



Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue

Tradução para o português do Brasil, apresentação e notas de:

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

<https://orcid.org/0000-0002-8104-1773>

Eduarda Araújo da Silva Martins

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

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

Apresentação

A carta que ora apresentamos, escrita por Émile Zola (1840-1902) em 18 de agosto de 1864, quando o escritor tinha apenas 24 anos, é endereçada a seu amigo de juventude Antony Valabrègue (1844-1900), poeta e crítico de arte. Ela contém o que se convencionou chamar “a teoria das telas” (*la théorie des écrans*), na qual Zola reflete sobre os problemas da criação na arte – as relações entre arte e natureza, entre o artista e o real. As ideias nela contidas foram elaboradas pelo jovem Zola antes mesmo da publicação de seu primeiro romance, *La Confession de Claude* (1865). Trata-se de um documento essencial para se entender sem equívocos o naturalismo literário e a estética como um todo – o que podemos estender para toda a literatura do real.

Ainda preso à noção de “gênio”, central no romantismo, estética que lhe impõe sua “herança”, Zola traz ao mesmo tempo na carta a percepção do “temperamento”, elemento-chave na discussão sobre a representação do real. Neste esboço de estudo, que precede em vários anos o *Romance Experimental* (1880), o escritor reconhece a existência de três telas capazes de filtrar o real: a clássica, a romântica e a realista. Para Zola e os escritores do real, que preferem a última tela, o real na arte será sempre subordinado ao temperamento do artista, que se confunde com a própria tela, pois não há imitação possível da natureza sem interpretação. Logo, a ideia de “refração” encontra-se no bojo da teoria das telas de Zola, como veremos na carta, estando presente desde o início de sua elaboração teórica do naturalismo. Se, anos mais tarde, no artigo inicial que compõe o *Romance Experimental*, Zola se apoia em Claude Bernard para declarar que o observador deve ser o fotógrafo dos fenômenos e representar exatamente a natureza (ZOLA, 1881, p. 6), ele reafirma igualmente algumas páginas adiante a primazia do “temperamento”, isto é, da “expressão pessoal” que torna impossível a estrita fotografia da realidade (1881, p. 10).



Ora, um dos mais insistentes clichês que perduram até hoje na crítica e no ensino de literatura é que o naturalismo procurava “fotografar” ou “copiar” a natureza ou a realidade. A tradução desta longa carta, com sua “teoria das telas”, nos parece assim fundamental para evitar os lugares-comuns em relação ao naturalismo, pois ela deixa evidente que Zola sempre foi consciente dos limites da objetividade da literatura do real, provando que a criação e a subjetividade prevalecem desde sempre em sua proposta estética. Na carta, esta ideia é clara e mais de uma vez reforçada: “A realidade exata é [...] impossível em uma obra de arte”. Também vemos seu posicionamento pela prosa de ficção – “fora da prosa não há salvação” –, associada à modernidade e às questões relevantes, naquele momento, para uma literatura que se fazia no âmbito de uma civilização marcada pela imprensa e pelos processos de democratização da leitura.

Esta tradução teve como base a carta publicada por Alain Pagès na antologia de cartas de Émile Zola: *Correspondance* (2012, p. 107-119). Na “Nota sobre o estabelecimento do texto”, Pagès informa que, no caso desta carta em particular, houve a possibilidade de corrigir edições anteriores, a partir de uma cópia do manuscrito cedida por Olympia Alberti (2012, p. 34-35). Agradecemos a Alain Pagès por ceder gentilmente o arquivo desta versão da carta para este número da revista *Matraga*.

Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue

Paris, 18 de agosto de 1864

Meu caro Valabrègue,

Não sei o que vai ser esta minha carta, se esconderei ou se mostrarei minhas garras. Admita que você atíça minha maldade. Por que diabos você me diz bruscamente, à queima-roupa, que você se tornou realista? Vamos com calma. Sempre detestei as piadas de mau gosto que consistem em se esconder atrás de uma cortina e uivar como um lobisomem quando passa alguém. Tenho nervos sensíveis e, francamente, lamento que você não tenha tido pena de mim. – Meu Deus, quando meu medo passar, não vou dizer que você não tenha tido motivos para simpatizar com Champfleury.¹ Minha opinião é que devemos conhecer tudo, compreender tudo e admirar tudo, de acordo com o nível de admiração que cada coisa merece. No entanto, lamento que cada ideia nova lhe traga perturbações profundas. Você foi clássico desde a juventude, e essa disposição terna e virginal lhe permitiu viver sua juventude em paz. Por ocasião de sua viagem a Paris, um demônio inimigo de sua paz de espírito lhe aconselhou aos poucos o romantismo, e você se tornou romântico, muito assustado, muito surpreso consigo mesmo, com sua nova maneira de ver as coisas, enfim, completamente desconcertado. Você se lembra? Você me disse: “Perdi a calma necessária, estou queimando o que havia feito e não

