
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

A OBSERVAÇÃO CIENTÍFICA E O ROMANCE COMO EXPERIMENTO

Michael Korfmann
(UFRGS/CNPq)

RESUMO: Este artigo analisa *O romance experimental* (1880) de Emile Zola dentro do contexto medial do século XIX. Seu ensaio objetiva desligar a literatura contemporânea dos parâmetros românticos e direcionar seus procedimentos em direção à observação visual empírica, aproximando assim a literatura ao discurso e à praxe científica. Para tal, a fotografia como *medium* idealizado da observação exata e objetiva torna-se uma referência discursiva importante em suas reflexões teóricas. O presente trabalho também avalia suas propostas poéticas no contexto histórico da diferenciação social e o surgimento de áreas comunicativas e funcionais específicas.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia – *media* – Zola - literatura.

1. A fotografia e a literatura: o impacto do novo *medium*

A imposição da fotografia e, com ela, a visibilidade como referência reflexiva e semântica para uma nova ordem empírica do mundo determinaram boa parte dos discursos do século XIX. Para o campo artístico, a relação entre a imagem mimética e o realismo literário marca um dos pontos centrais no percurso histórico das 'belas letras'. Mas não se pode compreender este fenômeno a partir de uma relação de causa-efeito entre ambos no sentido que a literatura realista tentasse imitar o olhar fotográfico de forma textual. Antes de tudo, trata-se de uma discursivização do *medium* fotográfico para o campo literário, onde este assume a função de um marcador, modalizando e reorganizando as convicções referentes às possibilidades literárias na sua configuração histórica. Podemos dizer que a fotografia exercia um efeito poetológico sobre a concepção do potencial textual, resultando em transferências e adaptações das qualidades do respectivo *medium* para o campo artístico. A fotografia contribuiu, sobretudo, para o processo de reformular a convicção em geral referente à posição e às tarefas literárias no contexto das novas possibilidades técnicas e perceptivas,

sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas ou limitadas a uma única forma artística.

Se uma parte do romantismo mostra certa proximidade com a lanterna mágica e suas fantasmagorias, a fotografia como novo *medium* ótico se instala paralelamente aos primeiros textos do realismo literário dos anos trinta do século XIX, como *Le Rouge e le Noir* (1830), de Stendhal, *La femme de trente ans* (1831-34), de Balzac, ou *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens. Mesmo que seja inegável que o realismo e naturalismo francês de escritores como Flaubert ou Zola tenha sido recebido pela crítica, sobretudo na Alemanha, como ‘romances fotográficos’ que identificam seus procedimentos literários com a exatidão fotográfica e como registros de um olhar neutro que não diferenciaria entre elementos de maior ou menor significância, havia uma complexidade e ambigüidade maior nas relações intermediais entre a fotografia e a literatura. Esta, de um lado, ficou fascinada pela capacidade mimética do novo *medium* e, de outro, rejeitou-a como “olhar morto” sem a necessária purificação ou a sublimação artística. Havia uma oscilação permanente nas discussões referentes à fotografia como paradigma literário: ela é rejeitada como mera reprodução não-artística, mas paralelamente fornece, em sua discursividade, quase todos os elementos constitutivos das discussões estéticas da época. O interesse pelo novo *medium* se espalhou rapidamente entre os escritores da época. Surgiram manifestações sobre sua qualidade e significância mesmo antes da lendária condenação da fotografia por Baudelaire em 1859 (Baudelaire: 1989, 83). Nathaniel Hawthorne estabelece, já em 1839, uma comparação das capacidades entre a literatura e a daguerreotipia. Em uma carta, ele escreve: “I wish there was something in the intellectual world analagous to the Daguerrotype (is that the name of it?) in the visible – something which should print off our deepest, and subtlest, and delicatest thoughts and feelings, as minutely and accurately as the above-mentioned instrument paints the various aspects of Nature” (Hawthorne: 1984, 384). Também Edgar Allen Poe comentou rapidamente a invenção de Daguerre. Apresentou, no *Alexander’s Weekly Messenger* (Jan. 15, 1840), uma descrição técnica de seu funcionamento. Para Poe, “the instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important, and perhaps the most extraordinary triumph of modern science”, destacando sua acuracidade que garante “a most perfect identity of aspects with the thing represented”, mas sem se manifestar explicitamente sobre possíveis influências para o campo artístico. Em nível biográfico, encontramos diversos autores que praticavam a fotografia, sobretudo como amadores. Os mais conhecidos são o óbvio Charles Lutwidge Dodgson, melhor conhecido como Lewis Carrol (1832-1898;), que se dedicou intensivamente à fotografia entre 1856 e 1880. Gostava de Gustave Rejlander e Henry Peach Robinson e baseou sua protagonista Alice em Alice P. Liddle, cuja fotografia estava colada no manuscrito original de seu romance *A lie in Wonderland* (1865). Anton Tschechov (1860-1904) fez uma investigação planejada originalmente como foto-reportagem chamada “A ilha Sachalin”. O escritor sueco August Strindberg (1849-1912) fez experimentos com o novo *medium* já em 1865 e acompanhava atentamente os progressos técnicos da área. Comprou, por volta de 1885, logo após sua invenção, um revólver fotográfico que permitia tirar fotografias instantâneas de curta exposição; planejou seu livro *Entre agricultores franceses* (1886) como foto-reportagem. Também realizou experiências com aparelhos construídos por ele mesmo, como câmeras de papelão com lentes não lapidadas e câmeras sem lente e fazia também fotografias sem câmera sobre papel sensível à luz e experiências com fotos

coloridas, antecipando, de certa forma, a produção e reflexão fotográfica da chamada vanguarda dos anos 20 e 30 do século XX, como em Christian Schad, Lazlo Moholy-Nagy ou Man Ray: Strindberg. Pode-se ainda mencionar Samuel Butler, Sir Arthur Conan Doyle ou George Bernard Shaw (1856-1950). Shaw fez, entre outros, uma série de fotografias do município de *Ayot Saint Lawrence*, onde viveu por um certo período e morreu em 1950. Juntou 59 destas fotos a um poema escrito por ele para a atriz Ellen Terry e publicou o material em um pequeno livro de 31 páginas chamado *Bernard Shaw's Rhyming Picture Guide to Ayot Saint Lawrence*, aliás, sua última obra (detalhes em MITRY: 1975).

