Há exceções nesse longo período de purgatório da *Recherche*, e Guérin lembra que François Mauriac e, depois, André Maurois escrevem sobre Proust títulos de homenagem; Camus, evoca a *Recherche* em *L'Homme revolte* (1951) ao falar de “revolta criativa”. Outros nomes surgem na curta lista de Guérin, terminando com Roland Barthes e o seu *Le Degré zéro de l'écriture*, de 1953 (GUÉRIN, 2004, p. 184) – este sendo, para o crítico, o maior responsável pela reversão da recepção da obra proustiana na França.

O especialista Antoine Compagnon faz uma análise no mesmo sentido, notadamente numa palestra no Collège de France, que inicia com uma pergunta: “O ano de 1966 foi, na recepção de Proust, um ano como os demais, ou foi um ano de virada?” (COMPAGNON, 1º fev. 2011). O crítico começa sua resposta afirmando, como Guérin, que a obra proustiana viveu um verdadeiro “purgatório” nos anos 1930-1940, quando Mauriac, Malraux, Céline, Aragon e Sartre predominam na cena literária. Com elegância, contenta-se em mencionar essa sombra, produzida por grandes nomes, que obscurece Proust e sua *Recherche*, e sem identificar detratores, Compagnon comenta que a década de 1950 conhece alguns feitos editoriais que recolocam o nome de Proust sob uma luz benfazeja: primeiramente, as publicações, organizadas por Bernard de Fallois, de *Jean Santeuil* (1952, prefácio de André Maurois) e *Contre Sainte-Beuve* (1954, prefácio do próprio editor), pela Gallimard<sup>6</sup>. Em seguida, a mesma editora, que publica a obra de Proust desde 1919, também lança, pela prestigiosa coleção Pléiade, uma reedição da *Recherche* em três volumes, anotados e comentados por Pierre Clarac e André Ferré (1954). Todas essas publicações permitem ampliar os horizontes da recepção da obra, e renovar sua leitura. Sem fazer ilações de causa e efeito, Compagnon relata que, então, “os modernos se apropriam de Proust”, exaltando-o: Bataille e Blanchot, e, em seguida, Robbe-Grillet, Sarraute e Butor – ao ponto de os novos romancistas o colocarem numa tríade de autores maiores, junto com Joyce e Kafka. Finalmente, o mundo das letras (re)lê Proust.

---

<sup>6</sup> Em sua entrevista a Nathalie Mauriac-Dyer, Bernard de Fallois comenta que não houve qualquer repercussão positiva no meio acadêmico a essas publicações (aliás, chegaram a acusá-lo de impostura, 2013, p. 109).

A explanação de Compagnon ressalta um evento midiático de monta, realizado em comemoração dos quarenta anos da morte do escritor, que o tira de seu “gueto” de ratos de biblioteca: um programa de televisão, “Portrait-Souvenir”, que foi ao ar em 11 de janeiro de 1962, e que trouxe aos lares, tirando das prateleiras de alguns poucos eruditos e intelectuais, uma lembrança da figura de Marcel Proust. São entrevistados amigos e conhecidos do escritor: Daniel Halévy, o duque de Gramont, a condessa de Greffulhe, François Mauriac, Paul Morand e Mme Morand, Jacques de Lacretelle, Jean Cocteau, Emmanuel Berl, Philippe Soupault, Mme André Maurois, e – destoando dessa litania de grandes nomes – Céleste Albaret, a assistente-governanta de Proust, que rouba a cena, inverte as hierarquias e dá um tom mais popular, acessível e afetivo ao discurso sobre o autor e sua obra.

Nesse mesmo ano de 1962, Georges Cattai e o norte-americano Phillip Kolb organizam em Cerisy-la-Salle o primeiro colóquio francês sobre Proust (as atas só serão publicadas em 1966), no qual não há sequer um único universitário francês. Estrangeiros e amadores se apropriam do lugar que a Sorbonne ainda resiste em ocupar. Compagnon, então, lembra que novas abordagens críticas e universitárias da obra provêm da Suíça: Georges Poulet e Jean Rousset (na verdade, eles inauguram a crítica temática, inspirada justamente nos estudos críticos de Proust). Em seguida são produzidas as primeiras grandes teses – na área de letras – de Émilien Carassus, Michel Raimond, Jean Milly e Jean-Yves Tadié; surgem, em paralelo, títulos em filosofia sobre o trabalho de Proust, com destaque para *Marcel Proust et les signes, em 1964, de Gilles Deleuze (reeditado em 1970)*.

Compagnon lembra que o Prêmio Goncourt de 1965 é atribuído a Jacques Borel, por seu romance “proustiano” (pelo estilo e pelo título) *L’Adoration*, e que, a partir de 1966, o interesse por Proust torna-se mais patente: a Bibliothèque nationale de France (BnF) adquire o Fundo Proust de manuscritos; a biografia do escritor feita pelo inglês George Painter vende 30 mil exemplares; Philip Kolb publica *Lettres retrouvées*; e Gérard Genette lança *Figures* e seu “Proust palimpseste” – que integra os textos fundadores da nova crítica proustiana. Não menos importante, Bernard de Fallois organiza a primeira edição de bolso da

*Recherche*, tornando-a, finalmente, popular e acessível – como fora o desejo confesso do autor.

Compagnon considera que a grande virada na recepção de Proust precedeu os eventos por ocasião do centenário de seu nascimento. Mas parece evidente que esse aniversário é o grande momento de retomada do interesse do público e da mídia por Proust: o jornal *Le Monde* registra o centenário listando alguns dos livros publicados ao longo do ano: *Au bal avec Marcel Proust, souvenirs de la princesse Bibesco* (de Marthe Bibesco), *L'Univers médical de Proust* (de Serge Béhar, pela nova série da Gallimard, *Cahiers Marcel Proust*); duas antologias da crítica proustiana (organizadas por Jean-Yves Tadié e Jacques Bersani), dois estudos magistrais: *Proust et le Roman* (tese de Tadié) e *Proust romancier* (de Maurice Bardèche) (PIATIER, 1971). Publicam-se também, comemorativamente, dois números da *Revue Europe* (n. 496-497 e n. 502-503. “Centenaire de Marcel Proust”) e as novas edições de *Jean Santeuil* e de *Contre Sainte-Beuve*, da Pléiade, diversas das organizadas por de Fallois nos anos cinquenta, organizadas e comentadas por Pierre Clarac e Yves Sandre – numa abordagem nova da obra.

O centenário de nascimento de Proust será celebrado, entre outros feitos, com a extraordinária adoção do nome de Illiers-Combray pela cidadezinha retratada na obra, a inauguração da sala de exposição do Museu Marcel Proust (na Maison de Tante Léonie, na mesma cidade), e, finalmente (para efeitos de florilégio, mas sem esgotar os eventos), a entrevista concedida pela sobrinha do escritor, Suzy Mante-Proust, a Jean-François Noël<sup>7</sup>.

A partir de então, passando pelos anos 1980, em que a *Recherche* cai em domínio público e as edições de bolso pululam por novas editoras, a popularidade do escritor e de sua obra ascendem, inclusive a cada grande data de aniversário: 2013 (centenário da publicação de *Du côté de chez Swann*), 2019 (centenário do Prêmio Goncourt), 2021 (comemoração dos 150 anos de nascimento do autor), e 2022 (centenário de sua morte). As descrições seriam extensas e redundantes. Mas destacaremos os maiores feitos do centenário do Goncourt, para demonstrar a relação íntima que se forjou entre o romance de Proust, o Prêmio Goncourt e a Gallimard.

---

<sup>7</sup> Primeira difusão em 25 jun. 1971. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-nuits-de-france-culture/la-boite-de-pandore-suzy-mante-proust-1ere-diffusion-25061971-0> (29’).

## **A Primavera Proustiana: o centenário do Prêmio Goncourt, lugar de memória**

O relato feito das agruras da obra e do autor assim como da lenta construção de um prestígio e de um leitorado consistentes visa colocar em perspectiva e em relevo o que parece inquestionável ao leitor de hoje, mas que, diante das informações fornecidas acima, não se pode tomar como óbvios: Proust é um escritor que inova a narrativa contemporânea francesa, e sua obra tem importância capital no quadro da literatura mundial. Essa evidência levou muitas décadas para ser validada pela crítica e pelo leitorado, pois os caminhos e os descaminhos da recepção de Proust (na França) foram moldados por contingências mais ideológicas do que artísticas ou estéticas – e as qualidades do texto foram difamar, obscurecidas e obliteradas. Nos últimos anos, porém, com as várias celebrações proustianas (em 2013, 2019, 2021 e 2022) animando o calendário cultural de Paris e de outras grandes cidades pelo mundo onde universidades consagram espaço acadêmico a Proust, além das cidades francesas que Proust representou – rebatizando-as – em sua obra, promoveu-se uma continuidade do interesse pelas obras legadas pelo escritor – sejam os romances acabados, sejam os inacabados, ou os rascunhos, os ensaios (publicados ou engavetados), ou ainda a sua espantosa correspondência (que, na década de 1990, ocupava 21 volumes publicados; desde então, porém a cada ano, os leilões revelam novas missivas a serem contabilizadas, catalogadas, e disputadas aos milhares de euros).

Nesse sentido, o centenário do Prêmio Goncourt de Proust constituiu uma ocasião estratégica no processo de consolidação da celebridade da obra e do autor: organizou-se um conjunto de eventos denominado *le Printemps proustien*, a Primavera Proustiana, celebrada tanto pela academia quanto pelos proustianos amadores, que atuou em diversos níveis, que incluem publicações, conferências, congaçamentos e desfiles de pessoas vestidas ao estilo da *Belle Époque*, cafés literários, jantares gastronômicos (com as receitas que se encontram na obra), mesas-redondas televisivas, documentários, retrospectivas, excursões pelos jardins mencionados na *Recherche*, um verdadeiro festival capitaneado pelo conhecido e popular apresentador Stéphane Bern em Illiers-Combray, palestras

de acadêmicos, testemunhos de membros da Academia Goncourt e outros nomes ilustres da literatura contemporânea, salões do livro, ateliês de leitura, e toda sorte de atividades envolvendo as mais diversas associações proustianas: os Amis de Cabourg, os Amis de Vinteuil, os Amis de Marcel Proust et de Combray.

Em termos de publicações, o livro mais festejado do ano foi o já mencionado *Proust prix Goncourt: Une émeute littéraire*, do especialista Thierry Laget em torno ou a respeito do qual se multiplicaram entrevistas, resenhas, e comentários – impressos e *on-line*. Em sua esmerada pesquisa, Laget faz um estudo minucioso e crítico dos bastidores e das repercussões do prêmio, baseando-se em documentos primários (artigos da imprensa da época, cartas trocadas entre Proust e amigos e críticos, etc.). É interessante notar que se trata de uma publicação da Gallimard – a mesma editora que, durante muitos anos, foi a única detentora dos direitos de publicação da obra.

Mas essa não será a única publicação da Gallimard nesse ano: ela também reedita *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, acrescentando à capa a indicação: “Prix Goncourt 1919” – lembrando o grande feito que representou, há cem anos, essa vitória. Vitória de quem?

Antoine Compagnon, ao falar sobre a *Recherche*, considera que

[...] Proust é o prêmio mais notável que os jurados Goncourt atribuíram, em todos os tempos. O Prêmio Goncourt não tinha, em 1919, a notoriedade que adquiriu desde então, e se os Goncourt tivessem passado ao largo de Proust, como negligenciaram Céline em 1932, é provável que o prêmio não fosse o que é hoje. Retrospectivamente, pode-se dizer que Proust legitima mais o Prêmio Goncourt do que o Prêmio Goncourt homenageou Proust (COMPAGNON, 1992, p. 3843).

Ou seja: foi Proust que criou o prestígio do Goncourt, e não o inverso – como costuma ser a lógica do livro laureado (cujas vendas aumentam, ao menos temporariamente, mas essa vitória pode ser efêmera, e há muitos livros e autores premiados que são hoje ilustres desconhecidos). Não vemos razão para questionar essa afirmação desse especialista em Proust, e que é também um dos maiores historiógrafos da literatura francesa atuais. Redimensionam-se, assim, alguns elementos comentados de passagem anteriormente: depois da publicação de *Du côté de chez Swann*, a NRF – que havia “passado ao largo” do primeiro

tomo da *Recherche* – sofreu duas mudanças de peso: mudou de nome (tornou-se, nesse ano, Gallimard) e de opinião quanto ao romance proustiano; buscou junto a Proust – e obteve, depois de alguma insistência (como se constata à leitura da correspondência do escritor), os direitos sobre o primeiro tomo da *Recherche* e o contrato para publicar os demais. Como dito antes, a Gallimard não se contenta com a obra ficcional, e publica, em 1919, *Du côté de chez Swann*, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, e *Pastiches et mélanges*. A editora como que encampa a potencial “marca Proust”, e vê, no escritor, uma grande oportunidade editorial. Aliás, o diretor Jacques Rivière, verdadeiro artífice da aproximação com Proust e da obtenção do contrato editorial com o escritor, diz explicitamente, com todas as letras, em carta clarividente, já em 9 de abril de 1914, a Gaston Gallimard: “Recebi esta manhã o seu telegrama sobre Proust. Nem preciso lhe dizer o quanto estou de acordo com essa publicação. Faça todo o possível para obtê-la. Creia-me: mais tarde, será uma honra ter publicado Proust” (RAGONNEAU, 2019) – lembrando que em 1913, foi André Gide o responsável pela recusa do copião de Proust.

Dentre os grandes eventos de 2019, destaca-se, justamente, a exposição organizada pela Gallimard, na Galerie Gallimard, em Paris, que exhibe cartas trocadas entre Proust e Gaston Gallimard, Proust e Jacques Rivière, Proust e os jurados do Prêmio Goncourt, além de copiões corrigidos (contendo as famosas *paperoles* – colagens de acréscimos que enlouqueciam editores e tipógrafos), edições originais, recortes de notas sobre o prêmio na imprensa da época, e dois desenhos até então inéditos representando Proust, do amigo e escritor Paul Morand (mostrando, inclusive, que ainda há documentos inéditos surgindo, relativos a Proust). O curador da exposição pode ser visto em várias gravações distintas na internet, dando detalhes, contando anedotas, e permitindo vislumbres do acervo exposto.

Confundem-se e fundem-se escritor, editor e prêmio, numa exaltação desdobrada de um retumbante sucesso – a longo termo. Pois, é forçoso lembrar que o livro do concorrente, *Les Croix de bois*, teve uma venda quatro vezes maior do que a do laureado. O editor, Albin Michel, lançou o livro informando, sob o título: “Prêmio Goncourt 1919”, e, mais abaixo, em letras pequeninas, “quatro

votos a seis”. Essa campanha publicitária um tanto falseadora rendeu bons frutos em termos de vendas, mas também uma multa a verter para a Gallimard.

A Gallimard (inclusive enquanto NRF) ganhou, com o livro de Proust, o seu primeiro Goncourt. A editora soube identificar o potencial futuro do autor, e apostou na qualidade da narrativa, apesar da rejeição de parte da crítica. Não menos importante, a editora apostou no Goncourt, ladeou o autor em suas manobras para obter as graças do júri, tornando-se uma aliada presente e constante, interlocutora durante todo o processo de convencimento dos acadêmicos, assim como defensora do título de vitoriosa ao intentar o processo contra a Albin Michel. Ostentou, claramente, que o Goncourt, na batalha do mundo editorial, era dela, Gallimard. Cem anos depois, a editora reafirma essa vitória, festeja com os aplausos de todos os proustianos – acadêmicos e amadores – unidos, por fim, na satisfação da unanimidade conquistada.

Retomando, então, os termos de Compagnon, Proust fez do Prêmio Goncourt o que ele é hoje. E, ousando estender essa noção à sua editora, perguntamos: e a Gallimard, não seria, também ela, “legitimada por Proust”? Se pudéssemos dar voz, hoje, a Rivière, talvez ele dissesse que foi, de fato, “uma honra ter publicado Proust”.

Dentro desse entendimento de fusão ou confusão entre autor, editor e prêmio, podemos continuar a extensão de associações e correspondências e ver novo desdobramento entre obra e prêmio: enquanto “lugar de memória”. Esse conceito histórico de Pierre Nora, amplamente ilustrado em obra homônima (de sete volumes, dirigida pelo historiador), estabelece que há objetos, materiais ou simbólicos, que, a um só tempo, incorporam e transmitem a memória vivida por determinado grupo social. Antoine Compagnon contribui para essa obra com seu capítulo sobre a *Recherche* (em que, como mencionado acima, fala, entre outras coisas, da legitimação mútua entre Proust e o Prêmio Goncourt) e afirma que a obra é, em si, um lugar de memória:

Nós reconhecemos [na *Recherche*] um de nossos lugares de memória mágicos, não somente porque ela se apresenta como o *vade mecum* de nossa literatura, o compêndio de nossa cultura, não somente porque encerra-se em si mesma, terminando no próprio começo, porque é circular como uma mônada, o que caracteriza o lugar de memória, mas porque, enfim ela própria

repousa sobre uma das elaborações mais sugestivas do lugar de memória (COMPAGNON, 1992, p. 3860).

Local de encontro e reconhecimento de literatura e cultura, cuja circularidade representa uma completude – que caracteriza o lugar de memória (garantindo sua representatividade junto ao grupo social) –, a *Recherche* será tanto mais um lugar de memória na medida em que seu tema central (COMPAGNON, 1992, p. 3838) é, em nova circularidade, a memória.

Por ocasião do centenário da publicação de *Du côté de chez Swann*, o próprio Pierre Nora, a convite de Compagnon, fará uma conferência no Collège de France, em que evoca e reitera pontos maiores do capítulo de Compagnon e reforça que Proust cria vários lugares de memória em sua obra (como o episódio da *madeleine*, entre outros); e concorda que seu livro constitui, em si, um lugar de memória: livro sobre o livro, livro sobre os livros, a literatura, a memória (genealógica e enciclopédica) da literatura, a literatura no tempo, e o tempo que se registra na própria obra, circularmente. Esse “livro-memória”, é então, um lugar de memória, referência e referente cultural e literário (NORA, 2013).

Dentro dessa perspectiva, podemos dizer que o centenário do Goncourt de Proust também constitui um lugar de memória. Conjunto de objetos materiais e simbólicos, que incorporam e transmitem a memória da recepção da obra, o centenário celebra, circularmente, sua própria memória, que se confunde com a memória da literatura e da crítica francesas.

Thierry Laget, em uma de suas entrevistas, já falara, *en passant*, do Prêmio Goncourt como lugar de memória:

O Prêmio Goncourt se tornou, com efeito, um dos “lugares de memória” da França. Cada qual se apropria dele, e cada qual tem uma relação pessoal com os laureados. Há quem, por confiança, leia todos os Goncourt, e quem, por princípio, não lê nenhum. Quando era o monarca que distinguia Racine ou Molière, seu favor bastava para escrever a história literária. Hoje, dez personagens cooptadas escolhem um romance, e [...] cada qual contesta ou valida as escolhas do novo monarca (*apud* DUTENT, 2020).

Concordamos que o Prêmio Goncourt, tão conhecido dos franceses, é um lugar de memória. Laget o inclui na linhagem das academias de seu país,

sinalizando seu caráter institucional. Mas o evento midiático de proporções nacionais – e, até, internacionais – que se tornou a Primavera Proustiana, por si só, constitui, em seu conjunto e por sua popularidade, um lugar de memória, pois agrega, condensa e representa parte da história da literatura e de sua recepção nos séculos XX e XXI, assim como reitera sua lembrança; é, também, um lugar de transmissão dessa memória, de onde se divulga a celebração de um clássico nacional.

### **Louros e laureados *en abyme***

Nosso estudo caminhou pelos lados das agruras do jovem poeta Marcel, do ainda jovem tradutor Marcel Proust, e do não tão jovem romancista estreante Proust, atentando para a obtenção do Prêmio Goncourt em meio à revolta raivosa de parte da crítica, para a qual ele era “velho demais”. No curso da linha do tempo, inclusive depois da morte do autor, constata-se que a recepção de sua obra meneia entre luz e sombra, arte e ideologia, e vincula o seu entendimento, na França, de maneira duradoura e insistente, à imagem e ao estigma iniciais.

Entre o centenário do nascimento do autor e o centenário do Prêmio Goncourt, décadas transcorrem e agem no sentido de um alargamento do público leitor de Proust – realizando, com grande atraso, seu desejo de ser lido nas estações de trem. Outra ação do tempo afeta a recepção da obra proustiana junto ao leitor especializado, que multiplica, em suas fileiras, verdadeiros fervorosos. Na conjugação desses dois públicos leitores, forma-se uma grande onda de celebração do autor e de seus livros, retirando, de maneira duradoura, autor e obra do “purgatório”, “calvário” ou limbo onde se enfurnara.

Esse roteiro visou ressaltar e redimensionar a importância do prêmio Goncourt de 1919 e de sua celebração em 2019 – pois revela a associação sólida e solidária entre escritor, editora e premiação. Quem mais desfrutou dos louros da Academia Goncourt? Se enveredarmos pelo caminho apontado por Compagnon, retrospectivamente, Proust propiciou o prestígio atual do Prêmio Goncourt, e, quiçá, da própria Gallimard. Essa hipótese pode ser reforçada pelos acontecimentos que coroaram os cem anos do Goncourt de Proust: em 2019, fato excepcional, o Prêmio Goncourt foi parcialmente sediado em Cabourg, cidade em que Proust passou as férias entre 1907 e 1914, a qual chamou de Balbec em sua

ficção, e onde ambientou suas raparigas em flor. Nada mais natural, então, do que anunciar os semifinalistas do concurso, em outubro daquele ano, no Grand Hôtel de Cabourg, em meio a festejos variados.

O próprio júri já participara do *Printemps proustien*, “festival pluridisciplinar” ocorrido em maio (CONTRERAS, 2019), e a revelação dos quatro finalistas acontece junto com o 31º Salão do livro “Lire à Balbec”, de Cabourg – tradição cultural e literária que também homenageia Proust e rememora seu romance. Paralelamente, ao transcorrer das deliberações do prêmio, a cidade de Cabourg coopera com as sociedades Les Amis de Vinteuil e Les Amis de Cabourg (ambas proustianas) e organiza eventos estrelados pelos membros da Academia Goncourt à época (Pierre Assouline, Françoise Chandernagor, Paule Constant, Didier Decoin, Virginie Despentes, Tahar Ben Jelloun, Éric-Emmanuel Schmitt, seu presidente Bernard Pivot...), antigos laureados (Alexis Jenni, Andreï Makine...) e convidados da próxima *rentrée littéraire* – os novos lançamentos do ano, que assinam exemplares e conversam com o público nos belos salões de estilo *Belle Époque*. O Grand Hôtel sedia a exposição “Histoire du Prix Goncourt”, dois concertos de música de época e a mesa redonda “Proust et le Goncourt”, com Pierre Assouline e Luc Fraisse (MOUCHEL, 2019)... entre outros eventos desse luminoso outono proustiano.

A passagem do festival de ofensas de 1919 ao baile de celebridades de 2019 é o atribulado percurso entre a “proustituição” e a consagração quádrupla (do romance, do autor, do editor e do concurso), autorreferente e *en abyme*. De um Goncourt a outro, cem anos acidentados de uma recepção. O *Printemps proustien*, assim, revela-se lugar imantado de memória, monádico, completo em si mesmo, autorreferente e circular, centrípeto – aonde convergem histórias e lembranças de uma sociedade (ou parte dela) – e centrífugo – de onde partem sinais para novas celebrações por vir.

## Referências

COMPAGNON, Antoine. *À la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust. In: NORA, Pierre (dir.). *Les Lieux de mémoire*. T. III, vol. 2. Paris: Gallimard, 1992, p. 3835–3869. [https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles\\_en\\_ligne.htm](https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/articles_en_ligne.htm). Acesso em 10 ago. 2021.

COMPAGNON, Antoine. Proust 1966. *Annus mirabilis*, palestra no Collège de France, 1<sup>o</sup> fev. 2011. <https://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2011-02-01-16h30.htm>. Acesso em 6 out. 2021.

CONTRERAS, Isabel. Grand prix d'automne. La troisième liste du Goncourt 2019 sera dévoilée à Cabourg, *Livres Hebdo*, 6 mar. 2019. <https://m.livreshebdo.fr/article/la-troisieme-liste-du-goncourt-2019-sera-devoilee-cabourg>. Acesso em 13 ago. 2021.

DE FALLOIS, Bernard. L'histoire d'un roman est un roman. Entrevista a Nathalie Mauriac Dyer em 2011, *Genesis*, n. 36, p. 105-112, 2013.

DUTENT, Nicolas. “Beaucoup de courage ou beaucoup d'inconscience”: histoire du prix Goncourt, lieu de mémoire français. Entrevista com Thierry Laget, *Marianne TV*, 9 jan. 2020. <https://www.marianne.net/culture/beaucoup-de-courage-ou-beaucoup-d-inconscience-histoire-du-prix-goncourt-lieu-de-memoire>. Acesso em 2 ago. 2021.

GREGH, Fernand. *La Maison de l'enfance*. Paris: Calmann Lévy, 1896.

GUÉRIN, Jeanyves. La gauche progressiste et l'analyseur Proust, *Travaux et Recherches de l'UMLV*, Université de Marne-La-Vallée, p. 169-184, 2004. <https://hal-univ-paris3.archives-ouvertes.fr/hal-01446939/document>. Acesso em 2 jun. 2021.

LAGET, Thierry. Proust et le Goncourt, histoire d'un scandale vieux d'un siècle. Entrevista a Jérôme Dupuis, 5 maio 2019. [https://www.lexpress.fr/culture/livre/proust-et-le-goncourt-histoire-d-un-scandale-vieux-d-un-siecle\\_2075410.html](https://www.lexpress.fr/culture/livre/proust-et-le-goncourt-histoire-d-un-scandale-vieux-d-un-siecle_2075410.html). Acesso em 12 set. 2021.

LAGET, Thierry. *Proust, prix Goncourt: Une émeute littéraire*. Paris: Gallimard, 2019.

LE GOFF, Marcel. *Anatole France à la Béchellerie*. Paris: Albin Michel, 1947.

NIETZSCHE, Friedrich. Le Cas Wagner. Trad. Daniel Halévy et Robert Dreyfus. *La Société nouvelle*, 8<sup>e</sup> année, tome 1, jan.-fév. 1892.

NIETZSCHE, Friedrich. *Le Cas Wagner*. Trad. Daniel Halévy et Robert Dreyfus. Paris: Librairie Albert Schulz, 1893.

NORA, Pierre. L'avenir de Proust, conférence de Pierre Nora, séminaire d'Antoine Compagnon, “Proust 1913”. Conferência no Collège de France, 15 jan. 2013, 59'. <https://www.franceculture.fr/emissions/les-cours-du-college-de-france/l-avenir-de-proust-conference-de-pierre-nora-seminaire-d-antoine-compagnon-proust-1913>. Acesso em 10 ago. 2021.

NUNEZ, Laurent. Réception d'une oeuvre. *Lire*, Marcel Proust 100 ans après son Goncourt, n. hors série, p. 56-57, 2019.

MOUCHEL, Nicolas. Les finalistes du Prix Goncourt dévoilés dimanche au Salon du livre de Cabourg, *Le Pays d'Auge*, 25 out. 2019. [https://actu.fr/normandie/cabourg\\_14117/les-finalistes-prix-goncourt-devoiles-dimanche-salon-livre-cabourg\\_28918296.html](https://actu.fr/normandie/cabourg_14117/les-finalistes-prix-goncourt-devoiles-dimanche-salon-livre-cabourg_28918296.html). Acesso em 13 set. 2021.

PIATIER, Jacqueline. Centenaire de Marcel Proust. *Le Monde*, 9 jul. 1971. [https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/09/centenaire-de-marcel-proust\\_2452653\\_1819218.html](https://www.lemonde.fr/archives/article/1971/07/09/centenaire-de-marcel-proust_2452653_1819218.html). Acesso em 10 ago. 2021.

RAGONNEAU, Nicolas. De Grasset à Gallimard, Proust prix Goncourt, 27 set. 2019. <https://proustonomics.com/de-grasset-a-gallimard-proust-prix-goncourt/>. Acesso em 14 ago. 2021.

SOUDAY, Paul. *Marcel Proust*. Paris: Simon Kra, 1927. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2136022.pdf>. Acesso em 9 ago. 2021.

**Recebido em:** 18 de outubro de 2021.

**Aceito em:** 17 de novembro de 2021.

# **Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise: construction, limites et réceptions d'un objet contradictoire**

Maël Rannou<sup>1</sup>

**Résumé:** Le prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise a été créé en 2015 en grande partie pour faire connaître cette riche production en Europe. Cet article revient sur l'origine du prix, sa création et ses ambitions et met ces données en perspective face aux titres récompensés et aux retombées médiatiques, en s'appuyant notamment sur des entretiens avec les trois coordonnateurs successifs du prix.

**Mots-clés:** Québec; Bande dessinée; Prix; Circulation; Europe.

## **The ACBD critics' prize for Quebec comics: construction, limits and receptions of a contradictory award**

**Abstract:** The ACBD Critics' Prize for Quebec Comics was created in 2015 to promote this rich production in Europe. This article examines the origin of the award, its creation and its ambitions and puts these data into perspective. He analyzes the results and the media coverage and gives the floor to the three successive coordinators of the prize.

**Keywords:** Quebec; Comics; Europe; Award; Circulation.

### **Introduction**

Il existe de nombreux prix concernant la bande dessinée au Québec, de portée plus ou moins forte, allant du petit prix d'un festival local au prix national. Dans ce panel, un certain nombre priorisent des ouvrages spécifiquement québécois, avec pour vocation de populariser une production culturelle nationale historiquement écrasée entre deux géants, l'Europe francophone et les États-Unis. Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise (BDQ) est assez récent dans ce paysage, puisqu'il n'a été créé qu'en 2015 et remis à six reprises à ce jour, mais il n'en est pas moins particulièrement intéressant,

---

<sup>1</sup> Doctorant en Sciences de l'information et de la communication (Université de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines/Centre d'Histoire Culturelle des Sociétés Contemporaines), directeur de la lecture publique et des transmissions de la Cité internationale de la bande dessinée et de l'image. E-mail: [maelrannou@lilo.org](mailto:maelrannou@lilo.org).

notamment dans ce qu'il dit d'un marché assez fort pour exister avec une vocation directement internationale.

Cet article a pour but de brièvement tresser l'histoire de ce prix puis d'en étudier les limites, qui ont pu être révélées au fil de chaque remise et parfois être corrigées, et plus largement la réception, que ce soit face à ses objectifs ou à des résultats inattendus. Pour ce faire, l'auteur s'est appuyé sur l'étude des archives médiatiques des prix et trois entretiens avec les différents coordonnateurs du prix<sup>2</sup>.

### **Un prix né de l'étonnement d'un critique immigré**

Comme souvent, la naissance du prix est très liée à l'impulsion d'une personne qui en entraîne d'autres avec elles. Dans notre cas il s'agit de Nicolas Fréret, fils d'imprimeur devenu journaliste, dont la mère travaillait quand il était enfant chez un éditeur qui imprimait des intégrales de bandes dessinées. Il écrit régulièrement sur l'art qui a bercé toute sa vie depuis sa Normandie natale. Décidant un jour de changer de cadre de vie, il émigre au Québec en 2008 et commence à y travailler, anime des émissions de radio, est employé par une maison d'édition, puis renoue avec la presse écrite et le web. Curieux de ce qui se fait dans son nouvel environnement, un de ses premiers réflexes est d'aller dans une librairie, à l'affût d'une production locale. Il y lit toute la série *Paul*, de Michel Rabagliati<sup>3</sup>, puis découvre d'autres auteurs et éditeurs parfois totalement inconnus en Europe.

Membre de l'Association des critiques et des journalistes de bande dessinée (ACBD) depuis 2002, Nicolas Fréret s'étonne que l'association n'ait aucun Québécois dans ses membres. Pour une structure fondée en 1984, qui a des allures d'institution et s'enorgueillit d'un ancrage dans la francophonie internationale, en réalité principalement construite sur l'axe franco-belge, c'est une absence fâcheuse. L'adhésion n'étant pas automatique, la première idée du

---

<sup>2</sup> Nicolas Fréret (2015-2017, puis 2019), Marianne St-Jacques (2017 en binôme et 2018), Raymond Poirier (2020-...). Les entretiens ont tous été réalisés en juillet 2021 via Zoom selon la méthode des entretiens semi-directifs.

<sup>3</sup> C'est justement en 2010 que *Paul à Québec* (2009), sixième volume de la série, reçoit le Prix du public du festival d'Angoulême, ce qui en fait le premier ouvrage québécois récompensé dans le plus grand festival européen.

journaliste converti à la BDQ est d'identifier des collègues québécois et de les convaincre de l'association afin qu'ils poussent des titres de la Province lors des votes des membres. L'ACBD remet en effet chaque année un Grand prix de la critique et un prix de la BD jeunesse où des auteurs québécois pourraient très bien être sélectionnés<sup>4</sup>. Fabrice Piault, président de l'ACBD, qui participe à tous les salons du livre de Montréal depuis sa création, y rencontre Nicolas Fréret. Il lui assure son soutien et l'encourage dans son projet de ce groupe informel. Il va alors contacter directement tous les auteurs d'articles qu'il verra traiter du sujet, s'arrangeant pour leur trouver deux parrains, puisqu'il faut être coopté pour intégrer la structure. L'idée est que si, lors des votes annuels, un titre québécois reçoit un nombre significatif de votes, cela attire l'œil des collègues non spécialistes du Québec. Cette sorte de lobby assumé n'a cependant pas une très grande efficacité. Alors, en s'appuyant sur ce groupe variant entre sept à dix critiques, un projet de création d'un prix spécifique consacré à la BD québécoise est proposé au bureau de l'ACBD en 2014 et, à la grande surprise de son porteur, adopté à l'unanimité.

Concrètement, le coordonnateur du prix va alors contacter les éditeurs québécois au nom de l'ACBD afin de recevoir des fichiers numériques (PDF) de leurs ouvrages. Si certains voient directement l'intérêt d'avoir un entremetteur pour mettre leur production à plus de 80 prescripteurs<sup>5</sup>, d'autres rechignent face à cette structure inconnue sur leur territoire, voire se méfient d'un projet porté par un Français voulant faire le lien avec une structure française au nom de la culture québécoise. Cette particularité est notable : contrairement aux autres prix de la BDQ, ici les votants seront très majoritairement européens. Au fil du temps, le prix s'instituant, cette récupération est plus simple et moins chronophage pour les coordonnateurs, qui changent régulièrement.

Une fois ces documents réunis, un groupe informel de sélectionneur, qui reste plus ou moins celui créé dès l'origine, mais que tout membre de l'ACBD peut rejoindre, vote pour cinq titres québécois – sont définis comme tel des ouvrages d'auteur vivant au Québec ou ayant la nationalité canadienne et ayant vécu au

---

<sup>4</sup> Il existe également un prix de la BD asiatique dont les auteurs québécois sont forcément exclus.

<sup>5</sup> Le nombre d'adhérents revendiqués varie chaque année, lors de l'annonce du prix 2021 l'ACBD revendique « 96 membres actifs ».

Québec – sortis dans l’année civile précédente. Les trois titres arrivés en tête, possiblement plus en cas d’égalité, sont soumis à tous les adhérents qui ont alors le droit de voter, et le lauréat du prix est annoncé en octobre quelques semaines avant le Salon du livre de Montréal dans le cadre duquel est organisé la remise du prix.

Bien rodé même s’il repose sur une organisation fragile, car bénévole et souvent appuyé sur une seule personne, le prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise tient sur la durée. Cet historique, même récent, permet une lecture critique tirée de l’observation de son palmarès et des sélectionnés.

### **Des limites et leurs réponses**

Tout prix a son lot de polémiques et celles qui touchent le prix sont relativement faibles, tout juste peut-on signaler que le premier remis récompensait l’édition européenne d’un ouvrage québécois sorti quelques années auparavant<sup>6</sup>, jetant un doute sur la logique annuelle du prix. Autant dire de l’anecdotique. De réelles limites apparaissent cependant, et peuvent être légitimement questionnées.

La première est celle du créateur de ce prix et de l’organisation porteuse, Nicolas Fréret le souligne bien :

Quand le premier prix a été décerné, Jimmy Beaulieu hésitait entre la satisfaction et une certaine surprise. Certains éditeurs ont aussi été méfiants en se demandant pourquoi un Français et une association française viendraient remettre un prix récompensant un Québécois. Ma démarche était pourtant l’inverse de l’impérialisme puisque je voulais d’abord faire connaître leurs travaux hors du Québec ! (FRÉRET, 2021).

Plus que de l’impérialisme on pouvait logiquement craindre un certain paternalisme assez classique dans la manière dont les Français peuvent aborder les productions culturelles québécoises. Mais outre que le créateur du prix vivait au Québec, et que dans cette terre de large immigration définir un Québécois uniquement en termes d’héritage paraît complexe, la sélection des ouvrages se

---

<sup>6</sup> *Les Aventures*, de Jimmy Beaulieu, publié par l’éditeur belge Les Impressions Nouvelles en 2014, reprend le matériel de *Non-aventures*, publié par l’éditeur québécois Mécanique générale en 2013, avec cependant un ordonnancement différent et certaines pages inédites.

fonde sur un socle de critiques très majoritairement québécois<sup>7</sup>. Retournant en France après quelques années, M. Fréret a d'ailleurs la volonté de transmettre la coordination à des journalistes locaux. De manière assez amusante, Marianne Saint-Jacques (2021), qui lui succède après un an de partage des tâches, indique elle-même être 100 % franco-ontarienne<sup>8</sup> et n'avoir jamais vécu au Québec, et ajoute qu'elle est au fond encore moins québécoise que Nicolas, bien que Canadienne. Depuis 2020, c'est Raymond Poirier, un double-québécois puisqu'il vient de la ville de Québec, qui gère le prix, rendant ce reproche déjà faible entièrement caduc. Il reste que c'est un prix dont les participants sont *in fine* majoritairement européens, ce qui est un de ses intérêts (nous le verrons dans la réception), mais induit une autre limite, peut-être plus ennuyeuse.