¹ Próximo do pintor Gustave Courbet (1819-1877), Jules Champfleury (1821-1889), escritor e crítico de arte francês, compôs a partir de 1849 “romances de observação tendo por tema a realidade contemporânea cotidiana” (BECKER et al., 1993, p. 75). Foi considerado o teórico do realismo na França ao reunir seus artigos na coletânea *Le Réalisme*, publicada por Michel Lévy frères, em 1857.



sei mais por onde começar”. Eu, ingênuo e bom moço, fiquei esperando que seu romantismo se assentasse. Doce ilusão! Você mal teve tempo de ser romântico e agora se tornou realista, perplexo de poder sê-lo, se questionando e não se reconhecendo mais, me escrevendo estas palavras que me revelam toda sua angústia: “Precisarei de mais tempo antes de voltar a usar meu prato costumeiro”. Ah! Deus do céu! É bom mudar de comida; mas, se não queremos perder tempo demais, em literatura, é preciso comer sempre no mesmo prato, no seu prato. Você me entende e percebe qual é a moral de minha brincadeira? Você foi de Voltaire a Champflery, passando por Victor Hugo; o que prova que você está caminhando; mas você não acha que valeria mais a pena ficar parado e produzir, ser você mesmo, sem se preocupar com os outros? Prefiro que você tenha a mente aberta e acessível a toda forma de arte; mas desejaria ainda mais vê-lo sozinho e concentrado, rimando sem se preocupar com escolas, dando livre curso a seu temperamento e, sobretudo, não se deixando lamentavelmente prender por descobertas ridículas de mundos desconhecidos e visitados por todos. Posso concluir com a brutal franqueza que me é peculiar? Se não empunhar com coragem sua pena, jogando nela todo seu assombro, escrevendo ao acaso sobre o primeiro assunto que lhe vier à mente, se não perceber que possui força para compreender por si próprio a natureza, você nunca será minimamente original, você será só o reflexo dos reflexos. – Agora, deixe-me parabenizá-lo por ter compreendido uma escola de que gosto; só não creio, para ser sincero, que nela sua natureza se sinta confortável, você não nasceu realista (não me leve a mal). Mas, repito, é bom entender tudo. – Prove-me o contrário, meu caro Valabrègue, escreva uma segunda *Madame Bovary* e verá o quanto aplaudirei. Perdoaria até o medo terrível que me causou seu realismo, mas só então, pois ainda estou tremendo por conta disso. – Mergulhei num longo devaneio ao receber e ler sua carta. Vou, ao correr da pena, dizer-lhe quais foram minhas ideias. Desse modo, esclarecerei para mim mesmo minhas próprias ideias e lançarei o primeiro esboço de um estudo mais amplo que desejo fazer um dia dessa questão que desejo discutir com você. Julgue a ideia e não a forma; falo como posso e às pressas.

A Tela

I

A Tela. – A Tela e a Criação. – A Tela não pode fornecer imagens reais

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.

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. Da mesma



maneira que vidros de diferentes cores dão aos objetos cores diferentes, lentes, côncavas ou convexas, deformam os objetos, cada um em uma direção.

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. Pouco importa que essa mentira seja bela ou feia. Insisto que a deformação e a mentira que se reproduzem nesses fenômenos de ótica resultam evidentemente da natureza da Tela. Para retomar a comparação, se a janela estivesse livre, os objetos localizados do lado de fora apareceriam em sua realidade. Mas a janela não está livre e nem poderia estar. As imagens devem atravessar um meio, e esse meio deve obrigatoriamente modificá-las, por mais puro e transparente que seja. A palavra *arte*, aliás, não é oposta à palavra *natureza*?

Logo, toda gestação de uma obra consiste nisto: o artista se coloca em relação direta com a criação, a vê a seu modo, se deixa por ela penetrar e nos devolve seus raios luminosos, depois de, tal qual um prisma, tê-los refratado e colorido segundo sua natureza.