Mas o caso que mais merece destaque é, sem dúvida, o escritor francês Emile Zola. Sua relação com a fotografia inclui facetas diversas: foi fotógrafo amador obsessivo desde 1895 e compreendeu seu ensaio teórico *Le roman expérimental* (1880) como continuação das reflexões fisiológicas do médico Claude Bernard, que tematiza explicitamente a fotografia no contexto da observação científica, sendo esta uma referência central também no ensaio do próprio Zola. O escritor enfatizava, frequentemente, sua força evocativa do ambiente visual em correlação com seus textos literários, definindo seu cérebro como um tipo de câmera obscura que conservava precisamente as cenas vistas: “Mon cerveau est comme dans un crâne de verre” (meu cérebro é como estivesse em um crânio de vidro) colocado à disposição do leitor. Em uma entrevista feita pela revista inglesa *The King*, Zola transfere esta competência ótica à fotografia com sua famosa frase: “Vous ne pouvez pas dire que vous avez vu quelque chose à fond si vous n’en avez pas pris une photographie révélant un tas de détails qui, autrement, ne pourraient même pas être discernés” (Zola, F. E. e M. 1992: 11). Em seu ensaio *O romance experimental* (1880), reflete sobre fotografia e literatura como observações dentro dos parâmetros científicos de sua época, em uma tentativa de aproximar o romance como observação detalhada, exata e objetiva com outras áreas sociais como a ciência.

Pode-se explicar este interesse pela imagem fotográfica, entre outros, também por razões biográficas e pessoais. A capacidade da memória visual de Zola é atestada, por exemplo, por médicos liderados por Edouard Toulouse que examinavam o escritor em 1896 a fim de comprovar uma tese sobre a capacidade intelectual e a nevropatia (distúrbio dos nervos). Assim, cruzam-se linhas variadas entre a vida particular de Zola, suas reflexões teóricas, a fotografia e o discurso empírico no já citado texto *Le roman expérimental*, que analisamos mais detalhadamente nas próximas páginas. Entendemos este texto como resposta ao desafio representado pela capacidade representativa do *medium* fotográfico, que causaria uma reflexão nova sobre a especificidade medial literária e uma redefinição do conceito da literatura e da praxe literária.

Zola, apesar de ter uma longa amizade com o famoso fotógrafo Nadar, que retratava famosos como Baudelaire ou o próprio Zola, iniciou sua atividade como fotógrafo apenas bem depois de ter concluído seu famoso ciclo literário *Rougon-Macquart* (entre 1871 e 1893), e mesmo seu interesse em tirar fotos de trens e locomotivas, como o motivo do trem expresso entre Paris e Le Havre, surgiu posterior à publicação do romance ferroviário *Bête Humaine* (1890). De fato, Zola apenas começa fotografar em 1895, tirando até sua morte, em 1902, milhares de fotos. Comprou dez câmeras e instalou o equipamento para revelar suas fotos em casa. Referente ao caráter de suas imagens, não se pode estabelecer uma preferência estilística ou temática. Fotografava tudo: cenas urbanas e rurais, amigos, a exposição mundial

em Paris (1900), seus filhos, sua mulher, bem como sua amante, sua viagem para Itália e até diferentes motivos durante seu tempo no exílio inglês. Uma seleção destas fotos foi publicada por seus netos, Massim e François Emile Zola em *Émile Zola Photographe* (1979), e houve tentativas de interpretar a paixão fotográfica de Zola e, sobretudo, seus álbuns de família como reconciliação com a realidade, que é tão analisada e dissecada em seu ciclo literário (ver: Buisine 1992: 243-268). Vale a pena mencionar que já no seu romance de 1868, *Madeleine Férat*, como também em *Nana*, *L'assommoir*, *Le ventre de Paris*, *La curée* e *Fécondité*, encontra-se a fotografia como motivo literário. No primeiro, uma fotografia do amante da protagonista casada Madeleine, queimada por ela, “ressuscita”, restabelecendo a presença do mesmo. A imagem torna-se quase um negativo onipresente em cópias e variações múltiplas que se instalam no ambiente do casal: um morto-vivo perseguindo os habitantes e se instalando nas localidades da casa. Enquanto o retrato significa quase uma relíquia para Madeleine, ele se torna objeto de suspeitas de seu marido e está também presente como instância adúltera no momento da geração da filha, cujo nome “Lucie” ressoa a fotografia como inscrição da “luz” e cuja existência seria o resultado da inscrição do retrato do amante no ato gerador. A qualidade da foto como referência mágica se mostra também no final, onde o amante Jacques surge vestido exatamente como na fotografia: a volta da imagem como original ou o surgimento do original como cópia da foto? Uma história parecida sobre o efeito psicofísico da fotografia sobre o ato sexual e a gravidez posterior foi escrita por Thomas Hardy e se chama *An imaginative woman* (1893). Nela, uma mulher, uma escritora amadora, apaixona-se por um poeta que ela apenas conhece por suas obras. Por coincidência, o quarto alugado para as férias se revela o quarto do escritor. Lá, a mulher encontra uma foto do mesmo e a esconde embaixo do travesseiro. Seu marido passa a noite com ela e a criança concebida neste local se parece fisicamente com o poeta, o que leva o marido a suspeitar posteriormente de traição. Não podemos aqui discutir se estes textos literários devem ser lidos paralelos às discussões biológicas da época sobre a possibilidade de uma genealogia determinante ou sob o ângulo que, aqui, mostra-se a percepção como instância central, atribuindo a imagens seu significado e estabelecendo supostas semelhanças ou diferenciações. Mas o que fica evidente é a aproximação do romance e da literatura com um outro campo social, a ciência.

O próprio Zola definiu, no subtítulo, seu ciclo *Les Rougon-Macquart* (1871-1893) como “Historia social e natural do segundo império” e exigiu no seu texto *O romance experimental* (1880) a participação literária na pesquisa científica do homem: “Se a medicina, que era uma arte, torna-se uma ciência, por que a literatura, usando um método experimental, não poderia tornar-se uma ciência?” (1904, p. 38). Em um olhar histórico, parece acontecer aqui justamente o contrário da discussão romântica sobre a autonomia artística, sua diferenciação frente aos outros campos sociais. Tenta-se desfazer ou superar esta fronteira comunicativa e funcional, pelo menos, no que diz respeito à reflexão teórica. O fato de que a produção literária de Zola evidentemente não corresponde a um relato experimental científico e a avaliação de que “Zola foi bem sucedido como romancista, apesar de e não por causa de sua teoria fisiológica do romance” (Lepenies 1976: 190) mostra que não podemos entender reflexões teóricas como esboços a serem realizados item por item na prática literária. Mesmo assim, elas revelam como a “cultura da evidência” da segunda metade do século XIX também se precipitou na área literária. E nesta cultura da evidência, obtendo seus resultados sobretudo pela observação imparcial do visível, a fotografia exerce um papel fundamental. Vista como

