

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE UM ESTILO MELODRAMÁTICO EM *J'ACCUSE* E NA REVISTA DO BRASIL<sup>1</sup>

Milene Suzano de ALMEIDA<sup>2</sup>

**RESUMO:** Estas são as primeiras considerações sobre uma recepção “literária” do caso Dreyfus no Brasil, aqui particularmente sobre um estilo encontrado na carta aberta de Émile Zola, *J'accuse*, assim como em um artigo publicado em 1898 na *Revista do Brasil*, escrito pelo diretor do periódico, Cunha Mendes. Têm-se como suporte teórico o estilo melodramático definido por Peter Brooks e a análise do caso Dreyfus segundo Hannah Arendt. Nosso objetivo aqui é refletir sobre a semelhança estilística entre o modo de expressão em *J'accuse* e no texto de Mendes, como também sobre as particularidades do contexto nacional no qual se observou uma forma de expressão e de imaginação singulares.

**Palavras-chave:** Estilo melodramático; Caso Dreyfus; Estudos de recepção; Émile Zola; bacharel; França-Brasil.

**RESUMÉ:** Ce sont les premiers commentaires sur une réception “littéraire” de l'affaire Dreyfus au Brésil, en particulier ici sur un style trouvé dans la lettre ouverte de Émile Zola, *J'accuse*, aussi comme dans un article paru en 1898 dans la *Revista do Brasil*, écrit par le directeur de la publication, Cunha Mendes. Le support théorique, nous avons retrouvés dans le style melodramatique définié par Peter Brooks et dans l'analyse de l'affaire Dreyfus chez Hannah Arendt. Notre objectif ici est de réfléchir sur la similitude de style entre la parole de *J'accuse* et de Mendes, mais aussi sur les particularités du milieu brésilien dans lequel on a trouvé une forme d'expression et d'imagination singulière.

**Mots-clés:** Style melodramatique; Affaire Dreyfus; Etudes de reception; Émile Zola; Bacharel (étudiants de droit); France-Brésil.

O objeto do presente estudo foi um exercício constante em evitar os pré-julgamentos e de lidar com as decepções. Explico: a princípio, a leitura de *J'accuse* e dos textos encontrados na recepção do caso Dreyfus nos meios literários foi decepcionante. Do ponto de vista da apreciação puramente literária, como seria possível comparar a re-elaboração de Proust acerca do caso Dreyfus [*Recherche du Temps Perdu* e mesmo *Jean Santeuil*] com o estilo hiperbólico da missiva de Émile Zola, ou com o estilo bacharelesco dos candidatos a escritores no Brasil? Uma tarefa inimaginável e intangível. Portanto, o primeiro grande trabalho no estudo da recepção do caso Dreyfus foi aprender a ler o que me provocara num primeiro contato certa repulsa. Para piorar o quadro, a pesquisa da recepção foi muito aquém

---

<sup>1</sup> Depois de muitas confusões acerca da origem deste periódico, descobri que existiram cinco publicações com o mesmo título. A que me refiro aqui funcionou de 1897-1901, sob a direção de Cunha Mendes. Segundo a Enciclopédia de Literatura Brasileira, em torno desta revista formou-se um grupo de simbolistas com a participação de Carvalho Aranha, Amadeu Amaral e outros. Trazia como subtítulo – Revistinha e teve a colaboração de Araripe Júnior, Adolfo Caminha, Figueiredo Pimentel, dentre outros. Todas as outras revistas homônimas são do século XX (Coutinho, 1898)

<sup>2</sup> Mestre em Teoria e História Literária pela Unicamp. Orientadora: profa. Jeanne-Marie Gagnebin

do esperado em termos de fontes literárias. O mais próximo de um gênero propriamente literário foi a peça do baiano Remy de Sousa, “*Dreyfus, o novo Édipo*”<sup>3</sup>, temporalmente, muito distante dos acontecimentos do caso Dreyfus e, qualitativamente, semelhante a seus pares brasileiros. E ainda restava uma questão, como compreender todo o universo de recepção – que apesar de pouco literário era bastante vasto – em conjunto com a referência de origem?