De acordo com essa ideia, há somente dois elementos a serem considerados: a criação e a Tela. Sendo a criação a mesma para todos, fornecendo a todos uma mesma imagem, apenas a Tela se presta ao estudo e à discussão.

II

Estudo da Tela. – Sua composição

O estudo da Tela é o grande ponto de controvérsia filosófica. Para alguns, e hoje em dia são muitos, a Tela é toda de carne e osso e reproduz *materialmente* as imagens; Taine, entre eles, considera-a primeiramente em si mesma, lhe atribui uma propriedade principal e depois lhe faz assumir todas as naturezas possíveis, ao submetê-la a três grandes influências: a raça, o meio e o momento. Outros, sem negar completamente a carne e o osso, juram que as imagens se reproduzem sobre uma Tela *imaterial*. Todos os espiritualistas estão nesse caso: Jouffroy, Maine de Biran, Cousin,² etc. Enfim, como para tudo é preciso um meio termo, Deschanel,³ em uma de suas últimas obras, escreveu: “Naquilo que chamamos de obras do espírito, nem tudo é explicado pelo espírito; mas também, é claro, nem tudo se explica pela matéria”. Eis um rapaz que nunca se comprometerá. Não poderíamos dizer melhor, não dizendo nada. Em primeiro lugar, o que é o espírito?

² Théodore Jouffroy (1796-1842), Pierre Maine de Biran (1766-1824) e Victor Cousin (1792-1867) foram filósofos da corrente espiritualista francesa. Em 1818, quando conheceu Cousin na École normale, Jouffroy tornou-se um dos seus maiores discípulos (VERMEREN, 1995, p. 24).

³ Zola havia começado a trabalhar na Livraria Hachette no dia 1º de março de 1862, na condição de empacotador, ganhando um salário modesto. Poucos meses depois, ele será transferido para a seção de publicidade da empresa, tornando-se chefe. Nesse trabalho, acumulou um precioso capital social, já que estabeleceu contato com escritores, jornalistas e editores (MITTERAND, 1999, p. 341). Em 1864, o jovem Zola leu *Physiologie des écrivains et des artistes ou Essai de critique naturelle*, que Émile Deschanel havia publicado pela editora, no início do ano. Nesse livro, o autor destacava a “influência do clima, do solo, da raça [e a] importância da fisiologia”. Zola também assistiu às suas conferências da rua de la Paix, das quais escreveu resenhas, publicadas na *Revue de l’Instruction publique*. Deschanel foi um dos *maîtres à penser* de Zola e foi de suas ideias que o escritor teria tomado emprestado o termo “temperamento”, que sustenta a “teoria das telas” (BECKER et al., 1993, p. 104-105).

Não tenho, de resto, que estudar agora a natureza da Tela. Pouco importa o mecanismo do fenômeno. O que desejo constatar é que a imagem se produz e que, por uma propriedade misteriosa do ser translúcido, material ou imaterial, essa imagem lhe é própria.

III

As Telas de gênio. – As pequenas Telas opacas

Um Chefe de escola⁴ é uma Tela muito poderosa, que fornece as imagens com um grande vigor. Uma escola é um grupo de pequenas Telas opacas de textura muito grosseira que, não possuindo elas próprias o poder de fornecer imagens, tomam-no emprestado da Tela poderosa e pura, que elegem como líder. Este é o resultado vergonhoso de um tal procedimento. A um artista de gênio sempre será permitido nos apresentar sua criação em verde, azul, amarelo ou em qualquer outra cor que lhe agradar; ele poderá nos oferecer os círculos através de quadrados, as linhas retas por linhas quebradas, e não nos queixaremos; bastará que as imagens produzidas tenham a harmonia e o esplendor da beleza. Mas não poderíamos tolerar o borrão e a deformação de caso pensado; é o azul, o verde ou o amarelo, o quadrado ou a linha reta erigidos como preceitos e leis.

É porque um gênio impôs à natureza certos desvios nos contornos, certas alterações nas nuances, que esses desvios e essas alterações vão se tornar artigos de fé! Cada escola tem isso de monstruoso: ela obriga a natureza a mentir seguindo certas regras. As regras são instrumentos de mentira que passam de mão em mão, reproduzindo artificial e mesquinamente as imagens falsas, porém grandiosas ou sedutoras, que a Tela de gênio fornecia com toda a ingenuidade e o vigor de sua natureza. Leis arbitrárias, maneiras muito inexatas de reproduzir a criação, prescritas pela tolice e para a tolice como meios fáceis de se chegar a qualquer verdade.