representação livre de idéias preconcebidas, uma imagem exata e independente de interpretações subjetivas, a fotografia é concebida como janela transparente de um olhar puro e direto para a verdade científica e social. No seu *Romance experimental*, Zola tenta transferir os procedimentos científicos e seus pressupostos mediais para a área literária, como mostram os conceitos usados freqüentemente por ele: “Descrição”, “observação” e “documentação”. Ele mesmo se apresenta como o “fotógrafo das aparências e fenômenos” (1904, p. 12). Em uma carta escrita no exílio na Inglaterra, Zola formula explicitamente seu desejo de enriquecer seus romances com uma carga científica, atribuindo, assim, a eles uma função além de servir para o entretenimento e querendo inserir seus textos nos debates “sérios” da época, o que significa os debates científicos. “O romance se levantou do lugar que ocupava no último século no banquete das belas artes. Antes, ele era o jogo fugaz de horas passageiras e ocupava um lugar muito humilde entre a fábula e o idílico; hoje, ele contém tudo ou pode conter tudo” (Zola 1904: 3). Mais adiante, olharemos detalhadamente este texto e sua justificativa de suspender os limites entre a comunicação científica e artística, sobretudo em relação à fotografia como elemento discursivo que caracteriza a qualidade desta observação e comunicação. Antes, porém, gostaríamos ainda de apresentar como se pode compreender historicamente esta nova qualidade literária.

2. A literatura do século XIX entre referência externa e auto-referência

O Romance experimental de Zola reflete idéias relevantes para a aproximação da literatura com outras áreas sociais como a ciência. Neste contexto, a fotografia como elemento discursivo para uma observação detalhada, exata e objetiva, tanto para o romance naturalista como para a área científica, exerce um papel importante. Em nível histórico, realiza-se, aqui, uma virada radical: Se a literatura romântica, no contexto da transformação social em direção a sistemas funcionais, experimentou e delimitou o novo espaço comunicativo fornecido pela reestruturação social por volta de 1800, desligando-se de imposições alheias como moral ou religião e afastando-se do ambiente para enfatizar sua autonomia, o realismo se aproxima fortemente da área científica empírica do século XIX.

Constatamos, no início do século XIX, a existência de um campo literário próprio e reconhecido por outros sistemas sociais. Do nosso ponto de vista sistêmico, pode-se constatar, em uma primeira definição, duas tendências básicas do sistema da literatura do século XIX em relação ao seu ambiente. Primeiro, a referência a si mesma, utilizando a própria literatura como *medium* para o ganho de formas, distanciando-se explicitamente do ambiente e enfatizando seu caráter artístico e “artificial”, sob o título de esteticismo. Segundo, a referência e aproximação a construções da realidade de outros sistemas sociais, usando, sobretudo, o ambiente como meio para o ganho de formas próprias, o que poderia ser definido como realismo e naturalismo. Assim, a literatura moderna destaca sua comunicação como exclusiva no esteticismo e reduz sua diferença a um mínimo no realismo ou naturalismo. Vemos, na literatura romântica, uma grande fascinação quanto à diferença sistema-ambiente, presente nos seus textos na forma de motivos como espelho e sócias e na oscilação entre o real e a fantasia, o racional e a loucura. No centro da sua atenção, encontra-se o conceito de subjetividade, sua excentricidade entre social e a-social. Também a fascina a simulação despragmatizada de ambientes, não mais limitada por normas extraliterárias, resultando no

“jogo lúdico” (Schiller) com áreas antes vistas como tabus, como erotismo, blasfêmia, criminalidade e o mal. Tece-se o possível e explora-se o espaço novo de comunicações literárias mais deliberadas. De qualquer modo, no decorrer do século XIX, consolida-se a aceitação geral da autonomia da literatura e observam-se suas comunicações nessa base. Ao contrário do Romantismo, o Realismo reduz agora a diferença entre *medium* - seu ambiente - e forma. Isso não quer dizer que a literatura realista copie ingenuamente algo real, mas que se baseia, nas suas simulações de ambiente, em concepções de realidade vindas de outros sistemas comunicativos sociais, onde especificamente a ciência e seus métodos ‘fotográficos’ da observação exata e impessoal exercem um grande fascínio.

Mas, evidentemente, há posições graduais e diversas referente a esta aproximação. Enquanto o francês Zola introduz, em suas reflexões poetológicas, concepções da área científica como ‘observador e ‘experimento’, os conceitos centrais do realismo alemão na segunda metade do século XIX, por exemplo, são ‘purificação’ ou ‘sublimação’ (*Läuterung*) e ‘transfiguração’ ou ‘apoteose’ (*Verklärung*) como processos absolutamente necessários para evitar uma arte do ‘olhar morto’ realizada pela fotografia. Segue-se, aqui, uma linha de tradição iniciada por Schiller, que já havia introduzido o conceito ‘realista’ na literatura alemã, mas em um sentido desqualificador: “Se o poeta considera apenas o existente, torna-se realista, [...] servil e vulgar” (Schiller 1967: 467). Assim, o escritor realista alemão Theodor Fontane escreve em 1852: “Não compreendemos o realismo como reprodução pura da vida cotidiana, menos ainda da sua miséria e de seus lados sombrios. [...] Essa tendência se relaciona ao realismo verdadeiro como o mineiro ao metal: o que falta é a purificação” (1963: 12). Extrai-se do ambiente a substância essencial inerente a ele. Críticos como Ulf Eisele vêm o realismo como adaptação literária da tradição filosófica-estética do idealismo alemão, especificamente de Hegel (1982: 38). A literatura purificaria ou transfiguraria a realidade para destacar a representação da idéia absoluta nela contida, sem dramatizar a diferença entre *medium* e forma, garantindo, assim, um efeito de reconhecimento da realidade, ou, pelo menos, de uma certa camada social no texto literário. O romance “deve, evitando todo exagerado e feio, contar uma história, na qual acreditemos. [...] ele deve apresentar, por momentos, um mundo de ficção como um mundo da realidade” (Fontane 1963: 42).

Se o realismo do século XIX, na sua referência externa, importou, sobretudo, elementos da vida burguesa, os naturalistas - na sua autodefinição, realistas *per excellence* - estenderam consideravelmente o repertório literário. A seleção ambiental realista, restrita a um material potencialmente belo, é substituída por uma concepção de realidade ampla e não discriminatória, um ‘registro fiel’ e documental. Sabe-se do fascínio da literatura naturalista por alcoólatras, pelo sub-proletariado e suas condições habitacionais precárias, por incesto e assassinatos, que, freqüentemente, eram explicados por teorias científicas da época, especificamente em relação à influência genética sobre o comportamento humano.