A partir destas questões, o estilo melodramático funcionou no momento de análise dos textos uma espécie de conceito definidor para este estudo, que uniu a minha fonte de referência principal, *J'accuse*, de Zola e a recepção em jornais (artigos e crônicas), revistas, além de, como fonte comparativa, alguns trechos de romances publicados na França sobre o caso<sup>4</sup>. Este estilo que fora também durante longo tempo definido como popularesco, decadente e infantil foi, portanto, o elo de ligação necessário e o ponto de partida para se pensar o universo da recepção não somente do ponto de vista da análise estilística, mas também, e principalmente, com o objetivo de lançar um olhar sobre a relação sempre complexa entre sociedade e literatura, entre a maneira de falar e ouvir de uma época. Foi o estudo deste estilo que levou a uma compreensão mais ampla de um universo profundamente deixado de lado nos estudos literários, mas, nem por isso, menos importante na compreensão de uma época e de sua relação com a linguagem.

O passo inicial para a associação de *J'accuse* com a estética melodramática, porém, deu-se anteriormente, particularmente a partir da separação enunciada pela filósofa Hannah Arendt entre processo e caso Dreyfus (Arendt, 1976). Arendt remonta aos dois momentos em sua relação com o imaginário corrente. Enquanto o processo Dreyfus [*Dreyfus case*] estaria ligado à formas narrativas e a toda uma ‘*dramatis personae*’ compartilhada socialmente oriunda do século precedente, o caso Dreyfus [*Dreyfus affair*] teria suas implicações no século XX, uma espécie de antevisão dos acontecimentos futuros. No presente estudo, o interesse reside particularmente nestas formas narrativas e na ‘*dramatis personae*’ ligadas ao século XIX:

“*While the Dreyfus Affair in its broader political aspects belongs to the twentieth century, the Dreyfus case, the various trials of the Jewish Captain Alfred Dreyfus, are quite typical of the nineteenth century, when men followed legal proceedings so*

---

<sup>3</sup> SOUSA, Remy. *Dreyfus, o novo Édipo*. Bahia, 1971. Disponível na biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa e transcrito em ALMEIDA, Milene Suzano. “*Melodrama bacharelesco: um estudo estilístico da recepção do caso Dreyfus no Brasil*”. 2009. 278 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

<sup>4</sup> Os romances consultados foram: *Jean Barois*, de Jean Martin du Gard; *M. Bergeret à Paris*, de Anatole France e *Jean Santeuil*, romance não finalizado de Marcel Proust.

*keenly because each instance afforded a test of the century's greatest achievement, the complete impartiality of the law.*"(Arendt, 1976, p. 91)

[Enquanto o caso Dreyfus na amplitude dos seus aspectos políticos pertence ao século XX, o processo Dreyfus, os diversos julgamentos do capitão judeu Alfred Dreyfus, são característicos do século XIX; naquele momento, as pessoas acompanhavam os processos legais tão ansiosamente, pois cada instância fornecia um teste para a grande realização do século, a completa imparcialidade da lei.]<sup>5</sup>

Este aspecto ficcional do processo é ressaltado por Arendt ao se referir ao processo Dreyfus e foi a partir deste universo ficcional e compartilhado pelo público da época que a estética melodramática pareceu adequada para a presente análise. Inclusive, a impressão romanesca do próprio affaire não passou despercebida na recepção brasileira do caso. Otto Maria Carpeaux<sup>6</sup>, em artigo publicado na *Revista do Brasil*, em 1941, fala do próprio caso Dreyfus – ou poderia-se dizer processo Dreyfus – como romance representativo da Terceira República francesa: “*Se no começo era um romance policial, torna-se ‘um romance de folhetim, um romance de sensação’ (...) ‘um grande romance, o maior romance, realista, naturalista, super-realista, como quiserem’.*”(Campos, 2000, p. 108).

Neste sentido, *J'accuse*, assim como os textos de recepção, terão uma leitura na sua perspectiva de linguagens imaginárias compartilhadas por um tempo, por um público. Época dos duelos de honra<sup>7</sup> e das reminiscências de um heroísmo antigo com roupagem moderna.