As regras só têm razão de ser para o gênio, cujas obras permitem formulá-las; contudo, para o gênio, elas não eram regras, mas uma maneira pessoal de ver, um efeito natural da Tela.

As escolas foram feitas para a mediocridade. É bom que existam regras para aqueles que não têm a força da audácia e da liberdade. São as escolas que fornecem quadros e estátuas para as mansões privadas e para os monumentos públicos, que colocam música nas canções, que satisfazem os desejos de milhões de leitores. Isso quer dizer que a sociedade necessita de um certo luxo mais ou menos artístico e que, para satisfazer a essa necessidade, as escolas fabricam como podem um número estipulado de artistas por ano. Esses artistas exercem seu *métier* e está tudo bem. Mas o gênio não tem nada com isso; é de sua natureza não ser de nenhuma escola e criar novas escolas, se for o caso; ele se contenta em interpor-se entre a natureza e nós, em nos fornecer ingenuamente suas imagens, e nos servimos de seus produtos, de sua liberdade de ação para proibir qualquer originalidade aos discípulos. Cem anos depois, uma outra Tela nos dá outras provas da eterna natureza e novos discípulos formulam novas regras. E assim por diante. Os artistas de gênio nascem e crescem livremente; os discípulos perseguem seus rastros. As escolas

⁴ Segundo Alain Pagès, Zola havia escrito inicialmente “Uma Tela de gênio” (“Un Écran de génie”) que depois substituiu por “Un Chef d’école” (PAGÈS, 2012, p. 112, nota 1).



nunca produziram um único grande homem. São os grandes homens que produziram as escolas. Estas, por sua vez, ano sim ano não, nos fornecem às dúzias os movimentos artísticos de que nossa civilização necessita.

(Aqui, sou obrigado a deixar uma lacuna. Eu precisaria provar que as grandes regras gerais, comuns a todos os gênios, se limitam ao simples uso do bom senso e da harmonia inata. Basta-me que você observe que entendo por regra todo procedimento característico de uma escola.)

IV

Todas as Telas de gênio devem ser compreendidas, ou ao menos apreciadas

Todas as Telas de gênio devem ser igualmente aceitas. A partir do momento que a Criação não pode nos ser apresentada com a sua verdadeira cor, suas linhas exatas, pouco importa que ela nos seja dada em azul, verde ou amarelo, como um quadrado ou uma circunferência. Certamente, é permitido preferir uma Tela à outra; mas é uma questão individual de gosto e de temperamento. Quero dizer que, do ponto de vista absoluto, não há, na arte, razão que leve a preferir a Tela clássica às Telas românticas e realistas, e *vice-versa*, já que todas essas Telas nos transmitem imagens falsas. Todas elas estão igualmente longe de seu ideal, a criação, e por conseguinte, para o filósofo, devem ter os mesmos méritos.

Aliás, quero, ao julgá-las, compensar o que esta opinião pode ter de excessiva. Mas, antes disso, deixo claro que, se me escapar alguma crítica mordaz, não é à Tela do gênio, chefe de escola, a que me refiro, mas à própria escola, que torna ridículas para nós as belezas do mestre. Além disso, bem entendido, só estou dando aqui minha opinião pessoal, e declaro de antemão compreender e aceitar, apesar de tudo, as Telas de gênio que meu próprio modo de ser não me permite apreciar.

(Aqui, uma nova lacuna. Sinto que o início deste parágrafo não vai convencê-lo. Você quer classificar as escolas e organizá-las segundo uma ordem de mérito. Não creio que se deva fazê-lo e, em todo caso, como cada uma tem seus defeitos e suas qualidades, seria preciso classificá-las com extremo cuidado. Se for preciso organizá-las, que seja de acordo com seus graus de verdade).

V

A Tela clássica. – A Tela romântica. – A Tela realista

A Tela clássica é uma bela folha de um talco muito puro e de textura fina e sólida, de uma brancura leitosa. Nela as imagens se delineiam claramente com um simples traço preto. As cores dos objetos esmaecem ao atravessar sua limpidez velada, às vezes se apagam completamente. Quanto às linhas, elas sofrem uma deformação sensível, tendendo para a linha curva ou a linha reta, afinando-se, alongando-se com lentas ondulações. A criação, nesse cristal frio e pouco translúcido, perde todas as suas brutalidades, todas as suas energias vivazes e luminosas; ela conserva apenas suas sombras e se reproduz sobre a superfície polida como um baixo-relevo. A Tela clássica é, em síntese, uma lente de aumento que desenvolve as linhas e, ao fazê-lo, bloqueia as cores.