Ao compreender a tarefa literária como tarefa quase científica, atribui-se a ela o dever de reproduzir o real em uma exatidão fotográfica e fonográfica. Objetivava-se, então, que a diferença entre *medium* e forma tendesse a desaparecer, como na famosa fórmula de Holz: Arte = natureza – x (a arte é igual a natureza menos x). O fator x designa, aqui, a margem de erro, um fator negativo na transposição do ambiente para o *medium* da literatura. Ao contrário do realismo e do naturalismo, que utilizam primorosamente o ambiente para o ganho de formas, o esteticismo abstrai das referências externas e se opõe a essas com

construções explicitamente diferenciadas, resistentes a um acesso direto e não reencontráveis em outro lugar, pelo menos, não na sua estrutura superficial. A antinaturalidade como programa e a condenação da literatura realista como cópia trivial resultam em uma concepção da arte, que apenas se torna tal quando encena explicitamente sua diferença da experiência consolidada. Oscar Wilde constata no programa realista uma repetição cansativa, exigindo da literatura encantamento, beleza e fantasia, levantando a estética acima da ética para alcançar uma existência bela. “A estética situa-se acima da ética. Ela pertence a uma esfera espiritual. [...] A ética, como a seleção natural, torna a existência possível. A estética, como a seleção artificial, torna a vida estimulante e maravilhosa; ela a enriquece com formas novas e lhe confere multiplicidade e mudança” (1970: 427).

Dentro de nossa concepção de um sistema de literatura diferenciado e autônomo que explora e experimenta seu campo próprio, vemos o esteticismo e o realismo/naturalismo como os dois movimentos básicos de sua atuação no século XIX. Se, de um lado, o esteticismo parte da auto-referência como princípio essencial para uma verdadeira literatura, que objetiva recuperar a plenitude da linguagem em si no distanciamento formal, bem como no distanciamento temático de referências externas identificáveis, a literatura realista, como aproximação ao ambiente, ao reconhecível, enfatiza a referência externa. Porém, ainda marca sua fronteira através de conceitos como purificação ou sublimação e transfiguração ou apoteose, garantindo assim sua qualidade artística. O naturalismo como o ‘verdadeiro realismo’ e intensificação desta referência externa, aproxima-se sobretudo ao campo científico e se acopla a este na procura de uma evidência mais destacada, uma evidência da observação empírica e impessoal. É neste contexto que a fotografia como *medium* idealizado da observação exata e confiável torna-se uma referência discursiva nas reflexões teóricas artísticas, como tentaremos mostrar na análise do *Romance experimental* de Zola, escrito em 1879, como resultado de um convite da revista *Messenger de l' Europe* de São Petersburgo.

3. O romance como observação científica

Já a semântica ‘experimental’, apontando para o experimento laboratorial, mostra que o ensaio tem como objetivo central justificar o romance como uma forma da observação científica. Neste contexto, explica-se frequentemente o aumento das passagens descritivas na literatura realista e naturalista como reação ao desafio da fotografia, transformando a escritura da luz em textos de caráter quase documental. Paul Valéry, por exemplo, entendeu a ruptura com o romantismo e o surgimento de descrições extensas do visível na literatura realista como fenômeno secundário da popularização da fotografia no século XIX. A descrição minuciosa de objetos, espaços, pessoas ou ambientes correspondia à função documental da câmera. A mesma proximidade é usada para criticar a literatura realista ou naturalista, cujos autores são chamados de ‘repórteres fotográficos’, sempre à procura de motivos úteis a serem integrados no próximo romance, em uma procura absurda e de pouca dignidade artística. Também o *Grand Dictionnaire universel du XIX e siècle* (1870), de Pierre Larousse, usado por Zola, define, no parágrafo sobre “descrição”, sua aplicação ao campo literário da seguinte maneira: “Literatura. Conforme a poética de diversos contemporâneos, a descrição é apenas a imagem exata, a fotografia do objeto descrito” (v. 6: 540). Zola vê a analogia entre literatura e fotografia não em características gerais compartilháveis, mas, sobretudo,

tenta definir o romance em analogia com a função da fotografia na técnica do registro científico. É sobretudo a praxe científica positivista que ele tem na mente, uma descrição dos protagonistas em seus romances a partir dos determinantes biológicos e sociais, uma descrição capaz de concorrer com a ciência em relação à exatidão da observação e análise. Em *Le roman expérimental*, Zola se refere conhecidamente ao trabalho do médico e fisiólogo Claude Bernard chamado *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de 1865. Em grande parte, o texto de Zola não é mais do que uma reformulação deste trabalho, admitido pelo próprio autor que, em trechos completos, apenas substitui “médico” por “romancista” (1904: 7). O método experimental consiste inicialmente na observação exata dos fatos. Esta descrição minuciosa do visível, estimulada inicialmente talvez por uma idéia inspiradora, pela “imaginação ou pelo gênio” (1904, p. 41) momentâneo do escritor, leva a hipóteses sobre as leis inerentes do observado. Olhar e saber, “voir” e “savoir” são inseparáveis, culminando na programação de Zola: “tout voir, tout savoir, tout dire” (apud Berg 1992: 48). Para garantir um tal objetividade, a observação é retirada do sujeito de pouca confiança e transferida para uma instância mais capaz, a fotografia, como melhor observador empírico. Zola define o papel do observador assim: “O observador constata claramente e de maneira simples os fenômenos à sua frente [...]. Ele precisa ser o fotógrafo dos fenômenos; suas observações precisam mostrar a natureza de forma exata”. (1904: 12). A suposta clareza, objetividade e o caráter ‘verdadeiro’ da imagem fotográfica são uma referência corrente no século XIX, e cita-se, freqüentemente, a declaração do astrônomo Jules Janssen de que a fotografia seria a “retina exemplar” do cientista.

O olho do observador ideal é a chapa fotográfica, e assim o órgão humano duvidoso e não confiável precisa ser substituído tecnicamente. O conceito da observação do século XIX é dificilmente pensável sem as novas possibilidades mediais do registro fotográfico e sua concepção como representação não distorcida do visível, tornando-se, para a ciência positivista, a forma paradigmática da observação exata, documentária e livre de interferências subjetivas. É justamente este olhar fotográfico que Zola tinha em mente quando proclamou a frase já citada que “ninguém pode aclamar ter realmente visto um objeto antes de tê-lo fotografado, pois a fotografia revela uma abundância de detalhes que não poderiam ser percebidas de outra maneira” (apud Zola, F. E. e M. 1992: 11).