## 1. O modo melodramático

Ao estudar o teatro melodramático, Pierre Frantz fala do descrédito concedido ao gênero melodrama:

*“Il n’est écrit qu’à travers deux figures si fréquents de l’histoire littéraire, celle de la décadence et celle de l’efance. Le Mélodrame, par exemple, est décrit tantôt comme l’ultime décadance de la tragédie, tantôt comme l’ultime décadence du drame romantique. Il est victime d’un reproche majeur et général: il est populaire, boulevardier, vulgaire...”*(Frantz, 162, p.151)

[Ele é descrito através de duas figuras frequentes na história literária, a da decadência e a da infância. O Melodrama por exemplo é descrito tanto como o declínio final da tragédia como do drama romântico. Ele é vítima de uma crítica fundamental e geral: é popular, típico dos boulevards, vulgar...]

<sup>5</sup> As traduções apresentadas neste capítulo foram feitas pela autora no intuito de facilitar a fluência do texto, mas as traduções dos trechos de *J'accuse* são resultado de monografia de graduação em jornalismo na Faculdade de Campinas e constam na dissertação citada na nota 3.

<sup>6</sup> Devo à professora Regina Campos a referência à Carpeaux.

<sup>7</sup> A questão dos duelos durante o caso Dreyfus é um capítulo a parte. Ver Garrigues, 1998

Brooks (1995) parte da necessidade de compreender um elemento que ele sentia ser parte de sua experiência como leitor dos grandes escritores. Elemento este que não estava restrito à estética realista, mas ligado, de alguma maneira, às formas populares. O autor busca, então, reconhecer na imaginação melodramática elementos do trabalho de escritores como Balzac, James ou Dostoiévski. Define-o como:

*“...that melodrama is a form for a Post-Sacred Era, in which poralization and hyperdramatization of forces in conflict represents a need to locate and make evidente, legible, and operative those large choices of ways of being which we hold to be of overwhelming importance even though we cannot derive them from any transcendental system of belief”* (Brooks, 1995, p.VIII)

[O melodrama é uma forma para a era pós-sagrada, na qual a polarização e a hiperdramatização das forças em conflito representam a necessidade de situar e tornar evidente, legível e operativa as diversas escolhas de caminhos possíveis]

O enredo do melodrama é simples, assim como suas regras enquanto modo de imaginação. Pois não se trata aqui de reconhecer o melodrama teatral em sua forma “clássica” ou original, mas como um modo possível e datado de ligação entre os homens pelo sentimento comum de compaixão e piedade. Suas características, dada a sua necessidade de coesão, são poucas. Podemos enumerar aqui as mais importantes a partir do estudo de Brooks (1995): estrutura maniqueísta, objetivo final de reconhecimento da virtude, a presença de figuras de linguagem de um drama retórico e uma reformulação conclusiva.

Primeiramente, o típico melodrama trata de tornar a virtude visível e de reconhecê-la. A simplicidade e o exagero da linguagem permitem este reconhecimento. Mais do que visível ao espectador/leitor, o reconhecimento da virtude deve ser tangível como reação emocional, como “*étonnement*” [surpresa]. Em relação ao trágico, Brooks distingue “*étonnement*”, como reação emocional, de “*admiratio*”, reação intelectual característica da *catarsis* trágica. O resumo do enredo típico poderia ser brevemente descrito assim: uma sociedade em equilíbrio é transformada pela presença do traidor que acusa o herói de um crime ao qual este último não pode se defender. O acontecimento altera toda a vida local e todo o decorrer da história é a narração desta luta pelo reconhecimento da virtude e da verdade.

Uma segunda característica importante do estilo melodramático, segundo Brooks, é sua estrutura maniqueísta típica, tanto do ponto de vista da luta interna entre os personagens como na estrutura geral. É neste sentido que a personalização melodramática tende à generalização, pois tal como os outros elementos fixos da estrutura deste estilo, os personagens também

estão submetidos à mesma lógica dual..