Le profil des votants crée en effet une inégalité immédiate de traitement. Ainsi, alors que la majorité de la production québécoise n'est pas distribuée hors de la province, les six albums récompensés sont tous des titres publiés en Europe. La question ne peut se résumer à une qualité évidente du titre lauréat, et indique sans doute une difficulté à aller lire des bandes dessinées en format numérique ou, tout simplement, une habitude assez logique à aller vers ce que l'on connaît. À tout le moins, les éditeurs distribués en Europe partent avec une longueur d'avance : La Pastèque a décidé d'employer une attachée de presse spécialisée pour la couverture européenne de ses livres l'année de la création du prix (un hasard, mais qui donnait forcément une visibilité plus grande); Pow Pow, jeune éditeur finaliste dès la première année du prix, qui a régulièrement eu deux titres en finale, ne l'emporte pour la première fois qu'en 2019 avec *La Petite Russie*, de Francis Desharnais. Une victoire qui accompagne la distribution en Europe de la structure, à partir de 2016, mais gagnant en visibilité au fil des ans.

Cette limite est admise par les organisateurs, mais nuancée, car au-delà des simples lauréats, le détail des votes peut dévoiler des surprises. Raymond Poirier souligne ainsi qu'en 2020 *Le Projet Shiatsung*, première bande dessinée

---

<sup>7</sup> La première année, sur la dizaine de critiques membres, seul l'auteur de ces lignes ne résidait pas au Québec.

<sup>8</sup> Les Franco-Ontariens sont une minorité francophone vivant en Ontario, dont ils représentent environ 4,7 % de la population (2016). Ce petit pourcentage masque cependant la plus grande communauté francophone canadienne hors Québec, l'Ontario étant de loin la province la plus peuplée du Canada. Ils sont majoritairement présents au long de la frontière avec le Québec, où réside d'ailleurs madame St-Jacques.

de Brigitte Archambault, alors inconnue, publiée par Mécanique générale et non disponible en France lors du vote, y a été particulièrement compétitif et n'est pas passé loin de gagner le prix. Une preuve de l'investissement réel des critiques votants dans la lecture des titres proposés en finale. De la même manière quand, en 2017, *Louis parmi les spectres* remporte le prix c'est certes un titre distribué en Europe, mais c'est un titre d'auteurs relativement peu connus qui affrontait deux poids lourds publiés par des éditeurs européens : *Comment je ne suis pas devenu moine* de Jean-Sébastien Bérubé, publié par Futuropolis, avec donc la puissance de feu de Flammarion et Gallimard pour la distribution, et *S'enfuir. Récit d'un otage*, de Guy Delisle, sans nul doute l'auteur québécois le plus connu en Europe, ici publié par Dargaud, membre du plus gros groupe d'édition de bande dessinée du continent (Média participations).

Marianne Saint-Jacques évoque également la possibilité, plus qu'un défaut de lecture, d'une difficulté culturelle pour accéder à certains titres :

Je pense à des livres avec beaucoup de langage très québécois, par exemple ceux de Samuel Cantin, qui a été en finale et dont les livres contiennent du joul<sup>9</sup>, du français, etc. Moi qui suis franco-ontarienne, ça me parle beaucoup, je trouve ça très drôle, mais je peux comprendre qu'un lecteur européen, et ils sont largement majoritaires à l'ACBD, passe complètement à côté (SAINT-JACQUES, 2021).

Paradoxalement, la composition du jury fait donc qu'un titre concourant au prix de l'album québécois de l'année soit sanctionné pour sa québécité. Cette proposition n'est cependant qu'une partie d'explication et peut être nuancée, le prix 2018 étant remis à *Vogue la valise* (2017), massif récit autobiographique de Siris où le joul est très présent. La différence culturelle existe et ne doit pas être oubliée, mais elle peut visiblement être dépassée, notamment avec un livre particulièrement visible ou fort. Ce qui est le cas de l'album *suscité*, qui signait le retour d'un auteur majeur de la scène québécoise des années 80-90.

Une observation des six lauréats peut aussi poser une autre question quand on constate que les éditions La Pastèque en ont raflé la moitié, trois années

---

<sup>9</sup> Désignant originellement le français québécois du Montréal populaire, le joul désigne désormais communément le français québécois populaire, voire le français québécois tout court, et est marqué par les spécificités linguistiques de la province.

d'affilée. N'y a-t-il pas risque que, avec la qualité de la production de cet éditeur, mais aussi la petitesse du cercle éditorial d'origine et les biais évoqués en début de section, ce prix de la BD québécoise ne devienne un prix La Pastèque ? Les dernières années semblent rassurantes puisqu'une certaine diversité éditoriale s'installe, mais pour Nicolas Fréret cela a pu être une question :

C'est un vrai sujet, pas tant pour la Pastèque en soi, qui fait d'excellents livres et a donc des prix, que pour le sens du prix. Quand on l'a créé, la BDQ vivait un vrai dynamisme avec la naissance de plusieurs éditeurs (Pow Pow, Front froid, La Mauvaise tête, etc.), on sentait vraiment quelque chose. Il y avait la place pour une diversité dans les choix. Aujourd'hui je me suis éloigné de tout ça<sup>10</sup>, même si je lis toujours des bandes dessinées, donc j'ignore si c'est toujours le cas. Avec la Covid il y a eu plusieurs éditeurs qui ont mis la clef sous la porte et il y a un risque de resserrement du marché. Or ce prix n'a de sens que dans un marché dynamique (FRÉRET, 2021).

La chose est posée, les dernières sélections paraissent cependant montrer une pluralité toujours existante. L'actuel coordonnateur n'est d'ailleurs pas inquiet pour la viabilité du prix sur le long terme, même si la diversité éditoriale reste une notion toujours présente, en complément d'autres facteurs, dont le premier doit rester la ligne des prix de l'ACBD, soit :

[...] soutenir et mettre en valeur, dans un esprit de découverte, un livre de bande dessinée, publié en langue française, à forte exigence narrative et graphique, marquant par sa puissance, son originalité, la nouveauté de son propos ou des moyens que l'auteur y déploie (FRÉRET, 2021).

Une définition claire laissant un choix vaste même si, dernière limite relevée, comme de nombreux prix honorant la BDQ dont l'objectif est aussi une certaine affirmation identitaire, elle exclut de fait la création des auteurs anglo-québécois<sup>11</sup> non traduits.

Ces limites, qui sont prises en compte et parfois corrigées, vont de pair avec une configuration de prix atypique dans sa conception et sa cible. Pour que cette

---

<sup>10</sup> En 2016, il a participé au lancement de *Distances +*, magazine binational consacré au trail dont il est corédacteur en chef.

<sup>11</sup> La population québécoise anglophone est estimée autour de 9,6 % (2016).

étude soit complète, il paraît donc essentiel d'aborder sa réception et ses objectifs, au-delà de la simple récompense à une œuvre marquante.

2015 *Les Aventures*, de Jimmy Beaulieu, Les Impressions Nouvelles.

---

2016 *La Femme aux cartes postales*, dessin de Jean-Paul Eid, scénario de Claude Paiement, La Pastèque.

---

2017 *Louis parmi les spectres*, dessin d'Isabelle Arsenault, scénario de Fanny Britt, La Pastèque.

---

2018 *Vogue la valise : L'Intégrale*, de Siris, La Pastèque.

---

2019 *La Petite Russie*, de Francis Desharnais, Pow Pow.

---

2020 *La Bombe*, dessin de Denis Rodier, scénario d'Alcante et Laurent-Frédéric Bollée, Glénat.

### **Un prix aux cibles multiples et aux effets parfois inattendus**

Assez vite, lors d'échanges avec les coordonnateurs du prix comme avec des auteurs ou éditeurs québécois, il apparaît que le prix est perçu comme une récompense pour une œuvre à faire connaître au public, un autre objectif semble clairement admis par tous : faire connaître ces œuvres au public européen. La présence de l'ACBD est récente au Québec, et sa « marque » finalement assez peu connue, que ce soit du public, des médias ou même des professionnels, même si la création du prix installe forcément ce nom au fil du temps. Dans son entretien, Marianne Saint-Jacques assume sans fard un prix dont l'objectif est de « mettre la lumière sur un auteur québécois pour un lectorat étranger » (2021) plus que pour le public québécois. Elle poursuit :

Quand un attaché de presse d'une maison d'édition inconnue propose des PDF, il a rarement des réponses, quand c'est une journaliste qui envoie à ses collègues un lien en appelant à voter pour un prix, forcément la réaction est différente. Il y a tout de suite plus de personnes attentives. Je me souviens d'éditeurs qui étaient vraiment heureux quand ils comprenaient que je transmettais leur production à plus de 80 critiques en Europe, pour eux c'était comme avoir un super attaché de presse ! (SAINT-JACQUES, 2021).

Car à travers les critiques, c'est l'espoir d'avoir accès à des recensions sur le territoire européen qui se dessine, et par là à son marché. Un enjeu qui peut être

majeur quand le Québec compte environ 8,5 millions d'habitants contre environ 73,6 millions en Europe francophone<sup>12</sup>. Une spécificité bien perçue par Siris qui, lorsqu'il a reçu son prix, a tenu à remercier les critiques de faire connaître son travail en Europe.

Selon les organisateurs, cet aspect est plutôt une réussite, un bon ratio de membres répondent à l'invitation au vote, et si le prix est peu discuté sur les listes d'échanges internes (ce qui ne diffère pas des autres prix), ils témoignent tous de retours positifs de membres leur écrivant pour leur parler du prix. Du point de vue médiatique, si le prix n'est pas nécessairement repris et n'a pas percé dans la presse généraliste, il offre toujours l'opportunité d'articles sur des sites spécialisés. Ainsi, une recherche sur le dernier prix remis montre que l'information est reprise par des sites majeurs comme Livres Hebdo, ActuaBD, BD Gest, 9<sup>ème</sup> art, etc., parfois à deux reprises (sélection des finalistes et prix final).

Il faut cependant noter que derrière cette image et ce but avoué de prix pour l'Europe, le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise s'installe aussi au Québec, où il a un certain écho, peut-être minimisé par ses porteurs. Ainsi, si le prix n'atteint jamais la presse généraliste en Europe, au Québec il n'est pas rare que les quotidiens de références s'en fassent l'écho. Dans ses pages culturelles, *Le Devoir* a ainsi évoqué le prix reçu par Siris en 2018 et, en 2021, c'est son concurrent *La Presse* qui a mis l'information dans ses colonnes. Il ne s'agit encore que de brèves et l'on peut regretter que Radio-Canada, la télévision et radio publique, ne semble pas avoir suivi ce mouvement<sup>13</sup>, mais c'est toujours plus que dans des médias français équivalents. Dans le même ordre d'idée, l'historienne Mira Falardeau cite régulièrement le prix dans son ouvrage *L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec* (2020). Si le nom exact du prix, à vrai dire assez complexe et rarement écrit dans son acception officielle, est parfois rédigé de manière erronée (SAINT-JACQUES, 2020), c'est déjà une forme de reconnaissance.

---

<sup>12</sup> Environ 67 millions en France, 4,8 millions en Belgique et 1,8 million en Suisse. Il existe des francophones dans d'autres pays européens, mais ils ne sont pas compris dans l'espace « Europe francophone » selon notre étude.

<sup>13</sup> Lors de l'annonce du prix 2021, Radio-Canada Outaouais (une région du Québec) a réalisé un reportage, mais il n'y a pas de certitude sur sa diffusion nationale.

Raymond Poirier, qui est membre de l'organisation d'un autre prix (Bédéis causa) confirme cette place entre deux aires et finalement pas si circonscrite à l'Europe. Pour lui, « le prix remis par l'ACBD commence à être connu, mais il est encore jeune, en quelques années il apparaît comme le troisième prix avec le plus d'écho sur la BDQ » (POIRIER, 2021). Si le classement est personnel et empirique, il y a un relatif consensus pour désigner le Prix des libraires du Québec comme le plus influent. Porté par des professionnels prescripteurs, il est très visible et repris par les médias. Viendraient ensuite le prix Bédéis Causa, remis par le festival de BD de Québec, avec une vision plus spécialisée, le prix remis par l'ACBD, qui reste identifié comme celui des critiques européens, puis le prix Bédéllys, remis par le Festival BD de Montréal. Si cet ordre reste sujet à caution, d'autant que celui qui l'a dressé est directement associé à deux prix cités, ce sont bien les seuls dont on trouve des traces médiatiques évidentes, les divers petits prix remis ici où là ne dépassant pas la presse locale.

Une dernière influence majeure, et sans doute sous-estimée, du prix, est aussi ce qu'il dit en tant que tel de l'état de la BDQ. Si ces différents prix indiquent qu'il y a un marché suffisant pour avoir une concurrence sérieuse entre différents titres, le fait qu'un groupe constitué travaille chaque année pour ce prix depuis le Québec est une autre information. Dans un article récent, j'écrivais que plus sur son impact, le prix « témoigne de la présence d'un groupe de critiques québécois assez nombreux pour se structurer en comité et présélectionner des titres » (RANNOU, 2021), ce qui est incontestablement le signe d'un développement et d'une professionnalisation (quand bien même une part de ces critiques ne sont pas professionnels) de la BDQ. Qu'il y ait au Québec assez de supports et de publics pour permettre qu'une dizaine de critiques se rejoignent et communiquent dans des groupes informels, structurant un embryon de réseau, est une information en soi, et une réalité sans doute inenvisageable il y a encore vingt ans. Cela est d'autant plus notable que l'ACBD ne regroupe qu'une partie des critiques, journalistes et chroniqueurs. Rapporté au nombre d'habitants de la province exposé plus haut, le fait que le groupe québécois de l'ACBD représente jusqu'à 10 % de ses membres est même assez important (10 critiques pour 8,5 millions d'habitants contre 86 pour 73,6 millions) et mériterait d'être valorisé.

## Conclusion

Le Prix de la critique ACBD de la bande dessinée québécoise s'avère être un prix à l'évolution rapide et aux perceptions diverses. D'abord porté par un Français émigré et pensé comme un moyen de faire connaître la BDQ dans l'espace européen, ce véritable prix à vocation transcontinentale atteint une partie de cet objectif mais se fait également une place réelle au sein du paysage québécois. En mettant la scène québécoise à égalité avec les deux autres prix de l'ACBD concernés à des « aires géographiques » (Prix Asie et Comics<sup>14</sup>), où la production est bien plus volumineuse, il lui donne une importance particulière. Parfois limité par le marché comme par l'accès des votants à la majorité des œuvres, des stratégies semblent se mettre en place pour permettre une participation et une représentation qui donne du sens au prix.

Si le prix a pour le moment souvent sélectionné des auteurs déjà reconnus et reste circonscrit à un certain nombre d'éditeurs, il a toutefois récompensé des titres qui ne semblaient pas forcément les plus évidents des sélections et affiche au bout de six éditions quatre éditeurs différents récompensés. Pour ce qui est des auteurs, le choix révélé s'avère assez intéressant au regard de l'histoire de la BDQ. Ainsi, le premier auteur récompensé, Jimmy Beaulieu, est un des représentants les plus marquants de la BDQ des années 1990/2000 : également libraire, enseignant puis éditeur, il a formé et édité une génération d'auteurs très publiée aujourd'hui, et a participé à nombre d'expériences éditoriales marquantes (*Les 400 coups*, *Mécanique générale*, *Colosse*, mais aussi l'adaptation en français québécois des textes de *Magasin général*, de Loisel et Tripp, phénomène majeur de circulation franco-québécoise). Le fait qu'il ouvre la liste des lauréats représente à la fois les limites que nous avons évoquées, c'est un des rares auteurs très identifiés des deux côtés de l'Atlantique, mais a aussi une assez belle portée symbolique pour un prix affichant la volonté d'encourager ce dialogue.

Par la suite trois des récipiendaires se sont révélés être des auteurs dont la carrière a commencé dès le milieu des années 1980, peut-être moins connus en Europe car n'ayant pas pu être portés par l'avènement d'Internet mais n'ayant

---

<sup>14</sup> Créé en 2019, ce prix pourrait théoriquement aussi advenir à un Québécois, tout comme, bien sûr, le Grand Prix de la Critique.

cessé de publier : Jean-Paul Eid, pilier de la revue *Croc*, Siris, qui fut un pionnier de l'*underground* québécois et Denis Rodier, qui incarne un visage plus proche du *comics*. Le fait de voir ces trois profils reconnus, souvent perçu en Europe comme des découvertes, a aussi un certain sens et permet d'envisager ce prix comme dans une phase de rattrapage d'une création méconnue. Rattrapage qui n'oublie pas de sélectionner et parfois de récompenser des auteurs des générations suivantes, comme en attestent les récompenses d'Isabelle Arsenault, Fanny Britt et Francis Desharnais, même si aucun n'est un auteur débutant. Une approche et des résultats finalement bien plus mixtes et moins limitée que ce que les coordonnateurs du prix eux-mêmes pouvaient envisager, qui font de ce prix un objet d'étude passionnant pour qui s'intéresse aux échanges culturels entre le Québec et l'Europe.

## Références

BEAULIEU, Jimmy. *Les Aventures. Planches à la première personne*. Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2015 (Coll. For intérieur).

BEAULIEU, Jimmy. *Non-aventures. Planches à la première personne*. Québec: Mécanique générale, 2013.

FRÉRET, Nicolas. Entrevue accordée à Maël Rannou, juil. 2021.

POIRIER, Raymond. Entrevue accordée à Maël Rannou, juil. 2021.

RABAGLIATI, Michel. *Paul à Québec*. Montréal: La Pastèque, 2009.

RANNOU, Maël. La bande dessinée québécoise et ses liens avec l'Europe francophone: une histoire artistique et critique encore à établir. *Études canadiennes/Canadian Studies*, n. 90, juin 2021. <https://doi.org/10.4000/eccs.4774>. Acesso em 19 out. 2021.

SAINT-JACQUES, Marianne. "L'Art de la bande dessinée actuelle au Québec": une meilleure édition la prochaine fois? *ActuaBD*, 22 juil. 2020. <https://www.actuabd.com/L-Art-de-la-bande-dessinee-actuelle-au-Quebec-une-meilleure-edition-la>. Acesso em 19 out. 2021.

SAINT-JACQUES, Marianne. Entrevue accordée à Maël Rannou, juil. 2021.

SIRIS. *Vogue la valise*. Montréal: La Pastèque, 2017.

**Recebido em:** 19 de outubro de 2021.

**Aceito em:** 19 de novembro de 2021.

# Literatura Amazônica à margem do cânone, apesar de premiada

Regina Barbosa Costa<sup>1</sup>  
Edvaldo Santos Pereira<sup>2</sup>

**Resumo:** O cerne deste trabalho está pautado em indagações a respeito da escolha de obras literárias e autores para o cânone brasileiro, colocando-se em discussão a querela que envolve o reconhecimento qualitativo de uma obra e, conseqüentemente, de um autor. Para isso aponta-se, por um lado, autores premiados que não alcançam o cânone e, por outro, autores de discutível qualidade literária promovidos ao cânone. Nesse sentido, destacam-se dois autores do Norte que obtiveram premiações em concursos nacionais: o poeta Bruno de Menezes, premiado no concurso “Onze chaves de ouro de Guilherme de Almeida”, promovido pela Academia de Letras de Ilhéus, e o romancista Dalcídio Jurandir, premiado no concurso “Dom Casmurro”, realizado pela editora Vecchi, do Rio de Janeiro, dentre outras honrarias. Apesar de premiados e estudados amplamente pelas universidades paraenses, esses escritores continuam à margem da história da literatura brasileira que, mesmo em constante reconstrução, é escrita de forma subjetiva pelos construtores de uma crítica literária nacional que seleciona obras, privilegiando produções de locais hegemônicas do Brasil, salvo raras exceções. Assim, é mantida a escolha de autores com obras nem sempre de boa qualidade, deixando à margem do cânone, autores de outras regiões, mercedores de reconhecimento.

**Palavras-chave:** Cânone Literário; Autores Premiados; Bruno de Menezes; Dalcídio Jurandir

## Amazonian literature in the margins of the canon, despite awarded

**Abstract:** The core of this work is based on inquiries about the choice of literary works and authors for the Brazilian canon, putting into question the dispute that involves the qualitative recognition of a work and, consequently, of an author. For this purpose, on the one hand, awarded authors who do not reach the canon are

---

<sup>1</sup> Regina Barbosa Costa é professora na Escola Superior Madre Celeste e da Secretaria Executiva de Educação do Estado do Pará. Possui Doutorado em Estudos Literários (Leitura e Recepção da Literatura no Brasil) pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestrado em Estudos Literários (Leitura e Recepção da Literatura no Brasil) (UFPA), Especialização em Ensino de Literatura pela Universidade do Estado do Pará (UEPA) e Graduação em Letras (UFPA).

E-mail: [anygger@yahoo.com.br](mailto:anygger@yahoo.com.br).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2221-7206>.

<sup>2</sup> Edvaldo Santos Pereira é professor da Secretaria de Estado de Educação do Pará. Possui Doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal do Pará (UFPA), Mestrado em Estudos Literários (Linguística e Teoria Literária) (UFPA), Especialização em Gestão Educacional pela Universidade da Amazônia (UNAMA) e Graduação em Letras (UFPA).

E-mail: [pereira.edvaldo56@gmail.com](mailto:pereira.edvaldo56@gmail.com).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4723-8617>.

pointed out, and, on the other, authors of debatable literary quality promoted to the canon. In this sense, two authors from the North who have won awards in national competitions stand out: the poet Bruno de Menezes, awarded in the contest “Eleven keys of gold by Guilherme de Almeida” promoted by the Academy of Letters of Ilhéus; and the novelist Dalcídio Jurandir, awarded in the contest “Dom Casmurro”, promoted by the publisher Vecchi, from Rio de Janeiro, among other honors. Despite being awarded and widely studied by universities in Pará, these writers remain on the margins of the history of Brazilian literature which, even in constant reconstruction, is subjectively written by the builders of a national literary critic that selects works, favoring productions from hegemonic places in Brazil, with rare exceptions. Thus, the choice of authors with works not always of good quality is maintained, thus leaving authors from other regions, deserving of recognition, on the sidelines of the canon.

**Keywords:** Literary canon; awarded authors; Bruno de Menezes; Dalcídio Jurandir.

## Introdução

As alianças e querelas formadas no campo literário são fatores que podem interferir na legitimação de um autor premiado, sobretudo se considerarmos as relações políticas e econômicas que envolvem uma premiação literária. A influência da mídia e uma ampla rede de contatos do autor são decisivos e chegam a interferir na circulação do livro e, conseqüente, na indicação para essa horaria. Por outro lado, a falta de uma cadeia de contatos do escritor ou de apoio político pode dificultar a inclusão de um texto em uma história literária. Desse fato surgem questionamentos que nos levaram a elaborar este trabalho, motivados pelas pesquisas no meio acadêmico, como forma de renascimento dos textos de escritores, intermediado por estudos e projetos. Neste sentido, destacamos os escritores paraenses Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, como autores premiados, mas que não obtiveram um reconhecimento para fazerem parte do cânone literário brasileiro.

Tomando como contribuição a exposição feita no livro *A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro*, organizado por Bueno, Sales e Augusti (2013), mais especificamente na discussão elaborada no capítulo de Marlí Tereza Furtado, intitulado “A Amazônia em narrativas: sob o signo da terra, dentro e fora do cânone”, ao abordar a questão do reconhecimento de autores apontados para o cânone literário nacional e de autores não listados pelas Histórias literárias Brasileiras, é possível traçar um estudo da circulação de obras

literárias produzidas em eixos considerados periféricos. No entanto, é preciso conhecer os princípios que norteiam a constituição da história literária brasileira, que sempre foi motivada por fatores subjetivos embasadas na ordem social, política e estética. Essas motivações podem ser observadas em Garrett (1826), Sodré (1938) e Bosi (1970).

O escritor português Almeida Garret (1799-1854), com o *Bosquejo da história da poesia e língua portuguesa, no Parnaso lusitano* (1826), foi um dos primeiros a divulgar nossas produções literárias, sendo o introdutor da História Literária em Portugal. Pelo desenvolvimento de atividades políticas na realeza portuguesa, esse escritor obteve a facilitação para a escolha de seus textos, com aprovação por unanimidade. Isso indica a repercussão de uma influência europeia na crítica literária brasileira, que se apoiou em discursos aparentemente variados, que reforçavam a hegemonia de uma crítica externa vista como modelo no Brasil.

Em 1938, Nelson Werneck Sodré (1911-1999) foi o historiador brasileiro que lançou a *História da literatura brasileira: seus fundamentos econômicos* (1938), um projeto inédito no âmbito das histórias da literatura brasileira. Utilizou como fundamento norteador de sua obra o enfoque econômico, considerando que, na abordagem da evolução de uma literatura, o escritor deve levar em conta o contexto socioeconômico e histórico. No entanto, acreditava que sua obra era incompleta ou apenas um esboço, pois entendia a necessidade de completá-la com outras produções literárias.

Pelo olhar do crítico literário Alfredo Bosi, na *História concisa da literatura brasileira* (1970), percebe-se um posicionamento “dialético” pela demonstração, em cada capítulo, das características histórico-literárias vigentes na Europa, ajustadas aos temas, formas e estilos existentes no Brasil. O escritor aponta divergências entre as influências recebidas do continente europeu e a realidade sócio-histórica-cultural do país. Há nessa obra uma concepção das manifestações literárias expressas esteticamente pelo imaginário humano, nas relações históricas, sociais, culturais e ideológicas. Assim, o valor estético da obra literária é a justificativa para a inclusão ou exclusão de autores e obras no cânone, contextualizando-os nos períodos literários determinados.

Na amostragem apresentada, das três histórias literárias, compreendemos a formação de diferentes painéis literários formados no Brasil. Isso nos dá a ideia da dificuldade para compor um panorama de textos que alcance regiões hegemônicas e não hegemônicas. Assim, este trabalho trata das polêmicas referentes às questões que envolvem o mundo literário. Por isso, elegemos os escritores Bruno de Menezes e Dalcídio Jurandir, *renascidos* por meio de estudos na academia, mas não eleitos pela crítica como canônicos, apesar de serem premiados.

### **Bruno de Menezes e as onze chaves de guilherme de almeida**

Nascido e criado em Belém, Bruno de Menezes despontou com uma escrita polifônica, e esteve de modo politicamente engajado, como forma de desnudar diferenças sociais aparentemente ocultas, contra as quais se opunha. Pela produção dessa escrita, que aponta a resistência de pessoas envolvidas na luta contra as elites sociais, empenhou-se em minimizar discrepâncias que ainda perduravam no cotidiano amazônico, sobretudo nos subúrbios de Belém, onde havia grande diversidade cultural em frequentes manifestações. Essa característica coloca em evidência os problemas sociais como motivo de inspiração para sua produção literária, o que possibilita a atualização de sua obra, já que muitas situações retratadas pelo poeta, apesar das modificações decorrentes do tempo, ainda podem ser percebidas como experiências vividas atualmente.

Bruno agia de modo semelhante à maioria das pessoas; pelo contato com o outro havia também a obtenção do material utilizado na sua produção literária. Por isso procurava conhecer a vida em sua volta, sentindo as tensões do convívio e das relações. Assim, ele trouxe para sua obra a vivência em ambientes diversificados, com uma produção relacionada a diferentes aspectos da vida social, retratados numa variedade de estilos, como poemas, artigos diversos, ensaios e duas narrativas de ficção.

De toda a sua produção literária, dedicou-se mais aos poemas, obtendo reconhecimento internacional por seu livro *Batuque*, tendo ainda obtido o primeiro lugar no concurso “Onze chaves de ouro”, promovido pela Academia de Letras de Ilhéus, na Bahia, em 1960, com a produção de onze sonetos, em cujo

regulamento havia como exigência que cada poema finalizasse com um verso do poeta Guilherme de Almeida, o homenageado daquele concurso.

Suas produções enfocam, sobretudo, temas como o religioso, o amoroso, o folclórico e o das relações de trabalho, características que podem aparecer simultaneamente em uma mesma produção. Pela abordagem desses conteúdos, percebe-se a demonstração do convívio, manifestado em circunstâncias diversas e, sobretudo, no livro *Batuque* e no romance *Candunga*, como representação de sua obra poética e narrativa de ficção, estabelecendo-se uma relação com o contexto social, identificado como o cenário de uma construção artística que, estudada em seus níveis explicativos e ilustrativos, elucida aspectos dessa natureza.

Mais um dos empreendimentos de Bruno de Menezes foi a criação da revista “Belém Nova”, um periódico de publicação quinzenal, que circulou em Belém de 15 de setembro de 1923 até 15 de abril de 1929, período em que atuou como diretor. Nessa função, o poeta mantinha contato com editores de outras revistas que circulavam em todo o Brasil, com troca de matérias, experiências e publicações. Exemplo disso está num artigo publicado pelo escritor pernambucano Abgar Soriano de Oliveira, feito a convite de Bruno. Antes de iniciar seu artigo, acerca da produção literária em Pernambuco, esse escritor reporta-se ao poeta paraense como “este espírito formosíssimo, este cinzelador de versos impecáveis, quis que eu narrasse pelas colunas de BELÉM NOVA, o movimento literário de minha terra. Não houve esquivanças minhas, que lhe demovessem a vontade gentil e o propósito amável” (OLIVEIRA, 1924, p. 8). Essas articulações possibilitaram o intercâmbio entre Belém e outros centros.

Considere-se então, o que o poeta Alonso Rocha (1994) considerou para uma definição a respeito de Bruno de Menezes, ao relacioná-lo a uma ponte que ligava a cultura paraense a outras cidades. Percebe-se assim, a transmissão de uma ideia relacionada a algo imóvel, utilizado apenas como uma estrutura construída para ligar dois pontos, mas é possível dizer que Bruno foi muito além. Como diretor da revista “Belém Nova”, tornou-se um embaixador a exercer, com toda a habilidade a arte da diplomacia, de uma forma que lhe era peculiar, proporcionando o intercâmbio entre a cultura de sua terra e os principais centros culturais do país, como o eixo Rio-São Paulo. Portanto, a Revista “Belém Nova”

tornou-se um veículo essencial para divulgação da produção literária de outros centros em Belém, assim como a de Belém em outros centros. Com isso, Bruno desempenhou um papel social importante na segunda década do século XX.

O posicionamento crítico de Bruno de Menezes em relação aos critérios de escolha do cânone literário brasileiro está manifesto no ensaio intitulado “À margem do ‘Cuia Pitinga’”, publicado em 1937, com foco no poema “Cromo XXV”, do livro *Cuia Pitinga*, do poeta Jacques Flores, publicado em 1936. Com estrutura concepcional, identificada pela retratação de cenas do cotidiano de um ribeirinho, o poema é reconhecido como a manifestação de uma feição irônica, referente à caracterização individualizada do caboclo, sob a representação coletivizada do povo da Amazônia, com manifestações da mesma forma, sendo, portanto, apontado o modo de vida às margens dos inúmeros rios, encontrados por toda a região.

Há no ensaio, de início, um comentário a respeito da difícil situação em que se encontrava a produção literária na cidade de Belém, nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, é questionada a falta de reconhecimento dos escritores da região em outros centros urbanos do Brasil. Consequentemente, há o incentivo para trocas de experiências, além da possibilidade de discussões acerca de diretrizes no campo literário. Esse movimento estava relacionado à produção de autores de todo o país, mesmo sem a anuência de muitos deles, o que não acontecia em outros locais, pela falta de inclusão dos grupos de regiões não hegemônicas.

Com o olhar para o contexto histórico, político e social daquela época, Bruno de Menezes faz uma sucinta análise do momento pelo qual passavam aqueles que se dedicavam à produção literária, apontando a necessidade de subsistência dos autores empenhados nessa atividade em Belém, uma cidade que amargava uma fase de decadência econômica, depois de um período próspero decorrente do boom com a produção do látex. Com isso, tornaram-se poucas as condições de sobrevivência para os aspirantes que desejavam dedicar-se somente à Literatura, para quem “a luta para lapidar a inteligência e defender o ganha p[ro]mo foi abrindo os seus sulcos de descrença e desalento no coração de uma nova plêiade destinada a sucesso nas letras” (MENEZES, 1993, p. 383). Assim, pela impossibilidade de uma dedicação integral, poucos passaram a acreditar no êxito

de uma dedicação à Literatura, sentindo-se obrigados a deixar de lado esses anseios, fazendo novos investimentos com a busca de outras formas de garantir o sustento que lhes era necessário.

Em um empenho que parecia em vão, acreditavam ser mais viável a dedicação a outras atividades. Isso acontecia devido à falta de reconhecimento de uma crítica, pouco interessada em acompanhar a produção literária fora dos grandes centros, apontados como locais de poder econômico e cultural. Nesse sentido, Bruno recrimina a atitude passiva de uma crítica, por ele denominada “crítica do silêncio”, que em Belém, semelhante ao Rio de Janeiro, centro administrativo, considerado o “coração do Brasil”, havia também a concessão de privilégios a “celebridades efêmeras” em detrimento das “inteligências de projeção, surgindo os homens de letras ‘pés-de-cabra’, que forçavam com pertinácia todas as portas da evidência, até arrobarem a ‘Domus aurea’ do ambicionado Silogeu” (MENEZES, 1993, p. 382). Numa mistura de termos eruditos e vulgares, somados a referências históricas, é lançado um protesto, com severa crítica aos critérios de escolha dos destinados a ocuparem uma cadeira na instituição encarregada da concessão de um lugar de honra somente aos intelectuais destacados por trabalhos de boa qualidade literária.

Ao referir-se à “Domus aurea”, conhecida como a casa dourada construída pelo imperador Nero, após o incêndio que destruiu a cidade de Roma, há o estabelecimento de uma relação entre o poder representado pelo Império Romano e o poder representado pela Academia Brasileira de Letras, denominada “ambicionado Silogeu”. Esse posicionamento crítico à instituição que congrega a nata da intelectualidade brasileira tem como alvo principal a escolha de certos acadêmicos denominados por Bruno como “pés-de-cabra”, eleitos por méritos discutíveis.

Não obstante a dificuldade para inserção nesse campo restrito, foi colocada em questão a lisura do processo de escolha dos acadêmicos, fazendo-se valer pelo poder, manifestado com o favorecimento à abertura de frestas para a entrada daqueles que, embora não fazendo jus aos lugares ocupados, ainda insistiam, por meios ilícitos, a obtenção do ambicionado ingresso.

Atento à problemática que atingia não somente Belém, mas outras cidades distantes dos maiores centros urbanos do país, Bruno fez uma

classificação daqueles que, de alguma forma, estavam relacionados à Literatura. Assim, estão apontados vários rumos tomados pelos intelectuais, preocupados com sua condição econômica, o que dificultava a formação de um grupo coeso, voltado às discussões, no sentido de fortalecimento da produção literária.

Naquela conjuntura, a luta pela sobrevivência foi priorizada pelos intelectuais paraenses, que mais se dedicaram ao trabalho nas oficinas, em detrimento da frequência nas escolas secundárias e faculdades, mesmo cientes que isso possibilitaria um melhor preparo ao parco mercado de trabalho. Havia também aqueles que não queriam submeter-se aos livros de ponto, impostos ao operariado, levando uma vida obscura ou focando sua capacidade produtiva em dores e amarguras.

Em meio a essa condição insalubre à criação literária, eram encontrados ainda os que escreviam “versos de apurado valor castiço e tão sentidamente líricos, do ‘Jardim do Silêncio’” (MENEZES, 1993, p. 385). Há uma alusão ao livro de poemas *Jardim do Silêncio*, do escritor baiano Sabino de Campos, publicado em 1919. Nesse sentido, está colocada em questão a representatividade de uma produção literária silenciosa, de autores sem expressividade para atraírem leitores, sendo por isso pouco divulgada, não observada pela crítica nacional, pouco ou nada interessada com autores de regiões como o norte do Brasil. Por outro lado, uma forma de defesa é o refúgio em uma “Torre de Marfim”, utilizada por aqueles dedicados às letras, que não divulgavam suas produções. Isso acontecia em decorrência das hostilidades, caracterizando-se, assim, o isolamento do poeta, numa maneira cômoda de contemplação do mundo, poupando-se do seu envolvimento com as práticas do cotidiano.

Ressalta-se, por fim, o enfoque à predestinação de uma produção literária fadada ao pouco reconhecimento, restando, como único recurso, a saída de Belém para outros centros, onde a Literatura tenha mais espaço, pois aquele que “traz no destino o fatalismo das letras, em nossa terra, e daqui não dá o fora, com assinaladas exceções, não escapa à trágica sorte dos ‘Barqueiros do Volga’” (MENEZES, 1993, p. 387). É estabelecida assim uma analogia entre as condições enfrentadas na Amazônia, semelhante ao que acontece na Rússia, sendo tomada como ilustração a obra do pintor russo Ilya Repin, que retratou, no século XIX, o

sacrifício feito pelos barqueiros que navegavam o rio Volga e, em partes pouco profundas, sentiam-se impedidos de seguirem sua viagem.

A descida do barco, como representação de um esforço de arrastá-lo pela areia, contra o curso natural da água, assemelha-se à condição dos literatos da Belém do início do século XX que, apesar de todas as dificuldades enfrentadas para a execução de uma produção literária, não desistiram, insistindo em ficar, na certeza de que era necessário continuar, mesmo que fosse “remando contra a correnteza”. Embora o momento seja outro, essa discussão ainda permanece.