Referente à fotografia como meio de produzir evidência e verdade, podemos, aqui, mencionar seu uso como prova em processos jurídicos ou sua aplicação na teoria hereditária, e mesmo o destacado médico Jean-Martin Charcot (1825-1893) aponta para a “observação fotográfica” para defender sua teoria do ataque histérico. Acusado de ter inventado um caso clínico, respondeu que “sou apenas o fotógrafo, apenas anoto o que vejo” (apud Didi-Hubermann 1982: 32), uma argumentação também usada freqüentemente por Zola que fala, em relação à tarefa do escritor, em “constater ce qui est”, concebendo, assim, o romance como documento e documentação. A literatura científica consultada por Zola como preparação de seus romances também se destaca por uma relação específica entre texto e imagem: a fotografia comprova e documenta a existência ‘real’ do escrito, as ilustrações visuais funcionam como geradores de evidência. Em textos de autores como Benedict-Auguste Morel (*Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine, et des causes qui produisent ces variétés maladives*, de 1857), Guillaume Duchenne de Boulogne (*Mécanisme de la physionomie humaine*, 1862), Alphonse Bertillon (*Les Races sauvages*, 1877, e

La photographie judiciaire, 1880), Charles Darwin (*L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, 1877), Jules Luys (*Iconographie photographique des centres nerveux*, 1873), Cesare Lombroso (*L'homme criminel*, 1887) e Arthur Batut (*La photographie appliquée à la production du type d'une famille, d'une tribu, d'une race*, 1887) até a *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-1880) de Charcot, nota-se uma oposição precedida entre textos e fotografias, onde as últimas complementam ou até substituem os primeiros, sugerindo que as faces fotografadas podem explicar ou ensinar muito mais do que as reflexões ou descrições mais explícitas são capazes. Assim, o autor 'zologista' retira-se, pelo menos parcialmente, como vemos mais tarde, para se torna apenas o registrador dos fenômenos, expondo somente aquilo visto por ele. Maupassant descreveu este tipo de autor no seu romance *Notre cœur* de 1890. Nele, o protagonista-escritor Gaston de Lamarthe é "armado com um olho que coleta as imagens, atitudes, gestos com a velocidade e a precisão de um aparelho fotográfico", obtendo assim "pedaços da existência humana (re)tiradas da realidade" (Maupassant 1991: 79). Para uma intencionada transferência 'direta' de realidade em texto literário apontam também as formulações de Zola sobre o "document humain pris sur nature", "des faits scrupuleusement pris dans la réalité" ou os "portraits pris sur la nature" (apud Geimer 2002: 229). Estas lembram a semântica de "tirar" uma fotografia ou "prendre une photographie" no original, dando a idéia do registro do momento no tempo ou de sua retirada da realidade, uma capacidade paradigmática também a ser realizada pela literatura em nível lingüístico, transferindo o real diretamente ao texto, excluindo o autor como instância intermediadora e lhe atribuindo a tarefa de agir como uma câmera humana em observação científica. O próprio Zola possuiu uma forte inclinação visual, atestada pelo médico Eduardo Toulouse na sua pesquisa *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*, cujo primeiro volume (1896) testa o autor francês e inclui também fotografias do mesmo, tiradas por Alphonso Bertillon. Nos testes aplicados, Zola obteve resultados excelentes, sobretudo naqueles exames relacionados à memória visual. Toulouse lhe atesta uma capacidade muito desenvolvida para a observação que lhe permite memorizar uma série de detalhes. Esta avaliação é confirmada pelo próprio Zola, que já havia descrito sua capacidade de visualizar os fenômenos de suas pesquisas com uma exatidão extrema: „Minhas lembranças visuais têm uma força extraordinária e profunda. Minha memória é enorme, surpreendente, incomoda-me; quando evoco objetos vistos, vejo-os na minha frente como se eles fossem de verdade, com suas linhas, formas, cores e sons. Isto é uma materialização exagerada". (apud Geimer 2002: 231).

O correlato a estas imagens claras é a linguagem transparente que funciona como ligação direta entre palavra e objeto, língua e realidade. Na utopia realista e naturalista, a linguagem não oferece resistência materialista ao descrito e se diferencia completamente das figuras retóricas do romantismo. Para Zola, é preciso ter simplicidade na linguagem "caso esta deva se tornar a alma científica do nosso século" (Zola 1966-1970: 92). Vê-se, aqui, uma concepção da invisibilização do *medium* lingüístico parecida com aquela realizada em aplicações da fotografia na ciência. No caso de Zola, ele resume sua concepção literária na imagem de uma "casa de vidro que deixa ver as idéias no seu interior" (Zola 1966-1970b: 92), elogiando um estilo que deveria ser "tão claro como um espelho [...], uma forma cristalina que mostra atrás dela os seres e os objetos" (Zola 1966-1970b: 103). A medialidade da linguagem é retirada em favor de um mito de clareza e transparência que coincide com

aquilo que o século XIX esperava da fotografia como paradigma de um acesso direto e objetivo da realidade. Assim, o leitor, na verdade, não percebe letras, palavras e signos, mas “vê” diretamente algo factual, num processo, em que a linguagem se adapta ao relatado como uma “roupa que cabe perfeitamente” (Zola 1966-1970a: 1218), fazendo esquecer a modulação medial via letras. Mas, com isso, citamos apenas um lado do pensamento de Zola. Em uma fase anterior, o autor havia insistido na conhecida “*théorie des écrans*” (1864), referente à personalidade do autor, sua indispensável individualidade: sem o “*écran réaliste*”, toda apresentação da realidade seria “nada além de fotografias” (Zola 1991: 108). Mesmo assim, lê-se essa descrição deste “*écran*” novamente como uma definição de uma tela de uma câmera obscura em que a realidade se inscreve com um “grau alto” de exatidão.