Quanto às figuras de linguagem característica do estilo melodramático, Brooks elenca aquelas que estão mais presentes: hipérbole, antítese e oxímoro. Além disso, há também, segundo o autor, um vocabulário de abstração moral e psicológica que é fruto de um solilóquio puramente auto-expressivo. Um jogo de linguagem que expressa bem a linguagem melodramática é usado por Brooks para sintetizar as figuras retóricas típicas: “*nothing is UNDERstood, all is OVERstated*” (Brooks, 1995, p. 41).

Retomando ainda um último aspecto deste modo melodramático, há de se considerar o objetivo final do melodrama: o restabelecimento de uma situação anterior. Neste sentido, a estética é absolutamente reformista. Este “gênero expressionista” ou este estilo “*bigger-than-life*” nas palavras de Brooks é uma derradeira tentativa de significação totalizante, de expressão de um mundo em sua plenitude de significantes. Na tentativa de “*tout dire*”, o melodrama, no seu sistema de oposições, recria um mundo no qual as palavras aparecem como formulações insuficientes para o registro do signo. Na presença deste “*tableaux vivant*”, a expressão excessiva aparece juntamente com a ausência de expressão, uma estética da mudez nos termos de Brooks. Uma imagem equivalente aparece na análise de Pierre Frantz (1976). Para este último, o espaço da cena oferece à palavra um quadro finito, cuja estética ele denomina de “*esthétique du Tableau*”, quadro este que dá ao símbolo uma força dramática e lança luz sobre a realidade. O quadro seria a própria imagem da linguagem em ato.

## 2. *J'accuse* e a recepção

Em *J'accuse*, carta aberta escrita e publicada em janeiro de 1898, por Émile Zola, durante os acontecimentos do caso Dreyfus (um capitão judeu, Alfred Dreyfus, é acusado injustamente de traição à pátria), é possível encontrar uma lógica de construção estilística que se liga ao modo melodramático. Na forma como Zola reconta a história, inclusive no seu particular interesse na história, poderia estar, por exemplo, o esboço de um romance<sup>8</sup>. Como nas primeiras descrições dos acontecimentos:

*“Un homme néfaste a tout mené, a tout fait, c'est le colonel du Paty de Clam, alors simple commandant. Il est l'affaire Dreyfus tout entière, on ne la connaîtra que lorsqu'une enquête loyale aura établi nettement ses actes et ses responsabilités. Il apparaît comme l'esprit le plus fumeux, le plus compliqué, hanté d'intrigues romanesques, se complaisant aux moyens des romans-feuilletons, les papiers volés, les lettres anonymes, les rendez-vous dans les endroits déserts, les femmes*

<sup>8</sup> Segundo Pagès, Zola acreditava que ele desenvolveria uma história a partir de *J'accuse*, idéia que ele abandona depois do exílio na Inglaterra. Por isso Pagès define *J'accuse* como “*l'ébauche de ce roman futur*” (Pagès, 2007)

*mystérieuses qui colportent, de nuit, des preuves accablantes. C'est lui qui imagine de dicter le bordereau à Dreyfus; c'est lui qui rêva de l'étudier dans une pièce entièrement revêtue de glaces; c'est lui que le commandant Forzinetti nous représente armé d'une lanterne sourde, voulant se faire introduire près de l'accusé endormi, pour projeter sur son visage un brusque flot de lumière et surprendre ainsi son crime, dans l'émoi du réveil. Et je n'ai pas à tout dire, qu'on cherche, on trouvera. Je déclare simplement que le commandant du Paty de Clam, chargé d'instruire l'affaire Dreyfus, comme officier judiciaire, est, dans l'ordre des dates et des responsabilités, le premier coupable de l'effroyable erreur judiciaire qui a été commise.”*