A Tela romântica é um espelho sem aço, claro, embora um pouco turvo em alguns lugares e colorido com todas as cores do arco-íris. Ela não só deixa passar as cores, como lhes dá ainda mais intensidade; às vezes, ela as transforma e mistura. Os contornos também sofrem desvios; as linhas retas tendem a se quebrar, os círculos se transformam em triângulos. A criação que nos dá essa Tela é uma criação desordenada e atuante. As imagens se reproduzem vigorosamente por largas camadas de sombra e de luz. Nela a mentira da natureza é mais contrastante e mais sedutora; não há paz, mas vida, uma vida mais intensa do que a nossa; não há o puro desenvolvimento das linhas e a sóbria descrição das cores, mas toda a paixão do movimento e todo o esplendor fulgurante de sóis imaginários. A Tela romântica é, em suma, um prisma com uma potente refração que quebra todo raio luminoso e o decompõe em um espectro solar ofuscante.

A Tela realista é uma simples lente de vidro, muito fina, muito clara, e que tem a pretensão de ser tão perfeitamente transparente que as imagens a atravessariam e se reproduziriam em seguida em toda a sua realidade. Assim, não há nenhuma alteração nas linhas nem nas cores: uma reprodução exata, franca e inocente. A Tela realista nega sua própria existência. E nisso há realmente uma enorme arrogância. Apesar de negá-la, ela existe, e, por conseguinte, não pode se vangloriar de nos apresentar a criação com a esplêndida beleza da verdade. Por mais clara, mais fina, mais lente de vidro que seja, ela também possui uma cor própria, uma espessura qualquer; ela tinge os objetos, refrata-os como qualquer outro. Aliás, admito de bom grado que as imagens que ela fornece são as mais reais; ela alcança um alto grau de reprodução exata. – Certamente, é difícil caracterizar uma Tela que tem por qualidade principal quase não existir. Acredito, no entanto, acertar ao dizer que uma fina poeira cinzenta embaça sua limpidez. Qualquer objeto, ao passar por esse meio, perde seu brilho, ou, antes, escurece ligeiramente. Por outro lado, as linhas se tornam mais opulentas, exageram-se, por assim dizer, no sentido de sua largura. A vida aí se exhibe generosamente, uma vida material e um pouco pesada. Em suma, a Tela realista, a mas recente produzida na arte contemporânea, é um vidro liso, muito transparente, sem ser muito límpido, fornecendo imagens da maneira mais fiel que uma Tela possa fornecer.

VI

A Tela que eu prefiro

Resta-me agora dizer qual é meu gosto pessoal, eleger uma das três Telas das quais acabo de falar. Como tenho horror ao *métier* de discípulo, não poderia aderir exclusiva e inteiramente a apenas uma delas. Sou obrigado a admitir que toda minha simpatia vai para a Tela realista; ela satisfaz minha razão e nela sinto as imensas belezas de solidez e de verdade. No entanto, repito, não posso aceitá-la tal qual se apresenta a mim; não posso admitir que ela nos forneça imagens verdadeiras, e afirmo que deve haver nela propriedades particulares que deformem as imagens e que, por conseguinte, façam dessas imagens obras de arte. Aliás, aceito plenamente sua maneira de proceder que é a de se colocar com toda sinceridade diante da natureza, de apresentá-la como um todo, sem nada excluir. No meu entender, a obra de arte deve abarcar o horizonte inteiro. – Mesmo compreendendo a Tela que arredonda e alonga as linhas, que apaga as cores, e aquela que as aviva e que quebra as linhas, prefiro a Tela que, abraçando mais de perto a realidade, se



contenta em mentir apenas o suficiente para que eu possa me sentir um homem em uma imagem da criação.

Acho que acabei, meu caro Valabrègue. Não foi fácil. Acabo de reler meu texto e não sei até que ponto ele vai provocar seu grito de protesto. Faltam muitas nuances; o todo é extremamente abrupto e materialista. Creio, no entanto, não estar enganado.