A mesma combinação de elementos de pleno registro com elementos autorias individuais encontra-se também no *Romance experimental*. Em analogia ao procedimento de Claude Bernard, Zola define para o romancista duas funções: ele consiste de um observador e de um experimentador. O primeiro “lhe fornece os fatos tais como os observou, define o ponto de partida e o terreno onde as pessoas surgirão e onde os fenômenos podem se desenvolver” (1904: 13-14). O experimentador surge posteriormente com a função de realizar a experiência propriamente dita e “para mostrar que a seqüência dos fatos é tal como o determinismo dos fenômenos a serem examinados”. (1904, p. 14). Assim, o autor não se “relaciona exatamente como um fotógrafo” (14) com os fatos colecionados por ele, mas intervem para arranjar e relacionar seus elementos registrados, resultando em um relato ou protocolo experimental. O método de Zola consiste então de três passos: retiram-se os fatos da natureza (como uma fotografia), estuda-se o mecanismo dos fatos, modificando as circunstâncias e ambientes sem se afastar das leis naturais, e finalmente obtém-se o conhecimento científico do homem na sua ação social e individual. Assim, as passagens textuais de Zola, freqüentemente metafóricas e simbólicas, podem ser compreendidas como parte do segundo passo, onde ocorrem as remodelações e variações dos fatos registrados. Isso torna clara a reação de Zola frente a uma crítica que o acusava de um temperamento lírico que “imaginaria” mais do que “via” no ambiente. Na resposta, Zola responde que apenas “amplifica” (*agrandir*, no original), como se tratasse de um processo fotográfico que apenas modifica quantitativamente, mas não qualitativamente, o material coletado na observação. O texto termina com o seguinte comentário: “Tenho a hipertrofia do detalhe verdadeiro, o salto para as estrelas a partir do trampolim da observação exata. A verdade sobe, numa batida de asas, até o símbolo” (Zola 1983: 249; hipertrofia é o aumento de tecido ou órgão por crescimento do volume de células ou do tamanho de células.).

Zola divide os detalhes ‘verdadeiros’, os documentos básicos de seus romances, em três partes: os documentos instrutivos como entrevistas com especialistas; documentos escritos como trechos de literatura especializada do assunto, artigos de jornais etc. e documentos diretos como anotações feitas *in loco* como observador direto. Estas “citações” da realidade, fotografias dos fenômenos, formam o núcleo do respectivo projeto literário, percepções sem estrutura. Estas são transformadas através de “desenvolvimentos” e “amplificações” numa rede literária experimental de variações comprovadoras, mostrando “os mecanismos dos fatos” (1904: 17). Para tal tarefa é preciso a capacidade criativa do autor sem que este se distancie das leis inerentes do observado. Com isso, Zola rejeita a acusação de que os escritores naturalistas querem ser “apenas fotógrafos” (1904: 17).

Assim, o olhar “fotográfico” apenas representa parcialmente a concepção artística de Zola. Análises que atestam o fato de o autor de ter usado, inicialmente, suas observações via olho humano como precursores de imagens fotográficas, já que Zola apenas conheceu este *medium* em um momento mais tardio, e que sugerem, assim, que sua atividade de fotógrafo fosse uma “seqüência lógica de sua maneira de trabalhar” (Mitterrand 1987: 45) reduzem a concepção produtiva de Zola a uma mera reprodução do observado. O mesmo vale para o julgamento de que Zola “procedeu como um fotógrafo mesmo antes de conhecer a fotografia” (Cohenoff 1987: 44). No *Romance Experimental*, encontram-se, sem dúvida, referências claras à observação visual empírica. Sua semântica textual e lógica interna são fortemente influenciadas pelo discurso científico, mas sem que o autor se restringisse completamente a tal e desistisse da qualidade comunicativa específica da literatura. Ao mesmo tempo, revela a insistente tentativa de aproximar o campo literário e científico ou, pelo menos, atribuir à literatura um *status* de reconhecimento científico, como encontramos na pergunta retórica de Zola: por que a literatura “não poderia, graças ao método experimental, torna-se uma ciência?” (Zola 1904: 38). No final das contas, a desistência da comunicação artística em favor de um relato científico aboliria, evidentemente, a própria literatura, o que certamente não era o objetivo de Zola. Em princípio, ele pretende o impossível, ser literatura e ciência ao mesmo tempo, não reconhecendo a funcionalidade, qualidade e dinâmica diferenciada de cada área social. Esta relação ambígua com o *medium* fotográfico na sua qualidade científica, de um lado querendo aproveitar-se de suas qualidades inovadoras de registros e de outro insistindo, na obra literária naturalista, no “algo além” de uma mera reprodução daqueles fenômenos observados, encontra-se evidentemente não apenas em Zola, mas também em outros escritores realistas ou naturalistas.

O ‘inimigo’ artístico desta aproximação às ciências exatas é claro: Zola contrapõe sua literatura sobretudo ao romantismo e sua retórica. Para ele, a “doença romântica julga o gênio conforme a quantidade da estupidez e tolices que ele faz circular” (1904: 42), quando, na verdade, a literatura deve integrar-se no novo espírito do século XIX e seu paradigma científico. Assim, Zola vê sua literatura na tradição esclarecedora da ciência que se “libera no século XIX do irracional e sobrenatural” (1904: 21), avançando imensamente na formulação de leis naturais obtidas pelo método experimental, penetrando a massa do desconhecido e o explicando através deste procedimento. No lugar do romance da pura imaginação dos escritores idealistas e românticos que partem de uma fonte irracional, de uma tradição ou de uma autoridade convencional, Zola apresenta o romance da “observação e do experimento” (1904: 24), que é resultado do desenvolvimento científico do século XIX, o romance do seu tempo da mesma maneira como foi o romantismo e classicismo no século anterior.

Assim como a química, física ou fisiologia apresentam as leis deterministas de sua área, Zola espera obter as “leis do pensamento e das paixões humanas” (1904: 22), compreender as funções cerebrais dentro de um parâmetro analítico e determinado, com grandes influências vindas da herança e do ambiente social, o “*milieu*” (1904: 25). O ambiente é o produto variável de um grupo de seres vivos que, por sua parte, são submetidos às leis físicas e químicas. Assim, o romance parte das manifestações da vida intelectual e sentimental sob as condições da hereditariedade e do *milieu*, mostrando ao indivíduo como ele vive neste ambiente social criado por ele mesmo, que ele modificar permanentemente ao mesmo

tempo em que este o forma em uma relação recíproca.