[Um homem nefasto a tudo conduziu, tudo fez: o coronel do Paty de Clam, então simples comandante. Ele é todo o caso Dreyfus, e a verdade só será conhecida quando uma investigação leal tiver estabelecido abertamente seus atos e responsabilidades. Ele aparece como o espírito mais nebuloso, o mais complicado, assombrado por intrigas romanescas, deleitando-se com os ambientes de folhetim, documentos roubados, cartas anônimas, encontros em lugares desertos, mulheres misteriosas que espalham, na noite, provas esmagadoras. Foi ele quem imaginou sugerir o bordereau a Dreyfus; foi ele quem sonhou estudá-lo dentro de uma sala inteiramente revestida de espelhos; foi ele quem o comandante Fornizetti representou armado com uma lanterna de furta-fogo, desejando ser levado à presença do acusado adormecido, para projetar sobre seu rosto um brusco jorro de luz e assim surpreender a confissão do seu crime na emoção do despertar. E eu não disse tudo, procurem que não de encontrar. Eu declaro simplesmente que o comandante do Paty de Clam, responsável pela instrução do caso Dreyfus, como oficial judiciário, é, na ordem das datas e responsabilidades, o maior culpado pelo terrível erro judiciário que foi cometido]

No universo melodramático, como já visto, a presença do traidor é um elemento crucial para o desenvolvimento da ação. É ele quem dá o movimento para a ação. O comandante Paty de Clam, encarregado das primeiras instruções do caso, é aqui introduzido neste papel. Diferentemente da passividade do herói melodramático – no caso, o condenado Dreyfus –, o traidor é o agente da trama. Ele é todo o caso Dreyfus, como diz Zola, ele personifica os acontecimentos e, mais do que isso, os instaura<sup>9</sup>. Ainda neste trecho, Zola constrói também o universo no qual esta personificação do mal atuará, este espírito nebuloso, complicado, que se deleita com os ambientes de folhetim, que se encontra com mulheres misteriosas em lugares desertos. E o constrói de forma a contrapô-lo na seqüência da carta, aos homens bons, Dreyfus, ao senador Scheurer-Kestner, ao coronel Picquart e ao próprio autor da missiva.

Vejamos agora um pequeno trecho de um artigo publicado na *Revista do Brasil*, de julho/agosto de 1898, assinada por Cunha Mendes. Nele, Mendes transcreve um discurso proferido na Polytheama (muito provavelmente, alusão ao Teatro Polytheama, em Salvador,

<sup>9</sup> O curioso é que um dos grandes agentes no caso, o comandante Henry, responsável por diversas falsificações de documentos e que acaba suicidando-se na prisão, não é nem ao menos citado na missiva. Zola, de fato, ressentido depois não tê-lo incluído, porém, este fato revela que distribuir o papel da traição poderia ser fatal para o impacto da carta, para seu efeito nas massas

fundado em 1883) em homenagem à esposa do capitão francês, Lucie Dreyfus, caracterizando, como uma linguagem eloqüente, uma personalidade frágil, porém persistente. O primeiro texto do discurso é particularmente profícuo para o início da análise:

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

Primeiramente, o estilo hiperbólico é latente no trecho. O trecho pede pela identificação do público ou do leitor, está carregada de emoção, de *pathos*. Os derradeiros tempos, as aspirações aniquiladas, as esperanças desmornadas buscam causar um impacto no espectador do proferido discurso. As mazelas do fim do século são os perigos os quais a virtude terá que sobrepor-se. Poderia ser somente pensado como um recurso de oratória, porém, o autor não somente utiliza-se da emoção para cativar a audiência e num segundo momento, os leitores, mas também constitui um universo no qual ele construirá todo o seu argumento. Cunha Mendes re-elabora os acontecimentos constituindo um mundo organizado e dual: aos *sentimentos mais delicados*, as *doces claridades da alma*, às *suavíssimas expansividades dos corações* opõem-se a *analyse crua e fria do realismo*; ao *formidável montão de villanias* e ao *espetaculo de monstruosas degradações moraes e políticas (todas essas cousas hediondas)*, por sua vez, contrapõem-se uma *flor graciosa*. Os oxímoros também estão presentes nas oposições marcadas entre *formidável* e *vilanias* ou entre *espetáculo* e *monstruosas degradações*.