### **Dalcídio Jurandir: uma representação do Norte**

Dalcídio Jurandir (1909-1979)<sup>3</sup> despontou como escritor no cenário literário nacional, após vencer, em 1940, um concurso de romances promovido pela revista literária *Dom Casmurro* em parceria com a Vecchi-Editora. O idealizador do concurso foi o escritor Jorge Amado, um dos colaboradores do periódico, que era dirigido por Brício de Abreu e Álvaro Moreyra e contava, ainda, com importantes nomes da literatura como Murilo Mendes, Oswald de Andrade, Raquel de Queiroz, Cecília Meireles, Graciliano Ramos, Carlos Lacerda, Franklin de Oliveira, entre outras personalidades.

O romance vencedor do primeiro lugar no concurso foi *Chove nos campos de Cachoeira*, de Jagarajó, pseudônimo adotado por Dalcídio Jurandir para o concurso, e que teve divulgação anunciada no próprio jornal promotor do evento, com a seguinte nota de Brício de Abreu: “Chegamos ao fim, premiando um rapaz desconhecido completamente, que vive em Belém do Pará, que nunca veio ao Rio [de Janeiro]<sup>4</sup> e que, segundo me dizem é muito jovem e índio-marajoara, natural da ilha do Marajó” (DOM CASMURRO, n. 160, ano 4, 1940, 03 ago. 1940, p. 1). Vale destacar que Dalcídio Jurandir concorreu ainda com outro livro no referido concurso, o *Marinatambalo* que depois recebeu o nome de *Marajó*.

O escritor marajoara recebeu outras premiações como: o prêmio *Paula Brito*, da Biblioteca do Estado da Guanabara; o *Luíza Cláudio de Souza*, do Pen

---

<sup>3</sup> Dalcídio Jurandir nasceu na Ilha do Marajó (PA), no município de Ponta de Pedras em 1909 e morreu no Rio de Janeiro (RJ), 1979. Morou em Cachoeira do Arari até 1922 e foi para Belém estudar, mas não concluiu os estudos.

<sup>4</sup> Jurandir viajou para o Rio de Janeiro em 1928 e trabalhou como revisor da Revista *Fon-Fon*, sem receber remuneração.

Clube do Brasil, pelo livro *Belém do Grão-Pará*; e o Machado de Assis, pelo conjunto de obras (da Academia Brasileira de Letras). Em 2007, foi homenageado com a criação do Prêmio Dalcídio Jurandir de Literatura, implantada pela Fundação Cultural Tancredo Neves em colaboração com a Secretaria de Cultura do Pará.

É importante ressaltar a força com que desponta Dalcídio Jurandir para o panorama literário nacional, estreando com reconhecimento de grandes escritores do Brasil daquela época. Esse impulso foi primordial para sua trajetória de escritor, pois assim o público pode conhecer o premiado *Chove nos campos de Cachoeira*, que teve publicação em 1941, e os outros romances que o seguiram para constituir o ciclo do *Extremo Norte*, composto de dez romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1948), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do Galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976) e *Ribanceira* (1978). O escritor também publicou *Linha do parque*, em 1959, livro que não pertence ao *Extremo Norte*, por ser um romance encomendado pelo Partido Comunista e apontar para outra realidade social vivenciada no Rio Grande do Sul, quando era repórter da *Imprensa popular*.

Além de escritor, Jurandir foi também jornalista, tendo intensa atuação como redator e colaborador, no Pará em: *O Imparcial*, *Crítica Estado do Pará*, *Revista Escola*, *Revista Guajarina*, revista *Novidade* e *Revista A Semana*; no Rio de Janeiro em: *O Radical*, *Diretrizes*, *Diário de Notícias*, *Correio da Manhã*, *Tribuna Popular*, *O Jornal*, *Imprensa Popular*, revista *Literatura*, revista *O Cruzeiro*, semanário *Classe Operária*, *Para Todos* e *Problemas*.

Alguns estudiosos da literatura já fizeram referências, as produções de Jurandir como: Afrânio Coutinho, Antonio Olinto, Benedito Nunes, Alfredo Bosi, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Massaud Moisés, Willi Bole, além da realização de importantes projetos desenvolvidos por professores da Universidade Federal do Pará, Universidade do Estado do Pará e Universidade da Amazônia, com os professores Marli Furtado, Gunter Karl Pressler, Josebel Akel Fares, Rosa Assis e Paulo Nunes.

No que concerne ao espaço da pesquisa *Strictu Sensu*, estudos apontam que só na Universidade Federal do Pará (UFPA), foram produzidas dissertações

de mestrado e teses de doutorado acerca da obra do autor, representando uma evolução expressiva para os estudos literários e um progresso no campo da literatura na região, que teve a contribuição significativa da pesquisadora Dr.<sup>a</sup> Marlí Furtado na orientação de projetos literários referentes à produção literária do escritor marajoara. Desta forma, a literatura produzida na Amazônia paraense, pouco discutida nas Histórias Literárias, já é assunto na maioria das universidades do Norte e vem sendo discutida nos encontros literários de nível local, nacional e até internacional. Esse fato reflete sobre a história da literatura canônica no Brasil e, na esteira, as forçadas premiações que atribuem mérito a quem não merece.

Para Humberto Hermenegildo de Araújo é necessário discutir “a vigência de uma tradição literária no Brasil com força atuante nas regiões” (ARAÚJO, 2013. p. 108), como prática para análise de outras histórias literárias. O pesquisador, destaca ainda que “os estados não devem ser estudados como processos autônomos e sim de modo a integrar questões relacionadas, o que permite oferecer um quadro amplo do que seria essa literatura brasileira” (ARAÚJO, 2013. p. 111), estudada e reconhecida como sistema literário. Deste modo, Dalcídio Jurandir teve rápido reconhecimento, após vencer um concurso de romances, e depois ficou ligeiramente “apagado” (BUENO, 2006. p. 17), das histórias literárias.

Jurandir é visto na História literária de Alfredo Bosi como “representante de um regionalismo menor” (BOSI, 1978. p. 478), mas foi também referenciado por outros escritores, como Afrânio Coutinho, Antonio Olinto, Benedito Nunes, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Massaud Moisés, Willi Bole. No entanto, o escritor não chegou a ter um estudo mais aprofundado nas histórias literárias até hoje, cabendo a academia este papel de difusor da produção literária deste escritor, pois é certo que “ao lado de autores canonizados caminham muitos outros que merecem ser relidos” (FURTADO, 2015. p. 204).

Neste seguimento, a pesquisadora Marlí Furtado destaca sobre algumas singularidades do cânone nacional, posto que “há pontos que são observados e bastante trabalhados pelo cânone, outros bastante periféricos ou à margem dele” (FURTADO, 2013. p. 59). A pesquisadora cita como exemplo *Simá* (1857),

primeiro romance amazônico, escrito por José Lourenço da Silva Araújo Amazonas que só é revisitado a partir de estudos engendrados pela academia.

### **Considerações finais**

Ao tomarmos como objeto de estudo as polêmicas referentes às questões que envolvem as premiações no mundo literário e a preterição de escritores do Norte do Brasil ao cânone, reconhecidos e renascidos pela academia, obtivemos maior nitidez quanto à necessidade de complementação de pesquisas mais aprofundadas no campo dos Estudos Literários, que considerem os trabalhos produzidos nas academias. Isso se torna mais evidente ao compararmos, neste recorte, algumas Histórias Literárias, percebendo-se que a seleção dos escritores para a empreitada de construir um cânone literário, pela singularidade e subjetividade, não possibilita a construção de uma história literária que contemple todo o painel literário brasileiro. E é por isso, que para uma empreitada dessa natureza sempre será necessário complementar a leitura com as contribuições de estudos literários produzidos em instituições com finalidades acadêmicas, com trabalhos desenvolvidos nas diferentes regiões brasileiras. Ainda assim, haverá a possibilidade de casos de escritores não contemplados, fato decorrente de esquecimento, negligência ou até mesmo por uma produção que continua no anonimato, razão da necessidade de aprofundamento em relação aos estudos paralelos, com vistas a uma justa menção canônica.

Assim, o suporte acadêmico, como aliado da História literária, pode ser exemplificado com dados da literatura do Norte, trabalhados em projetos de pesquisa elaborados por estudiosos de universidades dessa região. Os projetos já desenvolvidos e os em andamento, coordenados pela pesquisadora Marlí Furtado, são produções acadêmicas de significativo valor para uma discussão acerca desses escritores da Amazônia Brasileira e já conta com alguns produtos, como: livros, capítulos de livros, periódicos, monografias, dissertações de mestrado e teses de doutorado produzidas na região Norte, mas também em instituições de outras regiões do Brasil. Abre-se então a perspectiva do surgimento de diferentes razões para um escritor figurar em uma história literária, não restrita apenas a análises oriundas de motivações pessoais dos autores das histórias, ou mesmo pelo enveredamento pelos caminhos das

questões editoriais, que fazem um escritor brilhar mais que outro, intenção não relevante para abordagem neste artigo.

## Referências

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo de. As literaturas locais como manifestações periféricas determinantes. In: SALES, Germana; SOUZA, Roberto Acízelo de. *Literatura Brasileira: região, nação, globalização*. Campinas: Pontes Editores, 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BUENO, Luís; Sales, Germana; Augusti, Valéria. A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro. Chapecó: Argos, 2013.

FERNADES, Adauto de Alencar. Terra verde. Fortaleza: Tipografia Central, 1925.

FURTADO, Marlí Tereza. A Amazônia em narrativas: sob o signo da terra, dentro e fora do cânone. In: BUENO, Luís; SALES, Germana; AUGUSTI, Valéria. *A tradição literária brasileira: entre a periferia e o centro*. Chapecó: Argos, 2013. p. 59-80.

FURTADO, Marlí Tereza. Dalcídio Jurandir e o romance de 30 ou um autor de 30 publicado em 40. *Revista Teresa*, São Paulo, n. 16, 2015. [http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/Teres\\_a16\\_final.pdf](http://revistateresa.fflch.usp.br/sites/revistateresa.fflch.usp.br/files/u76/Teres_a16_final.pdf). Acesso em 2 jan. 2016.

GARRETT, Almeida. Parnaso Lusitano ou Poesias Selectas de auctores portuguezes antigos e modernos illustradas com notas. Paris: J. P. Aillaud, 1826. [http://purl.pt/25/3/1-3201-p\\_PDF/1-3201-p\\_PDF\\_08-G-R0072/1-3201p\\_0000\\_anterrosto-LXVII\\_to8-G-R0072.pdf](http://purl.pt/25/3/1-3201-p_PDF/1-3201-p_PDF_08-G-R0072/1-3201p_0000_anterrosto-LXVII_to8-G-R0072.pdf). Acesso em 10 nov. 2018.

SILVA, Joaquim Norberto de Sousa. *Modulações poéticas. Precedidas de um Bosquejo da história da poesia brasileira*. Rio de Janeiro: Tipographia Franceza, 1841.

LADISLAU, Alfredo. *Terra imatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1933.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Literatura Brasileira*. 1938.

MENEZES, Bruno de. *Obras completas*. Vol. 2. Belém: Secretaria Estadual de Cultura/Conselho Estadual de Cultura, 1993 (Série Lendo o Pará, 14).

OLIVEIRA, Abgar Soriano de. A literatura em Pernambuco. *Belém Nova*, Belém, ano 1, n. 14, 1924.

**Recebido em:** 30 de setembro de 2021.

**Aceito em:** 28 de dezembro de 2021.

# O Prêmio Strega e sua evolução do pós-guerra ao 3º milênio

Clara Maria Salvador Pereira da Costa<sup>1</sup>  
Doris Nátia Cavallari<sup>2</sup>

**Resumo:** Este trabalho tem o objetivo de apresentar sucintamente o *Premio Strega*, o mais famoso entre os reconhecimentos concedidos a uma obra narrativa italiana. Apesar de pouco conhecido no Brasil, na Itália o concurso tem forte influência sobre o público leitor, impacto nas atividades editoriais e ampla cobertura midiática. Em primeiro lugar, fizemos uma breve retrospectiva de seus 75 anos de história: criadores e sucessores, vencedores emblemáticos, jurados ilustres e seu processo de expansão e modernização. A segunda parte do artigo lista os principais pontos do regulamento, com foco em atualizações recentes. Em seguida, apontamos as predileções do *Strega* que suscitam polêmicas: escassez de autoras mulheres e baixa alternância de editoras entre os contemplados, aspectos ainda mais evidentes na comparação com outros renomados prêmios italianos. Por fim, relacionamos características narrativas e temáticas presentes nos romances vencedores dos últimos 20 anos, traduções no Brasil e adaptações para o cinema.

**Palavras-chave:** narrativa italiana; século XXI; prêmio literário; *Premio Strega*.

## The Strega Prize and its evolution from the post-war to the 3rd millennium

**Abstract:** This paper aims to summarily present the *Premio Strega*, the most famous of the recognitions granted to an Italian narrative work. Although little known in Brazil, in Italy the contest has a strong influence on the reading public, an impact on publishing activities and wide media coverage. First, we made a brief retrospective of its 75-year history: creators and successors, emblematic winners, illustrious jurors, and its process of expansion and modernization. The second part of the article lists the main points of the regulations, with a focus on recent updates. Next, we point out the Strega's controversial predilections: the

<sup>1</sup> Clara Maria Salvador Pereira da Costa possui Doutorado em Letras (Língua e Literatura Italiana) pela Universidade de São Paulo (USP), Graduação em Letras Português-Italiano pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e Graduação em Relações Internacionais pela Universidade Estácio de Sá (UNESA).

E-mail: [clarasalvador@outlook.com](mailto:clarasalvador@outlook.com).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7896-5641>.

<sup>2</sup> Doris Nátia Cavallari é Livre-docente na Universidade de São Paulo (USP). Possui Doutorado em Letras (Língua e Literatura Italiana), Mestrado em Letras (Língua e Literatura Italiana) e Graduação em Letras (USP); Aperfeiçoamento em Corso di Aggiornamento per Brasiliani, na Scuola di Lingua e Cultura Italiana per Stranieri di Siena (SLCIS); e Aperfeiçoamento em Corso Superiore con Abilitazione All'insegnamento, na Università Italiana Per Stranieri (UIS).

E-mail: [dorin@usp.br](mailto:dorin@usp.br).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9280-5863>.

scarcity of female authors and the low alternation of publishers among the winners, aspects that are even more evident when compared to other renowned Italian prizes. Finally, we relate narrative and thematic characteristics present in the winning novels of the last 20 years, translations in Brazil and film adaptations.

**Keywords:** Italian narrative; Twenty-first century; literary award; *Strega Prize*.

Este artigo é fruto de um estudo iniciado em 2014, que resultou na tese “Narrativa italiana no século XXI segundo o *Premio Strega*”, defendida em outubro de 2019 na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Nossa pesquisa estudou o prêmio desde as origens, mas focou nas primeiras dezoito obras ganhadoras dos anos 2000, com o objetivo de mapear temas e estruturas da narrativa hipermoderna. Neste espaço, apresentaremos história, regimentos, polêmicas e curiosidades desse concurso que já existe há mais de sete décadas.

### **Fim do fascismo: renovação literária e criação do *Strega***

A liberdade de expressão foi fortemente reprimida na Itália durante as duas décadas de vigência do regime fascista. Com a volta da democracia, houve uma retomada gradual da produção cultural e a literatura, sabida documentadora da humanidade e de seus eventos, teve um papel fundamental na reconstrução da sociedade civil.

Foi nesse contexto que a escritora e tradutora Maria Bellonci e seu marido, o jornalista e crítico literário Goffredo Bellonci instituíram, em 1947, o *Strega*. Desde 1944 o casal costumava reunir em sua residência um grupo de artistas, escritores e críticos literários que ficou conhecido como os *Amici della domenica* (Amigos do domingo). Em tais encontros, os debates, as trocas de ideias e os pareceres sobre as obras literárias publicadas naquele período já eram habituais, de modo que a ideia do prêmio nasceu de forma orgânica, além de ter sido facilitada pelo apoio financeiro de Guido Alberti, empresário e mecenas que deu ao prêmio o nome do famoso licor produzido pela empresa de sua família, cuja garrafa vem sendo entregue como troféu aos escritores premiados.

Diante de outros prêmios literários existentes na Itália, nossa escolha pelo *Strega* como parâmetro para aferir a narrativa italiana no século XXI advém do

prestígio mundialmente reconhecido àqueles que constituem e constituíram ao longo de mais de setenta anos o seu júri, por julgarmos que seu poder de influência tanto sobre o público leitor quanto sobre a mídia é superior ao dos demais concursos literários italianos.

Mais de mil intelectuais, entre homens e mulheres, já compuseram o seu comitê avaliador, que hoje conta com mais de quatrocentos membros. Citaremos aqui alguns de seus ilustres componentes, do passado e do presente, atuantes em diversas áreas culturais: Michelangelo Antonioni, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Vittorio Gassman e Domenico Procacci (cinema), Dario Fo e Eduardo De Filippo (teatro), Gae Aulenti (arquitetura), Valentino Bompiani, Giulio Einaudi, Giangiacomo Feltrinelli, Livio Garzanti, Vito Laterza e Arnaldo Mondadori (editoria), Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Salvatore Quasimodo, Eugenio Montale e Dacia Maraini (poesia), Aurelio Roncaglia (filologia e crítica literária) e Umberto Eco, Dino Buzzati, Primo Levi, Elsa Morante, Alberto Moravia, Roberto Saviano, Leonardo Sciascia, Antonio Tabucchi, Melania Mazzucco, Margaret Mazzantini, Luigi Malerba, Natalia Ginzburg, Carlo Emilio Gadda, Alberto Bevilacqua e Italo Calvino (prosa), entre outros (COSTA, 2019, p. 15).

Ao fazer um balanço das conquistas nos primeiros vinte anos do prêmio, sua fundadora enaltece as muitas traduções de obras premiadas mundo afora, a divulgação de autores antes desconhecidos pelo grande público e o rico debate literário incitado pela competição. Além disso, afirma que, mesmo tendo deixado de contemplar outras obras também muito importantes, o rol dos vencedores do *Strega* “permanece uma referência estável para quem quiser ter uma ideia da literatura contemporânea” (BELLONCI, 1995, p. 80-85). A lista completa das obras vencedoras pode ser acessada no já mencionado *website* do prêmio, contudo, trazemos aqui alguns destaques:

O primeiro contemplado foi Ennio Flaiano (*Tempo di uccidere*, 1947), seguido, no decorrer dos anos, por autores e obras que se tornaram célebres como Cesare Pavese (*La bella estate*, 1950), Alberto Moravia (*I racconti*, 1952), Elsa Morante (*L'isola di Arturo*, 1957), Dino Buzzati (*Sessanta Racconti*, 1958), Giuseppe Tomasi di Lampedusa (*Il Gattopardo*, 1959), Natalia Ginzburg (*Lessico familiare*, 1963), Alberto Bevilacqua (*L'occhio del gatto*, 1968), Primo Levi (*La chiave a stella*, 1979), Umberto Eco (*Il nome della rosa*, 1981), Goffredo Parise (*Il sillabario n.2*, 1982), Dacia Maraini (*Buio*, 1999). No século XXI, destacam-se

entre os autores já consagrados Margaret Mazzantini (*Non ti muovere*, 2002) e Niccolò Ammaniti (*Come Dio comanda*, 2007) (COSTA, 2019, p. 14).

Atualmente a organização do *Strega* é de incumbência da Fundação Bellonci que foi instituída logo após o falecimento de sua idealizadora, em 1986, por Anna Maria Rimoaldi, então braço direito de Bellonci no comando do prêmio, que terminou por ser sua sucessora natural. A gestão Rimoaldi foi marcada pela “subjetividade com que geria o concurso: persuadia autores de cujas obras gostava a concorrerem e, obtida a aceitação deles, os defendia com unhas e dentes junto aos editores e aos *amici della domenica*” (COSTA, 2019, p. 40). Contudo, deve-se também a ela a abertura às melhores propostas de editoras independentes iniciada em 2005 e o enriquecimento da atuação do *Strega* como promotor da literatura da Itália dentro e fora daquele país. O interesse do público pelo prêmio havia diminuído consideravelmente nas últimas décadas do século XX e tal guinada fazia-se imprescindível à sua sobrevivência.

Com a morte de Rimoaldi em 2007, seu principal colaborador, Stefano Petrocchi, a sucedeu nessas tarefas organizativas. Em 2006 ele já havia sido nomeado coordenador dos projetos de promoção da leitura e, em 2013, assumiu a diretoria da Fundação Bellonci. Desde então, são mais visíveis os esforços da instituição para aumentar a credibilidade do prêmio e sua democratização, de modo a evitar críticas negativas a seu *modus operandi* e polêmicas improdutivas. Os efeitos dessas mudanças são notados tanto pela intensa cobertura jornalística nos meses que precedem e sucedem os resultados (abril, maio, junho e julho) quanto pelas estantes ou inteiras vitrines que muitas livrarias costumam dedicar aos romances finalistas.

Nos últimos anos, a forte presença do *Strega* nas diversas redes sociais fez aumentar consideravelmente sua visibilidade midiática. Visto que se trata de um terreno aberto à voz do público, os debates e polêmicas em torno do concurso na internet corroboram para a sua popularização. No mais, a Fundação Bellonci costuma promover eventos em escolas, universidades e museus nos quais se propicia o contato entre os leitores e os autores finalistas, comumente alçados a verdadeiras celebridades. A instituição parece ter compreendido que, no mundo

das trocas de PDFs, vender livros importa relativamente e que introduzir os escritores no grande circuito multimidiático é o que realmente conta.

A expansão do concurso também pode ser percebida pela criação de novos segmentos que são iniciativas estratégicas para aproximar jovens e crianças ao hábito da leitura, fidelizando-os de modo a garantir um público de leitores para o futuro. Com efeito, além da categoria principal, desde 2014 existem o *Premio Strega Giovani* em que os doze concorrentes são votados por estudantes do Ensino Médio tanto na Itália quanto no exterior; o *Strega Europeo*, ao qual concorrem cinco obras atuais traduzidas na Itália, mas de escritores europeus que tenham recebido em seus próprios países um importante reconhecimento nacional; e, desde 2016, o *Strega ragazze e ragazzi* que quando criado subdividia-se apenas nas categorias “+6” e “+11”, mas devido ao sucesso foi ampliado em 2020 com a chegada da “+8”. Esses números referem-se à idade das crianças que, através de convênios estabelecidos com escolas de Ensino Fundamental, elegem livros de narrativa infanto-juvenil, italianos ou traduzidos, pré-selecionados por faixa etária pela Fundação Bellonci.

### **Regulamento**

A cada edição, concorrem somente obras de narrativa em italiano, publicadas pela primeira vez entre o dia 1º de março do ano anterior e 28 de fevereiro do corrente. Todos os integrantes dos *Amici della domenica* têm direito, com o consenso do autor, a sugerir uma obra que eles acreditem ser merecedora do prêmio. Uma mesma obra só pode ser indicada por um único membro e, entre elas, doze são selecionadas pelo comitê diretivo do *Strega*. Da chamada *dozzina* (lista com os doze candidatos), os jurados devem indicar suas três obras preferidas, sendo que as cinco mais votadas (a famosa *cinquina*) serão apuradas na Casa Bellonci no mês de junho. Na última etapa de votação, cada jurado escolhe apenas uma obra e a declaração do vencedor acontece em Roma, normalmente no *Ninfeo di Villa Giulia*, no início de julho.

No que se refere às medidas adotadas visando à democratização do *Strega*, em época mais recente (a partir de 2010), somou-se à heterogeneidade das áreas de atuação dos *Amici della domenica*, a instituição do voto dos chamados “*lettori forti*”, isto é, leitores assíduos de várias regiões do país indicados por trinta

livrarias associadas à Associação dos livreiros italianos, a eles acrescentam-se ainda outros 20 votos coletivos oriundos de escolas e universidades, 15 círculos de leitura organizados nas bibliotecas da cidade de Roma e, finalmente, 200 votos de estudiosos, tradutores e intelectuais italianos e estrangeiros frutos de uma parceria vigente desde 2014 entre 20 *Istituti Italiani di Cultura* no mundo e a Fundação Bellonci. Segundo o *website* do prêmio ([www.premiostrega.it](http://www.premiostrega.it)), atualmente 660 pessoas têm direito ao voto.

Outra novidade no regulamento diz respeito ao artigo 7º que prevê pelo menos uma obra publicada por uma editora média ou pequena entre os finalistas. Permite-se inclusive uma final com 6 ou mais obras (em caso de empate) a fim de que essa regra possa ser cumprida.

Quanto à compensação financeira, quando foi criado o *Strega* premiava o vencedor com duzentas mil liras. Atualmente, além da famigerada garrafa de licor, o vencedor recebe cinquenta mil euros em dinheiro, quantia quase insignificante se comparada aos demais frutos advindos da vitória que foram enumerados pela autora Alessandra Contenti no ensaio *L'invenzione del best seller*, no qual afirma que muito além dos direitos autorais recebidos pela venda da própria obra, o autor ganha fama. Essa sim é a grande responsável pelo aumento exponencial de vendas não só da obra premiada, mas de outras publicadas pelo mesmo autor. Há também renda e reconhecimento por tudo aquilo que deriva da celebridade: edições de capa dura, edições econômicas, direitos pela cessão aos clubes do livro e dos audiolivros, direitos cinematográficos e teatrais, *royalties* pelos vários *gadgets*, cachê pela presença do autor em programas de rádio e TV, trilha sonora, direito à imagem e assim por diante (CONTENTI, 2002, p. 106).

### **Quais são as predileções do Strega?**

Autores do sexo masculino. Nos setenta e cinco anos do *Strega* apenas onze mulheres foram consagradas. O primeiro reconhecimento a uma autora aconteceu dez anos após a instituição do prêmio, em 1967:

Elsa Morante, com *L'isola di Arturo*, foi a primeira mulher a receber o Strega. A opinião pública dividiu-se entre aqueles que suspeitavam que as mulheres votantes, sendo feministas,

favoreceriam suas semelhantes e aqueles que acreditavam que haveria desunião e concorrência entre as mulheres, portanto as juradas votariam em homens. Bellonci, por sua vez, esclarece que as mulheres representavam à época menos de um quarto do número total de jurados, de onde se conclui que são os homens que não votam nas autoras e muitas vezes sequer leem seus livros (COSTA, 2019, p. 28).

A década de 1960 foi a mais recheada de vitórias femininas da história do prêmio: Natalia Ginzburg com *Lessico Familiare* em 1963, Anna Maria Ortese com *Poveri e semplici* em 1967 e Lalla Romano com *Le parole tra noi leggere* em 1969. As únicas representantes das décadas seguintes foram Fausta Cialenti (*Le quattro ragazze Wieselberger* em 1976) e a fundadora do prêmio Maria Bellonci (*Rinascimento Privato* em 1986). Os anos 1990 e a primeira década dos anos 2000 agraciaram duas mulheres, cada: Mariateresa Di Lascia com *Passaggio in ombra* em 1995, Dacia Maraini com *Buio* em 1999, Margaret Mazzantini com *Non ti muovere* em 2002 e Melania G. Mazzucco com *Vita* em 2003.

Sobre o reconhecimento de mulheres por parte do *Strega*, ao final da cerimônia de premiação de 2013, a escritora Romana Petri que estava entre as primeiras colocadas daquele ano e já fora finalista em edição passada, concedeu uma entrevista ao jornal *La Repubblica*, na qual afirmou: “este prêmio é um prêmio para mulheres nem jovens nem velhas. É duro, façam o cálculo: considerem o número dos *Strega* e verão quantas mulheres venceram. É também um prêmio em que a editora vencedora não muda quase nunca” (tradução nossa). De fato, quinze anos do século XXI se passaram até que o *Strega* voltasse a coroar a obra literária de uma autora: foi na edição de 2018, uma das mais femininas da história do prêmio. Havia 6 obras finalistas escritas por mulheres na dozzina e três na cinquina. Helena Janeczek foi a mais votada e, coincidência ou não, a protagonista do romance ganhador, a fotógrafa Gerda Taro, foi uma mulher independente, forte, corajosa e livre (COSTA, 2019, p. 16).

Nos primeiros vinte anos deste milênio, apenas três autoras receberam o *Strega*. Em caráter comparativo, pesquisamos como se comportaram no mesmo período outros grandes prêmios de narrativa italiana no quesito gênero dos premiados e obtivemos os seguintes resultados: quatro autoras venceram o *Viareggio*. Premiaram sete mulheres o *Bagutta*, o *Bagutta Opera Prima* e o *Campielo Opera Prima* (esse último só existe desde 2004, ou seja,

percentualmente a incidência é maior). Por fim, o que mais consagrou a narrativa feminina, com nove vitórias, foi o *Campiello*.

No que diz respeito à qualidade literária dos romances eleitos, é bem verdade que muitos livros lucrativos mundo afora são desprezados pela crítica literária. Todavia, ainda que no início de nossa pesquisa receássemos que as obras pudessem ter mais apelo às vendas e menos conteúdo, quanto mais as líamos, mais era perceptível a sua capacidade de equilibrar esses dois elementos na narrativa. Talvez esse atributo distinga os *stregati* de outros *best-sellers* ou pode ser que a corrente rotulagem de obras de sucesso como “menores” seja resquício de tempos de difusão dificultada.

Anteriormente, sobretudo nos primeiros cinquenta anos do século XX, a “verdadeira” literatura era distinta quase por princípio da literatura popular, comercial, de massa, de sucesso. (...) com o mito da comunicação globalizada (ou seja, nada ou quase nada existe realmente se não se difundir no mercado internacional), a perspectiva crítica se transformou: o best-seller não está mais condenado à “série B”. Até escritores e críticos sofisticados como os norte-americanos Tom Wolfe (*A fogueira das vaidades*), Susan Sontag (*O amante do vulcão, Na América*) e o alemão Hans Magnus Enzensberger (*O diabo dos números*) tentaram publicar pelo menos um best-seller. Como alguém já disse, nada faz tanto sucesso como o sucesso, e ter um pouco de sucesso pode ajudar qualquer tipo de autor a chamar a atenção para seus livros menos acessíveis (BERARDINELLI, 2007, p. 160).

A título de curiosidade, outra maneira de entender as predileções do *Strega* é olhar para o tipo de narrativa que não costuma figurar entre os premiados: romances policiais (com a exceção de *O nome da rosa* de Umberto Eco), obras com experimentalismo linguístico como as escritas por Andrea Camilleri e, uma das ausências mais sentidas pela crítica, a relevante produção humorístico-fantástica do século XX (Palazzeschi, Campanile, Calvino ou Manganelli, por exemplo). Sob outra perspectiva, isto é, olhando para os resultados, houve duas edições em que não venceram exatamente romances, mas ensaios de estrutura narrativa: *Tolstoj* de Pietro Citati (1984) e *Microcosmi* de Claudio Magris (1997) e, ultimamente, foram admitidas, mas com baixas chances de êxito, duas *graphic novels*: *Unastoria* de Gipi (2014) e *Dimentica il mio nome* de Zerocalcare (2015).

Ademais, é fenômeno raro que o mesmo autor vença o *Strega* mais de uma vez. Apesar de o regulamento permitir a reinserção do vitorioso no concurso após três edições sucessivas, apenas Paolo Volponi, em 1965 e 1991, e, recentemente, Sandro Veronesi, em 2006 e 2020, alcançaram essa façanha. Por outro lado, é comum que os autores laureados pelo prêmio concorram com mais ou menos êxito em edições anteriores à almejada condecoração. Não vamos nos estender nas exemplificações, mas em época recente observamos quatro vencedores que se encaixam nesse perfil: Emanuele Trevi (2021) concorrera também em 2012, Antonio Scurati (2019) perdera por um voto a edição de 2009 e entrara na *cinquina* de 2014, Paolo Cognetti (2017) estivera na *dozzina* de 2013 e Edoardo Nesi (2011) fora finalista em 2005.

No romance auto ficcional *La polveriera* (O barril de pólvora), cujo título é o apelido dado pela fundadora Maria Bellonci ao concurso em reconhecimento ao caráter explosivo e tenso de seus debates, Stefano Petrocchi, atual diretor da Fundação Bellonci, afirma que sua predecessora, Anna Maria Rimoaldi, não amava se deixar surpreender por concorrentes desconhecidos e, em vez de perseguir os casos editoriais do período, preferia “criar em casa” os autores “stregáveis” que eram detectados por ela bem precocemente, no primeiro ou segundo livro publicado. A partir daquele momento, Rimoaldi acompanhava seu amadurecimento preparando, na medida do possível, uma progressão de carreira incluindo uma ou duas aparições na *cinquina* (PETROCCHI, 2014, p. 78).

No que tange ao fato de que as editoras contempladas pelo *Strega* não mudam quase nunca, a declaração dada por Romana Petri reflete uma queixa de outros concorrentes e do público em geral. Até 2019, ano do término de nossa pesquisa, o cotejamento entre os prêmios havia apontado dados convergentes com tais críticas.

A grande diferença que pudemos constatar reside na alternância de editoras contempladas pelos concursos literários. Nas dezenove edições do *Strega* neste início de século apareceram apenas cinco grandes grupos: Mondadori, Rizzoli, Einaudi, Bompiani e Feltrinelli. A única exceção foi a vitória de 2018 pela Guanda. No mesmo período, o *Viareggio* foi entregue a livros de onze diferentes editoras, com chance desse número aumentar em 2019, já que entre os três finalistas há duas obras da editora La nave di Teseo que nunca venceu esse prêmio. Já o *Campielo* e o

*Bagutta*, com duas categorias cada, premiaram dezenove e vinte e três casas editoras, respectivamente. Houve uma edição empatada no *Campielo* e outra no *Viareggio*, enquanto no *Bagutta* esse fenômeno aconteceu seis vezes, o que incrementa a possibilidade de revezamento entre editoras vencedoras em razão do aumento no número de prêmios concedidos. Contudo, mesmo que considerássemos apenas uma das categorias e excluíssemos os empates, o número de editoras vencedoras em cada um dos outros três prêmios ainda excederia a quantidade de editoras contempladas pelo *Strega* (COSTA, 2019, p. 61-62).

Sobre o tema da editoria, as estudiosas brasileiras Marisa Lajoso e Regina Zilberman publicaram, em 2001, a obra *O preço da leitura – Leis e números por detrás das letras* em que refletem sobre a literatura além do tripé autor/obra/público com foco nas lógicas mercadológicas. Na medida em que as intermediações entre os três pontos são muito variadas, é preciso que a Teoria e a Crítica não deixem de lado a questão econômica e materialista “ponto de partida para uma teoria da literatura que não se queira nem idealista, por sacralizar o texto, nem caolha, por ter dificuldade de enxergar os meandros da vida literária, que se estendem para além das relações lineares entre autor e obra.” (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001, p. 167).

Nessa esteira, a escritora romana Claudia Cammisecra publicou em 2015 o seu trabalho de conclusão de graduação em Comunicação (*Il Premio Strega: un’analisi tra letteratura, società e industria editoriale*), no qual afirma que a atuação das editoras no mundo contemporâneo está marcada por uma despersonalização do caráter específico do editor, por uma organização do trabalho com estrutura empresarial de tipo-industrial capitalista e até pela entrada de figuras distantes do mundo literário no poder decisório das diversas editoras.

Da pesquisa feita por Cammisecra, na qual entrevistou também o diretor Petrocchi, emerge a constatação de que as candidaturas das obras raramente ocorrem de forma espontânea por parte dos *Amici della Domenica*, mas sim que, seguindo as lógicas de mercado, são na verdade as editoras que selecionam internamente as obras que têm o perfil do concurso e, em seguida, buscam o apoio de dois jurados para inscrevê-las.

Anexada ao final de seu trabalho encontra-se a transcrição integral de uma entrevista feita a um editor, cujo anonimato foi exigido, que indicou vários autores finalistas do prêmio.

Com relação ao que a autora chama de “efeito *Strega*”, no tocante ao aumento das vendas de uma obra literária vencedora do prêmio, o editor incógnito entrevistado por ela afirma que a *Fondazione Bellonci* não tem interesse em impulsionar livros que depois as editoras menores não tenham força para promover e comercializar. Segundo ele, uma casa pequena como a *Minimum Fax*, se viesse a receber o *Strega*, venderia um número de exemplares até dez vezes inferior ao de uma editora de grande porte que consegue distribuir e comercializar um volume considerável de obras (COSTA, 2019, p. 38).

Contudo, ao passo que, como visto anteriormente, a disparidade de gêneros entre os *stregati* (alcunha das obras vencedoras) continua sendo motivo de grandes questionamentos e descrédito, a supremacia das grandes editoras vem sendo desmistificada nas últimas edições. É prematuro afirmar se estamos diante de uma coincidência ou de uma tendência, mas as edições de 2020 e 2021 do *Strega* tiveram como vitoriosas as editoras La Nave di Teseo e Neri Pozza que nunca haviam ganhado. No entanto, a editora Sellerio, bem presente entre os vencedores do *Campielo* na década de 2010 e já agraciada pelo *Bagutta* e pelo *Viareggio*, permanece ausente no *Strega*.

Em nome da credibilidade do próprio prêmio, espera-se que a constatada presença de autoras e de pequenas editoras entre as doze obras finalistas dos últimos anos seja não só mantida como ampliada, de modo que haja espaço para todos na *cinquina* e que resultados mais democráticos, semelhantes aos obtidos nas três últimas edições sejam constantes.