Agradeço pelos parabéns a respeito de minha conquista junto a Hetzel. Acredito que a impressão do meu livro começará em breve. A venda está prevista para a primeira quinzena de outubro, a menos que haja alguma eventualidade.⁵ Em todo caso, tenho o contrato comigo e trata-se apenas de uma questão comercial. – O Sr. Hachette morreu, como você já sabe. Você me perguntou se essa morte não comprometeria minha posição. De maneira alguma. Ainda pretendo ficar vários anos trabalhando na editora, para ampliar cada vez mais o círculo das minhas relações.⁶ Enfim, como desejo responder a todas as perguntas que me fez, resta-me retomar esta frase de sua carta: “Pergunto se seu poema deve ser realista”. Ainda que estas poucas páginas que você acabou de ler devam ter lhe esclarecido sobre a questão, insisto em repetir aqui formalmente que meu poema (já que existe um poema) será o que puder ser. Aliás, já não lhe disse que a pobre criança dorme profundamente em uma de minhas gavetas e que ela provavelmente não acordará nunca mais? Preciso avançar rápido, e a rima me atrapalharia. Depois veremos se a Musa não se aborreceu, se ela não arrumou algum outro amante, mais ingênuo e afetuoso do que eu. Sou da prosa e estou satisfeito. Tenho um romance em andamento e acho que poderei publicá-lo dentro de um ano⁷; você sabe que tenho pouco tempo para mim e que trabalho lentamente. – Não desejo testar sua fidelidade, mas lhe direi baixinho que aprovo que você tenha, por alguns meses, deixado de lado essa Musa meninona, tão tola que não sabe onde enfiar as mãos e os pés, isso quando, com sua graça e beleza, ela não compromete qualquer virtude. Digo mais ainda? Quando voltar aqui, trate de ter um manuscrito em cada mão, um poema na esquerda e um romance na direita; o poema será recusado por todos, e você o guardará como uma relíquia no fundo de sua escrivaninha; o romance será aceito, e você não irá embora de Paris com o coração partido. Azar se a Musa se aborrecer e se ela me guardar rancor; digo-lhe com sinceridade, fora da prosa não há salvação. – Não vá pensar que nos separamos, eu e a Virgem imortal; mas, admito, há uma grande desavença entre nós. – Todos os artigos que você me enviar me darão prazer; conheço-o pouco como prosador e desejo conhecê-lo melhor.

Minha carta foi muito dura? Não: meu chicote, ao invés de ferir, só faz cócegas nas pessoas; elas riem e nada mais. É verdade que o acusei de não ter nascido realista. Para um realista re-

⁵ Embora Zola trabalhasse na Livraria Hachette, a publicação de seu primeiro livro, *Contes à Ninon*, não se daria nessa editora. Segundo Pagès, naquele momento, Zola havia acabado de assinar um contrato com os editores Jules Hetzel e Albert Lacroix para a publicação do livro (PAGÈS, 2012, p. 117, nota 2). *Contes à Ninon* será posto à venda um mês após o previsto, em novembro de 1864. Os contos, escritos entre 1859 e 1862, são marcados por um idealismo romântico que será abandonado por Zola ao longo do período em que esteve na Livraria Hachette (MITTERAND, 1999, p. 403; 408).

⁶ Hachette morreu de apoplexia em Paris, em 31 de julho de 1864. Zola, no entanto, só deixou a editora em 31 de janeiro de 1866 (MITTERAND, 1999, p. 419).

⁷ Trata-se de *La Confession de Claude*, primeiro romance de Zola, publicado em 14 de novembro de 1865, pela Librairie Internationale de Albert Lacroix.

cente, isso é um enorme insulto. Perdoe minha injúria, pensando que muitos a tomariam por um elogio.

Obras! Obras!! Obras!!!

Do seu amigo.

Émile Zola

REFERÊNCIAS

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

MITTERAND, Henri. **Zola (1840-1871)** : Sous le regard d'Olympia. Paris : Fayard, 1999.

VERMEREN, Patrice. Les têtes rondes du Globe et la nouvelle philosophie de Paris (Jouffroy et Damiron). **Romantisme**, n. 88, p. 23-34, 1995. Disponível em: <https://www.persee.fr/docAsPDF/roman_0048-8593_1995_num_25_88_2992>. Acesso em : 26/07/2021.

ZOLA, Émile. **Le Roman expérimental**. Paris : Georges Charpentier Éditeur, 1881 [1880].

ZOLA, Émile. **Correspondance**. Texte présenté et annoté par Alain Pagès. Paris : Flammarion, 2012.