Os passos necessários de uma criação literária que faz jus a este quadro e, paralelamente, se mostra adequada em seus procedimentos constitutivos são, para Zola, “ver, compreender e inventar” (1904: 18). O processo autoral se inicia com a observação de um fato, iniciado por uma dúvida e um desejo de um conhecimento melhor, registrar este via documento, um protocolo realizado sob a “ditadura da natureza” (1904: 12). Chama a atenção que Zola reflète, aqui, este método sem que haja uma reflexão sobre o traslado medial da observação para a linguagem, seguindo aqui a praxe positivista de “invisibilizar” o *medium* registrador. Na praxe de Zola, estas observações consistem em anotações, fichas factográficas ainda sem contextualização. Estas observações devem fazer emergir a idéia de um experimento, a construção literária como análise dos fatos, a “desmontagem da máquina humana pedaço por pedaço” (1904: 31) e sua recomposição sob a influência de seu ambiente social. Aqui, Zola interliga e forma o material em estruturas literárias, atribuindo perspectiva e contexto ao material coletado. Este passo, a formatação do romance, é resultado da liberdade criativa do autor. Porém, deve sempre andar em harmonia com o determinismo dos fenômenos observados, resultando, assim, em uma verdade artística e paralelamente social que, como “sociologia prática” (1904: 31), apoia as ciências políticas e econômicas, mas com a restrição de que a obra trate apenas o “como” e não o “porquê” dos processos descritos. “O porquê deixamos para os filósofos para descobrirem o segredo do mundo, pois examinar os fenômenos já significa um trabalho imenso. Ficamos com o viável” (1904: 46). As conclusões não são explicitamente tiradas ou formuladas, mas são evidentes na experiência apresentada. O desejado caráter “objetivo” da construção literária naturalista mostra-se também na concepção do autor. Este não se baseia em uma autoridade individual, mas em um “critério científico” (Zola 1904: 50). Assim, ele não incorpora o gênio de uma pessoa ou a “loucura de um grupo como nos românticos” (Zola 1904: 51), mas consiste apenas na aplicação do método experimental aos estudo da natureza e do homem. Uma vez aceito e aplicado o método, o autor e seu temperamento individual podem então exercer sua arte retórica, ou seja, escrever no seu estilo literário. Mas Zola, evidentemente, enfatiza aqui que apenas uma linguagem livre de um “grande estilo” lírico ou poético, um estilo em que a lógica e a clareza predominam, possa fazer justiça ao objetivo naturalista. Assim, para Zola, tudo se reduz ao método. Quando um autor se restringe ao sentimento ou a uma idéia *a priori* sem usar a capacidade intelectual para verificar esta idéia supositiva através da experiência, ganham-se apenas hipóteses inúteis. É preciso que a “experiência comprove a verdade de seu pensamento individual” (Zola 1904: 42). Se os idealistas fogem para o desconhecido pelo prazer estético e apenas se deliciam com as “hipóteses mais arriscadas” (Zola 1904: 43), perdendo-se em atividades inúteis, o observador e experimentador são, conforme Zola, os únicos que “contribuem para a felicidade humana” (1904: 43), realizando, assim, obras morais e éticas. Aqui Zola inclui ainda um objetivo prático da sua atividade literária: pretende que seus romances metódicos contribuam para a compreensão dos fenômenos sociais e o melhoramento de suas disfunções para poder “guiá-las, controlar as paixões exageradas, tratá-las ou pelo menos torná-las menos danificadoras” (Zola 1904: 31). Zola vê a literatura “científica” e apenas ela, capaz de “dominar o bem e o mal, regular a vida, colocar a sociedade em ordem, resolver os problemas sociais, e sobretudo dar uma base firme à justiça” (1904: 32) através dos exemplos analisados na literatura. Entende,

portanto, seus romances como experimentos nas “feridas graves da sociedade” e com poderes de um tratamento eficaz contra os males.

Para Zola, o rumo da literatura em direção à uma qualidade experimental “é definitiva”(1904: 49), expressando, aqui, um pensamento absoluto, que vê a sociedade como um único bloco onde apenas uma única tendência pode ser detectada ou aclamada, e não reconhecendo áreas sociais diferenciadas de qualidades diversas e de um dinamismo próprio, que resulta em formas comunicativas diversas no mesmo eixo temporal, sobretudo na área artística, onde o paradigma do original e do surpreendente evidentemente não poderia se satisfazer com apenas uma única forma literária. Esta incapacidade, talvez histórica, de pensar o social em termos absolutos torna-se um problema para o próprio Zola quando confrontado com a posição de Bernard como representante científico sobre a área artística. Nota-se, no texto do *Romance experimental*, um desconforto acentuado de Zola quando ele comenta os pensamentos de Claude Bernard sobre áreas comunicativas como a filosofia e sobretudo a literatura. Para o médico, que reflete o conjunto social claramente em termos sistêmicos, a filosofia funciona, dentro dos sistemas sociais, como área envolvida em reflexões “elevadas” fora do conhecimento científico, realizando uma “ginástica mental” (Zola 1904: 54). De certa forma, isso dá uma carga dinâmica, um impulso energético à ciência sem, portanto, ser ciência.

O desconforto de Zola aumenta ainda quando Bernard se pronuncia sobre a literatura, pois o médico atribui aos escritores um papel inaceitável para o esforço de Zola em relação ao romance metodológico. Para Bernard, os produtos literários e artísticos são expressões de sentimentos “imutáveis como a natureza humana” (Zola 1904: 56). Na arte e literatura, a personalidade do autor domina tudo. Trata-se de uma criação espontânea do espírito, que “não tem nada em comum com a constatação (científica) dos fenômenos naturais” (Zola 1904: 57). A diferenciação entre um campo científico e artístico, realizada aqui por Bernard, é justamente o alvo de ataque de Zola, que objetiva suspender esta divisão ao aplicar um método científico - o romance experimental - à literatura para, assim, formar um campo comum, onde ciência e arte apenas diferem nas formas semânticas, mas compartilham a mesma base metodológica. Conseqüentemente, Zola compreende os comentários de Bernard como bloqueio contra a literatura na área científica e pergunta retoricamente: “Não sei em que literatura ele pensou ao definir uma obra literária como ‘criação espontânea do espírito’” (Zola 1904: 57) e cita o romance experimental, bem como as obras de Balzac e Stendahl como contra-provas de que apenas se diferenciam pela forma ou estilo de trabalhos na área de fisiologia, por exemplo. O sentimento pessoal do artista ou escritor deve, conforme Zola, ser submetido ao controle da realidade. “O artista parte do mesmo ponto que o cientista; ele se coloca frente à natureza, ele tem uma idéia *a priori* e trabalha conforme esta idéia. Ele apenas se diferencia do cientista quando completa esta idéia sem verificar a exatidão através da observação e do experimento”(Zola 1904: 57). A personalidade subjetiva se expressa apenas na idéia inicial e na forma literária, mas não deve influenciar no processo intermediário determinado pelo olhar documental e o procedimento experimental. Se a filosofia e talvez a literatura realizam um trabalho pioneiro, invadindo terrenos desconhecidos, elas precisam se orientar no progresso científico e incorporar seus resultados atuais. Assim, a ciência fornece aos escritores “uma base firme, na qual devemos nos apoiar para avançar para novas hipóteses” (Zola 1904: 59), a não ser que a arte queira se tornar ‘ridícula’, o que quer dizer

para Zola, desrespeitar o conhecimento científico e produzir obras que objetivam uma comunicação estética independente das últimas descobertas das ciências exatas.