### **Características das obras premiadas**

No que diz respeito às obras em si, no decorrer da pesquisa, fizemos uma leitura atenta dos primeiros dezoito romances vencedores do século XXI e, em relação ao formato narrativo, pudemos detectar o predomínio das escritas do eu, do realismo e da linguagem ensaísta:

Esses modelos narrativos não são um privilégio do conjunto literário italiano e, menos ainda, dos *stregati*. No mundo globalizado em que vivemos, as tendências literárias assemelham-se por toda parte, foi o que afirmaram Remo Ceserani e Giuliana Benvenuti na obra *La letteratura nell'età globale* (il Mulino, 2012), em que denunciam o processo de desnacionalização pelo qual atravessa a produção literária global. Ao mesmo tempo, entre os temas recorrentes identificados nos *stregati* e que, de certa maneira, os nacionalizam e afastam dos padrões do *midcult* anglo-saxão de ampla difusão internacional, podemos citar a forte presença de tramas associadas a situações de guerra, em especial àquela deflagrada durante os anos do fascismo, enredos derivados de circunstâncias político-econômicas italianas, da ação da máfia no *Bel Paese* ou de crimes ocorridos em território nacional, que podem não suscitar imediatamente o interesse de um leitor estrangeiro. Por outro lado, a crise econômica internacional, desencadeada na primeira década dos anos 2000, é um mote que, deixando de lado as peculiaridades do cenário italiano, conversa com leitores do mundo todo, considerando as proporções globais dessa recessão e suas consequências negativas sentidas praticamente por toda parte (COSTA, 2019, p. 173).

Mesmo não sendo um prêmio sentido e acompanhado de perto pelo público brasileiro em geral, o caráter universal e/ou a qualidade de muitos *stregati* fazem com que editoras optem por publicar suas traduções no Brasil. Entre os vencedores deste século identificamos *Como Deus manda* de Niccolò Ammaniti, *As oito montanhas* de Paolo Cognetti, *A solidão dos números primos* de Paolo Giordano, *Não se mexa* de Margaret Mazzantini, *Inseparáveis. O fogo amigo das lembranças* de Alessandro Piperno e *Caos Calmo* de Sandro Veronesi. Observamos ainda que, em um mundo de escassez de tempo dedicado à leitura, em que ela concorre com mídias bastante menos exigentes de empenho e dedicação do público, os romances vencedores do *Strega*, por vezes até extensos em número de páginas, conservam uma grande rapidez narrativa. Tal característica resguarda não apenas sua legibilidade e o fluxo de consumo imprescindíveis para as leis do mercado editorial, como se presta perfeitamente ao audiovisual e, efetivamente, não é incomum que as obras finalistas se tornem roteiros de filmes, peças ou séries de TV. Exemplos das últimas décadas são as películas de *La scuola cattolica*, *Non ti muovere*, *Caos Calmo*, *Come Dio comanda* e *La solitudine dei numeri primi*, além de *Vita* e *Il colibrì* que ainda estão em fase de produção cinematográfica e *M. Il figlio del secolo* cuja leitura

dos trechos mais relevantes por três famosos atores italianos no teatro do Palazzo dei Congressi di Roma virou um programa de televisão com a participação do autor Antonio Scurati.

A apuração de coincidências entre as características apontadas pela nossa pesquisa e aquelas presentes nos ensaios de renomados pesquisadores da narrativa dos nossos dias como Raffaele Donarumma (*Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, 2014), Daniele Giglioli (*Senza trauma. Scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, 2013) e Gianluigi Simonetti (*La letteratura circostante: narrativa e poesia nell'Italia contemporanea*, 2018), que por vezes também analisaram os mesmos romances ou outras obras de autores já premiados pelo *Strega*, reforça o nosso entendimento que os *stregati* estão contribuindo para uma ainda muito incipiente formação do cânone literário deste milênio.

Quanto à influência dos clássicos que em seus momentos históricos foram inovadores e vanguardistas, é natural que os romances contemporâneos de certa maneira os parodiem. Mudam os personagens, muda o contexto, a língua se transforma, mas os recursos estilísticos se repetem com adaptações. Um romance que tem força para vencer o *Strega* no século XXI deve suscitar interesse tanto por seu enredo quanto por seu estilo e referências a obras canônicas, proporcionando níveis de leitura variados de acordo com o conhecimento literário prévio do leitor e, mesmo seguindo modelos, deve tentar usar a herança literária para dar vida a uma obra original.

## Referências

BELLONCI, Maria. *Io e il Premio Strega*. Milano: Mondadori, 1995.

BERARDINELLI, Alfonso. O best-seller pós-moderno de “O Gattopardo” a Stephen King. In: WATAGHIN, Lucia. *Não incentive o romance e outros ensaios*. Trad. Doris Cavallari, Francisco Degani, Patricia De Cia. São Paulo: Nova Alexandria/Humanitas, 2007.

CAMMISECRA, Claudia. *Il Premio Strega: un'analisi tra letteratura, società e industria editoriale*. Tese (Comunicação, Mídia e Publicidade). Roma: Università Telematica Internazionale Uninettuno 2015.

CONTENTI, Alessandra. *L'invenzione del bestseller*. Milano: Tranchida, 2002.

COSTA, Clara M<sup>a</sup>. S. P. da. *Narrativa italiana no século XXI segundo o Premio Strega*. 2019. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Italiana), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. <https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-18022020-174420>. Acesso em 30 nov. 2021.

PETROCCHI, Stefano. *La polveriera*. Milano: Mondadori, 2014.

PETROCCHI, Stefano (Org.). *Strega – Un premio che nessuno ha ancora immaginato*. Milano: Rizzoli, 2014.

**Recebido em:** 3 de dezembro de 2021.

**Aceito em:** 28 de dezembro de 2021.

# Entrevista

## **A Escolha do Goncourt no Brasil: Zadig Gama entrevista Joice Armani Galli<sup>1</sup>**

### **The Brazil's Goncourt Choice: Zadig Gama interviews Joice Armani Galli**

O Prêmio Goncourt, considerado o prêmio literário mais prestigioso da França, é atribuído pela Academia Goncourt ininterruptamente desde 1903. Para se ter uma ideia do valor simbólico dessa distinção literária, basta folhear as páginas de algum jornal ou revista assim como de Histórias da literatura que têm em seu escopo a produção literária de língua francesa dos séculos XX e XXI. A imprensa, sobretudo nos últimos meses do ano, quando acontece o processo de seleção do melhor romance escrito em língua francesa do ano, publica um sem-número de notícias e artigos sobre os escritores e títulos selecionados pelo júri da Academia Goncourt. As Histórias da literatura, por sua vez, ao darem conta do cânone do romance contemporâneo, voltam-se para nomes como o de Marcel Proust, laureado com o Goncourt em 1919; André Malraux, em 1933; Simone de Beauvoir, em 1954; Romain Gary, em 1956 (e 1975 com o pseudônimo de Émile Ajar); Patrick Modiano em 1978; e Marguerite Duras em 1984.

Deriva-se do Prêmio Goncourt, desde 1998, uma distinção literária chamada Choix Goncourt international (Escolha do Goncourt internacional). Trata-se de uma “estratégia de internacionalização iniciada na década de 1970, que segue as mesmas regras do Prêmio Goncourt, distinguindo-se deste pelo fato de o júri ser composto por estudantes de institutos franceses ou de instancias promotoras da francofonia” (GAMA, 2020, p. 36). Os quatro títulos finalistas selecionados pelos dez membros da Academia Goncourt passam pelo crivo de leitores universitários de nível de Graduação e Pós-Graduação, com condução e

---

<sup>1</sup> Joice Armani Galli é professora de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal Fluminense (UFF) e do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PosLing-UFF). É igualmente líder do grupo de pesquisa Letramento ‘Numérique’ da Fluminense para o Francês como Língua Estrangeira (LENUFFLE). Possui Doutorado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestrado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) e Graduação em Letras Português-Francês pela mesma Universidade. E-mail: [joicearmanigalli@gmail.com](mailto:joicearmanigalli@gmail.com).

 ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8746-0928>.

acompanhamento de professores especialistas em literatura, em diversos países, como Argélia, Áustria, Bélgica, Brasil, Bulgária, China, Eslovênia, Espanha, Estados Unidos, Estônia, Finlândia, Geórgia, Grécia, Índia, Irlanda, Itália, Marrocos, Países Baixos, Polônia, República Tcheca, Romênia, Sérvia, Suíça, Tunísia e Uruguai, assim como nos países que formam o Oriente Médio e o Reino Unido. O Brasil, o Uruguai e os Estados Unidos são os únicos países do continente americano a participarem da Escolha do Goncourt internacional, sendo o Brasil o primeiro a constar nessa lista.

Em entrevista realizada por e-mail com a Professora Doutora Joice Armani Galli, que está à frente do Choix Goncourt du Brésil (Escolha do Goncourt no Brasil) desde sua criação, em 2019, ficaremos sabendo um pouco mais a respeito da relação dessa iniciativa com as instituições de promoção da francofonia no país e sobre sua atuação enquanto responsável por um dos grupos de leitura dos romances concorrentes.

**Zadig Gama:** Como aconteceu o convite da Academia Goncourt junto à Embaixada da França e ao Instituto Francês do Brasil para a composição de círculos de leitura e de um júri para a Escolha do Goncourt no Brasil? Quais instituições de promoção da francofonia participam dessa iniciativa?

**Joice Armani Galli:** Inicialmente gostaria de agradecer a iniciativa deste trabalho de resgate sobre o projeto de leitura em torno da Escolha do Goncourt no Brasil, pertinente e valiosa em tempos sombrios para as pesquisas na área de Ciências Humanas, nas Letras e, mais precisamente, na formação superior das Letras francesas. Pertinente e valiosa, pois a discussão dessa língua-cultura no mundo contemporâneo faz-se crítica, inclusiva e plural como pressupostos para a leitura dos universos francófonos que se descortinam a cada novo romance estudado.

Respondendo objetivamente à pergunta, o contato se deu via e-mail, em fevereiro de 2019, e dirigia-se a todos os professores do Setor de Francês do Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense (UFF). Tendo sido redistribuída da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) há menos de um ano para a UFF à época, aguardarei que os colegas se manifestassem. Passado algum tempo, recebi o contato telefônico da adida cultural da Embaixada da

França, com quem eu já havia desenvolvido projetos institucionais anteriormente, perguntando sobre meu interesse em tomar a frente do projeto, já que os demais colegas não haviam se expressado. Considerei que seria um trabalho interessante a ser desenvolvido e aceitei o desafio de, em pleno mês de férias escaldantes no Brasil, o que corresponde ao mês de agosto para os europeus em termos de clima e de calendário escolar, conseguir reunir 11 alunos e promover uma discussão em torno do projeto. Discorro a seguir sobre a realização deste trabalho ao longo dos três últimos anos.

Em 2019 realizamos encontros, os quais caracterizavam o que chamamos em termos institucionais de grupo de estudos, recebendo o nome de *Club de Lecture UFF*. Trabalhamos *à fond*, ou seja, intensamente, de fevereiro a maio daquele ano para eleger uma dentre as quatro obras: *Maîtres et esclaves*, de Paul Greveillac (Gallimard); *Frère d'âme*, de David Diop (Seuil); *Leurs enfants après eux*, de Nicolas Mathieu (Actes Sud) e *L'Hiver du mécontentement*, de Thomas B. Reverdy. Considerei que seria importante termos clara a metodologia do grupo de estudos, já que dispúnhamos de pouco tempo, foi então que sugeri a criação de duplas, *les binômes*, a fim de assegurar que todos poderiam discutir e participar criticamente dessa que era a I Edição do prêmio no Brasil. Em paralelo, os professores das demais universidades envolvidas, quais sejam, além da UFF, UFMG, UnB, USP e UFPE, totalizando as cinco instituições públicas de ensino superior, mantinham diálogos regulares com o objetivo de construir junto aos parceiros franceses esse projeto literário com a “cara” do Brasil. Apesar dos esforços desse grupo do projeto inicial em aprimorar, por exemplo, as *Fiches de Notations*, trazendo a perspectiva brasileira para sua elaboração e solicitando a versão impressa de um exemplar das obras por instituição com o objetivo de atualizar a materialidade do acervo das bibliotecas francesas de nossas universidades, o ano seguinte sofreria a avalanche da pandemia do Covid-19, uma crise sanitária com repercussões planetárias e humanas que abalou o mundo.

Foi dessa forma que o ano de 2020 foi interrompido logo após a realização da primeira reunião dos alunos remanescentes do ano anterior, em 13 de março, juntamente com a adida de cooperação educativa do consulado do Rio de Janeiro. Aliás, esse foi o último dia em que pisamos na UFF até o presente momento...

mas como todos, nos redimensionamos e fizemos o *Club de Lecture UFF* acontecer *autrement*, via remota.

Contando com os empréstimos da Culturethèque (<https://www.culturetheque.com/>) para a retirada dos livros desde a primeira edição, tal plataforma foi ainda mais importante no período do confinamento. Realizamos encontros regulares e mantivemos a lógica dos *binômes*, prática aliás adotada pelas demais universidades, que até então totalizam nove instituições, já que junto às anteriores vieram a somar-se a Universidade Federal do Paraná (UFPR), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal do Maranhão (UFMA) e a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Um dos incentivos para dar visibilidade ao grupo *Club de Lecture UFF* foi a realização de um clip sugerido por mim e organizado pelos alunos para termos um material de divulgação do projeto que, naquele ano então, passou de projeto de estudos a um projeto de extensão. O referido vídeo é uma síntese importante das descobertas em meio a discussões relativas à literatura francófona contemporânea, conforme é possível visualizar no seguinte endereço: <https://drive.google.com/file/d/1tYQYdCUvQzhsaf1mVxkoOZgQ9G1CERMh/view>. Finalizamos o ano com a participação da representante eleita pela UFF, na Feira Literária de Parati (FLIP) de 2020, conforme é possível visualizar no seguinte vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=tJGwmJ1LLi8>.

No evento de premiação, realizado em dezembro de 2020 como uma das ações da FLIP, houve a participação do então premiado autor do *Choix Goncourt du Brésil 2019*, o escritor David Diop, autor de *Frère d'âme*, livro eleito em mais de oito países. No Brasil, foi escolhido por unanimidade pelo conjunto de alunos universitários representantes em 2019<sup>2</sup>. A premiação de 2020 decidiu pela obra *Tous les hommes n'habitent pas le monde de la même façon*, de Jean-Paul Dubois (L'Olivier), conforme registro do evento no vídeo indicado, eleito também por unanimidade entre as obras: *La Part du fils*, de Jean-Luc Coatalem (Stock); *Soif*, d'Amélie Nothomb (Albin Michel) et *Extérieur monde* d'Olivier Rolin (Gallimard).

---

<sup>2</sup> Na primeira edição tínhamos dois alunos por IES, totalizando 10 estudantes quando da I Escolha Goncourt no Brasil. Nas edições seguintes, no entanto, com o acréscimo de outras universidades, a representação passou a ser de um aluno.

A III Edição, no ano de 2021, deu continuidade ao trabalho remoto e, nessa ocasião, o projeto foi avaliado na UFF em termos de pesquisa, configurando-se atualmente em projeto científico, conforme apresentação realizada por ocasião do VI Seminário de Literaturas Francófonas da UERJ (SELIFRAN) / II Seminário Internacional de Literaturas Francófonas da UERJ (SEILIFRAN) (<https://www.youtube.com/watch?v=yuv9TmPomYQ>). Neste ano as obras estudadas são *Les Impatientes*, de Djâïli Amadou Amal (Emmanuelle Collas); *L'Anomalie* de Hervé Le Tellier (Gallimard); *Thésée, sa vie nouvelle*, de Camille de Toledo (Verdier) e *L'Historiographe du Royaume*, de Maël Renouard (Grasset).

Tal panorama permite identificar a evolução do trabalho realizado pelo *Club de Lecture UFF*, tendo correspondido assim, desde o começo, aos três pilares das universidades públicas federais, quais sejam: ensino, extensão e pesquisa. Atualmente o projeto nacional, do qual a UFF faz parte desde sua introdução, conta com onze instituições: a Unesp, que ingressou em substituição à USP, além da UFPA e da UFSC.

**ZG:** Qual o perfil dos alunos que compõem o júri da Escolha do Goncourt no Brasil? Eles já conheciam o Prêmio Goncourt e os títulos laureados anteriormente?

**JAG:** O perfil dos alunos é predominantemente caracterizado por estudantes que apreciam a literatura francófona e o fato de desconhecem o referido prêmio fez com que o laboratório LENUFFLE, que hospeda em uma de suas linhas atualmente o projeto de pesquisa do *FOU Littéraire* relativo ao Goncourt 2021, organizasse um evento em março de 2019. O encontro literário contou com a participação de Roger Guilloux, adido cultural aposentado do consulado da França no Recife, que nos prestigiou fazendo conhecer a todes a história desse que é o mais renomado prêmio literário francês, conforme sugere o cartaz de divulgação propagado à época, cujo título fazia essa chamada para a perspectiva contemporânea da proposta do projeto do *Club de Lecture* na UFF: *Le Goncourt, porta aberta para o romance contemporâneo*.

**Cartaz do evento *Le Goncourt porte ouverte sur le roman contemporain*.  
Universidade Federal Fluminense, 28 mar. 2019.**

Universidade Federal Fluminense  
Departamento de Línguas Estrangeiras Modernas – GLE  
Setor de Francês  
Programa de Pós-Graduação em Linguagem - UFF  
Grupo de Pesquisa LENUFLE/UFF

lenufle

**LE GONCOURT, PORTE OUVERTE SUR LE ROMAN CONTEMPORAIN**

Conférence le 28 mars 2019/10h30  
Salle 218/C - Auditório Ismael Coutinho - Palestra em Francês

Roger Guilloux possui formação em Letras-Inglês, especialização em FLE (Sorbonne III) e mestrado em Ciências da Educação (Université Rennes II). Foi professor de Línguas Estrangeiras – LE – Francês na Escócia, Tailândia, no Vietnã e na China, além de Inglês, no Marrocos. No início dos anos 80 trabalhou nos serviços do Ministério das Relações Exteriores da França, dando apoio ao ensino de francês. Atuou como adido de cooperação no Brasil/Recife, seguindo-se da Bolívia e Colômbia. Foi conselheiro de educação nas escolas de Rennes e atualmente desenvolve atividades ligadas às ONGS, além de realizar traduções de artigos de revistas brasileiras para o site 'Autres Brésils'.

Merci de votre participation !  
L'équipe du laboratoire  
LENUFLE – Lettrisme Numérique de Français Langue  
Étrangère

SEMAINE DE LA LANGUE FRANÇAISE ET DE LA FRANCOPHONIE

INSTITUT FRANÇAIS

estudos de Linguagem pós-graduação UFF

LIBERTÉ • ÉGALITÉ • FRATERNITÉ  
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE  
AMBASSADE DE FRANCE AU BRÉSIL

**ZG:** Já há algum tempo a senhora desenvolve pesquisas sobre a articulação entre a leitura dos romances participantes da Escolha do Goncourt no Brasil com práticas de letramento. Como tem sido o desenvolvimento desse trabalho?

**JAG:** Importa ressaltar que Letramento – grafado com maiúscula – sendo igualmente parte do nome que compõe nosso laboratório de estudos, fundando na UFPE desde 2008, não é uma competência ou uma habilidade. A abordagem dada por essa lente do construto teórico-metodológico do Letramento em Línguas é antes uma prática social situada historicamente na expressão discursiva do sujeito, daí trazermos elementos como a perspectiva decolonial e o aprofundamento do que seja a Competência Intercultural (CI) para projetos que atendem a esse desenho epistemológico. De igual potência, sendo o Français sur Objectif Universitaire (FOU) uma vertente do Français sur Objectif Spécifique (FOS), encontramos respaldo acadêmico na *filière littéraire*, conferindo ao FOU Littéraire um importante referencial teórico, juntamente ao Letramento em Línguas, para o desenvolvimento do projeto de pesquisa em literatura com esse tema na UFF, o que veio a atualizar o *Club de Lecture*.

O presente projeto está vinculado à linha de pesquisa “Literatura/Língua e Sociedade” e intitula-se “Le FOU Littéraire: elementos para uma leitura colaborativa”, conforme organização do referido laboratório de pesquisa registrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (<http://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/467257#linhaPesquisa>).

**ZG:** O prêmio Goncourt, instituído pelo espólio dos irmãos Edmond e Jules de Goncourt, é um prêmio que recompensa o melhor romance do ano, escrito originalmente em língua francesa e publicado em uma editora francófona que tenha um circuito de distribuição em livrarias. Dentre os critérios de seleção da Escolha do Goncourt no Brasil fazem parte questões ligadas à francofonia e à interculturalidade?

**JAG:** Entendemos que sim, há uma preocupação que me parecer atravessar as Universidades envolvidas com a Escolha no Brasil no que tange à francofonia, bem como a interculturalidade por serem entradas pertinentes para a leitura de uma França para além do hexágono, plural e diversa. A percepção sobre uma temática emergente levou os alunos participantes das três edições do *Club de Lecture UFF* a organizarem um artigo intitulado “Uma análise sobre o possível lugar da literatura francesa contemporânea na realidade sociocultural brasileira”, que está no prelo.

**ZG:** Em 2018, o Prêmio Goncourt foi atribuído a Nicolas Mathieu por *Leurs enfants après eux*, romance que conta a história de adolescentes à época da desindustrialização do Leste da França. Em 2019, quando houve a leitura dos títulos com os quais esse romance concorreu para a Escolha do Goncourt internacional, diversos países – como Brasil, China, Eslovênia, Espanha, Sérvia e Tunísia – selecionaram o romance *Frère d’âme*, de David Diop, história sobre dois atiradores senegaleses durante a Primeira Guerra Mundial. Esse fato se tornou notícia (SIMÉONE, 2019; GABRIEL, 2021) e faculto o debate sobre questões de ordem política, de raça, de gênero e de dominação, legadas pelo colonialismo. Na sua opinião, a Escolha do Goncourt internacional assim como a Escolha do Brasil podem assumir a forma de resposta crítica a uma tradição eurocêntrica?

**JAG:** Certamente e penso que seja nessa divergência que há grande potencial de ampliação da Escolha para mais universidades e institutos federais no Brasil. Trata-se de um exercício que diz respeito também ao direito à literatura, como preconizava Antônio Candido, que deveria ser intrínseco a todo cidadão

brasileiro. A riqueza política e social de obras como a grande premiada por unanimidade em maio de 2019, em São Paulo, atesta a relevância de debates em torno dessa literatura para todos com a perspectiva de sustentar de forma fundamentada, articulando assim tanto as competências relativas à leitura, quanto ativando de forma crítica e argumentativa as competências próprias à produção escrita. Os estudantes se sentem investidos do engajamento que têm ao classificar e justificar a escolha de cada uma das obras. O impacto dessas reflexões na formação superior é bastante significativo, já que refere aspectos percucientes à relação da língua estrangeira (LE), conforme postula o Letramento em Línguas, especialmente a representação e o intercultural. Além disso, há um processo de pertencimento que esses elementos universais da literatura trabalhada dessa forma permitem que se desvelem, algo que percebi desde o primeiro momento nas discussões amiúde com os alunos e nos grandes debates, envolvendo outras universidades e os parceiros diplomáticos da França no Brasil como o Bureau du Livre, a Bibliomaison, o Consulado Geral da França no Rio de Janeiro e, *bien évidemment*, a Embaixada.

**ZG:** A seu ver, em que medida a Escolha do Goncourt no Brasil pode abrir novas vias para o romance contemporâneo de língua francesa chegar a novos leitores?

**JAG:** Trata-se de um projeto, de iniciativa do governo francês, mas que só toma forma se os atores políticos nacionais se apropriarem e, nesse sentido, sim, acaba por alcançar um número maior de leitores, além de forjar uma competência em leitura mais afinada ao contexto contemporâneo mundial e francófono. Percebi o comprometimento dos alunos e seu grau de envolvimento desde a promoção dos primeiros encontros, o que nos levou, eu juntamente com uma colega da UnB, a propormos a organização de um dossiê temático em torno desse processo, a Escolha e suas interfaces (fazendo aqui um jogo de palavras com o nome desta prestimosa Revista) para dar voz e vez de forma ainda mais destacada para a formação científica e literária de nossos alunos. Mas sobre tal dossiê, proponho tratarmos em entrevista posterior na qual seria interessante trazer os alunos envolvidos no projeto editorial, bem como e obviamente minha colega, parceira na iniciativa e na editoria da revista que irá hospedar tal produção, além dos docentes que aceitaram fazer parte desse projeto em particular, mais um dentre

os muitos desafios trazidos pelos efeitos da pandemia do Covid-19. Espero ter colaborado para uma maior compreensão desse projeto que a meu ver merece maior visibilidade, mais oportunidades de divulgação, mais vez e voz para os estudantes de Letras francesas que trabalham a literatura contemporânea francófona, plural e crítica.

Muito obrigada e atenciosamente,  
Joice.

## Referências

Cartaz do evento *Le Goncourt porte ouverte sur le roman contemporain*. Universidade Federal Fluminense, 28 mar. 2019. [http://ole.uff.br/wp-content/uploads/sites/475/2019/03/thumbnail\\_Le-Goncourt.jpg](http://ole.uff.br/wp-content/uploads/sites/475/2019/03/thumbnail_Le-Goncourt.jpg). Acesso em 15 nov. 2021.

GABRIEL, Ruan de Sousa. David Diop se torna o primeiro escritor francês a vencer o International Booker Prize. *O Globo* (on-line), 2 jun. 2021. <https://oglobo.globo.com/cultura/david-diop-se-torna-primeiro-escritor-frances-vencer-international-booker-prize-25044999>. Acesso em 6 jul. 2021.

GAMA, Zadig. Academia Goncourt: a instituição em três momentos. *interFACES*, Rio de Janeiro, n.30, vol. 2, p. 23-40, jul.-dez. 2020. <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/38732/22166>. Acesso em 13 ago. 2021.

SIMÉONE, Christine. Goncourt à l'étranger: rarement les autres pays qui le décernent font le même choix qu'en France. *FranceInter* (on-line), 17 nov. 2019. <https://www.franceinter.fr/culture/goncourt-a-l-etranger-rarement-les-autres-pays-qui-le-decernent-font-le-meme-choix-qu-en-france>. Acesso em 2 jun. 2021.

# Varia

# A representação dos espaços em *Au Bonheur des dames*, de Émile Zola

Eduarda Araújo da Silva Martins<sup>1</sup>

**Resumo:** Este artigo abordará o espaço na literatura, a partir da análise do romance *Au Bonheur des dames* (1883), do escritor naturalista francês Émile Zola (1840-1902). Para isso, buscaremos demonstrar como o espaço urbano e o espaço social (BRANDÃO, 2007) são representados na obra, refletindo, igualmente, sobre a percepção da cidade através dos sentidos (KANASHIRO, 2003; NEVES; SOBRAL, 2019). Sabendo que a estética naturalista é altamente referencial, discutiremos como a noção de real é compreendida teoricamente por Zola antes de se realizar no texto literário.

**Palavras-chave:** Émile Zola; *Au Bonheur des dames*; real; sentidos; espaço literário.

## The representation of space in Emile Zola's *Au Bonheur des dames*

**Abstract:** This article will address space in literature, based on the analysis of the novel *Au Bonheur des dames* (1883), by the French naturalist writer Émile Zola (1840-1902). For this, we will seek to demonstrate how urban space and social space (BRANDÃO, 2007) are represented in the work, also reflecting on the perception of the city through the senses (KANASHIRO, 2003; NEVES; SOBRAL, 2019). Knowing that naturalistic aesthetics is highly referential, we will discuss how the notion of the real is theoretically understood by Zola before being realized in the literary text.

**Keywords:** Émile Zola; *Au Bonheur des dames*; real; senses; literary space.

Émile Zola é um dos nomes mais conhecidos do naturalismo francês por publicar a famosa série romanesca de 20 volumes intitulada *Les Rougon-Macquart* (1871-1893), através da qual faz um estudo naturalista, tendo como fio condutor a história fictícia de uma família durante o Segundo Império francês (1852-1870). Por meio de seu trabalho como escritor e de sua atuação na imprensa como forte defensor do naturalismo, publicando artigos que

---

<sup>1</sup> Eduarda Araújo da Silva Martins é Doutoranda em Letras Neolatinas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com bolsa CAPES. Possui Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ) e Licenciatura em Letras Português-Francês (UFRJ).

E-mail: [eduarda.araujosm@gmail.com](mailto:eduarda.araujosm@gmail.com).

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8589-9574>.

fundamentaram essa estética, Zola se tornou, paulatinamente, reconhecido no campo literário francês (BOURDIEU, 1996), constituindo-se como referência para escritores do mundo inteiro.

O naturalismo é um movimento estético que tem como proposta a representação da realidade na busca de um maior efeito de real (BARTHES, 2004). Para causar esse efeito, o escritor observa atentamente a sociedade, a maneira de agir e de falar de grupos sociais, realizando anotações que são essenciais para a criação de seus romances. Estando, portanto, atento aos acontecimentos, Zola retratou, no décimo primeiro romance de sua saga, *Au Bonheur des dames* (*O Paraíso das Damas*, 1883), o grande comércio de novidades que se estabeleceu em Paris, ainda no Segundo Império. Não é estranho pensar que as transformações pelas quais a cidade passou naquele período tenham chamado a atenção do escritor. Sobre isso, o diretor do jornal *Le Voltaire*, Jules Laffitte (1838-1904), declarou: “O Sr. Zola... desta vez, vai se dedicar a um estudo detalhado dos costumes do grande comércio de Paris, no qual ele pintará o quadro surpreendente e novo desses grandes bazares modernos que vêm, há alguns anos, transformando os hábitos parisienses” (*Le Voltaire*, Paris, 5 fev. 1880)<sup>2</sup>.

Essas grandes lojas setorizadas, que vendiam de tudo, deram origem às hoje conhecidas lojas de departamento. As novidades introduzidas por elas atingiam, sobretudo, o público feminino, que era visto pelos comerciantes como uma clientela fiel e ansiosa por novos artigos (MITTERAND In: ZOLA, 1980 [1883], p. 513-514). O papel da mulher terá, portanto, lugar privilegiado na trama de Zola e será representado tanto pelas vendedoras quanto pelas clientes: “Na aparência, um romance de mulheres, em um espaço de mulheres, para mulheres. Na realidade, o quadro da exploração das mulheres, clientes e vendedoras, por homens, tirando delas prazer e proveito” (MITTERAND, 2001, p. 639)<sup>3</sup>. Nesse sentido, o romance pretende também ser uma imagem dessa

---

<sup>2</sup> “M. Zola... cette fois, va se consacrer à une étude fouillée des mœurs du grand commerce de Paris, où il peindra le tableau, saisissant et nouveau, de ces grands bazars modernes qui ont, depuis quelques années, transformé les habitudes parisiennes”. Esta e as demais traduções não referenciadas foram feitas pela autora deste artigo.

<sup>3</sup> “En apparence, un roman de femmes, dans un espace de femmes, pour des femmes. En réalité, le tableau de l’exploitation des femmes, clientes et vendeuses, par des hommes, tirant d’elles plaisir et profit”.

sociedade em transformação, apresentando a exploração da mulher de diferentes classes. Para cumprir com a proposta do romance naturalista de uma representação fiel à realidade, Zola visitou assiduamente três grandes lojas (*Bon Marché*, *Louvre* e *Place de Clichy*) que sua esposa, Alexandrine Zola (1839-1925), frequentava, a fim de empreender um estudo do funcionamento desse comércio, realizando “um verdadeiro trabalho de enciclopedista” (MITTERAND, 2001, p. 642)<sup>4</sup>.

Assim, pretendemos neste artigo propor uma reflexão sobre a noção de real no trabalho do escritor naturalista. Analisaremos as “representações dos espaços” (a cidade de Paris e a loja de departamento *Au Bonheur des Dames*, que dá título ao romance) pelo viés do “espaço social” (BRANDA, 2007). Tendo em vista que o livro de Zola propõe representar o universo social que constitui o grande comércio, refletiremos sobre o impacto das grandes lojas sobre o pequeno comércio – tema sempre atual – a partir da descrição feita pelo escritor. Também nos debruçaremos sobre a representação dessa sociedade, pensando nas figuras ali inseridas. Para analisar as representações dos espaços, baseamo-nos nos estudos de Kanashiro (2003) e Neves e Sobral (2019), que discutem a noção de espaço e dos sentidos da cidade.

### **O real na estética naturalista**

A estética naturalista apresenta uma forte preocupação com a descrição da realidade. Essa preocupação pode ser verificada nos textos em que Émile Zola fundamenta sua teoria sobre a literatura naturalista, como também nos estudos críticos publicados na imprensa. Muitos desses artigos foram reunidos e lançados em volume como é o caso dos que aparecem em *Mes Haines* (1866), *Le Roman expérimental* (1880), *Les Romanciers naturalistes* (1881), *Documents littéraires* (1881) *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Nos Auteurs dramatiques* (1881) e *Une Campagne* (1882). Embora esses textos diversos apresentem temas diferentes, em todos eles é possível observar uma forte preocupação com o efeito de real.

---

<sup>4</sup> “un véritable travail d’encyclopédiste”.

Sem entrar no debate filosófico, Colette Becker define o real no *Dictionnaire des naturalismes* como aquilo que “nao é uma criação da mente, o que é exterior, e cuja existência é imediatamente comprovada pela percepção” (BECKER, 2017, p. 801)<sup>5</sup>. Para os escritores naturalistas, há uma forte oposição entre a criação baseada na imaginação e a criação baseada na invenção que se apoia no real (BECKER, 2001). Essa oposição, no entanto, não é distributiva, ou seja, o fato de o romance naturalista buscar o real, não elimina a presença da criação. É o que se pode constatar no estudo “Le sens du réel” publicado nos folhetins do *Voltaire*, em 1878, que mais tarde foram reunidos com o título “Du Roman” e publicados em um único volume que com o título *Le Roman expérimental* (1881):

Insisto nesse declínio da imaginação porque nisso vejo a própria característica do romance moderno. [...] O romancista [naturalista] inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre lhe fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995 [1881], p. 24).

Nesse trecho, Zola indica ao mesmo tempo uma limitação da imaginação no romance naturalista, mas também, uma abertura para outro tipo de criação. Todo romancista precisa criar um plano, o enredo e seus personagens – e isso está na ordem da invenção –, mas é o real que vai fornecer informações para sua obra. Zola entende a impossibilidade de se reproduzir o real com exatidão e essa impossibilidade estaria justamente ligada ao fato de o romance ser uma criação. No entanto, é através de um método científico de documentação, observação e experimentação, que o romancista pode alcançar o efeito de real de maneira mais verossímil: “A verdade tem um som sobre o qual estimo que nao nos poderíamos enganar. As frases, os parágrafos, as páginas, o livro inteiro devem soar a verdade” (ZOLA, 1995 [1881], p. 28). O naturalismo reivindica, assim, um

---

<sup>5</sup> “[...] n’est pas une création de l’esprit, ce qui est extérieur, et dont l’existence est immédiatement prouvée par la perception”.

estatuto de ciência sem renunciar à ficção (TORTONESE In: GOSSELIN-NOAT; DUFIEF, 2002, p. 183).

A busca pela verdade para se produzir o efeito de real é constante para o escritor naturalista, mas ela é sempre falha, pois, por mais que se tente, não é possível fazer uma cópia da realidade. A própria circularidade presente na obra Zola, realizada pelo procedimento da *mise-en-abyme* ou do metadiscurso, por exemplo, é incompatível com a ideia de *mimesis* do real e comprova que, na obra literária, deparamo-nos com a verdade do autor (PITON-FOUCAULT In: BARJONET; MACKÉ, 2018) ou, para usar o termo de Zola, com o seu “temperamento”. Essa reflexão já aparece em 1864, quando o escritor lança a sua *teoria das telas* (*théorie des écrans*) em uma carta enviada ao amigo Antony Valabrègue (1844-1900). Nessa carta, Zola reflete sobre o processo de criação de uma obra de arte e sobre a marca pessoal do artista, isto é, o *temperamento*. Para ele, no processo de criação, o temperamento define se os objetos observados estão mais ou menos próximos da realidade.

Inicialmente, permito-me uma comparação um pouco arriscada: Toda obra de arte é como uma janela aberta para a criação. No entanto, entre o olho do espectador e a criação, há embutido no vão da janela um tipo de Tela transparente através da qual se percebem os objetos mais ou menos deformados, sofrendo alterações mais ou menos sensíveis em suas linhas e cores. Essas alterações resultam da natureza da própria Tela. Não temos mais a criação exata e real, mas a criação modificada pelo meio por onde passa sua imagem (ZOLA, 2021 [1864], p. 603-604).

A *teoria das telas* propõe, portanto, que o real é percebido pelo escritor através de uma tela mais ou menos translúcida. Segundo Zola, há três tipos de tela: uma clássica, uma romântica e uma realista. Todas elas deformariam a realidade, “mentiriam”; no entanto, a tela realista seria o resultado mais próximo a almejar:

Em uma obra, vemos a criação através de um homem, através de um temperamento, de uma personalidade. A imagem que se produz sobre essa Tela de nova espécie é a reprodução das coisas e das pessoas que estão do outro lado, e essa reprodução, que não poderia ser fiel, mudará todas as vezes em que uma nova Tela se interpuser entre nosso olho e a criação [...]. A realidade exata é, portanto, impossível em uma obra de arte. Um tema pode ser rebaixado ou idealizado. No fundo, é a mesma coisa. Há

deformação do que existe. Há mentira (ZOLA, 2021 [1864], p. 603-604).

Como o próprio Zola afirma, “a realidade exata é [...] impossível em uma obra de arte” (ZOLA, 2021 [1864], p. 604), mas o escritor naturalista consegue alcançar o efeito de real, pois a tela através da qual ele percebe os objetos seria “um vidro liso, muito transparente, sem ser muito límpido, fornecendo imagens da maneira mais fiel que uma Tela possa fornecer” (2021, p. 607). Por outro lado, aquele escritor que vê através da tela clássica ou romântica percebe o mundo de maneira bem mais distorcida: “a Tela clássica é, em síntese, uma lente de aumento que desenvolve as linhas e, ao fazê-lo, bloqueia as cores” (2021, p. 606); já a tela romântica é “um prisma com uma potente refração que quebra todo raio luminoso e o decompõe em um espectro solar ofuscante” (2021, p. 607). A preocupação estética de Zola consiste em distanciar-se do romance idealista (SEILLANT, 2011), que mascara a realidade e se perde na imaginação.

Assim, a busca do escritor naturalista pelo efeito de real, por meio da observação da sociedade e da documentação dos fatos, afastou o romance naturalista das representações das imagens idealizadas, presentes nos romances idealistas, e das imagens atenuadas e incompletas da tela clássica. Por isso, seu trabalho é sempre em busca da “verdade”. Ainda no texto “Le sens du réel”, Zola aponta uma série de operações que o romancista deve efetuar para construir sua obra:

Quase todos [os romancistas naturalistas] estabelecem suas obras a partir de notas, tomadas longamente. Quando estudaram com um cuidado escrupuloso o terreno onde devem caminhar, quando se informaram em todas as fontes e têm em mãos os múltiplos documentos dos quais necessitam, somente nesse momento decidem escrever. O plano da obra lhes é trazido por esses próprios documentos, pois acontece de os fatos se originarem logicamente, este antes daquele; estabelece-se uma simetria, a história se compõe de todas as observações recolhidas, de todas as notas tomadas, uma puxando a outra, pelo próprio encadeamento da vida das personagens, e a conclusão nada mais é que uma consequência natural e inevitável (ZOLA, 1995 [1881], p. 24-25).

A documentação é uma das maiores qualidades de um escritor moderno, segundo Zola. Esse procedimento foi amplamente utilizado por ele para compor

seus romances; e os dossiês preparatórios que deixou constituem uma inesgotável fonte de pesquisa.

Para escrever *Au Bonheur des dames*, o escritor reuniu informações sobre as grandes lojas de departamento (PAGÈS; MORGAN, 2016). Entre 1853 e 1870, Paris passou por um grande processo de modernização, liderado por Napoleão III e dirigido pelo barão Haussmann (1809-1891). O projeto previa o alargamento de ruas, a regulamentação de fachadas dos prédios, a criação de espaços verdes, o estabelecimento de redes de esgotos e de abastecimento de água. Preocupava-se com questões envolvendo a mobilidade urbana. Apesar dos inúmeros problemas gerados por essa iniciativa altamente dispendiosa, o grande comércio encontrou terreno fértil para seu estabelecimento. Grandes lojas cresceram rapidamente. O *Bon Marché*, dirigido por Aristide Boucicaut (1810-1877), ocupou pouco a pouco toda a quadra limitada pela rua da Babylone, rua du Bac, rua de Sèvres e rua Velpeau. O *Louvre*, outro grande comércio de novidades, dirigido por Alfred Chauchard (1821-1909), estabeleceu-se à margem da nova rua de Rivoli. Muitos estabelecimentos comerciais se beneficiaram das novas vias que ligavam os bairros, permitindo que parisienses vindos de diferentes pontos da cidade chegassem com maior facilidade aos centros comerciais (MITTERAND In: ZOLA, 1980 [1883], p. 513-514). Em sua pesquisa de campo, Zola visitou esses estabelecimentos, conversou com os vendedores, com os responsáveis pelo comércio e até com os arquitetos. O escritor também fez listas de tecidos, da composição das vitrines, das bancas que expunham os produtos, da decoração. Para entender mais sobre os detalhes arquitetônicos, consultou o arquiteto Franz Jourdain, aquele que projetará a loja *La Samaritaine*, e que lhe deu informações sobre a estrutura de um grande comércio moderno (MITTERAND, 2001, p. 632-642). Segundo Henri Mitterand, “O mundo dos grandes magazines nunca foi auscultado tão de perto. Zola nunca se havia dedicado a uma pesquisa tão aprofundada sobre a sociedade de seus romances” (2001, p. 641)<sup>6</sup>.

Como se pode notar, o romance naturalista tem como referência o homem e a sociedade. Buscaremos analisar na próxima seção como essa referencialidade é trabalhada por Zola em *Au Bonheur des dames*. Para isso, buscaremos

---

<sup>6</sup> “Jamais le monde des grands magasins n’a été ausculté d’aussi près. Zola ne s’est encore jamais livré à une recherche aussi approfondie sur la société de ses romans”.

examinar as passagens que se debruçam sobre a descrição da loja que dá título ao livro, constituindo a paisagem urbana de Paris. Tendo em vista que o romance naturalista busca representar a sociedade por meio de observações precisas, traremos a discussão de pesquisadores que trabalham com a noção de “espaço” na literatura, pensando mais especificamente na “representação do espaço” urbano e na sua percepção através dos sentidos (KANASHIRO, 2003; NEVES; SOBRAL, 2019). Os sentidos, sobretudo, o olfato, a visão e a audição, são privilegiados pelo naturalismo, já que permitem que o homem perceba o que acontece nos meios que os circundam e constituem. Estudos vem sendo desenvolvidos sobre a sensibilidade olfativa de Zola (SOLDA, 2000), a importância da visão (LAMETH, 1992; DROST, 1992) e o lugar do som (PETROVSKA, 1972; VITI, 2009) na obra naturalista. É através dos sentidos que o escritor apresenta sua percepção do mundo, criando um maior efeito de real.

### **Os espaços em *Au bonheur des dames***

Segundo Luis Alberto Brandão (2007), no artigo “Espaços literários e suas expansões”, há, ao menos, quatro modos de se analisar o espaço na literatura. Ele os divide da seguinte maneira: 1) a representação do espaço; 2) o espaço como forma de estruturação textual; 3) o espaço como focalização; 4) o espaço da linguagem. O primeiro representa o espaço como uma categoria existente no universo extratextual. No segundo, o espaço é apresentado no texto literário a partir da suspensão da temporalidade e do efeito de simultaneidade. O terceiro, no entanto, indica um ponto de vista ou perspectiva, ao passo que, no quarto modo, há um afastamento da perspectiva representacional, e se propõe que a linguagem seja também espaço, já que possui sua própria materialidade. Entendemos que a obra de Zola que analisamos representa os espaços, sobretudo, segundo os modos 1 e 3, pois, como foi visto, ao se preocupar com o real, o autor busca representar no texto literário o que é observado e documentado por ele.

Segundo o primeiro modo, são atribuídas aos espaços características “físicas e concretas” nas quais o escritor apresenta os cenários, ou seja, os “lugares de pertencimento e/ou trânsito dos sujeitos ficcionais e recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2007, p. 208). No caso de *Au Bonheur des dames*, a cidade de Paris e a loja de departamentos são os espaços principais

nos quais a trama se desenrola. No entanto, uma vez que o espaço é a representação “refratada” do real, como o próprio Zola afirma na *teoria das telas* (ZOLA, 2021 [1864], p. 604), ele não pode ser um lugar neutro, embora se pretenda objetivo, mas ao ser transposto para o romance, ele passa por uma interferência do escritor (seu temperamento) e essa (refr)ação pode construir diversos sentidos. Portanto, a representação dos espaços no texto naturalista também representa a conjuntura histórica, econômica e cultural e traz informações sobre o “espaço social”. Através do universo do comércio em *Au Bonheur des dames*, Zola pôde ilustrar a diversidade da sociedade francesa moderna do século XIX, composta por trabalhadores, pela burguesia e a alta sociedade em suas relações (MITTERAD, 2001, p. 632). O escritor resume em algumas palavras o plano do romance no qual se pode observar como essa sociedade será representada por ele:

Do lado financeiro e comercial, a criação do monstro, dominado pela rivalidade das duas lojas e pelo triunfo da maior esmagando o bairro; e do outro, o lado da paixão, do amor, dado por meio de uma intriga feminina uma pequena operária pobre de quem eu conto a história e que conquista Octave pouco a pouco. *Todo o romance se resume nisso*, definitivamente. O duplo movimento: Octave fazendo sua fortuna através das mulheres, explorando a mulher, especulando com sua vaidade; e, ao final, quando ele triunfa, sendo ele mesmo conquistado por uma mulher, que não fez nenhum cálculo para isso, que o conquistou por sua força de mulher (citado por MITTERAND in ZOLA, 1980, p. 517, grifos nossos)<sup>7</sup>.

Como já indica Zola, podemos analisar a “representação do espaço” – que corresponde ao modo 1, visto acima – em dois níveis: a representação do espaço físico, ou seja, a oposição entre o grande e o pequeno comércio de Paris, que se dá metonimicamente por meio das descrições desses estabelecimentos; e a representação social, proposta por Zola através das vendedoras e das clientes. Assim, o romance dá palco à mulher, representando a vendedora, que pertence à

---

<sup>7</sup> “D’un côté financier et commercial, la création du monstre, dominé par la rivalité des deux magasins et par le triomphe du grand écrasant le quartier ; et de l’autre le côté passion, l’amour, donné par une intrigue de femme, une petite ouvrière pauvre dont je raconte l’histoire et qui conquiert Octave peu à peu. *Tout le roman est là*, décidément. Le double mouvement: Octave faisant sa fortune par les femmes, exploitant la femme, spéculant sur sa coquetterie, et à la fin, quand il triomphe, se trouvant lui-même conquis par une femme, qui n’y a mis aucun calcul, qui l’a conquis par sa force de femme”.

classe trabalhadora e sofre com sua condição, e a cliente, que pertence à burguesia ou à alta burguesia e que também é explorada pelo mecanismo perverso do capitalismo. É interessante observar, contudo, a ironia criada por Zola ao levar o ambicioso Octave Mouret, que vê a figura feminina como uma oportunidade para alcançar sempre maiores ganhos financeiros, a se apaixonar por uma trabalhadora, cujo relacionamento não lhe garante retorno pecuniário nem prestígio social.

O terceiro modo (o “espaço como focalização”) previsto por Brandão diz respeito, em sentido mais estrito, à “definição da instância narrativa: da ‘voz’ ou do ‘olhar’ do narrador”; em sentido mais amplo, trata-se do desdobramento de todo discurso verbal em enunciado e enunciação, ou seja, do que é dito e da ação de dizer: “Assim, o espaço se desdobra em espaço observado e espaço que torna possível a observação. Observar pode equivaler a mimetizar o registro de uma experiência perceptiva. Por essa via é que se afirma que o narrador é um espaço, ou que se narra sempre de um lugar” (BRANDÃO, 2007, p. 211).

Percebemos que “a representação dos espaços” e “o espaço como focalização” se completam no romance, pois para representar os espaços, ou seja, os lugares por onde os personagens circulam na trama, é preciso que o escritor dê voz ao narrador. Assim, embora Zola tenha inicialmente observado, pesquisado e documentado os dados da realidade, ao escrever o romance, delega sua voz a um narrador. No romance naturalista, a descrição dos espaços é, geralmente, feita pelo ponto de vista de um narrador-observador, ou seja, o escritor vai transpor para o romance sua “experiência perceptiva”, através da “mimetização”.

*Au Bonheur des dames* se inicia com a chegada da personagem Denise a Paris com seus irmãos (Pépé e Jean). Eles caminham pela cidade à procura do tio, proprietário de uma pequena loja, chamada *Le Vieil Elbeuf*.<sup>8</sup> Ao percorrermos as ruas de Paris, os jovens se deparam com uma grande loja cujo nome dá título ao romance. Embora a loja *Au Bonheur des dames* tenha sido uma criação de Zola, ela tem como referência dados da realidade, a começar por sua localização: “Era, na esquina da rua da Michodière e da rua Neuve-Saint Augustin, um

---

<sup>8</sup> Elbeuf se refere a uma comuna francesa do departamento Seine-Maritime, situado na Normandia.

estabelecimento de novidades cujos mostruários brilhavam em notas vivas naquelas doce e pálida manhã de outubro. Acabavam de badalar as oito horas na Igreja de Saint-Roch” (ZOLA, 1980 [1883], p. 29).<sup>9</sup> Essas ruas (rua de la Michodière, rua Neuve-Saint-Augustin) localizam-se à margem direita do rio Sena, próximo à Igreja Saint-Roch, e são lugares conhecidos pelos parisienses. O grande comércio de novidades é também um espaço frequentado pela população, o que traz o efeito de real para o texto.

Os espaços (cidade e lojas) por onde os personagens transitam (“representação do espaço”) existem no romance através da mimetização (“espaço como focalização”). A “focalização do espaço” se dá por meio da “percepção” do escritor que a traduz para o texto literário através da enunciação. Essa percepção se dá por meio de múltiplos sentidos e esses sentidos estarão presentes no enunciado e contribuem para um maior efeito de real no romance. Percebemos no trecho acima que, no início do romance, a chegada dos três personagens vindos do interior a Paris é multissensorial, já que as cores “vivas” dos mostruários da loja naquela “pálida manhã de outubro” são percebidas concomitantemente às badaladas do sino da igreja e às sensações de cansaço e confusão provocadas por sua chegada a Paris. Segundo Milena Kanashiro no artigo “A cidade e os sentidos: sentir a cidade”, “um ser humano percebe o mundo simultaneamente através de todos os sentidos” (2003, p. 157). A primeira sensação indicada por Zola no romance através do narrador é a tátil, sentida depois da viagem que os irmãos realizam no assento “duro” do vagão de trem.

Denise tinha vindo a pé da estação Saint-Lazare, onde tinha desembarcado com os seus dois irmãos de um trem proveniente de Cherburgo, depois de uma noite passada no duro assento de um vagão de terceira classe. Trazia Pépé pela mão, e Jean a seguia, todos três alquebrados pela viagem, desorientados e perdidos no meio da vasta Paris, com o nariz levantado em direção às casas, perguntando a cada cruzamento onde ficava a rua de la Michodière, onde morava o tio Baudu. Mas, quando

---

<sup>9</sup> “C’était, à l’encoignure de la rue de la Michodière et de la rue Neuve-Saint-Augustin, un magasin de nouveautés dont les étalages éclataient en notes vives, dans la douce et pâle journée d’octobre. Huit heures sonnaient à Saint Roch [...]”.

finalmente ela desembocou na praça Gaillon, a jovem deteve-se subitamente tomada de surpresa (ZOLA, 1980 [1883], p. 29)<sup>10</sup>.

Segundo Neves e Sobral, “apesar de o tato não ser em si uma emoção, seus elementos sensoriais induzem alterações neuronais, glandulares, musculares e mentais que, combinadas, denominamos emoção” (2019, p. 54). Nesse sentido, a viagem deixa seus corpos “alquebrados” e, associada à sua caminhada na cidade desconhecida, deixa-os “desorientados e perdidos”. Para retratar a Paris moderna, Zola insere, por contraste, personagens oriundos do interior no centro dessa grande cidade que se está urbanizando, com longas ruas, bulevares e praças que os fazem sentir dentro de um labirinto, promovendo diferentes sensações, nem sempre agradáveis. A cidade é um espaço simbólico e comunicativo, no qual os diferentes sentidos (visual, tátil, olfativo, auditivo) percebem o meio ambiente (SOBRAL; NEVES, 2019, p. 49). No entanto, o sentido que parece predominar no romance é o visual, até porque a loja busca seduzir a mulher através de sua arquitetura e das mercadorias expostas das vitrines. O momento em que Denise se encontra diante da fachada da grande loja pela primeira vez, revela como a personagem foi captada visualmente:

Denise meneou a cabeça. [...] e essa loja, encontrada bruscamente, essa casa enorme para ela, enchia-lhe o coração, retinha-a, emocionada, interessada, esquecida de todo o resto. Na parte que dava para a praça Gaillon, a porta alta, toda de vidro, subia até o mezanino, no meio de um emaranhado de ornamentos, cobertos de dourado. Duas figuras alegóricas, duas mulheres rindo, com o colo nu e projetado, desenrolavam o letreiro: *O Paraíso das Damas*. Depois, as vitrines prolongavam-se, ladeavam a rua da Michodière e a rua Neuve-Saint-Augustin, onde ocupavam, além do prédio da esquina, quatro outros prédios, dois à esquerda, dois à direita, comprados e reformados recentemente. Era uma extensão que lhe parecia sem fim, na fuga da perspectiva, com as bancas do andar térreo e os espelhos sem aço do mezanino, atrás dos quais se via toda a vida interior dos balcões (ZOLA, 1980 [1883], p. 30)<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> “Denise était venue à pied de la gare Saint Lazare, où un train de Cherbourg l’avait débarquée avec ses deux frères, après une nuit passée sur la dure banquette d’un wagon de troisième classe. Elle tenait par la main Pépé, et Jean la suivait, tous les trois brisés du voyage, effarés et perdus, au milieu du vaste Paris, le nez levé sur les maisons, demandant à chaque carrefour la rue de la Michodière, dans laquelle leur oncle Baudu demeurait. Mais, comme elle débouchait enfin sur la place Gaillon, la jeune fille s’arrêta net de surprise”.

<sup>11</sup> “Denise hocha la tête. [...] et ce magasin, rencontré brusquement, cette maison énorme pour elle, lui gonflait le cœur, la retenait, l’émue, intéressée, oublieuse du reste. Dans le pan coupé

Os sentidos aguçados no personagem, em grande parte, foram percebidos pelo escritor que, no processo de criação da obra, os transfere para Denise. É comum na obra de Zola que as primeiras imagens de uma paisagem sejam filtradas pela percepção de um personagem que entra em cena; assim, o narrador delega sua posição de observador ao personagem (MITTERAND, 2001, p. 818-819). A primeira descrição da grande loja de departamentos (“representação do espaço”) é motivada pelo olhar de Denise (“focalização do espaço”) que, andando perdida pelas ruas de Paris com seus irmãos, depara-se com a grandiosidade de *Au Bonheur des dames* e seus apelos aos sentidos. O que predomina na apresentação inicial da loja é o sentido visual, que revela os detalhes grandiosos da fachada, a extensão do prédio ao longo das ruas, as vitrines, que desencadeiam a emoção e a sensação de “interesse” de Denise, introduzindo um dos temas que será abordado pelo escritor: o modo como o comércio de novidades seduz e explora a mulher, independentemente de sua classe social. Esses aspectos podem ser entendidos na paisagem urbana como o “atrator” que direciona o olhar do sujeito dentro da cidade: “O atrator anula provisoriamente o movimento do olho exercendo um poder que une olhar e coisa”, ou seja, “o atrator puxa o olhar de quem vê” (SOBRAL; NEVES, 2019, p. 52). Ao longo do romance, percebe-se que a vitrine será, na loja *Au Bonheur des dames*, o grande elemento sedutor das clientes: “A partir das imagens visuais, sonoras, dos atratores, das vitrines, vamos construindo o sentido urbano por meio de nossos sentidos” (2019, p. 52). É através do sentido visual, ainda, que são construídas as relações de “espaço, distância, textura, luz, cor, forma, contraste e todas as demais formas de apreensão do espaço arquitetônico” (KANASHIRO, 2003, p. 157). As descrições que se seguirão ao longo do romance vão se deter neste último aspecto:

Tinham envidraçado os pátios, transformados em *halls*; e escadarias de ferro elevavam-se do andar térreo, pontes de ferro

---

donnant sur la place Gaillon, la haute porte, toute en glace, montait jusqu'à l'entresol, au milieu d'une complication d'ornements, chargés de dorures. Deux figures allégoriques, deux femmes riantes, la gorge nue et renversée, de roulaient l'enseigne: *Au Bonheur des Dames*. Puis, les vitrines s'enfonçaient, longeaient la rue de la Michodière et la rue Neuve-Saint-Augustin, où elles occupaient, outre la maison d'angle, quatre autres maisons, deux à gauche, deux à droite, achetées et aménagées récemment. C'était un développement qui lui semblait sans fin, dans la fuite de la perspective, avec les étalages du rez-de-chaussée et les glaces sans tain de l'entresol, derrière lesquelles on voyait toute la vie intérieure des comptoirs” (ZOLA, 1980 [1883], p. 30).

tinham sido lançadas de um extremo ao outro, nos dois andares. O arquiteto, por acaso inteligente, um rapaz apaixonado pelos novos tempos, só utilizou a pedra para os subsolos e os pilares de canto, depois tinha montado toda a ossatura em ferro, colunas suportando o conjunto das vigas e das travas. Os sustentos das abóbadas, as divisórias das distribuições interiores eram de tijolos. Por toda a parte tinha havido um aproveitamento do espaço, o ar e a luz entravam livremente, o público circulava à vontade [...]. Era a catedral do comércio moderno, sólida e leve, feita para uma população de clientes (ZOLA, 1980 [1883], p. 280-281)<sup>12</sup>.

O trecho nos apresenta um novo espaço da loja, que foi construído após a aquisição de pequenos comércios contíguos que não resistiram aos baixos preços praticados pela loja vizinha. Zola representa, portanto, o crescimento do grande magazine à custa do esmagamento do pequeno e antigo comércio de Paris. Nesse ponto, o escritor precisa burlar a limitação cronológica e histórica imposta por ele mesmo aos *Rougon-Macquart*, caindo no anacronismo – aspecto exigido pela criação literária. Na época em que a ação do romance se passa, ou seja, entre outubro de 1864 e fevereiro de 1869, o ritmo de crescimento do grande comércio não havia ainda acontecido de maneira tão acelerada; além disso, o impacto do surgimento das grandes lojas de departamento não pulverizou tão rapidamente o pequeno comércio (MITTERAND in ZOLA, 1980 [1883], p. 514-515) como foi apresentado no romance. O escritor abriu mão, portanto, do aspecto temporal mais preciso em prol do desejo de representar a expansão comercial vivenciada e documentada por ele nos últimos 20 anos. A descrição vista na citação acima, na qual prevalece o sentido visual, revela a base arquitetônica inovadora da nova loja. O plano de uma loja moderna erguida em uma ossatura de ferro, enviado por Frantz Jourdain a Zola – seguindo a proposta estética do movimento Art Nouveau –, contribuiu para a representação do estabelecimento de Octave Mouret. Percebemos, portanto, que o esforço de Zola estará sempre voltado para causar o efeito de real em seus romances, em detrimento de uma perfeita

---

<sup>12</sup> “On avait vitré les cours, transformés en halls ; et des escaliers de fer s’élevaient du rez-de-chaussée, des ponts de fer étaient jetés d’un bout à l’autre, aux deux étages. L’architecte, par hasard intelligent, un jeune homme amoureux des temps nouveaux, ne s’était servi de la pierre que pour les sous-sols et les piles d’angle, puis avait monté toute l’ossature en fer, des colonnes supportant l’assemblage des poutres et des solives. Les voûtains des planchers, les cloisons des distributions intérieures, étaient en brique. Partout on avait gagné de l’espace, l’air et la lumière entraient librement, le public circulait à l’aise [...]. C’était la cathédrale du commerce moderne, solide et légère, faite pour un peuple de clientes”.

aproximação da realidade. E esse efeito se dá, sobretudo, através do mecanismo da descrição.

A metáfora da “catedral”, no trecho acima, também não é ingênua; ela sugere não só a grandiosidade do ambiente, que pode ser comparado à arquitetura de uma igreja, mas também à substituição da religião pelo capitalismo ou, antes, da igreja pelo espaço comercial, sobretudo no que diz respeito à frequência e ao fervor femininos. Ainda em outras passagens, Zola descreve com grande riqueza de detalhes esse grande palácio de ferro e vidro que esmaga, paulatinamente, o pequeno comércio ao seu redor. À medida que *Au Bonheur des dames* se expande, do outro lado da rua, a boutique do tio de Denise, *Le Vieil Elbeuf* (que já traz o adjetivo “velho” no nome), parece se degradar cada vez mais:

Eles levantaram a cabeça, voltaram-se. Então, diante deles, por cima do homem gordo, notaram um letreiro verde, cujas letras amarelas estavam desbotadas pela chuva: *O Velho Elbeuf, tecidos e flanelas, Baudu, sucessor de Hauchecorne*. A casa, revestida com uma camada de antiga cal enferrujada, apagada no meio dos grandes palacetes Luís XIV da vizinhança, só tinha três janelas na fachada; e essas janelas, quadradas, sem persianas, eram simplesmente guarnecidas por uma estrutura de ferro, duas barras em cruz. Mas, no meio dessa nudez, o que mais impressionou Denise, cujos olhos ainda estavam repletos das bancas claras do *Paraíso das Damas*, foi a boutique do andar térreo, esmagada pelo teto, sobrepujada por um mezanino muito baixo, com vãos de prisão, em meia-lua. Um madeirame da cor do letreiro, de um verde-garrafa que o tempo havia nuançado de ocre e de betume, sustentava à direita e à esquerda duas vitrines profundas, negras, poeirentas, onde se distinguiam vagamente peças de tecido amontoadas. A porta aberta parecia dar para as trevas úmidas de um porão (ZOLA, 1980 [1883], p. 34)<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> “Ils levèrent la tête, se retournèrent. Alors, juste devant eux, au-dessus du gros homme, ils aperçurent une enseigne verte, dont les lettres jaunes déteignaient sous la pluie: *Au Vieil Elbeuf, draps et flanelles, Baudu, successeur de Hauchecorne*. La maison, enduite d’un ancien badigeon rouillé, toute plate au milieu des grands hôtels Louis XIV qui l’avoisinaient, n’avait que trois fenêtres de façade; et ces fenêtres, carrées, sans persiennes, étaient simplement garnies d’une rampe de fer, deux barres en croix. Mais, dans cette nudité, ce qui frappa surtout Denise, dont les yeux restaient pleins des clairs étalages du *Bonheur des Dames*, ce fut la boutique du rez-de-chaussée, écrasée de plafond, surmontée d’un entresol très bas, aux baies de prison, en demilune. Une boiserie, de la couleur de l’enseigne, d’un vert bouteille que le temps avait nuancé d’ocre et de bitume, menageait, à droite et à gauche, deux vitrines profondes, noires, poussiéreuses, où l’on distinguait vaguement des pièces de toffe entassées. La porte, ouverte, semblait donner sur les ténèbres humides d’une cave” (ZOLA, 1980 [1883], p. 34).

Mais uma vez, o sentido que predomina na descrição é o visual, através do qual podemos opor esse pequeno e apertado espaço ao da grande loja de departamentos. A partir da percepção dos três irmãos, informada pelo narrador no *incipit* do romance, observamos os contrastes em relação à cor, à luz e à forma entre a loja de Mouret e a pequena boutique do tio Baudu. Enquanto a primeira representa a modernidade, através da ossatura de ferro, seguindo a inovação industrial e artística do Art Nouveau, a segunda representa uma arquitetura ultrapassada. Se na primeira há luz e espaço amplo, onde a clientela circula livremente entre os produtos devidamente etiquetados com preço, dispostos linearmente, formando caminhos similares a ruas, ou disponíveis em bancas na entrada da loja, captando a atenção dos transeuntes, na outra há pouca iluminação, o que impede a identificação dos produtos que se amontoam indistintamente. Se na loja da frente havia “notas vivas” que chamavam a atenção da cliente e dos passantes, nesta as cores do letreiro e a carpintaria estão desbotados pelo tempo. Percebemos, assim, as *relações topológicas* – que dizem respeito ao sentido de localização do corpo no espaço – (KANASHIRO, 2003, p. 157) estabelecidas pelos dois espaços, ou seja, Zola descreve a sensação espacial de amplidão provocada pelo *Bonheur des dames* em contraste com o estreitamento na tradicional loja *Au Vieil Elbeuf*. O escritor nos apresenta no comércio de Baudu uma entrada pouco convidativa devido a seu espaço estreito, úmido e escuro. O adjetivo “úmido”, utilizado por Zola, nos remete ao sentido tátil e complementa a sensação de desconforto e asfixia gerada pela visão da antiga loja.

Assim, as descrições comparativamente vistas das duas lojas também revelam *relações topoceptivas*, que dizem respeito “às relações de estruturação do espaço dos campos visuais, incluindo direcionamento, impedimento ou mirante” (KANASHIRO, 2003, p. 157). Nota-se, por exemplo, que enquanto a grandiosidade de *Au Bonheur des dames* permitia inclusive visualizar um ponto de fuga no horizonte (“a fuga da perspectiva”), a pequena loja *Au Vieil Elbeuf* apresentava diversos impedimentos à visão, dentre eles a escuridão e o teto baixo. Essa imagem degradada e degradante da loja do tio Baudu vai se intensificando à medida que *Au Bonheur des dames* cresce, já que, ao longo da narrativa, Mouret vai adquirindo os estabelecimentos vizinhos, até a aniquilação final do pequeno

comércio: “À medida que o *Paraíso das Damas* se ampliava, parecia que o *Velho Elbeuf* encolhia” (ZOLA, 1980 [1883], p. 254).<sup>14</sup>; “[...] depois da entrada de Baudu num asilo, o *Velho Elbeuf* estava fechado, murado como um túmulo [...]” (ZOLA, 1980 [1883], p. 450).<sup>15</sup> Logo, o romance antecipa de certa maneira como o grande comércio, que reúne vários produtos a preços mais em conta num mesmo espaço arquitetônico, interferirá na paisagem de Paris, sendo também responsável pelo fechamento das pequenas lojas, especializadas em apenas uma área ou produto, o que, conseqüentemente, afetou a vida dos pequenos comerciantes que, sem fonte de renda, mudam de condição social.

Para criar o romance, Zola se inseriu naquele meio social e conheceu os mecanismos de funcionamento do comércio, que são descritos através da voz do narrador, ou seja, pelo “espaço como focalização”: “Esse comércio baseava-se agora na renovação contínua e rápida do capital, que devia circular sob a forma de mercadorias o maior número de vezes possível no mesmo ano” (ZOLA, 1980 [1883], p. 108).<sup>16</sup> O princípio do grande comércio era vender barato para vender muito e “se o antigo comércio, o pequeno comércio agonizava, era porque não podia enfrentar a luta dos preços” (ZOLA, 1980 [1883], p. 109).<sup>17</sup>

De fato, o pequeno comércio não conseguiu concorrer com os preços, nem com a variedade de produtos oferecidos pelo *Bonheur de Dames*. Não foi sem lutar, no entanto, que as boutiques fecharam. Zola demonstra em seu romance a batalha travada pelo pequeno comércio representado por Robineau, vendedor de tecidos, e pelo vendedor de guarda-chuvas, Bourras. A loja deste último era colada à loja de Mouret, que fazia constantes propostas de compra da pequena boutique, às quais Bourras rejeitava peremptoriamente. Decidido a não desistir de seu negócio, o vendedor de guarda-chuvas reformou sua loja, criou uma nova mercadoria, baixou o preço e aumentou a qualidade do artigo, sem sucesso:

Entretanto, como na loja de Robineau, a campanha contra o *Paraíso das Damas* abriu-se na loja de Bourras. Ele acabava de

---

<sup>14</sup> “À mesure que le *Bonheur des Dames* s’élargissait, il semblait que le *Vieil Elbeuf* diminuât”.

<sup>15</sup> “[...] depuis l’entrée de Baudu dans une maison de retraite, le *Vieil Elbeuf* était fermé, muré ainsi qu’une tombe”.

<sup>16</sup> “Ce commerce était basé maintenant sur le renouvellement continu et rapide du capital, qu’il s’agissait de faire passer en marchandises le plus de fois possible, dans la même année”.

<sup>17</sup> “Si l’ancien commerce, le petit commerce agonisait, c’était qu’il ne pouvait soutenir la lutte des bas prix”.

lançar a sua invenção, o guarda-chuva godê, que mais tarde ia popularizar-se. Porém, o *Paraíso* aperfeiçoou imediatamente o invento. Então, a luta travou-se no plano dos preços (ZOLA, 1980 [1883], p. 247)<sup>18</sup>.

Quando o pequeno comércio apostava no baixo preço da mercadoria, *Au Bonheur des Dames* baixava ainda mais o valor daquele mesmo artigo – ainda que não obtivesse lucro naquele produto específico, o que seria compensado pela venda de outros produtos. Essa estratégia fazia com que a clientela se voltasse para a grande loja de departamentos. Os pequenos comerciantes não aguentaram competir com tal esquema, até porque não tinham variedade de produtos com os quais pudessem lucrar, como fazia a loja de Mouret. Pouco a pouco, o antigo comércio foi sendo massacrado e engolido pela loja de departamentos.

Uma estratégia usada pelo grande comércio, nos modos capitalistas, foi o uso da publicidade: “A grande força, era sobretudo a publicidade. Mouret chegava a gastar por ano 300 mil francos em catálogos, anúncios e cartazes” (ZOLA, 1980 [1883], p. 282).<sup>19</sup> O grande comércio também se serviu fortemente da imprensa como veículo de divulgação. O século XIX foi marcado pelo grande desenvolvimento técnico e tecnológico da imprensa, que possibilitou seu crescimento. É nessa época que os anúncios publicitários passam a ser publicados nas páginas dos periódicos (MARTIN In: KALIFA *et alii*, 2011, p. 1041-1047). O aumento e a especialização das editoras também auxiliaram na divulgação do grande comércio que mandava imprimir os catálogos de suas lojas.

Assim, a loja é associada no livro a um “monstro” que devora dia a dia o pequeno comércio de Paris. Ao final do romance, a prima de Denise, Geneviève, falece. Temos mais uma vítima desse grande comércio de novidades. A morte da filha de Baudu simboliza o desaparecimento de toda uma classe de comerciantes. Em uma passagem do livro, todos os representantes desse antigo comércio vão prestar suas condolências a Baudu:

---

<sup>18</sup> “Cependant, comme chez Robineau, la campagne contre le *Bonheur des Dames* était ouverte chez Bourras. Il venait de lancer son invention, le parapluie à godet, qui plus tard devait se populariser. Du reste, le *Bonheur* perfectionna immédiatement l’invention. Alors, la lutte s’engagea sur les prix”.

<sup>19</sup> “La grande puissance était surtout la publicité. Mouret en arrivait à dépenser par an trois cent mille francs de catalogues, d’annonces et d’affiches”.

Todas as vítimas do monstro encontravam-se ali, Bédoré e irmã, os comerciantes de malhas da rua Gaillon, os vendedores de peles Vanpouille irmãos, o vendedor de bibelôs Deslignières e os comerciantes de móveis Piot e Rivoire; até a senhorita Tatin, vendedora de roupas íntimas, e o luveiro Quinette, varridos há muito pela falência, haviam-se empenhado em vir, uma de Batignolles, o outro da Bastilha, onde tinham arrumado emprego (ZOLA, 1980 [1883], p. 425)<sup>20</sup>.

O funeral de Geneviève simboliza a morte desse pequeno comércio especializado, que se contrapõe às variedades do grande magazine. A metáfora do monstro não é recente na obra de Zola: ela aparece nos Halles em *Le Ventre de Paris* (1873), no alambique em *L'Assommoir* (1877) e, na sequência, também surge personificando a mina em *Germinal* (1885). Sua existência se constrói sobre o mito do Minotauro e do labirinto, muito utilizada na época para denunciar o desenvolvimento do capitalismo. A escrita mítica e alegórica de Zola é, na verdade, uma maneira de representar a complexidade do mundo moderno, cujas reprodução e compreensão exatas são impossíveis (BECKER et alii, 1993, p. 281). Além de massacrar o pequeno comércio, a loja também é erigida como um labirinto que perturba e deixa Denise perdida, assim como havia sido a cidade de Paris, no início do romance:

Sentia-se perdida, muito pequena dentro do monstro, na máquina ainda em repouso, tremendo de medo de ser pega pela agitação que já fazia vibrar as paredes. E a imagem da loja do *Velho Elbeuf*, sombria e estreita, aumentava ainda mais para ela a vasta loja, mostrava-a dourada de luz, semelhante a uma cidade, com seus monumentos, suas praças, suas ruas, onde lhe parecia impossível encontrar seu caminho (ZOLA, 1980 [1883], p. 81)<sup>21</sup>.

O procedimento usado por Zola é a *mise-en-abyme*, que traz o efeito de replicação. A ideia da cidade como labirinto é também reproduzida pela loja de

---

<sup>20</sup> “Toutes les victimes du monstre é taient là, Bédoré et sœur, les bonnetiers de la rue Gaillon, les fourreurs Vanpouille frères, et Deslignières le bimbetotier, et Piot et Rivoire les marchands de meubles ; même Mlle Tatin, la lingère, et le gantier Quinette, balayés depuis longtemps par la faillite, s'étaient fait un devoir de venir, l'une des Batignolles, l'autre de la Bastille, où ils avaient dû reprendre du travail chez les autres”.

<sup>21</sup> “Elle se sentait perdue, toute petite dans le monstre, dans la machine encore au repos, tremblant d'être prise par le branle dont les murs frémissaient déjà. Et la pensée de la boutique du Vieil Elbeuf, noire et étroite, agrandissait encore pour elle le vaste magasin, le lui montrait doré de lumière, pareil à une ville, avec ses monuments, ses places, ses rues, où il lui semblait impossible qu'elle trouvât jamais sa route”.

departamento. Por outro lado, a loja de Octave Mouret parece ser uma metonímia da modernização de Paris. As imagens dessa loja, percebidas visualmente por Denise, substituem paulatinamente a paisagem da antiga Paris e permitem a apreensão do espaço urbano que está em transformação. Por outro lado, o contraste entre a nova e a velha Paris representam os mecanismos do comércio. Logo, a representação do comércio e a denúncia social feita por Zola no romance conduzem à representação do espaço físico como estruturante das relações dos sujeitos.