Zola e seu romance naturalista como “observação provocada” (Zola 1904: 9), iniciada com o registro ‘fotográfico’ do ambiente, não diferenciam entre o visível, registrado e o processo transformador em ficção literária, negando a ele uma qualidade inventiva e insistem que este deve se desenvolver quase de forma determinada pelo material inicial e sua lógica inerente, concedendo, no máximo, um papel executor ao escritor, sobretudo em relação ao respectivo nível lingüístico ou estilístico aplicado. A ambivalência entre objetivo científico documental e o papel do autor ou sujeito não se resolvem e representam a mesma problemática que a teoria positivista enfrenta: invisibiliza o espaço entre “ver” e “saber”, a visualização e a explicação. A imposição desta concepção positivista acontece em analogia com a fotografia como *medium per excellence* da qualidade objetiva e exata da observação, excluindo o sujeito e o imaginário da cultura da evidência.

Conclusões

Partimos, nesta análise, de uma diferenciação social no século XVIII que resultou em um sistema de literatura autônomo por volta de 1800. Nesta concepção, vemos o romantismo como reflexão deste processo constitutivo da sociedade moderna, explorando e experimentando o campo comunicativo da literatura diferenciada. No século XIX, cristalizam-se, no sistema agora consolidado da literatura, dois movimentos básicos: o esteticismo, que parte da auto-referência como princípio essencial, objetivando recuperar a plenitude da linguagem em si no distanciamento formal, bem como no distanciamento temático de referências externas identificáveis, enquanto a literatura realista tende para uma aproximação com o ambiente, o reconhecível, enfatizando a referência externa e se aproximando, sobretudo, ao campo científico. É neste contexto que a fotografia como *medium* idealizado da observação exata e objetiva torna-se uma referência discursiva importante nas reflexões teóricas artísticas, como mostramos na análise do *Romance experimental*, de Zola, escrito em 1879, como resultado de um convite da revista *Messenger de l' Europe*, de Sant Petersburgo. Mas também enfatizamos uma ambivalência permanente em suas reflexões referentes à fotografia, à observação objetiva e ao procedimento literário experimental: Sua incapacidade, talvez histórica, de pensar o social em termos absolutos e sua fixação em uma única direção da literatura - em direção a uma qualidade experimental - não reconhece áreas sociais diferenciadas de qualidades diversas e de um dinamismo próprio, resultando em formas comunicativas diversas no mesmo eixo temporal, sobretudo na área artística, onde o paradigma do original e do surpreendente, evidentemente, não poderia se satisfazer com apenas uma única forma literária. E há ainda outra problemática: a desistência de uma comunicação artística específica em favor de um procedimento científico, apenas semanticamente formulada em termos literários, aboliria evidentemente a própria literatura. De certa maneira, Zola pretende, em *O romance experimental*, o impossível, ser literatura e ciência ao mesmo tempo, não reconhecendo a funcionalidade, qualidade e dinâmica diferenciada de cada área social.

Referências bibliográficas

- BAUDELAIRE, Charles. 1989. "Der Salon 1859". In: *Sämtliche Werke*. v. 5. München/Wien: Hanser. 127-212.
- BERG, William J. 1992. *The visual Novel. Emile Zola and the Art of his Time*. University Park, Pa: Pennsylvania State University Press.
- BUISINE, Alain. 1992. "Les chambres noires du roman". In: *Les cahiers Naturalistes*, n° 66. Villiers sur Morin. 243-268.
- COHENOFF, Alfred. 1987. "Zola - romancier photographe". In: *Etudes de littérature et de linguistique françaises offertes au Prof. Bannit*. Tel Aviv: Publications du département de français de l'Université de Tel-Aviv. 44-49.
- DIDI-HUBERMANN, Georges. 1982. *L' invention de l' hystérie*. Paris: Macula.
- EISELE, Ulf. 1982. "Realismus-Theorie". In: GLASER, Horst Albert (Hg.). *Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte*. v. 7. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt. 36-46.
- FONTANE, Theodor. 1963. *Sämtliche Werke*. v. 3. München: Hanser.
- POE, Edgar Allan. 1840. "The Daguerreotype". In: *Alexander's Weekly Messenger*. January 15, 1840. Disponível em: < <http://www.daguerre.org/resource/texts/poe.html> >. Acesso em 21 de dezembro de 2005.
- GEIMER, Peter. 2002. *Ordnungen der Sichtbarkeit*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- HAWTHORNE, Nathaniel. 1984. *The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne. Vol. XV, The Letters 1813-1843*. Ohio: Ohio State University Press.
- LEPENIES, Wolf. 1976. *Das Ende der Naturgeschichte*. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.
- MAUPASSANT, Guy. 1991. *Notre Cœur*. Paris: GF- Flammarion.
- MITRY, Jean. 1975. *Schriftsteller als Photographen 1860-1910*. Luzern/ Frankfurt/ M.: Bucher Verlag.
- MITTERAND, Henri. 1987. "La gênese du roman zolien". In: *Le regard et le signe. Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris: PUF. 37-54.
- SCHILLER, Friedrich. 1967. *Briefwechsel mit Goethe*. Stuttgart: Cotta.
- THE CORSAIR. April 13, 1839. Disponível em: < <http://www.daguerre.org/resource/texts/corsair.html> >. Acesso em: 21 de dezembro de 2005.
- WILDE, Oscar. 1970. *The artist as critic*. London: Allen.
- ZOLA, Emile. 1904. *Der Experimentalroman*. Leipzig: J. Zeitler.
- ZOLA, Emile. 1966-1970a. *Œuvres complètes*. v. 10. Ed. por Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre.
- ZOLA, Emile. 1966-1970b. *Œuvres complètes*. v. 11. Ed. por Henri Mitterand. Paris: Cercle du Livre.
- ZOLA, Emile. 1983. "Lettre à Henry Céard Paris, 22 mars 1885". In: *Correspondance*. v. 5. Montréal/ Paris: Presses de l'Université de Montréal/ Éditions du CNRS. 248-251.
- ZOLA, Emile. 1991. *Écrits sur l'art*. Paris: Gallimard.
- ZOLA, François Emile e Massin. 1992. *Emile Zola Photograph*. München: Schirmer/ Mosel.

VISIBILITY AND THE NOVEL AS EXPERIMENT

ABSTRACT: This article analyzes *The Experimental Novel* by Emile Zola (1979) in the medial context of the XIX century. His text pretends to disassociate contemporary literature from romantic parameters e direct its procedures towards an empiric visual observation and approximate literature to scientific discourse and praxis. Photography as an idealized medium for exact and objective observation becomes an important discursive reference in his theoretical reflections. This article also evaluates his poetic proposals in the historical context of social differentiation and the rise of specific communicative and functional areas.

KEYWORDS: photography – media – Zola – literature.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.