Além de descrever as estratégias do grande comércio, Zola representou, sobretudo, a classe trabalhadora. Para isso, em sua pesquisa de campo, visitou os lugares de sociabilidade dos vendedores: “os vendedores do Bon Marché frequentam um círculo onde tocam música, cantam e recitam versos” (MITTERAND, 2001, p. 641).<sup>22</sup> O interesse dos funcionários pela música será representado pelo personagem Lhomme que, ao final do romance, liderará uma grande orquestra que expressa, mais uma vez, a grandeza da loja *Au Bonheur des Dames*: “Lhomme tinha cento e vinte músicos sob a sua direção, o sonho da sua vida estava realizado. E uma grande festa foi dada nas lojas, um concerto e um baile, para apresentar a música do *Paraíso* à clientela, ao mundo todo” (ZOLA, 1980 [1883], p. 412).<sup>23</sup> Por outro lado, as investigações de Zola revelam que esses mesmos funcionários tinham uma rotina dolorosa, sobretudo as mulheres, que sofriam com a pobreza, a disciplina, o cansaço, a fome, a perseguição dos colegas, a solidão (MITTERAND, 2001, p. 641). Tudo isso, será representado pela personagem Denise:

Nessa noite Denise dormiu mal. Desde que entrara para o *Paraíso das Damas* o dinheiro era a sua cruel preocupação. Continuava a trabalhar por comissão, sem salário fixo; e, como as outras empregadas da seção a impediam de vender, ela só conseguia pagar a pensão de Pépé graças às clientes menores que

---

<sup>22</sup> “les vendeurs du Bon Marché fréquentent un cercle où ils font de la musique, chantent, disent des vers”.

<sup>23</sup> “[...] Lhomme avait cent vingt musiciens sous sa direction, le rêve de sa vie était réalisé. Et une grande fête fut donnée dans les magasins, un concert et un bal, pour présenter la musique du Bonheur à la clientèle, au monde entier”.

as colegas lhe deixavam. Era para ela uma miséria negra, a miséria em vestido de seda (ZOLA, 1980 [1883], p. 163)<sup>24</sup>.

A loja *Au Bonheur des dames*, além de espaço representado, exerce o papel de um personagem. Zola utiliza a metáfora da “máquina” (de ferro) para se referir à grande loja. Essa “máquina” está em constante funcionamento. Esse funcionamento só é possível devido às suas engrenagens, representadas pelos funcionários:

Ele [Mouret] sentia a seus pés a máquina pôr-se em movimento, se aquecer e reviver, desde as caixas onde o ouro soava, desde as mesas onde os empregados se apressavam para empacotar as mercadorias, até às profundezas do subsolo, no serviço do despacho, que se enchia com os embrulhos descidos, e cujo estrondo subterrâneo fazia vibrar a casa (ZOLA, 1980 [1883], p. 135)<sup>25</sup>.

Se os funcionários representam a engrenagem dessa grande máquina, os clientes contribuem para o seu funcionamento deixando dinheiro e movimentando a engrenagem. O cliente do sexo feminino é quem fornece a energia para a máquina funcionar, sendo igualmente explorado: “Tinha chegado a hora do movimento formidável da tarde, quando a máquina superaquecida conduzia a dança das clientes e lhes arrancava da carne o dinheiro” (ZOLA, 1980 [1883], p. 146).<sup>26</sup> Toda a loja foi erigida, pensado na mulher: “o modelo empresarial das lojas de departamento tinha como principal objetivo tornar a compra algo prazeroso e fácil de ser realizado” (ROCHA; FRID; CORBO, 2016, p. 108). Essa aparente preocupação em agradar à clientela, no entanto, estava diretamente ligada ao desejo de que ela deixasse todo o seu dinheiro ali:

A única paixão de Mouret era dominar a mulher. Ele a queria como rainha na sua casa, ele havia construído esse templo para ela, para tê-la à sua mercê. Era essa a sua tática, embriagá-la com

---

<sup>24</sup> “Cette nuit-là, Denise dormit d’un mauvais sommeil. Depuis son entrée au *Bonheur des Dames*, l’argent é tait son cruel souci. Elle restait toujours au pair, sans appointements fixes ; et, comme ces demoiselles du rayon l’empêchaient de vendre, elle arrivait tout juste à payer la pension de Pépé, grâce aux clientes sans conséquence qu’on lui abandonnait. C’é tait pour elle une misère noire, la misère en robe de soie”.

<sup>25</sup> “Il [Mouret] sentait, à ses pieds, la machine se mettre en branle, s’échauffer et revivre, depuis les caisses où l’or sonnait, depuis les tables où les garçons de magasin se hâtaient d’empaqueter les marchandises, jusqu’aux profondeurs du sous-sol, au service du départ, qui s’emplissait de paquets descendus, et dont le grondement souterrain faisait vibrer la maison”.

<sup>26</sup> “L’heure é tait venue du branle formidable de l’après-midi, quand la machine surchauffée menait la danse des clientes et leur tirait l’argent de la chair”.

tentações galantes e traficar com os seus desejos, explorar a sua febre [...] Para evitar o cansaço da subida dos andares às senhoras mais delicadas instalou dois elevadores forrados de veludo. Depois, ele abriu um buffet, onde ofereciam gratuitamente bebidas e biscoitos, e uma sala de leitura, uma galeria monumental, decorada com grande luxo, onde chegou a fazer exposições de quadros. Mas sua ideia mais profunda era, na mulher sem vaidade, conquistar a mãe através dos filhos; ele não perdia nenhuma força, especulava sobre todos os sentimentos, criava seções para os meninos e para as meninas, parava as mães no caminho, oferecendo aos bebês gravuras e balões. Um golpe de gênio esse brinde dos balões, distribuído a todas as compradoras, uns balões vermelhos de borracha ostentando em letras garrafais o nome da loja, e que, segurados por um fio, viajando no ar, passeavam pelas ruas uma propaganda viva! (ZOLA, 1980 [1883], p. 281)<sup>27</sup>.

A estratégia do grande comércio era conseguir a todo custo seduzir a mulher, ora através do conforto com a criação de salas de leitura ou o serviço de bufê, ora através dos filhos com a criação de seções infantis para meninos e meninas. Outra estratégia usada abundantemente pelo comércio de variedades foi o uso de propagandas. O trecho destaca como o brinde dado às crianças foi uma estratégia bem-sucedida, já que eles promoviam a propaganda da loja durante o trajeto de volta para casa. Os agrados dispensados à mulher e a seus filhos, como se pode ver, têm apenas um objetivo: a venda. Assim, a mulher ganha lugar central em seu romance, porque o grande comércio a coloca nessa posição. A loja se torna um atrativo sobretudo para a mulher burguesa, que é captada pela beleza e pelo conforto do estabelecimento, pela variedade e bom preço dos produtos e até pela atenção especial dirigida a seus filhos. Assim, Zola recria literariamente os mecanismos do capitalismo desenvolvidos do século XIX por meio do comércio.

---

<sup>27</sup> “Mouret avait l’unique passion de vaincre la femme. Il la voulait reine dans sa maison, il lui avait bâti ce temple, pour l’y tenir à sa merci. C’était toute sa tactique, la griser d’attentions galantes et trafiquer de ses désirs, exploiter sa fièvre. [...] Déjà, voulant éviter la fatigue des étages aux dames délicates, il avait fait installer deux ascenseurs, capitonnés de velours. Puis, il venait d’ouvrir un buffet, où l’on donnait gratuitement des sirops et des biscuits, et un salon de lecture, une galerie monumentale, décorée avec un luxe trop riche, dans laquelle il risquait même des expositions de tableaux. Mais son idée la plus profonde était, chez la femme sans coquetterie, de conquérir la mère par l’enfant; il ne perdait aucune force, spéculait sur tous les sentiments, créait des rayons pour petits garçons et fillettes, arrêtaient les mamans au passage, en offrant aux bébés des images et des ballons. Un trait de génie que cette prime des ballons, distribuée à chaque acheteuse, des ballons rouges, à la fine peau de caoutchouc, portant en grosses lettres le nom du magasin, et qui, tenus au bout d’un fil, voyageant en l’air, promenaient par les rues une réclame vivante!”

## **Considerações finais**

O romance *Au Bonheur des dames* compõe o ciclo maior de romances naturalistas de Émile Zola, *Les Rougon-Macquart*, integrando, portanto, a proposta estética do escritor. Nele, percebemos que a representação do espaço urbano pode ser lida através dos sentidos dos personagens, sobretudo o visual, mas também o tátil, o auditivo, etc. Esse procedimento não causa estranheza, tendo em vista que a base do romance naturalista é a observação e a descrição da realidade. Assim, podemos perceber as tentativas do escritor em criar o efeito de real, recriando em seu romance o surgimento do grande comércio e o declínio do pequeno comércio. O fato é que a oposição entre o espaço da loja *Au Bonheur des Dames* e o espaço do pequeno comércio constrói uma metáfora estruturante das mudanças urbanas ocorridas em Paris na segunda metade do século XIX e marcam o contraste entre a moderna e a antiga Paris. Concomitantemente, o romance acaba revelando o funcionamento do capitalismo no comércio, demonstrando as relações conflitantes entre empregador e empregados assim como as estratégias comerciais em busca do lucro por meio da sedução dos clientes.

## **Referências**

BARTHES, Roland. O efeito de real. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 181-190.

BECKER, Colette. Imagination, Invention, Logique, Expérience: retour sur l'esthétique zolienne. *Excavatio*, vol. 16, p. 8-15, 2001.

BECKER, Colette; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina; LAVIELLE, Véronique. *Dictionnaire d'Émile Zola; sa vie, son œuvre, son époque suivi du Dictionnaire des Rougon-Macquart*. Paris: Robert Laffont, 1993.

BECKER, Colette; DUFIEF, Pierre-Jean (Dir.). *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017. 2 vol.

BRANDÃO, Luis Alberto. Espaços literários e suas expansões. *Aletria*, vol. 15, p. 207-220, jan.-jun. 2007.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

DROST, Wolfgang. Zola critique d'art et romancier: vision artistique et technique expressionniste. *Les Cahiers Naturalistes*, n. 66, p. 33-46, 1992.

KANASHIRO, M. a Cidade e os sentidos: sentir a cidade. *Desenvolvimento e Meio Ambiente*, n. 7, p. 155-160, jan.-jun. 2003.

LAMETH, John. Zola et la photographie naturaliste. *Les Cahiers Naturalistes*, n. 66, p. 275-284, 1992.

MARTIN, Marc. La publicité. In: KALIFA, Dominique; RÉGNIER, Philippe; THÉRENTY, Marie-Ève; VAILLANT, Alain. *La civilisation du journal*; histoire culturelle et littéraire de la presse française au XIX<sup>e</sup> siècle. Paris: Nouveau Monde, 2011, p. 1041-1047.

MITTERAND, Henri. Zola: l'homme de *Germinal* (1871-1893). Tome II. Paris: Fayard, 2001.

NEVES, Tiago Tavares das; SOBRAL, Gustavo Leite. Os sentidos da cidade. *Verso e Reverso*, vol. 33, n. 82, p. 49-57, 2019.

PAGÈS, Alain; MORGAN, Owen. *Guide Émile Zola*. Paris: Ellipses, 2016.

PETROVSKA, Marija. Les sons et le silence dans les romans de Zola (*L'Assommoir*, *Germinal*, *La Bête humaine*). *Romance Notes*, vol. 14, n. 2, p. 289-298, 1972. <http://www.jstor.org/stable/43803507>. Acesso em 10 nov. 2021.

ROCHA, Everardo; FRID, Marina; CORBO, William. *O paraíso do consumo: Émile Zola, a magia e os grandes magazines*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

PITON-FOUCAULT, Émilie. La parabole des aveugles dans *Les Rougon-Macquart*. Les personnages étendard du naturalisme dans l'impasse. In: BARJONET, Aurélie; MACKÉ, Jean-Sébastien. *Lire Zola au XXI<sup>e</sup> siècle*. Paris: Classiques Garnier, 2018, p. 229-246.

SEILLANT, Jean-Marie. *Le roman idéaliste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle: littérature ou "bouillonde veau"?* Paris: Classiques Granier, 2011.

SOLDA, Pierre. *Les Odeurs dans l'œuvre romanesque d'Émile Zola jusqu'au Docteur Pascal*. Thèse (Doctorat en littérature française et comparée), Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, Bordeaux, 2000. 442f.

TORTONESE, Paolo. Mé-taphore ou modèle? Notes sur 'Le roman expérimental'. In: GOSSELIN-NOAT, Monique; DUFIEF, Anne-Simone. *La Représentation du réel dans le roman: mélanges offerts à Colette Becker*. Paris: Oséas, 2002, p. 181-197. <http://www.archives-zoliennes.fr/dev/wp-content/uploads/2017/09/181-Tortonese.pdf>. Acesso em 7 jun. 2018.

VITI, Robert. Son, parole et silence dans *Le Ventre de Paris. Les Cahiers Naturalistes*, n. 83, p. 75-82, 2009.

ZOLA, Émile. *Mes Haines: causeries littéraires et artistiques*. Paris: Charpentier, 1879 [1866]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215335v>. Acesso em 14. nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Le Roman expérimental*. 5<sup>e</sup> édition. Paris: Charpentier, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113130k>. Acesso em 14. nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Documents littéraires: études et portraits*. Paris: Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile. *Nos Auteurs dramatiques*. Paris: Charpentier, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2153367>. Acesso em 11. nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Les Romanciers naturalistes*. Paris: Charpentier, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k215334g>. Acesso em: 14 nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre: les théories et les exemples*. Paris: Charpentier, 1881. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56259279>. Acesso em 14. nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Une Campagne*. Paris: Charpentier, 1903 [1882]. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k3184500>. Acesso em 14. nov. 2021.

ZOLA, Émile. *Au Bonheur des dames*. Préface par Jeanne Gaillard; note et édition par Henri Mitterand. Paris: Gallimard, 1980 [1883].

ZOLA, Émile. *Do Romance: Stendhal, Flaubert e os Goncourt*. Trad. de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Imaginário/Edusp, 1995 [1881] (Col. Críticas Poética).

ZOLA, Émile. Carta de Émile Zola à Antony Valabrègue. Trad. Pedro Paulo Catharina e Eduarda Martins. *Matraga*, vol. 28, n. 54, p. 601-609, set.-dez. 2021 [1864]. <https://doi.org/10.12957/matraga.2021.62098>. Acesso em 13. nov. 2021.

**Recebido em:** 15 de novembro de 2021.

**Aceito em:** 14 de dezembro de 2021.

# Rir até o fim: a filosofia da morte na escrita de Aldo Palazzeschi

Eric da Silva Santiago<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo visa apresentar um espectro da relação entre a escrita poética, narrativa e ensaística, palazzeschiana e a temática da morte, dando enfoque para possível criação de uma filosofia da morte no pensamento e obra do autor. Aldo Palazzeschi foi um autor italiano nascido em 1885 que, até a data de sua morte em 1974, produziu uma pluralidade de textos que variam entre poesias, novelas, romances, ensaios e manifestos, contudo, o autor é mais notoriamente conhecido por ter participado ativamente do Futurismo italiano ao lado de grandes artistas da época, como o pintor e escultor Umberto Boccioni (1882-1916), o pintor Carlo Carrà (1881-1966) e o também escritor, e fundador do Futurismo, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Já em sua fase futurista a temática da morte é presente e potente, estando presente em suas poesias e sobretudo em seu manifesto, porém, com o decorrer de sua escrita a temática evolui e ganha novas dimensões e texturas. Para a análise da obra palazzeschiana e sua relação com a morte serão utilizados alguns pensamentos sobre o processo da morte nas obras de Nietzsche (2011; 2017) e Schopenhauer (2015), alguns apontamentos sobre a escrita de Palazzeschi feitos por Curi (2007) e Tellini (2007; 2017), as considerações sobre o cômico, a comicidade e o riso de Bergson (2018), Berger (2017), D'Angeli e Paduano (2007) e Pereira (2017), e principalmente as propostas e ponderações do manifesto do próprio Palazzeschi (1994).

**Palavras-chave:** Aldo Palazzeschi; Morte; Schopenhauer; Nietzsche; Cômico.

## Laughing to the end: the philosophy of death in Aldo Palazzeschi's writing

**Abstract:** This article aims to present a spectrum of the relationship between palazzeschian poetic, narrative and essay writing and the theme of death, focusing on the possible creation of a philosophy of death in the author's thought and work. Aldo Palazzeschi was an Italian author born in 1885 who, until his death in 1974, produced a plurality of texts ranging from poetry, novellas, novels, essays and manifestos, however, the author is most famously known for having actively participated in Italian Futurism alongside great artists of the time, such as the painter and sculptor Umberto Boccioni (1882 – 1916), the painter Carlo Carrà (1881 – 1966) and the writer and founder of Futurism, Filippo Tommaso Marinetti (1876 – 1944). In its futuristic phase, the theme of death is present and powerful, being present in his poetry and above all in his manifesto, although,

---

<sup>1</sup> Eric da Silva Santiago é Doutorando em Letras Neolatinas (Literatura Italiana) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ) e Licenciatura em Letras Português-Italiano (UFRJ).

E-mail: [eric.da.silva.santiago@letras.ufrj.br](mailto:eric.da.silva.santiago@letras.ufrj.br).

with the course of his writing, the theme evolves and gains new dimensions and textures. For the analysis of the palazzeschian work and its relationship with death, some thoughts about the process of death in the works of Nietzsche (2011; 2017) and Schopenhauer (2015), some notes on Palazzeschi's writing made by Curi (2007) and Tellini (2007; 2017), considerations about the comic, comicality and laughter by Bergson (2018), Berger (2017), D'Angeli and Paduano (2007) and Pereira (2017), and especially the proposals and considerations of manifesto by Palazzeschi himself (1994) will be used.

**Keywords:** Aldo Palazzeschi; Death; Schopenhauer; Nietzsche; Comic.

Aldo Palazzeschi foi um escritor italiano que atuou em grande parte do século XX. Nascido em Florença em 1885 e falecido em 1974, publicou diversas obras entre as quais compêndios de poesia, romances, ensaios e novelas. Dentre estas, destacam-se as três primeiras: as obras poéticas *I cavalli bianchi* (1905) e *Lanterna* (1907) e o primeiro romance, *: riflessi* (1908). Estas três obras são comumente determinadas como pertencentes a fase crepuscular do escritor, por se encontrarem em consonância temática ou estilística com outros escritores desse “movimento”, como Marino Moretti (1885-979), Corrado Govoni (1884-1965) ou Sergio Corazzini (1886-1907).

O crepuscularismo, diferente do que possa parecer, não fora um movimento literário organizado, ao contrário, fora um grupo criado por um crítico, Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952). Borgese entendia que a poesia italiana após as experiências poéticas de Giovanni Pascoli e Gabrielle D'Annunzio se encontrava em declínio; em uma metáfora bastante direta, assim como o sol em crepúsculo, a poesia estaria em declínio, ou melhor, para me valer de um termo usado pelo próprio crítico, a poesia estaria se apagando (BORGESSE, 1910).

Além das obras crepusculares, podemos destacar mais uma de suas obras poéticas, *Poemi* (1909), não por sua importância na fortuna crítica do autor, mas sim pelo seu papel no desenvolvimento da escrita palazzeschiana, visto que, como aponta Guareschi, nesta obra “emergem (...) as questões do grotesco, do riso e da ironia, assim como, a posição do sujeito poético começa a ser mais “introspectiva”, levando o poeta a questionar a sua posição no mundo.”

(GUARESCHI, 2019, p. 125). Além disso, é essa a obra responsável pela aproximação entre Aldo Palazzeschi e Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), fundador do Futurismo.

De fato, a partir dessa aproximação o escritor florentino passará a integrar o movimento futurista italiano. Apesar da passagem velocíssima pelo futurismo, um período de apenas 5 anos, Palazzeschi publicará algumas de suas mais notáveis obras neste momento. A primeira delas, *L'incendiario*, é uma coletânea de poesias publicada originalmente em 1910, considerada sua maior obra poética. Já em 1913 ela viria a ser reeditada e republicada, porém, poder-se-ia dizer até mesmo que se tratam de obras diferentes, tendo em vista a tamanha diferença entre o conteúdo de ambas. A segunda obra, *Il codice di Perelà* (1911), será considerado por parte da crítica como o romance futurista por excelência; a terceira e última obra, e a que mais interessa a esse artigo, se trata de seu manifesto, *Il contro dolore*, publicado em janeiro de 1914<sup>2</sup>.

Será também em 1914, em meados de abril, a publicação de um texto na revista *Voce* no qual Palazzeschi se afasta e tenta se destacar do futurismo e da figura de Marinetti. Em dezembro do mesmo ano, no texto *Neutrale*, publicado pela revista *Lacerba*, o autor se oporá completamente da posição intervencionista e belicosa de seus ex-companheiros de movimento.

Embora a passagem de Palazzeschi pelo Futurismo tenha sido extremamente curta, se considerarmos que, como aponta Verdone, o movimento só terminaria verdadeiramente em dezembro de 1944 com a morte de Marinetti, ela não deixou de causar alvoroço na crítica da época. Não por acaso, em 1913, o fundador do movimento se vê na obrigação de defender o posicionamento de Palazzeschi enquanto um integrante do futurismo. O manifesto, de nome *Il poeta futurista Aldo Palazzeschi*, possui diversos trechos interessantes, porém, destaco aqui o trecho que melhor representa a presença palazzeschiana nesse movimento:

“Futurismo” vuol dire anzitutto «originalità», cioè ispirazione originale, sorretta e sviluppata da una volontà e da una mania di originalità. «Movimento futurista» vuol dire incoraggiamento assiduo, organizzato, sistematico dell'originalità creatrice, anche se apparentemente pazza. Non si tratta dunque di una influenza deformatrice esercitata sul libero spirito di un poeta, ma bensì di

---

<sup>2</sup> Algumas fontes datam o manifesto como dezembro de 1913; levarei em consideração a data em que fora publicado na revista *Lacerba*, 15 de janeiro de 1914, e que também é a data que consta em sua bibliografia cunhada pelo Centro Studi Aldo Palazzeschi da UniFi – Università degli Studi di Firenze, disponível em <https://www.palazzeschi.unifi.it/upload/sub/bibliografia.pdf>.

un'atmosfera antitradizionale, anticulturale, spregiudicata, nella quale questo libero spirito ha potuto osare, sentirsi compreso, amato, in quanto era solo, tipico, indigesto a tutti, beffeggiato dai critici e ignorato dal pubblico (MARINETTI, 1968, p. 330)<sup>3</sup>.

Esta definição, tão ampla que quase chega a descaracterizar o Futurismo enquanto estética, é uma das melhores demonstrações de como a poética palazzeschiana se esgueira pelos espaços não antes vistos, os espaços não ocupados, ou melhor ainda, os entre-espaços. Já em sua fase denominada crepuscular ele é um intruso, o artigo de Borgese nem ao menos cita o nome de Palazzeschi, em seu momento futurista essa característica parece se manter. Diversas das poesias futuristas de Palazzeschi vão de encontro direto com algumas premissas de Marinetti para o seu movimento, como por exemplo: algumas das poesias de Palazzeschi são centradas no ponto de vista de um *eu* narrador-observador, Marinetti dirá em seu *Manifesto tecnico della letteratura futurista* que “Si deve usare il verbo all’infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all’*io* dello scrittore che osserva o imagina.” (MARINETTI, 1968, p. 61 – grifo do autor)<sup>4</sup> ou ainda, “Distruuggere nella letteratura l’*io*”, cioè tutta la psicologia.” (MARINETTI, 1968, p. 66 – grifo do autor)<sup>5</sup>.

Isto posto, não tratarei *Il controdolore*, a obra que analisarei com mais afinco adiante, somente como um “manifesto futurista”, mas sim como um manifesto literário da escrita e pensamento palazzeschiano. Entretanto, se faz necessário uma primeira aproximação ao escrito pelo viés futurista, até mesmo porque, grande parte da crítica assim o fará. Já o título, e o mote principal do manifesto, será fonte de uma discussão interessante; afirma Verdone que “Il futurismo, antisentimentale, antilogico, antiaccademico, antitecnico,

---

<sup>3</sup> “Futurismo’ quer dizer antes de tudo ‘originalidade’, isto é inspiração original, apoiada e desenvolvida por uma vontade e por uma mania de originalidade. ‘Movimento futurista’ quer dizer encorajamento assíduo, organizado, sistemático da originalidade criativa, ainda que aparentemente louca. Não se trata então de uma influência deformadora exercitada sobre o livre espírito de um poeta, mas sim de uma atmosfera antitradicional, anticultural, sem preconceitos, na qual este livre espírito pode ousar, se sentir compreendido, amado pois era só, típico, indigesto para todos, zombado pela crítica e ignorado pelo público”. Esta e as demais traduções não referenciadas foram feitas pelo autor deste artigo.

<sup>4</sup> “Se deve usar o verbo no infinitivo, para que se adapte elasticamente ao substantivo e não o submeta ao *eu* do escritor que observa ou imagina”.

<sup>5</sup> “Destruir na literatura o “eu”, isto é, toda a psicologia”.

antiletterario, antisublime, antigrazioso, vuole negare anche il dolore (...)” (VERDONE, 1994, p. 23)<sup>6</sup>, porém, o manifesto de Palazzeschi está longe de querer *negar* a dor (ou a tristeza), mas sim *combate-la* e *superá-la*, e já isto abre uma distância intransponível entre as interpretações.

Deste modo, podemos finalmente adentrar o manifesto e suas questões, principalmente no tópico da morte, e dos impactos que essas ideias causarão na escrita de Aldo Palazzeschi. Primeiramente dividirei o manifesto em três partes, a saber: *a figura de Deus, a profundidade do homem que ri e conclusões*. Essa divisão não tem nenhum outro objetivo se não o de melhor organizar as ideias que serão construídas no decorrer deste texto.

Na primeira parte do manifesto, como o título que atribuí dá a entender, Palazzeschi colocará em choque a figura de Deus, mas principalmente sua estrutura imagética e sua relação com o homem. O autor está distante de querer discutir a existência ou não de uma divindade máxima, ou ainda das estruturas eclesíásticas que ditariam a relação homem-Deus, até mesmo porque ele não possuía a característica anticlerical de alguns futuristas, como Marinetti (VERDONE, 1994). A questão palazzeschiana é que, para ele, a figura de Deus fora estruturada de maneira equivocada. Afirma ele que: “Dio non à né corpo, né mani, né piedi, è un puro e semplicissimo spirito” (PALAZZESCHI, 1994, p. 11)<sup>7</sup>, assim sendo, porque a humanidade deveria tê-lo materializado na figura colossal de um homenzarrão, trajado de vestes gregas e com a imponência olímpica de um deus julgador? Para Palazzeschi, se a intenção é de retratá-lo como um homem, deveria ser exatamente o oposto do que fora feito até então, isto é, torna-lo um homem comum, mediano, medíocre.

Ainda tratando da imagem d’Ele, Palazzeschi acrescenta que, se fosse dele a tarefa de retratar este Deus, seria exatamente como ele, nem mais alto, nem mais baixo. Poder-se-ia dizer que essa inversão lógica, processo muito utilizado pela escrita palazzeschiana, é um diálogo direto com o texto sagrado, afinal, se o homem é a imagem e semelhança d’Ele, não seria Ele mais parecido com o homem que o tentar retratar? Palazzeschi afirmará que:

---

<sup>6</sup> “O futurismo, antisentimental, antilógico, antiacadêmico, antitécnico, antiletterário, antisublime, antigrazioso, quer negar a dor também (...)”.

<sup>7</sup> “Deus não tem nem corpo, nem mãos, nem pés, é um puro e simplíssimo espírito”.

Se io me lo figuro uomo, non lo vedo assolutamente né più grande né più piccino di me. Un omettino di sempre media statura, di sempre media età, di sempre medie proporzioni, che mi stupisce per una cosa soltanto: che mentre io lo considero titubante e spaventato, egli mi guarda ridendo a crepapelle. La sua divina faccettina rotonda divinamente ride come incendiata da una risata infinita ed eterna, e la sua pancina tremola, tremola in quella gioia. (PALAZZESCHI, 1994, p. 12)<sup>8</sup>.

É fundamental ainda que entendamos que o Deus de Palazzeschi não é de forma alguma severo ou sério, pelo contrário, ele é uma divindade risonha e divertida, cujas criações também são, isto é, o universo, os astros que o compõe e, logicamente a própria humanidade:

[...] nella sua bocca divina si accentra l'universo in una eterna motrice risata. Egli non à creato no, rassicuratevi, per un tragico, o malinconico, o nostalgico fine; à creato perchè ciò lo divertiva. Voi lavorate per alimentare bene voi e i vostri figli, non per fare con essi lunghi sbadigli di fame. Egli lavorò per tenere alimentata la gioia sua ed offerirne alle sue degne creature. E comprenderete bene che per divertirsi tutti in eterno, ce ne vogliono dei curiosi ed eterni spettacoli! (PALAZZESCHI, 1994, p. 12-13)<sup>9</sup>.

Essa noção de Deus é sensivelmente próxima a que Friederich Nietzsche (1844-1900) apresentou no segundo volume de *Humano demasiado humano: um livro para espíritos livres*, no ponto 14, intitulado *O homem, comediante do mundo*:

Deveria haver criaturas mais espirituais do que os homens, apenas para fruir inteiramente o humor que há no fato de o homem se enxergar como a finalidade da existência do mundo e a humanidade se contentar seriamente apenas com a perspectiva

---

<sup>8</sup> “Se eu o retrato como homem, não o vejo absolutamente nem maior nem menor que eu. Um homenzinho sempre de estatura média, sempre de idade mediana, sempre com proporções médias, que me estupefaz somente por uma coisa: que enquanto eu o considero titubeante e assustado, ele me olha morrendo de rir. O seu divino rostinho redondo divinamente ri como se incendiado por uma risada infinita e eterna, e a sua barriguinha sacode, sacode com aquela alegria”.

<sup>9</sup> “[...] na sua boca divina se concentra o universo em uma eterna e motriz risada. Ele não criou, assegurem-se, para um trágico, ou melancólico, ou nostálgico fim; criou porque isso o divertia. Vocês trabalham para se alimentar bem e aos filhos de vocês, não para darem longos bocejos de fome. Ele trabalhou para manter alimentada a sua alegria e oferece-la às suas dignas criaturas. E compreenderão que para divertir a todos pela eternidade, são necessários alguns curiosos e eternos espetáculos!”.

de uma missão universal. Se um Deus criou o mundo, então fez o homem para ser o macaco de Deus, como permanente ensejo de distração em suas longuíssimas eternidades. A música das esferas, envolvendo a Terra, seria então o riso de escárnio de todas as demais criaturas em torno do homem. Com a dor, esse enfadado Imortal faz cócegas em seu animal predileto, a fim de regozijar-se nos gestos e interpretações trágico orgulhosas do seu sofrer, na inventividade espiritual da mais vaidosa criatura — como inventor desse inventor. Pois quem imaginou o homem para diversão tinha mais espírito do que este, e também mais alegria com o espírito (NIETZSCHE, 2017, p. 136).

Essa ligação da escrita futurista de Palazzeschi com a filosofia de nietzscheana não é inexplicável ou absurda quando tomamos conhecimento que as teorias do filósofo alemão eram apreciadas entre alguns dos primeiros futuristas, como Giovanni Papini (1881-1956), Ardegno Soffici (1879-1964) e o próprio Marinetti, principalmente a ideia do *Übermensch*, o Super-Homem. Se torna ainda mais explicável a figuração divina de Palazzeschi ter tanto daquela feita por Nietzsche quando, através do registo da Biblioteca do *Gabinetto Scientifico Letterario G.P. Vieusseux* de Florença, se notifica o contato que o autor teve ainda em 1906, isto é, pelo menos 8 anos antes do manifesto de 1914, com a obra nietzscheana (CURI, 2007).

De fato, são perceptíveis as similaridades entre os conceitos de divindade dos dois autores, entretanto, não encontro na escrita palazzeschiana uma verdadeira escrita nietzscheana, isto é, não parece que ele objetive tornar suas obras uma releitura ou uma adaptação da filosofia de Nietzsche. Como fora dito anteriormente, Palazzeschi é um *ocupador de espaços*; há sempre um vão entre o apoiador de algo e o discordante desde mesmo algo, isto é, há algo entre um nietzscheano e um antinietzscheano. É nesse espaço que a escrita palazzeschiana se constrói, como um verdadeiro saltimbanco, ele joga com estes dois polos, como alguém que pratica os malabares. No manifesto de Palazzeschi não parece haver preocupação com o homem e a humanidade se colocarem como a finalidade da existência do mundo, ou com a noção de *missão universal*, por exemplo.

Há ainda uma mínima diferença, porém primordial, nas concepções de Nietzsche e Palazzeschi para essa figura divina. Enquanto a figura nietzscheana é colocada como a potestade distanciada do homem que o usa como instrumento de sua diversão própria, a palazzeschiana se apresenta de maneira mais humana,

não só por sua aparência, mas sim pelo fato de ser alcançável a partir de um rito de passagem, ou melhor, um rito de comunhão:

La nostra terra non è dunque che uno di questi suoi tanti giocattoli fatto precisamente così: un campo diviso da una fittissima macchia di marruche, spini, pruni, pungiglioni. À posto l'uomo da un lato dicendo ad esso: attraversala, là è la gioia, è il largo, la vita degli eletti, vivrai coi pochi coraggiosi che come te l'attraversarono. Riderai del dolore dei poltroni, dei paurosi, dei caduti, dei vili, dei vinti (PALAZZESCHI, 1994, p. 13-14)<sup>10</sup>.

Não que o Deus palazzeschiano não esteja interessado em ele também se divertir, mas esse se torna acessível, quase tangível, e seu objetivo não parte de uma vontade unilateral de *diversão*, isto é, a criação não fora feita somente para a alegria d'Ele, mas sim para que todos possam desfrutá-la: “L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio. Egli si farà simile a lui, attraversando questo purgatorio di spine ch'egli gli à imposto (...)” (PALAZZESCHI, 1994, p. 15)<sup>11</sup>.

Tendo findado a primeira parte do manifesto de Palazzeschi, passemos para a segunda parte, a que denominei como *a profundidade do homem que ri*, na qual se encontra o cerne da discussão aqui proposta: como funcionará a morte nessa realidade aonde até mesmo Deus é um ser risonho? Partindo do princípio de que a criação divina fora em si um processo alegre, ou melhor, um processo cômico, tudo que fora criado por ela, não poderia ser outra coisa que não alegre/cômico. Afirma Palazzeschi:

Uomini, non siete creati, no, per soffrire; nulla fu fatto nell'ora di tristezza e per la tristezza; tutto fu fatto per il gaudio eterno. (...) Se credete che sia profondo ciò che comunemente s'intende per serio siete dei superficiali. La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. Essi

---

<sup>10</sup> “A nossa terra não é, portanto, que um destes tantos brinquedos feita precisamente assim: um campo dividido por uma finíssima mancha de espinheiras, espigões, espetos, ferrões. Colocou o homem de um lado dizendo a esse: atravesse-a, lá está a alegria, está o largo, a vida dos eleitos, viverá com os poucos corajosos que como você a atravessaram. Rirá da dor dos velhacos, dos medrosos, dos caídos, dos vis, dos vencidos”.

<sup>11</sup> “O homem que atravessará corajosamente a dor humana gozará do espetáculo divino no seu Deus. Ele se fará igual a Ele, atravessando este purgatório de espinhos que Ele o impôs (...)”.

non potranno mai comunicare con Dio. (PALAZZESCHI, 1994, p. 15.16 – grifo do autor)<sup>12</sup>

Há nesse trecho citado acima dois fatores primordiais para o que buscamos construir acerca da obra e do pensamento palazzeschiano. O primeiro deles, a temática da profundidade, é mais uma referência ao pensamento de Nietzsche; em *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*, existem diversas citações que envolvem essa questão, destaco a seguinte: “Esta coroa do homem que ri, esta coroa de rosas: a vós, irmãos, arremesso esta coroa! Declarei santo o riso; ó homens superiores, aprendei a — rir!” (NIETZSCHE, 2011, p. 280), isto é, para se tornarem homens superiores, dignos de Zaratustra, dignos do Deus risonho de Palazzeschi, esses homens tem de aprender a rir.

O segundo fator envolve outra parte da análise que desenvolvemos, a afirmação que o riso é um privilégio humano. Em boa parte da teoria sobre o cômico, o riso e/ou o humor, essa afirmação toma forma, podemos tomar como exemplo Bergson, “Não há cômico fora do que é propriamente *humano*” (BERGSON, 2018, p. 38) ou Berger, “O cômico é um fenômeno exclusivamente humano” (BERGER, 2017, p. 48). Entretanto gostaria de destacar a de Ricardo Araújo Pereira, que diz: “Eis a minha hipótese: o homem é o único que ri porque também é o único que tem consciência da sua própria existência. Os animais desconhecem que vão morrer, e Deus sabe que é eterno.” (PEREIRA, 2017, p. 108). O Deus de Palazzeschi não somente ri, como através dessa risada comunga com os seus, além disso, a teoria palazzeschiana não foge do fato do cômico ser um privilégio humano, mas talvez se diferencie exatamente pelo papel aprofundador-eucarístico que esse riso possui; o homem não só pode rir, ele deve rir!

Isto posto, podemos avançar para a temática da morte. Apesar do manifesto ameaçar tomar um rumo genérico, ele, assim como um texto cômico, se articula e demonstra seus verdadeiros objetivos. Isto é, ainda que Palazzeschi faça afirmações muito abrangentes, como “Nulla fu creato con malinconia,

---

<sup>12</sup> “Homens, vocês não foram criados para sofrer; nada foi feito na hora da tristeza e para a tristeza; tudo foi feito para o gaudium eterno. (...) Se acreditam que seja profundo isso que comumente se entende por sério vocês são superficiais. A superioridade do homem sobre todos os animais é que a só a ele foi dado o privilégio divino do riso. Esses não poderão jamais se comunicar com Deus”.

ricordatelo bene; nulla è triste profondamente, tutto è gioioso” (PALAZZESCHI, 1994, p. 17 – grifos do autor)<sup>13</sup>, ele logo direciona com mais exatidão o seu escrito para finalmente definir que: se tudo é cômico, se tudo é risível, também a morte o será: “Fissate bene in viso la morte, ed essa vi fornirà tanto da ridere per tutta la vita. Io affermo essere nell'uomo che piange, nell'uomo che muore, le massime sorgenti della gioia umana” (PALAZZESCHI, 1994, p. 19)<sup>14</sup>.

Nesta simples afirmação, até bem lógica se acompanharmos o desenvolvimento do pensamento *controductoristico* do manifesto de Palazzeschi, ele coloca em discussão dois tópicos significantes. O primeiro é o próprio medo da morte. Ao tornar a morte passível de riso, suscetível a ser esvaziada por uma gargalhada, uma morte capaz de perder toda a sua solenidade e austeridade, ele desafia o medo primordial do homem. Como afirma Schopenhauer:

De fato, o medo da morte é independente de todo conhecimento: pois o animal o possui, embora não conheça a morte. Tudo o que nasce já o traz consigo ao mundo. (...) Por natureza, com o ser humano é a mesma coisa. O maior dos males, o que de pior em geral pode nos ameaçar, é a morte, a maior angústia é a angústia da morte (SCHOPENHAUER, 2015, p.557).

O segundo tópico é constituído por uma lógica instaurada em parte da teoria sobre o cômico e que ecoa até hoje, a saber: a morte *não pode* ser risível. Os teóricos Concetta D’Angeli e Guido Paduano, na obra *O cômico*, dialogarão sobre a temática do cômico no teatro antigo, principalmente latino, e afirmarão que: “Se era possível rir do vício, mas também da moral, do tolo, mas também da razão, podíamos compreender bem que se ri do medo e da ilusão da imortalidade que residem no homem... nunca da morte.” (D’ANGELI; PADUANO, 2007, p. 27). O já citado Ricardo Araújo Pereira afirmará que “O riso é impotente em relação à morte, isso é certo, mas talvez tenha algum poder sobre a vida.” (PEREIRA, 2017, p. 106).

Essa subversão do medo da morte e até mesmo do pensamento cômico é o que possibilitará ao autor algumas das suas proposições em suas obras. Em uma

---

<sup>13</sup> “Nada foi criado com melancolia, recordem-se bem disso; nada é triste profundamente, tudo é alegre”.

<sup>14</sup> “Olhem bem na cara da morte, e essa os fornecerá tanto para rir por toda a vida. Eu afirmo estar no homem que chora, no homem que morre, as máximas nascentes da alegria humana”.

de suas poesias, *La fiera dei morti*, presente na já citada coletânea *L'incendiario*, Palazzeschi não só rirá da morte, mas a ridicularizará, transformará seu local de culto – o cemitério – em uma feira, brincarà com os que ali se encontram enterrados e fará leilões dos crânios destes mesmos mortos. Por ser uma poesia longa, selecionei alguns trechos que melhor demonstram esses fatores:

Potete entrare, avanti,  
fatevi tutti avanti,  
sono spalancate le porte,  
anche per chi non c'è persone morte!  
Tutti possono andare,  
girare a proprio piacimento;  
anche un poeta ci si può benissimo intruffolare  
per suo divertimento.  
Le solite baracche dei saltimbanchi  
fuori dei cancelli;  
[...]  
Trombe tamburi piatti,  
tutti gridan come matti:  
è la fiera dei morti!  
[...]  
Dai beccai pendono sanguinanti,  
fenomenali, i primi ottimi porci,  
quelli d'ognissanti,  
che àn già sentito il primo freddo dei morti.  
E sui banchi, ammassata,  
oppure tortuosamente attaccata,  
chilometri di salsiccia,  
che sembra l'ammasso degli intestini malati  
[...]  
— Stai zitta t'ò detto,  
non vedi ch'è un teschiaccio vecchio?  
— Comprami quel teschio.  
— Se non stai zitta ti porto via.  
— Potrebbe essere il teschio della mamma mia.  
— Ma che mamma mia!  
— Cosa c'è stato laggiù, lontano?  
— Corrono i carabinieri!  
— Dove corre tutta quella gente?  
— Ànno arrestato quel nano  
che vendeva i teschi di seconda mano.  
(PALAZZESCHI, 2001, p. 71-77)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> “Podem entrar, venham, / venham todos, / as portas estão escancaradas, / até para quem não / têm pessoas mortas! / Todos podem vir, / passear ao bel-prazer; / também um poeta aqui pode perfeitamente se esgueirar / para seu divertimento. / As habituais barracas dos saltimbancos / fora dos portões; / [...] / Trompetes tambores pratos, / todos gritam como loucos: / é a feira dos mortos! / [...] / Dos varais dos açougueiros pendem ensanguentadas, / fenomenais, os primeiros ótimos porcos, / aqueles de todos os santos, / que já sentiram o primeiro frio dos mortos. / E

Levando em consideração o fato de a poesia ter sido escrita antes do manifesto, se faz perceptível que alguns dos elementos usados no *Il Controdolore* já faziam parte do imaginário criativo do autor. De fato, na terceira parte do manifesto – *conclusões* – Palazzeschi quase reeditará a poesia em forma de ordem: “9. Trasformare i funerali in cortei mascherati, predisposti e guidati da un umorista che sappia sfruttare tutto il grottesco del dolore. Modernizzare e rendere confortables i cimiteri mediante buvettes, bars, skating, montagne russe, bagni turchi, palestre.” (PALAZZESCHI, 1994, p. 29)<sup>16</sup>. Essa carnavalização do cemitério, essa busca pelo esvaziamento do sentimento ou da banalização da experiência da morte, embora possua uma tentativa de superação da mesma, ainda está muito mais atrelado ao posicionamento futurista, isto é, um posicionamento combativo; não por acaso, a terceira parte do manifesto iniciará dessa maneira: “Noi futuristi vogliamo guarire le razze latine, e specialmente la nostra, dal dolore cosciente, lue passatista aggravata dal romanticismo cronico, dall'affettività mostruosa e dal sentimentalismo pietoso che deprimono ogni italiano” (PALAZZESCHI, 1994, p. 27)<sup>17</sup>.

Verdadeiramente, encontraremos com mais força a dimensão da *superção* da morte e não mais só o *combate*, em obras posteriores a era futurista palazzeschiana. Embora vá concentrar a análise proposta na obra *Il Palio dei buffi*, um livro de novelas publicado em 1937, não posso deixar de citar algumas das obras publicadas entre a fase futurista e a obra que visitaremos. Em 1920, Palazzeschi publicará a obra *Due imperi... mancati*, um livro sobre a I Guerra Mundial em que retifica sua posição pacifista e maldiz toda a retórica da guerra e do nacionalismo. Em 1925 publicará sua primeira obra poética pós-futurista, a

---

sobre os balcões, amontoadas, / ou tortuosamente empilhadas, / quilômetros de linguça, / que parece o amontoado dos intestinos doentes / [...] / — Fique quieta já te disse, / não vê que é um crâniozinho velho? / — Me compra aquele crânio. / — Se não ficar quieta te levo embora. / — Poderia ser o crânio da minha mãe. / — Que minha mãe o quê! / — O que está acontecendo longe lá embaixo? / — Os policiais estão correndo! / — Para onde corre toda aquela gente? / — Prenderam aquele anão / que vendia os crânios de segunda mão”.

<sup>16</sup> “9. Transformar os funerais em cortes mascaradas, predispostas e guiadas por um humorista que saiba desfrutar todo o grotesco da dor. Modernizar e tornar confortáveis os cemitérios mediante quiosques, bares, patinação, montanhas russas, banhos turcos, academias”.

<sup>17</sup> “Nós futuristas queremos curar as raças latinas, e especialmente a nossa, da dor cosciente, sífilis passadista agravada pelo romantismo crônico, pela afetividade monstruosa e pelo sentimentalismo piedoso que deprimem cada italiano”.

obra *Poesie*, que será reeditada e relançada em 30, em 42 e em 71. No ano de 1934 lançará sua obra de maior êxito, o romance *Sorelle Materassi*.

Como dito acima, focalizarei a análise para uma obra específica, mas mais ainda para uma novela que compõe a obra em questão. A novela *La Gloria*, quinta novela da coletânea de 18, narra a história de Scipione Gonfiantini, um artista extremamente meticuloso. Vale ressaltar, porém, que o ponto de vista adotado pela novela é o da sua doméstica, Aleppina, que observará de perto os desdobramentos do último dia de vida de seu patrão. O personagem de Scipione é apresentado de maneira muito particular, tendo em vista que, somente pela forma que entrara em casa e falara com sua doméstica, a mesma percebera que algo estava fora do comum: “Qualche cosa di incomprendibile nelle cause agitava l’animo del padrone, uomo chiuso, chiusissimo, metodico e sofisticato, [...] meticuloso e prolioso” (PALAZZESCHI, 1944, p. 114)<sup>18</sup>.

Ainda assim, entrando pela casa Scipione aponta diversos afazeres para Aleppina, pois além de meticuloso, metódico e sofisticado, o homem era também aficionado com limpeza: “Giunto il caposcale il signor Scipione puntò il naso in terra, verso un angolo del pianerottolo [...] la vecchia si chinò, constatando che un po’ di segatura nel cantuccio era rimasta.” (PALAZZESCHI, 1944, p. 115)<sup>19</sup>. Percorrendo e esquadrinhando a casa, acompanhado por Aleppina, Scipione adentrará o quarto de sua falecida mãe, onde estão quase todas as suas obras. Estas não são originais em relação ao seu conteúdo, pelo contrário, são imagens da mais perfeita exatidão possível das paisagens que buscam representar. Contudo, serão elas as responsáveis pela quebra da aparente retidão de Scipione:

[...] nella parca luce della stanza parevano disegni o stampe assai comuni, a lapis o a inchiostro [...], ma non servendosi di lapis o inchiostro come s’usa in generale, e come pareva osservando i quadri a prima vista, ma di una materia tutta sua, originalissima, che parrà strana al lettore. Servivasi esso, per questi suoi

---

<sup>18</sup> “Alguma coisa incompreensível agitava o ânimo do patrão, homem fechado, fechadíssimo, metódico e sofisticado, [...] meticuloso e prolixo”.

<sup>19</sup> “Tendo chegado ao topo da escada o senhor Scipione apontou o nariz para o chão, em direção a um ângulo do patamar [...] a velha se inclinou, constatando que tinha restado um pouco de poeira no cantinho”.

prodotti, non d'altro che dell'ali delle mosche (PALAZZESCHI, 1944, p. 116)<sup>20</sup>.

Toda a polidez deste homem é partida, e dá espaço à elasticidade frente à sua rigidez, me valendo dos termos adotados por Bergson em sua teoria do riso. No interior deste personagem se entrecruzam dois espectros contraditórios, criando assim uma ambivalência que justaposta produz um ser grotesco, não por sua aparência, mas por seu espírito. Após este vislumbre nas obras de Scipione, o mesmo se dirige ao seu próprio quarto e se fecha lá. Aleppina por sua vez, desce as escadas e após algum tempo começa a ouvir um vozerio e chamados, e da janela vê os passantes que gritam e gesticulam: “[...] il suo padrone! Venga! Corra! Faccia presto! Tiri via! Il suo padrone...” (PALAZZESCHI, 1944, p. 120)<sup>21</sup>. Aleppina corre para o quarto de Scipione e, pela janela ainda aberta, vê o cadáver de seu patrão estatelado no chão.

Após falar à imprensa e a polícia sobre os hábitos e costumes de seu patrão e como naquele fatídico dia parecia especialmente estranho, a doméstica verá a casa ser enfeitada por estranhos que se identificavam como críticos de arte. Eles andavam pela casa “[...] cercando, domandando e osservando tutto con un'aria di superiorità insopportabile.” (PALAZZESCHI, 1944, p. 123)<sup>22</sup>. Ademais, os comentários que eles fazem sobre os quadros, parecem não fazer sentido para Aleppina, afinal se tratam de asas de moscas organizadas de forma a criar uma imagem:

- Che sfumature!
- Che tocco fino!
- E che pazienza da certosino.
- Divino! Divino!
- Raffinato e primitivo insieme.
- La forza baciata dalla grazia.
- C'è da impazzire.
- Delizioso.

---

<sup>20</sup> “[...] na parca luz do quarto pareciam desenhos ou estampas muito comuns, de lápis ou de tinta [...], mas não eram de lápis ou de tinta como se usa geralmente, e como parecia observando os quadros a primeira vista, mas de um material todo seu, originalíssimo, que parecerá estranho ao leitor. Servia-se, para estes seus produtos, nada além do que asas de moscas”.

<sup>21</sup> “[...] o seu patrão! Venha! Corra! Venha rápido! Se afastem! O seu patrão...”.

<sup>22</sup> “[...] procurando, perguntando e observando tudo com um ar de superioridade insuportável”

– Insuperabile.  
(PALAZZESCHI, 1944, p. 125)<sup>23</sup>.

A comicidade de Scipione, presente em sua ambivalência natural entre homem fissurado em limpeza e sua arte feita de materiais asquerosos, ou ainda mais na convergência de sua meticulosidade tanto para sua aparente fixação por limpeza e seu lado artístico, deveria se esvaír com a morte de seu corpo, mas no lugar de desaparecer no ar, se reúne ao redor e dentro de cada um de seus quadros. Em seu texto *Alla sbarra: il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi*, Viola Periti afirma que: “Il signor Scipione, pur togliendosi la vita, sarà eternamente portato alla sbarra tramite il processo alle sue opere d’arte, testimonianza perpetua della sua essenza di buffo e quindi di diverso.” (PERITI, 2018, p. 102)<sup>24</sup>. Isto quer dizer, mesmo após sua morte física a potência cômica, essa energia vitalizante da comicidade, continuará presente e ecoando em suas obras, ele estará vivendo através de seus quadros.

Ainda que, como vimos anteriormente, a escrita palazzeschiana tenha grande ligação com o pensamento nietzscheano, será na obra de Arthur Schopenhauer (1788 – 1860) que encontraremos o melhor diálogo com a ideia de *continuidade* da vida mesmo após a morte, ou melhor, de uma força vital que continua a ecoar mesmo após a finitude do corpo. No segundo tomo de *O mundo como vontade e como representação*, mais especificamente no capítulo 41 intitulado *Sobre a morte e sua relação com a indestrutibilidade de nosso ser em si*, o filósofo afirmará que:

[...] de acordo com tudo o que foi ensinado sobre a morte, não se pode negar que, pelo menos na Europa, a opinião do vulgo, muitas vezes até de um mesmo indivíduo, oscila de novo com frequência daqui para acolá entre a concepção da morte como aniquilação absoluta e a hipótese de que, por assim dizer, somos imortais em carne e osso. (SCHOPENHAUER, 2015, p. 556)

---

<sup>23</sup> “– Que esfumado! / – Que toque fino! / – E que paciência de monge. / – Divino! Divino! / – Refinado e primitivo ao mesmo tempo. / – A força beijada pela graça. / – É de enlouquecer. / – Delicioso. / – Insuperável”.

<sup>24</sup> “O senhor Scipione, mesmo tirando a própria vida, será eternamente pressionado através do processo de suas obras de arte, testemunhas perpétuas da sua essência de *buffo* e portanto de diferente”.

Retomando o que fora dito anteriormente, parece haver na escrita futurista de Palazzeschi uma presença muito mais forte desta primeira concepção de morte, isto é, a de aniquilação absoluta, talvez até mesmo por uma influência do anticlericalismo de Marinetti; assim sendo, a batalha contra a mesma deveria ser travada de maneira mais violenta para que se pudesse sobrepuja-la. Ainda assim, a proposta que já ganha corpo no manifesto é uma verdadeira *doutrina da potência vitalizante do cômico*, uma verdadeira filosofia, afinal: “para esse fim estão orientadas todas as religiões e todos os sistemas filosóficos, que são, portanto, antes de tudo, o antídoto contra a certeza da morte, fornecido pela razão reflexionante a partir dos próprios meios.” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 555). Essa filosofia se concentraria então em um fator: há uma força vital no cômico que é capaz de ultrapassar a barreira da morte. Schopenhauer afirmará que:

Tanto menos pode nos ocorrer de tomar o cessar da vida como sendo à aniquilação do princípio vivificante, logo, a morte como o completo desaparecimento do ser humano. Porque o braço forte que há três mil anos retesou o arco de Ulisses não mais existe, nenhum entendimento razoável e bem regado considerará a força que era ativa nesse braço como totalmente aniquilada, mas também, por conseguinte, não considerará, em ulteriores reflexões, que a força que hoje retesa um arco começou a existir com o braço que o retesa. Muito mais correto é O pensamento de que a força que antes ativava uma vida, agora evadida, é a mesma que é ativa na vida que agora floresce: sim, esse pensamento é quase inevitável (SCHOPENHAUER, 2015, p. 564-565).

Essa força apontada por Schopenhauer e também percebida por Palazzeschi parece ser então uma forma *eco*, ou seja, algo que permanece ressoando após o fim da vida. Schopenhauer dirá que: “Com a morte perde-se de fato à consciência, mas não aquilo que a produziu e a manteve: a vida extingue-se, mas não se extingue com ela o princípio de vida que nela se manifesta.” (SCHOPENHAUER, 2015, p.592-593). A existência divina no pensamento *controdolorístico* é fundamentada em uma risada eterna e motriz – “nella sua bocca divina si accentra l'universo in una eterna motrice risata” (PALAZZESCHI, 1994, p. 12-13)<sup>25</sup> – e será essa motricidade o empuxo da vida que veremos nas

---

<sup>25</sup> “[...] na sua boca divina se concentra o universo em uma eterna e motriz risada”.

obras de Palazzeschi. Schopenhauer argumenta que “Se, portanto, a consciência individual não sobrevive à morte, sobrevive, ao contrário, aquilo que unicamente se rebela contra ela: a vontade.” (SCHOPENHAUER, 2015, p. 596); se há para Schopenhauer um princípio que se mantém vivo após a morte do corpo chamado *vontade*, esse princípio para Palazzeschi será o *cômico*.

Em 1972, o já idoso Palazzeschi publicará sua última coletânea de poesias, *Via delle cento stelle*. Destacamos abaixo a poesia *Congedo*<sup>26</sup>, *Licença* em tradução livre:

E ora vi dico addio  
perché la mia carriera  
è finita:  
evviva!  
Muoiono i poeti  
ma non muore la poesia  
perché la poesia  
è infinita  
come la vita<sup>27</sup>.

A poesia palazzeschiana é guiada e movida pelo *cômico*, pela *gioia*. Gino Tellini dirá que na escrita palazzeschiana está sempre em jogo a poética do *controdolorismo*, que é “la molla che tiene, e tiene in costante movimento, nelle sue innumerevoli variazioni, l’intero orizzonte artistico di Palazzeschi, lo scrittore che conosce il modo di trasformare la ‘disperazione’ in ‘allegria’” (TELLINI, 2007, p. 24)<sup>28</sup>. A mola, objeto que representa tão bem as noções de tensão e movimento, é mais uma das figuras usadas para demonstrar o funambulismo da escrita palazzeschiana, a capacidade de se equilibrar entre os mais opostos polos de significados e sentidos. Será por essa corda bamba, esticada entre a morte aniquiladora e a imortalidade cristã, que Palazzeschi se equilibrará e dirá: há uma outra possibilidade. O mesmo Tellini afirmará que para Palazzeschi “Scrivere, infatti, comporta il paradosso di rinunciare alla vita per vincere la morte”

---

<sup>26</sup> Poesia disponível em [https://www.palazzeschi.unifi.it/upload/sub/pannelli\\_mostra.pdf](https://www.palazzeschi.unifi.it/upload/sub/pannelli_mostra.pdf).

<sup>27</sup> “E agora vos digo adeus / porque a minha carreira / acabou: / viva! / Morrem os poetas / mas não morre a poesia / porque a poesia / é infinita / como a vida”.

<sup>28</sup> “[...] a mola que mantém-segura, e mantém-segura em constante movimento, nas suas inumeráveis variações, todo o horizonte artístico de Palazzeschi, o escritor que conhece o modo de transformar o ‘desespero’ em ‘alegria’”.

(TELLINI, 2019, p. 294)<sup>29</sup>. Insisto, porém, no que já defendi anteriormente, não é sobre vencer a morte, é sobre superá-la.

## Referências

BERGER, Peter L. *O riso redentor: a dimensão cômica da experiência humana*. Trad. Noéli Correia de Melo Sobrinho. Petrópolis: Vozes, 2017.

BERGSON, Henri. *O riso: Ensaio sobre o significado do cômico*. Trad. Maria Adriana Camargo Capello. São Paulo: Edipro Editores, 2018.

BORGESSE, Antonio. Poesia crepuscolare. *La Stampa*, Turim, 1º set. 1910. Seção Cronache Letteraria.  
[http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com\\_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1200\\_01\\_1910\\_0242\\_00\\_03\\_24765235/](http://www.archiviolaStampa.it/component/option,com_lastampa/task,search/mod,libera/action,viewer/Itemid,3/page,3/articleid,1200_01_1910_0242_00_03_24765235/). Acesso em 22 set. 2021.

CURI, Fausto. Palazzeschi e Nietzsche. In: *Palazzeschi europeo: atti del convegno internazionale di studi*. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007, p. 39-64.

D'ANGELI, Concetta; PADUANO, Guido. *O Cômico*. Trad. Caetano Waldrigues Galindo. Curitiba: Editora UFPR, 2007.

GUARESCHI, Égide. *A ressignificação do poeta na figura do saltimbanco: Aldo Palazzeschi*. Tese (Doutorado em Literatura), UFSC, Santa Catarina, 2018, 188 p.

MARINETTI, Filippo Tommaso. *Manifesti e scritti vari*. Milano: Mondadori, 1968.  
[https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/marinetti/manifesti\\_e\\_scritti\\_vari/pdf/marinetti\\_manifesti\\_e\\_scritti\\_vari.pdf](https://www.liberliber.it/mediateca/libri/m/marinetti/manifesti_e_scritti_vari/pdf/marinetti_manifesti_e_scritti_vari.pdf). Acesso em 10 maio 2017.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zarathustra: um livro para todos e para ninguém*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres, volume II*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

PALAZZESCHI, Aldo. *L'incendiario*. Milano: Mondadori, 2001

PALAZZESCHI, Aldo. *Il controdolore*. Roma: Millelire stampa alternativa, 1994.

---

<sup>29</sup> “Escrever, de fato, comporta o paradoxo de renunciar a vida para vencer a morte”.

PALAZZESCHI, Aldo. *Il palio dei buffi*. Firenze: Vallecchi Editore, 1944.

PALAZZESCHI, Aldo. *Poesie*. Milano: Mondadori, 1971.

PEREIRA, Ricardo Araújo. *A doença, o sofrimento e a morte entram num bar. Uma espécie de manual de escrita humorística*. Rio de Janeiro: Tinta-da-china Brasil, 2017.

PERITI, Viola. Alla sbarra: il personaggio buffo nelle novelle di Aldo Palazzeschi. In: QUADERNI BORROMAICI SAGGI STUDI PROPOSTE. Pavia: [s.n.], 2018. p. 89-105.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e como representação segundo tomo: Suplementos aos quatro livros do primeiro tomo*. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2015.

TELLINI, Gino. “Liberarsi dei cenci”. Il comico di Palazzeschi. In: *Le forme del comico*, set. 2017, p. 281-296.

TELLINI, Gino. Palazzeschi oggi. In: *Palazzeschi europeo: atti del convegno internazionale di studi*. p. 3-24. Firenze: Società Editrice Fiorentina, 2007.

VERDONE, Mario. *Il Futurismo*. Roma: Tascabili Economici Newton, 1994.

**Recebido em:** 29 de setembro de 2021.

**Aceito em:** 28 de dezembro de 2021.

## Ecoss naturalistas e veristas na obra de Gabriele D'Annunzio: uma leitura de “La madia”

Julia Lobão<sup>1</sup>

**Resumo:** Antes de ser reconhecido como o representante do decadentismo italiano, Gabriele D'Annunzio aventurou-se pelo naturalismo (francês) e o verismo (italiano). Tais movimentos surgem em resposta ao romantismo e dão voz a trabalhadores e à população silenciada. Influenciado pelas narrativas de Giovanni Verga e Guy de Maupassant, D'Annunzio compõe crônicas que revelam ora a zoomorfização do verismo, ora a denúncia social do naturalismo. O resultado dessa apropriação são inúmeros contos sobre a terra natal de D'Annunzio, posteriormente editados e republicados em um único volume: *Novelle della Pescara* (1902). O presente artigo tenciona investigar os traços veristas e naturalistas em “La Madia”, um dos contos pertencentes à obra de 1902, buscando revelar mais uma das facetas do poliédrico D'Annunzio.

**Palavras-chave:** Naturalismo; verismo; Gabriele D'Annunzio; *Novelle della Pescara*; “La madia”.

## Naturalistic and realistic echoes in the work of Gabriele D'Annunzio: a reading of *La madia*

**Abstract:** Before being recognized as the representative of Italian decadentism, Gabriele D'Annunzio ventured into naturalism (French) and verismo (Italian). This movements arise in response to romanticism and give a voice to workers and the silenced population. Influenced by the narratives of Giovanni Verga and Guy de Maupassant, D'Annunzio composes chronicles that reveal sometimes the zoomorphization of verism, sometimes the social denunciation of naturalism. The result of this appropriation are countless tales about D'Annunzio's homeland, later edited and republished in a single volume: *Novelle della Pescara* (1902). This article intends to investigate the veristic and naturalistic traits in *La Madia*, one of the short stories belonging to the work of 1902, seeking to reveal another facet of the polyhedral D'Annunzio.

**Keywords:** Naturalism; verism; Gabriele D'Annunzio; *Novelle della Pescara*; “La madia”.

---

<sup>1</sup>Julia Lobão é Doutoranda em Letras Neolatinas (Literatura Italiana) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui Mestrado em Letras Neolatinas (UFRJ) e Licenciatura em Letras Português-Italiano (UFRJ).  
E-mail: [julia.f.l.diniz@letras.ufrj.br](mailto:julia.f.l.diniz@letras.ufrj.br).

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il la, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa.  
Gabriele D'Annunzio<sup>2</sup>.

Escritas por Gabriele D'Annunzio (1863-1938) durante o período em que viveu na cidade de Nápoles, e publicadas em dois volumes, com uma tiragem de poucos exemplares, as coletâneas de novelas intituladas *I violenti* (Os violentos) e *Gli idolatri* (Os idólatras) de 1892 são consideradas pela crítica como novelas de inspiração verista. No panorama cultural da Itália pós-Unificação,

[...] difundia-se sempre mais a exigência de aderir ao concreto e de reproduzir as suas facetas regionais sob o influxo do naturalismo. A nova nação estimulava os escritores a restringir os próprios campos de investigação às províncias e às zonas periféricas, de modo que a observação dos costumes oferecesse um quadro detalhado de um único corpo territorial, cujas vozes particulares participassem do coro, àquela que [Benedetto] Croce chamará de “grande conversação”. A finalidade era de tornar conhecida uma Itália remota e desconhecida com os seus hábitos, tradições e necessidades diferentes de um lugar outro, talvez fazendo saltar em primeiro plano as questões sociais do Sul, as “misérias”, os “afetos” e as “condições presentes das classes necessitadas” (OLIVA, 2012, p. 17-18)<sup>3</sup>.

O primeiro volume, *I violenti*, compreende “La morte del duca di Ofena”, “La madia” e “Il martire”; e o segundo, *Gli idolatri*, “Il fatto di Mascalico”, “L'eroe e Mungia”, respectivamente os números 18 e 19 da “Collezione Minima”, selo

---

<sup>2</sup> “Quase sempre, para começar a compor, ele precisava de uma entonação musical retirada de um outro poeta; e para isso ele usava quase sempre os antigos rimadores da Toscana. Um hemistíquio de Lapo Gianni, de Cavalcanti, de Cino, de Petrarca, de Lorenzo de Medici, a recordação de um grupo de rimas, a conjunção de dois epítetos, uma concordância qualquer de palavras belas e ressonantes, uma frase numerosa qualquer bastava para abrir-lhe a veia, para dar-lhe, por assim dizer, o *lá*, uma nota que lhe servisse para a harmonia da primeira estrofe”.

<sup>3</sup> “[...] si diffondeva sempre più l'esigenza di aderire al concreto e di riprodurne le sfaccettature regionali dietro l'influsso del naturalismo. La nuova nazione stimolava gli scrittori a restringere i propri campi d'indagine alle province e alle zone periferiche, in modo che l'osservazione dei costumi offrisse un quadro particolareggiato di un unico corpo territoriale, le cui singole voci partecipassero al coro, a quella che Croce chiamerà con “la grande conversazione”. Lo scopo era di rendere nota un'Italia remota e sconosciuta con le sue abitudini, tradizioni e bisogni dissimili da un luogo all'altro, facendo magari balzare in primo piano le questioni sociali del Mezzogiorno, le “miserie”, gli “affetti” e le “condizioni presenti delle classi bisognose”. Esta e as demais traduções não referenciadas foram feitas pela autora deste artigo.

organizado por Luigi Pierro no qual foram publicadas obras de Benedetto Croce e Antonio Fogazzaro. O fio condutor de todas as seis novelas, definidas pelo próprio D’Annunzio como “energiche e originali” é a violência, uma espécie de primordial divindade pagã que se manifesta de maneira cega, irracional e impiedosa e que, de certa forma, era um reflexo dos pesados débitos que tais histórias tinham com diversos *contes* de Gustave Flaubert, Émile Zola e Guy de Maupassant (IODICE, 2016).

Para além do naturalismo desses escritores franceses, é necessário considerar o forte revérbero da obra de Giovanni Verga no contexto literário italiano. Conhecido como “pai” do Verismo, o escritor siciliano lança as bases dessa estética e, diante disso, o jovem D’Annunzio, a essa altura já contaminado pelo hábito de buscar referências nos mais diversos âmbitos artísticos – hábito que o acompanharia até o final de sua vida – não pôde ignorar a contundência do movimento literário que finalmente dava voz aos camponeses e trabalhadores da terra:

Certamente fascinado pelo mundo de [Giovanni] Verga, do qual cedo se mostra um implacável leitor, nem sempre lhe é fiel na técnica reprodutiva, por sua conta conseguindo construir uma realidade quase invertida em relação àquela do modelo. E talvez as razões de tal diversidade não sejam de se atribuir unicamente aos respectivos temperamentos individuais, o primeiro concreto e positivo, o outro exuberante e fantasioso, mas também às diversas condições culturais e nas sugestões específicas que D’Annunzio obtém do mito da terra de origem atestado na tradição antiga e recente (OLIVA, 2012, p. 18)<sup>4</sup>.

*I violenti* pode-se dizer repleto de material verista, que serviu ao autor para alcançar aquele colorido a mais, quase um ornamento “necessário” ao tempo literário que se vivia na Itália, não obstante se afirme que “[...] este D’Annunzio verista é um capítulo que diz respeito exclusivamente à história do escritor ou, melhor dizendo, do artesão, e não se relaciona com aquela do movimento

---

<sup>4</sup> Affascinato certamente dal mondo di Verga, del quale si mostra presto accanito lettore, non sempre gli è fedele nella tecnica riproduttiva, giungendo per suo conto a costruire una realtà quasi rovesciata rispetto a quella del modello. E le ragioni di tale diversità non sono forse da cogliere unicamente nei rispettivi temperamenti individuali, l’uno concreto e positivo, l’altro esuberante e fantasioso, ma anche nelle diverse condizioni culturali e nelle suggestioni specifiche che D’Annunzio ricava dal mito della terra d’origine attestato nella tradizione antica e recente.

literário” (BO, 1979, p. 15)<sup>5</sup>. Mesmo que a adesão dannunziana tenha sido irrelevante para o movimento verista, é impossível ignorar o fato de que esse laboratório de escrita foi fundamental para consolidar o mito dannunziano que estaria por vir. Sobre o material verista contido nas obras pré-decadentistas dannunzianas, um dos elementos mais marcantes será a zoomorfização, isto é, a constante reprodução de comportamentos ou até mesmo características físicas de animais que possam revelar protagonistas mais próximos de uma natureza dos instintos que muitas vezes se manifesta de forma violenta. Entretanto, a técnica não pode ser atribuída exclusivamente à Verga; é, na verdade, emprestada dos naturalistas:

Os naturalistas acreditavam que o indivíduo era um produto do meio e da hereditariedade e que o comportamento humano era determinado pela biologia e pelas engrenagens da sociedade. Impactados pelo positivismo de Auguste Comte (1798-1857) e de Taine, que postulava ser possível compreender o homem à luz de três fatores determinantes: o momento histórico, a raça e o meio ambiente, devendo os fenômenos sociais ser percebidos como fenômenos da natureza, pois também obedeceriam a leis gerais, imaginavam que a teoria da seleção natural de Darwin valeria também na sociedade. Predominava, assim, na literatura naturalista, o instintivo e o fisiológico, as pulsões agressivas e violentas, um erotismo decadente e mórbido, com a exploração da homossexualidade, do lesbianismo, do incesto, da loucura hereditária, em personagens dominados por suas paixões e cuja vontade consciente mostrava-se incapaz de subjugar a “natureza animal” do homem (NAZARIO, 2017, p. 30).

Para justificar a ideia de hereditariedade e de um comportamento guiado pelas condições externas em que determinado personagem é introduzido, a comparação de homens a animais foi um recurso amplamente utilizado pelos franceses e, posteriormente, pelos italianos. Na França, essa aproximação tem quase sempre fins biológicos que ressaltam – e exaltam – um discurso científico. Na Itália, as metáforas zoomórficas já experimentadas no verghiano volume *Vita dei Campi* (Vida dos campos, 1880) se manifestam indiscutivelmente em *Figurine Abruzzesi* (*Figurinhas abrucesas*, 1883), título original da coletânea *Terra Vergine* (*Terra viregem*). A comprová-lo, a crônica *Dalfino* (acompanhado

---

<sup>5</sup> Questo D’Annunzio verista è capitolo che riguarda esclusivamente la storia dello scrittore, meglio dell’artiere e non tocca invece quella del movimento letterario.

do subtítulo *Un bozzeto di mare*), publicada pela primeira vez em 16 de maio de 1881 no *Fanfulla della Domenica*, nos fornece uma configuração de personagem praticamente idêntica ao modelo verghiano:

Na praia o chamavam Dalfino, e o apelido lhe servia como uma luva porque dentro d'água parecia mesmo um golfinho, com aquelas costas curvadas pelo remo e enegrecidas pelo calor, com aquela grande cabeça lanosa, com aquele vigor sobre humano de pernas e braços que lhe fazia dar saltos e pulos e baques de assustar (D'ANNUNZIO, 2006, p. 10)<sup>6</sup>.

Em Verga, a criatura zoomorfixada não será marítima, mas terrestre: “Na vila a chamavam A Loba porque não se saciava jamais – com nada. As mulheres faziam o sinal da cruz quando a viam passar, sozinha como uma cadela, com aquele andar vira-lata e suspeito de loba faminta” (VERGA, 1979, p. 139)<sup>7</sup>. Mais tarde, porém, deu-se conta de que no “popularesco”, percebido como mais simples e elementar, encontra-se uma valência universal. Essa consciência está presente nas posteriores elaborações de antigas novelas e na composição de novas que irão formar o corpus de *Novelle della Pescara* (1902), obra importante também do ponto de vista linguístico, pois numerosos diálogos de personagens são escritos em dialeto abrucês.

As três novelas do volume *I violenti* descrevem episódios de ferocidade absurda, cega e irracional. Os protagonistas são quase sacerdotes de uma divindade primordial sedenta de sangue, à qual são oferecidos os sacrifícios. Mas na escrita dannunziana não há alguma complacência em representar tais manifestações: ao contrário, o seu escopo é catártico, no sentido etimológico da palavra. Isto é, quer atingir o leitor com uma narração de episódios de violência gratuita, de modo tal que ele possa desenvolver dentro de si um senso de rejeição a cada explosão de agressividade. Já aquelas do segundo volume, *Gli idolatri*, são representações da violência consumada em nome da fé. Com uma capacidade profética que beira o aterrorizante, há mais de um século D'Annunzio já

---

<sup>6</sup> Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino; e il nomignolo gli stava a capello, perchè dentro l'acqua pareva proprio un delfino, con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola, con quella grossa testa lanosa, con quel vigore sovrumano di gambe e di braccia che gli faceva far guizzi e salti e tonfi da raccapricciare.

<sup>7</sup> Al villaggio la chiamavano la Lupa perché non era sazia giammai – di nulla. Le donne si facevano la croce quando la vedevano passare, sola come una cagnaccia, con quell'andare randagio e sospettoso della lupa affamata

condenava toda forma de brutalidade cometida em nome de um deus, argumento esse tão atual, à luz daquilo que podemos ler e ouvir diariamente nos meios de comunicação.

Os vinte e sete meses napolitanos foram fundamentais na vida e na obra do autor, mas foram também anos muito difíceis, ou nas suas próprias palavras “[...] dias de esplêndida miséria” (D’ANNUNZIO, 1912 p. 11)<sup>8</sup>. Em Nápoles ganhou cifras consideráveis, mas como se sabe, gastou muito mais do que recebeu, tendo ficado muitas vezes sem o mínimo para sobreviver. Esse foi um dos motivos de seu acordo com o pequeno editor Pierro, proprietário de uma banca de jornais-livraria na famosa Piazza Dante, a quem ofereceu seis novelas que anos antes apareceram nas páginas de algumas revistas literárias romanas. D’Annunzio as modificou e acentuou propositalmente as características violentas para torná-las mais atraentes ao público leitor napolitano.

Sempre em Nápoles, D’Annunzio escreveu seu segundo romance, *L’innocente* (*O inocente*, 1892) considerado pela crítica como superior ao romance de exórdio *Il Piacere* (*O prazer*, 1889) e também a longa novela intitulada *Giovanni Episcopo* (1892), primeira tentativa de romance psicológico da literatura italiana, de forte inspiração russa. Ainda na cosmopolita cidade do Sul, publicou *Elegie Romane* (*Elegias romanas*, 1892), *Odi Navali* (*Odes navais*, 1891-1893) e *Poema Paradisiaco* (*Poema paradisíaco*, 1893), algumas de suas melhores coletâneas poéticas, além de ter esboçado seu terceiro romance, *Trionfo Della Morte* (*Triunfo da morte*, 1894), e também *La Nemica* (*A inimiga*, 1892), sua primeira tentativa de uma obra teatral. Retomou igualmente sua atividade de jornalista, contribuindo com o jornal *Il Mattino*, atividade que havia abandonado há mais de um lustro. Foram treze artigos, todos fundamentais para a definição de seu pensamento e de sua poética. Nápoles foi palco de sua aproximação com a música de Richard Wagner e com a filosofia de Friedrich Nietzsche, personagens determinantes para a sua futura produção.

Pode-se dizer, enfim, que boa parte da vasta obra dannunziana nasceu à sombra do Vesúvio, mas no caso das coletâneas aqui em questão, todas as novelas são ambientadas na sua terra natal, a região Abruzzo. A região e seu dialeto, terra

---

<sup>8</sup> [...] giorni di splendida miseria.

indefinida, atemporal, privada de coordenadas espaciais precisas, dominada pela superstição abriga seus habitantes que, de certa forma, são possuídos por forças misteriosas geradoras de uma violência primordial e secreta. O Abruzzo é uma espécie de lugar real, mas ao mesmo tempo imaginário, onde as fortes paixões que ele queria colocar em cena encontravam uma apropriada caixa de ressonância.

A relação entre D’Annunzio e o Abruzzo sempre foi intensa, mesmo se na realidade ele tenha partido de Pescara, capital da região, aos onze anos de idade e raramente tenha retornada, senão em períodos muito breves. Não obstante, sempre se sentiu profundamente filho daquela terra selvagem e passional, “[...] aquela zona ambígua onde a minha bestialidade e a minha divindade se encontram me bastam para me declarar [...] quanto mais legitimamente do que todos os outros que eu seja filho da minha terra” (D’ANNUNZIO, 1924, p. 630)<sup>9</sup>. Podemos falar em uma espécie de telurismo, e nas próprias palavras do escritor: “Nunca poderei ser erradicado da minha terra natal, do solo que é quase qualidade da minha substância corporal, do solo vivo que pode sofrer e gozar como a minha própria carne” (D’ANNUNZIO, 1926, p. 226-227)<sup>10</sup>.

A pequena antologia de crônicas abrucesas *I violenti* foi impressa no mês de outubro de 1892 e nunca mais reeditada. Quando o autor decidiu incluir as novelas desse volume na grande coletânea intitulada *Le novelle della Pescara*, modificou-as radicalmente em comparação à versão napolitana. As novelas que figuraram tanto em *Il violenti* quanto em *Novelle della Pescara* podem ser consideradas como um “bozzetto” (ANDREOLI, 2006, p. 875), tendo em vista que a figura dos personagens é demonizada e reduzida até culminar na metamorfose de um ser bestial e sanguinário. O termo *bozzetto* faz menção a uma composição literária breve e de entonação realística na qual são representadas figuras e cenas da vida quotidiana.

A respeito da estrutura dos *bozzetti*, a escritora napolitana Matilde Serao na coletânea de *commedie borghesi* (comédias burguesas) intitulada *Pagina*

---

<sup>9</sup> [...] quella zona ambígua ove la mia bestialità e la mia divinità si congiungono mi bastano a dichiararmi [...] quanto più legitimamente che tutti gli altri io sia figlio della mia terra.

<sup>10</sup> “Non mai potrò io essere diradicato del mio luogo natale, dal suolo che è quasi qualità della mia sostanza corporale, del suolo vivo che può in me patire e gioire come la mia stessa carne”.

*azzurra* (*Página azul*, 1883) apresenta a seguinte explicação sobre esse gênero, em voga na Itália no chamado período Verista:

O *bozzetto* deveria ser breve, e o fazem longo, longo, longo; deveria ser gracioso, e juro-vos que é exatamente o contrário; deveria ser limpo, leve, brilhante como uma pequena joia e chamo os numes como testemunhas que não há nada disso; desejar-se-ia humildemente que fosse prazeroso e ao invés... (SERAO, 1883, p. 198)<sup>11</sup>.

E acrescenta importantes comparações entre esse gênero, a novela e o romance, além de colocar em relevo a urgência de sucesso por parte dos jovens escritores ambiciosos:

[...] no romance é preciso ação, drama, diálogo, calor e, principalmente uma gramática constante para trezentas impressões. Especialmente essa última condição cria uma escravidão, à qual os livres sentidos do escritor não podem se submeter. A novela, então: mas as dificuldades crescem, pois ele quer escrever algo de novo, de excepcional; depois, para o romance e para a novela perde-se tempo demais; as probabilidades da publicação são poucas e o jovem quer logo ser impresso e imediatamente célebre. Não há senão o *bozzetto*, forma artística que o reduz; aliás, olhando-se no espelho, ele percebe de ter uma inclinação para o *bozzetto* (SERAO, 1883, p. 196)<sup>12</sup>.

Embora a adesão de D'Annunzio à estética do movimento verista seja ampla e dure por quase uma década até finalmente consolidar-se naquela do decadentismo após a publicação de *Il Piacere*, dificilmente encontraremos vozes que classifiquem a sua adesão como plena e satisfatória. Aldo Rossi (1979, p. 42) assegura que “D'Annunzio foi também verista, mas pelo simples fato de que foi tudo: o verismo era o último grito do debate literário do momento, então, quase

---

<sup>11</sup> “Il bozzetto dovrebbe essere breve e lo fanno lungo, lungo, lungo; dovrebbe essere grazioso, e vi giuro che è appunto il contrario; dovrebbe essere lindo, leggero, brillante come un gioiellino e chiamo a testimoni i numi che non vi è niente di questo; si desidererebbe umilmente che fosse piacevole ed invece...”.

<sup>12</sup> [...] nel romanzo ci vogliono azione, dramma, dialogo, calore e soprattutto una grammatica costante per trecento facciate di stampa. Quest'ultima condizione specialmente, crea una schiavitù, a cui i liberi sensi dello scrittore non possono sottomettersi. La novella, allora: ma le difficoltà crescono, perchè egli vuole scrivere qualche cosa di nuovo, di eccezionale; poi per il romanzo e per la novella si perde troppo tempo; le probabilità della pubblicazione sono poche ed il giovanetto vuole essere subito stampato e subito celebre. Non vi è altro che il bozzetto, forma artistica che lo reduce; anzi, guardandosi nello specchio, egli si accorge di avere il bernoccolo del bozzetto.

por silogismo, o pescarês não podia não ser também um pouco verista”<sup>13</sup>. Ainda a respeito dessa adesão incompleta ao verismo, Carlo Bo acrescenta que

[...] normalmente quem adere a uma poética se empenha em respeitar as leis da escola, dá a sua contribuição à doutrina que escolheu, em D’Annunzio ocorre exatamente o contrário, a doutrina se torna um traje para vestir ou um repertório de estímulos e soluções puramente instrumentais ou externas. [...] Talvez seja mais correto dizer que até as doutrinas literárias eram para ele como moldes, desenhos: fingia casar com elas, na realidade se limitava a repetir as ocasiões, utilizando as fórmulas, aliás, exasperando-as ao máximo. (BO, 1979, p. 15)<sup>14</sup>

Segundo Andreoli, a propósito das fontes utilizadas na coletânea de novelas “[...] é de se colocar em relevo, no já realizado superamento da dependência verghiana, um prevalente influxo da literatura francesa: Zola, os Goncourt e, principalmente, Flaubert, lido por d’Annunzio desde os tempos dos primeiros *bozzetti*” (ANDREOLI, 2006, p. 883)<sup>15</sup>. Tosi (1979, p. 108) ainda acrescenta que “Sem *Vita dei campi*, as novelas de *Terra Vergine*, do *Libro delle Vergini* e de *San Pantaleone*, talvez não existissem; mas, por outro lado, sabemos que sem Zola, Maupassant e Flaubert, muitas das novelas seriam diferentes do que são”<sup>16</sup>. Gibellini vai *pari passu* nos caminhos das fontes fecundantes que ligam Itália e França para a formação dos chamados *bozzetti*:

Em 1882 Sommaruga publica *Terra Vergine*, uma reunião de *bozzetti* modelados através da *Vita dei Campi* de Verga. Mas a diversidade dos títulos é já indício de uma inclinação bastante diversa: enquanto o siciliano escava em uma sociedade de humilhados e ofendidos, D’Annunzio celebra, em uma Abruzos

<sup>13</sup> D’Annunzio è stato anche verista, ma per il semplice fatto che è stato tutto: il verismo era l’ultimo grido del dibattito letterario del momento, quindi, quase per silogismo, il pescarese non poteva non essere anche un pò verista.

<sup>14</sup> Chi aderisce di solito a una poetica si impegna a rispettare le leggi della scuola, porta il suo contributo alla dottrina che ha scelto, in D’Annunzio avviene esattamente il contrario, la dottrina essendo un abito da vestire o un repertorio di stimoli e soluzioni puramente strumentali o sternali. [...] Forse sarebbe più esatto dire che anche le dottrine letterarie erano per lui dei calchi, dei cartoni: fingeva di sposarle, in realtà si limitava a ripetere le occasioni, adoperando le formule, anzi esasperandole al massimo.

<sup>15</sup> [...] è da rilevare, nell’ormai realizzato superamento della dipendenza verghiana, un prevalente influsso della letteratura francese: Zola, i Goncourt e, soprattutto, Flaubert, letto dal d’Annunzio fin dai tempi dei primi *bozzetti*.

<sup>16</sup> Senza *Vita dei campi*, le novelle di *Terra Vergine*, del *Libro delle vergini*, di *San Pantaleone* forse non esistirebbero; ma sappiamo altresì che senza Zola, Maupassant e Flaubert, molte di esse sarebbero alquanto diverse da quello che sono.

verdejante como uma terra exótica, o erotismo e a ferinidade de homens não “bastardizados pela civilidade”. Novas sugestões (Flaubert, Zola, Maupassant) emanam na novelística sucessiva (*Libro delle vergini, San Pantaleone*), mais tarde selecionada e definitivamente sistematizada em *Novelle della Pescara* (1902), pinturas com cores fortes que hoje chamaremos de escritor-canibal (GIBELLINI, 2008, p. 15)<sup>17</sup>.

Embora tenhamos abordado a questão do verismo e do retorno à condição selvagem da natureza humana, vemos que D’Annunzio, mesmo ao tentar recriar toda a violência de um fratricídio, não o faz segundo o modelo de Verga: “[...] então do primitivo cultural de *Vita dei Campi* se opõe ao primitivo Natural, pré-social quase pré-antrópico, de *Terra Vergine*” (GIBELLINI, 1979, p. 33)<sup>18</sup>. A recriação de temas como a pobreza, a humilhação, os assassinatos e a fome teriam potência suficiente para que os personagens de D’Annunzio pertencessem ao *Germinal* (1885) zoliano. Entretanto, não é do naturalismo de Zola que D’Annunzio extrai suas fontes de inspiração: suas referências francesas advêm sobretudo de Guy de Maupassant, cujas apropriações se manifestam um ano antes do sucesso da obra-prima de Émile Zola. Na sua fase lírica de *Intermezzo di Rime* (1884), D’Annunzio escreve *Venere d’acqua dolce* e *Peccato di Maggio* que são claras releituras das poesias de Maupassant *Vénus rustique* e *Au bord de l’eau*: a mesma configuração de personagem na descrição das musas, a mesma narrativa, os mesmos sentimentos expressos pelo eu-lírico. D’Annunzio não se apropria somente da fase lírica maupassantiana; Andreoli cita fontes da tradição novelística italiana e da literatura francesa na composição da novela:

As ascendências literárias do texto foram localizadas na novela XXII da coletânea de Masuccio Salernitano (1476), pela “ideia da arca que, pelo abaixamento da tampa e a pressão sobre ela, torna-se uma armadilha mortal” [...], e no conto de Maupassant *Les gueux* do volume *Contes du jour et de la nuit* (1885), pela figura

---

<sup>17</sup> “Nel 1882 Sommaruga gli pubblica *Terra vergine*, una raccolta di bozzetti modellati su *Vita dei campi* del Verga. Ma il divario dei titoli è già indizio di una ben diversa inclinazione: mentre il siciliano scava in una società di umiliati e offesi, d’Annunzio celebra, in un Abruzzo verdeggiante come una terra esotica, l’erotismo e la ferinità di uomini non “imbastarditi dalla civiltà”. Nuove suggestioni (Flaubert, Zola, Maupassant) emanano dalla novellistica successiva (*Libro delle vergini, San Pantaleone*), più tardi selezionata e definitivamente sistemata nelle *Novelle della Pescara* (1902), pitture a tinte forti che oggi chiameremmo da scrittore-cannibale”.

<sup>18</sup> “Dunque dal primitivo culturale di *Vita dei Campi* si oppone il primitivo Naturale, pre-sociale quasi pre-anthropico, di *Terra Vergine*”.

do aleijado esfomeado, surrado até sangrar porque foi surpreendido a roubar (ANDREOLI, 2006, p. 945-946)<sup>19</sup>.

Segundo Guy Tosi, tanto a novela “Il martirio di Gialluca” – publicada inicialmente em *San Pantaleone* e, posteriormente, com o título de “*Il chirurgo del mare*” na coletânea *Novelle della Pescara* – quanto “L’Eroe” – publicada primeiramente em *Gli Idolatri* e depois em *Novelle della Pescara* – se apropriam de temas e acontecimentos do conto *No mar* (1883) de Maupassant:

As novelas *No mar* e *O martírio de Gialluca* são, cada uma a seu modo, duas obras-primas, ligadas somente pela atitude idêntica dos marinheiros diante do sofrimento de um companheiro ferido em um barco de pesca em meio à tempestade. *No mar* é, além disso, a origem da imagem central d’O herói, lembremos o episódio descrito por Maupassant: o braço do marinheiro Javel fica preso entre a corda da rede e a madeira pela qual deslizava. Para não sacrificar o grande adereço de pesca, se busca liberar o ferido sem sacrificar a corda. No extremo do sofrimento, o homem termina por cortar ele mesmo com uma faca os tendões que retinham ainda o braço congelado (TOSI, 1979, p. 114)<sup>20</sup>.

Em “L’Eroe”, o protagonista Ummalido, assim como Javel, arranca o próprio braço para desembaraçar-se do sofrimento. Entretanto, diferentemente de Javel, as intenções de Ummalido são puramente idólatras, já que o fiel se acidenta ao carregar o busto de San Gunzelve e, no fim, oferece o braço amputado como prêmio ao Santo. Se anteriormente pudemos observar que a zoomorfização e o retorno à natureza humana mais primitiva são eventos retirados do *Vita dei Campi* de Verga e do verismo de forma totalizante, é necessário compreender que a inspiração no naturalismo ocorre na mesma medida que o movimento verista. Se, por um lado, os personagens são rústicos, selvagens, similares a animais conforme propõe o verismo, por outro são confusos, neuróticos, atormentados

---

<sup>19</sup> Le ascendenze letterarie del testo sono state individuate nella novella XXII della raccolta di Masuccio Salernitano (1476), per “l’idea del cassone che per l’abbassamento del coperchio e la pressione su di esso diventa una mortale tagliola” [...], e nel racconto di Maupassant *Le gueux* del volume *Contes du jour et de la nuit* (1885), per la figura dello storpio affamato, picchiato a sangue perché sorpreso a rubare.

<sup>20</sup> Le novelle *Em mer* e *Il martírio di Gialluca* sono, ciascuna a so modo, due capolavori, collegati soltanto dall’atteggiamento idêntico dei marinai di fronte alle sofferenze di un loro compagno ferito su un battello da pesca in preda alla tempesta. *Em mer* è, inoltre, all’origine dell’immagine centrale dell’Eroe, ricordiamo l’episodio descritto da Maupassant: il braccio del mariano Javel resta preso tra la corda della sciabica e il legno sul quale essa scivolava. Per non sacrificar il grande attrezzo da pesca, si cerca di liberare il ferito senza sacrificar la fune. All’estremo della sofferenza, l’uomo finisce per tagliare lui stesso con un coltello i tendini che trattengono ancora il braccio schiacciato.

pelas condições externas e fustigados pela desigualdade social – conforme veremos no conto a seguir.

“La madia” narra a história de dois irmãos: Luca, acamado e enfermiço, e Ciro, portador de deficiência física, surdo-mudo e com a saúde debilitada. Graças à sua condição, o irmão e sua madrasta obrigam-no a pedir esmolas. Luca hostiliza o irmão e exorta a mãe a manda-lo embora de casa, mas a mulher não tem coragem de fazê-lo. Todavia o irmão saudável joga-o escada abaixo com golpes de violência física e agressões morais, agressões essas também proferidas pelas pessoas do lugarejo, especialmente por outros meninos de sua mesma idade. Desesperado, Ciro entra na igreja para pedir algum trocado e as pessoas ignoram sua presença. Assim, ele decide voltar secretamente para a casa materna, para tentar comer escondido alguma coisa, aproveitando-se do sono do irmão. Porém, ao abrir a arca do pão, o furto não logra êxito, pois Luca acorda e em um dos seus muitos acessos de ira, espreme a tampa do móvel, com extrema força, sobre o pescoço de Ciro, decapitando-o. A novela se encerra com o retorno de Luca para o seu leito de doente, tonto, atormentado pelos fantasmas de sua própria maldade, com “dentes que rangiam, como uma lima de ferro” (D’ANNUNZIO, 2007, p. 268)<sup>21</sup>. Luca, o irmão acamado, mesmo diante do sofrimento de sua própria condição, parece não abandonar a crueldade que já é própria de sua personalidade:

Assim que ouviu o ruído das muletas, Luca arregalou os olhos arrebatados e agitados, que se voltaram para a porta, esperando o irmão surgir na soleira. Seu rosto, extenuado pelo sofrimento, devorado pela febre, todo empolado e avermelhado, de repente tornou-se duro e quase colérico. [...] As palavras o sufocaram. Apertava com força as mãos de sua mãe, tossindo com grande dificuldade, enquanto sua camisa palpitava sobre o peito e se abria a cada esforço que fazia. A boca estava inchada e pelo queixo as feridas ressecadas formavam uma espécie de crosta sanguinolenta, cheia de fissuras (D’ANNUNZIO, 2007, p. 263)<sup>22</sup>.

---

<sup>21</sup> “I suoi denti stridevano, come fa una lima sul ferro” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 316).

<sup>22</sup> “Appena Luca udì il rumore delle grucce, spalancò gli occhi e li volse ardenti e torbidi verso la porta, aspettando che il fratello comparisse sul limitare. Tutta la faccia, estenuata dalla sofferenza, divorata dalla febbre, sparsa di bolle rossastre, gli prese d’improvviso un aspetto di durezza e quasi d’ira. [...] Le parole lo soffocarono. Egli stringeva forte le mani della madre, tossendo con grande affanno, mentre la camicia sul petto gli palpitava e gli s’apriva un poco ad ogni sforzo. Aveva la bocca gonfia; e pel mento le bolle riseccate gli formavano come una crosta che si screpolava e sanguinava ad ogni sforzo” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 311).

A violência do caráter de Luca aproxima-o do comportamento zoomorfo da escola verista: Luca protege sua casa, suas propriedades, seus alimentos e até mesmo a atenção de sua mãe como uma besta, ignorando completamente o sofrimento do meio-irmão – posto que dividem a mesma ascendência somente no que se refere à paternidade. Defende seu território por mais que esteja ferido e, para tanto, recorre até mesmo ao fratricídio: “Fora de si, arrastou a pesada tampa em cima do pescoço de Ciro, que se debateu como numa ratoeira, desesperado. Luca resistia a essas tentativas, perdendo absolutamente a consciência do que acontecia, empurrando com todo o seu corpo, perto de decapitar o irmão” (D’ANNUNZIO, 2007, p. 268)<sup>23</sup>.

Na novela “O mendigo”<sup>24</sup>, que integra a antologia *Contos do dia e da noite* (1985), de Guy de Maupassant, é que encontramos os maiores ecos maupassantianos de “La Madia”: a estrutura de ambas é praticamente idêntica: sujeitos defeituosos que faziam uso de muletas, tinham certo comprometimento das faculdades mentais e, apesar do bom comportamento, eram ignorados desde a juventude; graças a isso suas rotinas giravam em torno da busca pela sobrevivência. Os fins de Ciro e de Sino<sup>25</sup> também se assemelham: depois de dias inteiros de fome e de uma recusa de todo um vilarejo que os xingava e os agredia, são mortos covardemente por representarem um incômodo para a sociedade. O que os diferenciará será a figura do algoz: em “La madia”, o drama familiar de Ciro e Luca faz com que um irmão assassine o outro em um momento de ódio cego; em “O mendigo”, o executor parece tomar forma a partir de uma massa humana composta por todo o vilarejo de Billette; apesar de a fúria contra o Sino ser iniciada por Tio Chiquet – já que o aleijado havia lhe afanado uma das galinhas de seu quintal – toda a vizinhança se apresenta para prestar-lhe as devidas reprimendas, em formas de soco, chutes e todo tipo de agressão.

---

<sup>23</sup> “Fuori di sé, trasse il coperchio pesante sul collo di Ciro; che s’agitò come una vittima alla tagliuola, disperatamente. Resisteva Luca contro quelli sfrozi, avendo perduto ogni coscienza della cosa, premendo con tutta la sua persona, quase per decapitarei il fratello” (D’ANNUNZIO, 2006, p. 315).

<sup>24</sup> Ver igualmente a tradução do conto publicada na revista *Careta*, do Rio de Janeiro, que tem por título “O vadio” (ano 5, n. 196, 2 mar. 1912, p. 32-33. <http://memoria.bn.br/DocReader/083712/6188>).

<sup>25</sup> Apelido de Nicolas Toussaint, o protagonista de “O mendigo”. Segundo a própria narrativa: “Tinham-lhe posto a alcunha do ‘Sino’ porque se balouçava, entre as suas duas muletas de pau, como um sino se balouça entre os seus suportes” (MAUPASSANT, 2018, p. 11).

Em “La madia”, Ciro, o rato que se debate como em uma ratoeira, apresenta outros elementos que o distinguem daqueles personagens *pré-naturais* dannunzianos; a fome e a perturbação de Ciro parecem esconder um compromisso com a denúncia social, de revelar os sofrimentos de uma parcela esquecida da população. No entanto, a denúncia social dá-se somente superficialmente, já que D’Annunzio nunca esteve realmente comprometido com nenhuma questão humanitária: “A D’Annunzio não interessava a vida em si, a vida como ponto de partida do narrador, mas o drapeado da vida, as suas cores, os seus sons” (BO, 1979, p. 16)<sup>26</sup>.

Outros revérberos maupassantianos se apresentam em “La madia”, já que tantos detalhes a respeito da deformação do jovem Ciro parecem sair do conto “A mãe de monstros” (1883), de Guy de Maupassant. Nele, a protagonista, conhecida como Diaba, durante uma gravidez indesejada, força uma espécie de *colete de força*: uma cinta feita de tábuas de madeira e cordas que manteve sua gravidez oculta até os meses mais avançados. O resultado desse espartilho rudimentar foi a deformação de seu primogênito que, conforme descrito pelo autor, figura como o primeiro dos monstros, já que a partir desse nascimento, a mulher transforma a atividade de parir crianças deformadas em um ofício:

Ela aleijou em suas entranhas a criaturinha comprimida pelo terrível mecanismo; ela o espremeu, deformou, fez dele um monstro. Seu crânio, prensado, se espichou, irrompeu em forma de ponta com dois grandes olhos para fora, saindo das têmporas. Os membros, oprimidos contra o corpo, brotaram tortos como os galhos das videiras, alongaram-se desmedidamente, terminando em dedos que parecia patas de aranha (MAUPASSANT, 2020, p. 248).

Embora a gênese de Ciro não seja especificada e sua mãe não seja sequer mencionada, podemos ver que as semelhanças entre o primogênito monstruoso de Maupassant e o *aleijadinho* de D’Annunzio:

Ciro apareceu no limiar, regendo-se nas muletas. Ele era franzino, com uma grande cabeça pesada. Os cabelos eram tão loiros que quase pareciam brancos. Os olhos eram doces como os de um cordeiro, azuis entre os longos cílios claros. [...] A perna

---

<sup>26</sup> A D’Annunzio non interessava la vita in sè, la vita come punto di partenza del narratore ma il drappaggio della vita, i suoi colori, i suoi suoni.

direita, torta e encurtada, tinha um pequeno tremor visível.  
(D'ANNUNZIO, 2007, p. 263)<sup>27</sup>.

Cabeça desproporcional e pernas tortas são marcas de ambos os personagens; o resultado, no entanto, é bastante diverso, já que no conto francês toda a atmosfera evidencia uma estética de horror, mas, no italiano, essas características servem somente para evidenciar todo o compêndio de desgostos experimentados por Ciro. Não obstante, todas as exagerações da *via crucis* dessa criança em direção ao seu destino final não passam, na verdade, de uma preocupação com o artifício já que, segundo Bo (1979, p. 16): “Lá onde os verdadeiros veristas a exemplo dos naturalistas partiam em busca da caça à verdade, D'Annunzio se preocupava somente com a beleza e o ornamento compensava, se não anulava até mesmo o campo da substância”<sup>28</sup>. Sem intenções de questionar a ordem social das coisas e nem mesmo de exaltar a vida dos camponeses, vemos que, para D'Annunzio, esses temas tornam-se material para artializações, já que definem sempre adesões incompletas, circunscritas muito mais ao ato de experienciar do que ao ato da vivência contínua, da observação direta zoliana:

D'Annunzio, então, mesmo pegando a entonação de Verga em *Vida dos campos*, tinha, certamente, do que nutrir-se, mesmo que indiretamente, no âmbito da literatura regional e daquela não específica. Respondia assim ao chamado dos tempos alimentando, por sua vez, uma imagem da terra de origem adequada ao comprovado e um pouco obsoleto clichê, certamente distante dos critérios de representação promulgados pelos naturalistas e veristas. No mais se entregava à exuberância carnal da sua juventude, ao excesso de energia vital, à orgia dos perfumes, das cores e das sensações que vinham do seu temperamento sensual e da capacidade inata de deformar o fenômeno (OLIVA, 2012, p. 19)<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup> “Ciro comparve al limitare, reggendosi su le grucce. Egli era mingherlino, con una grossa testa pesante. I capelli erano così biondi che quasi parevan bianchi. Gli occhi eran dolci come quelli d'un agnello, azzurri fra le lunghe ciglia chiare. [...] La gamba destra, torta e raccorciata, aveva un piccolo tremito visibile” (D'ANNUNZIO, 2006, p. 311)

<sup>28</sup> “Là dove i veri veristi sull'esempio dei naturalisti partivano alla caccia del vero, D'Annunzio si preoccupava soltanto del bello e l'ornamento suppliva, se non annullava addirittura il campo della sostanza”.

<sup>29</sup> “D'Annunzio, dunque, pur prendendo l'intonazione dal Verga di *Vita dei campi*, aveva certo di che nutrirsi, sia pure indirettamente, nell'ambito della letteratura regionale e di quella non specifica. Rispondeva così al richiamo dei tempi alimentando dal canto suo un'immagine della terra d'origine confacente al collaudato e un po' desueto cliché, di certo lontano dai criteri di

A reprodução de uma linguagem popular – característica pertencente tanto ao verismo quanto ao naturalismo – é constante na novela de modo que D’Annunzio procurou representar a fala das pessoas mais humildes em dialeto ou da maneira mais simplória possível. A todo momento nas falas dos personagens que compõe o vilarejo pelo qual desfilam as muletas de Ciro chamam-no *aleijadinho*<sup>30</sup> (p. 313), *bárbero*<sup>31</sup> (p. 313), perguntam se o menino de muletas correrá o Palio<sup>32</sup> para aludir à sua pressa (p. 314) e quanto vale o peso da sua cabeça em libras (p. 313)<sup>33</sup>. O deboche e o escárnio com a figura do menino se combinam com uma escolha lexical que pretende dar um tom de vulgaridade à fala da população. Entretanto, nem mesmo ao lançar adjetivos ofensivos ou ironizar a condição do rapaz, D’Annunzio consegue de fato aderir profundamente à classe popular e reproduzir a ferocidade dos menos abastados. É Polinésio em seu *O conto e as classes subalternas* (1994) quem recorda que, muito antes da atuação do autor como romancista, Gabriele D’Annunzio já havia incorrido no erro do distanciamento intelectual em situações de observação direta:

Notam-se dois planos linguísticos bem distintos: o narrador, que na parte expositiva faz o relato em linguagem de nível elevado, muitas vezes rebuscado, e o dos personagens, os quais, na parte dialógica empregam seu dialeto em frases curtas e pouco significativas, que em nada concorrem para enriquecer a narração. O grande desnível entre os dois planos de um lado opera como elemento diferenciador entre a categoria social do narrador e dos personagens, e de outro provoca o rebaixamento destes, reduzidos a seres que se expressam mal, de forma rudimentar e sem profundidade (POLINÉSIO, 1994, p. 216-217).

O retrato de uma população rústica reforça essa dicotomia de subalternos *versus* elite; as palavras e as ideias dos personagens – sempre escritas em dialeto, sinal de atraso ou baixa escolaridade àquele tempo – contrastam com a busca pela palavra perfeita de um narrador elegante e polido, que descreve as vicissitudes de Luca e Ciro com a máxima distinção. Polinésio dá seguimento à

---

rappresentazione promulgati dai naturalisti e dai veristi. In più si affidava all’esuberanza carnale della sua giovinezza, allo straripamento delle energie vitali, all’orgia di profumi, di colori e di sensazioni che gli venivano dal temperamento sensuale e dalla innata capacità a deformare il fenomeno.

<sup>30</sup> “stroppiatino.”

<sup>31</sup> Adjetivo para referir-se aos cavalos mais velozes da Itália, provenientes de Barberia.

<sup>32</sup> “Corri il palio, stroppiatino?”

<sup>33</sup> “Quanto la libbra il cervello, stroppiatino?”

crítica ao estilo de D’Annunzio e garante que o autor não somente não atua como um real adepto seja do verismo, seja do naturalismo, como também atrasa tais movimentos ao desvalorizar a inteligência de seus personagens:

A linguagem empregada por D’Annunzio nesses contos constitui um retrocesso em relação à conquista verguiana de uma linguagem niveladora que capta toda a riqueza humana dos seres humildes representados. Ao invés de valorizar seus personagens, descobrindo o que têm de original e profundo, a maior preocupação do autor é chocar o público com a introdução de figuras exóticas e rudes, que impressionam pela brutalidade e barbárie. Os protagonistas, mais que personagens, são figurantes, dos quais o autor extrai apenas as características que pode causar sensação (POLINÉSIO, 1994, p. 217).

Segundo Polinésio, o que D’Annunzio realiza em seus contos pescarezes é mais prejudicial do que simplesmente representar imprecisamente a população: ele recorre ao exagero e à barbárie com as estratégias sensacionalistas de um folhetim, para que o leitor se hipnotize com a natureza selvagem do homem de sua terra natal. Embora a distância entre voz narrante e personagens seja visível, entender toda a produção finisseccular dannunziana no que diz respeito às suas tentativas de adesão ao verismo e ao naturalismo como um atraso seria um julgamento inapropriado. Antes do debute de sua obra-prima, *Il piacere*, Gabriele D’Annunzio produz mais de 90 novelas espalhadas entre publicações de jornais – sob diversos pseudônimos – e uma trilogia a respeito de sua terra natal que daria origem a obra *Novelle della Pescara: Terra Vergine* (1882), *Il libro delle vergine* (1884) e *San Pantaleone* (1886). Essas contribuições versam sobre os mais diversos temas e apropriam-se de diferentes movimentos: o verismo de Giovanni Verga, o naturalismo de Émile Zola<sup>34</sup>, dos irmãos Goncourt<sup>35</sup> e de Guy de Maupassant e até mesmo da literatura gótica de Edgar Allan Poe<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Em carta a Giselda Zucconi datada de 18 de fevereiro de 1882, D’Annunzio promete iniciar uma empreitada na produção de uma “Novella sociale, in uno studio del vero, su documenti umani, come dicono i zoliani” (Novela social, em um estudo da verdade, sobre documentos humanos, como dizem os zolianos) (GIBELLINI, 1979, p. 19)

<sup>35</sup> Segundo Guy Tosi (1979, P. 113), o conto “La morte di Sancio Panza” (“San Pantaleone”, 1886) – posteriormente publicado sob o título “Agonia” (“Novelle della pescara”, 1902) é uma releitura do romance *Manette Salomon* (1867) dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt.

<sup>36</sup> Sob o pseudônimo de Duca Mínimo (Duque mínimo), D’Annunzio publicou a coluna Grotteschi e Rabeschi no Jornal Tribuna no período de 18 de outubro a 1º de novembro de 1887: o título faz clara alusão à coletânea de Edgar Allan Poe publicada 40 anos antes: *Tales of Grotesque and Arabesque*.

Muitas são as referências e apropriações que, em casos excepcionais, beiram quase a reprodução *ipsis litteris* de outras vozes na fase experimental de D’Annunzio, ainda imaturo e um pouco deslumbrado com o fazer literário; entretanto, segundo Guy Tosi (1979, p. 125): “é possível reprovar em um escritor por um mimetismo literário tão forte, mas é necessário também reconhecer que, escolhendo os mestres segundo a sua natureza – “A natureza assim me dispõe” – D’Annunzio não fez mais que selecionar a si mesmo”.

Por fim, os temas *roubados* de outros autores não fizeram nada além daquilo que Andrea Sperelli – o protagonista de *Il Piacere*, lido como o personagem dannunziano mais autobiográfico de toda a sua carreira – considerava como um procedimento criativo: “Quase sempre, para começar a compor, ele precisava de uma entonação musical retirada de um outro poeta; e para isso ele usava quase sempre os antigos rimadores da Toscana” (D’ANNUNZIO, 2014, p. 196)<sup>37</sup>. As apropriações de D’Annunzio fazem parte daquilo que consolidaria o mito dannunziano. E, para aqueles que ainda insistem nas acusações de plágio e na falta de originalidade do percurso verista e naturalista do autor decadentista, restam as palavras de Carlo Bo:

Porque a voz e o acento de Gabriele D’Annunzio, mesmo quando parece repetir as palavras dos outros, mesmo quando compõe esta confecção vã e fria como uma música de piano mecânico, é uma das coisas mais bonitas que o homem pode ouvir em um universo cheio de ruídos (BO, 1979, p. 19)<sup>38</sup>.

## Referências

ANDREOLI, Annamaria. Note. In: D’ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006, p. 837-1060.

BO, Carlo. D’Annunzio Giovane e il verismo. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D’Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 15-23.

---

<sup>37</sup> Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d’una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana

<sup>38</sup> Perché la voce e l’accento di Gabriele D’Annunzio, anche quando pare che ripeta le parole degli altri, anche quando compone questa Fattura vana e fredda come una musica di pianoforte meccanico, è una delle cose più belle che l’uomo possa udire nell’universo pieno di rumore. (BO, 1979, p. 19)

- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il piacere*. Milano: Rizzoli, 2014.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *As novelas de Pescara*. Trad. Eugenio Vinci de Moraes. São Paulo: Berlendis & Vertecchia editores, 2007.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Tutte le novelle*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, 2006.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il libro ascetico della giovane Italia*. Milano: L'Olivetana, 1926.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Il venturiere senza ventura e altri stusi sul vivere inimitabile*. Vol. 1. Milano: Fratelli Treves Editori, 1924.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Contemplazione della morte*. 2. ed. Milano: Fratelli Treves Editori, 1912.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *I violenti*. Napoli: Luigi Pierro Editore, 1892.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. *Intermezzo di rime*. Roma: Casa Editrice Sommaruga, 1884.
- GIBELLINI, Pietro. Per un diagramma del verismo dannunziano. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 25-41.
- GUY, Tosi. D'Annunzio, il realismo e il naturalismo francese. In: *Atti del I Convegno internazionale di studi dannunziani – D'Annunzio giovane e il verismo*. Pescara, 1976, p. 106-129.
- MAUPASSANT, Guy de. O mendigo. Freebooks Editora, 2018. [www.freebookseditora.com](http://www.freebookseditora.com). Acesso em 10 set. 2021
- MAUPASSANT, Guy de. *125 contos de Guy de Maupassant*. Org. Noemi Moritz Kon. Trad. Amilcar Bettega. Rio de Janeiro: Companhia das letras, 2020.
- NAZARIO, Luiz. *Quadro histórico do período naturalista*. In.: GINSBURG, J.; FARIA, João R. *O naturalismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2017.
- OLIVA, Gianni. *D'Annunzio prosatore*. In: D'ANNUNZIO, Gabriele. *I grandi romanzi*. Roma: Newton Compton Editore, 2012, p. 17-29.
- Recebido em:** 18 de outubro de 2021.  
**Aceito em:** 23 de dezembro de 2021.