Poderia-se também pensar o trecho como romântico, dada à contraposição entre a pureza da vítima e o mundo hostil. Na imagem romântica, diferente da melodramática, o herói aparece como agente da ação, enquanto no melodrama, o herói aparece como passividade e supra-personalização. Alguns trechos do discurso remetem certamente ao heroísmo ativo e romântico, mas um elemento fundamental parece faltar neste primeiro olhar. É o que Brooks chamou de signo da virtude. Tanto no caso de Lucie Dreyfus, como na figura de Zola, há uma caracterização de figuras símbolos que agem em ambos os contextos como entidades supra-individuais que re-ordenam o mundo caótico em categorizações simples e facilmente apreensíveis. Tanto o signo da inocência e da fragilidade personalizado na figura da esposa

gentil e sofredora do degredado, como a figura do “*génereux*” em Zola, são parte desta significação. Eles indicam algo, para remontar a imagem do “*tableau vivant*”. Inclusive toda a empresa melodramática pode ser representada por uma “*nightmare struggle for recognition of the sign of innocence*” (Brooks, 1995, p. 52), um esforço para articular um universo moral, universo este que só será reconhecido na cena com a figura do *génereux*, um homem que se recusa a aceitar o descrédito lançado sobre a virtude e pacientemente a guia para a reabilitação. Não poderíamos estar mais próximos de Zola e de sua atuação no caso Dreyfus, ainda que sua ação não tenha sido propriamente paciente.

Outro elemento presente também em ambos os casos é o que Brooks denomina de “*text of muteness*”, tanto na incomunicabilidade de Dreyfus traduzida por Zola, como na fragilidade da voz de Lucie, característica repetida inúmeras vezes por Cunha Mendes. Na mudez, ou na ausência de possibilidade de expressão, figuram novamente os dois personagens vitimados, o judeu e a mulher. Na impossibilidade de ser ouvido, ou na impossibilidade de falar em seu próprio nome, o melodrama também é a linguagem da ausência, do silêncio. Voltemos ao universo do processo com um trecho de *J'accuse*, e um segundo do artigo de Cunha Mendes:

(Zola) “*Le commandant du Paty de Clam arrête Dreyfus, le met au secret. Il court chez madame Dreyfus, la terrorise, lui dit que, si elle parle, son mari est perdu. Pendant ce temps, le malheureux s'arrachait la chair, hurlait son innocence*”<sup>10</sup>

(Mendes) “*E quando o desventurado prisioneiro viu-se esolado, só, horrivelmente só, longe de todos e de tudo, ella persistiu na mesma crença, levando por toda a parte o seu gemido de amargura, batendo em cada coração como um crente bate à porta de um templo, e encontrando todos os corações fechados como si fossem tumulos*”

Dreyfus foi colocado incomunicável, grita mas ninguém ouve. Lucie está só, gemendo de amargura, mas encontra os corações fechados. São duas vítimas no sentido mais puro do melodrama, pois estão destituídos da fala. Sobre esse senso de destituição, Brooks atribui à tragédia, a cegueira, à comédia, a surdez e ao melodrama, a mudez. As palavras aparecem como inadequadas para representar o sofrimento, a mudez torna-se o símbolo da inocência indefensável. E retornamos, novamente, à premência do “*tableaux vivant*”, a representação icônica e a versão hiperbólica como uma versão da ambição de “*tout dire*”, em nada dizendo, mas apontando os componentes chaves deste mundo moral e dual, a reconstrução possível diante de uma modernidade sem referências. Neste sentido, é importante ressaltar outro

<sup>10</sup> “*O comandante du Paty de Clam prende Dreyfus, coloca-o incomunicável. Corre à casa da senhora Dreyfus, aterroriza-a, diz-lhe que se ela revelar algo, seu marido estará perdido. Enquanto isso, o infeliz arrancava seus cabelos, gritando sua inocência.*”



universo temático que aparece como valor nos melodramas e é lembrado por Przybos, as referências aos valores evangélicos e o uso freqüente do simbolismo cristão. Segundo Przybos, esta referência pode ser pensada como uma “*marche arrière*” (Przybos, 1987: 80) que explora a semelhança entre o melodrama e o ritual. Deixo, porém, a exploração desta referência ao discurso religioso para a análise das cartas e dos textos jurídicos, nos quais este *topos* aparece com mais força.

### 3. Bacharelismo

Por fim, uma última característica, desta vez somente afeita ao contexto nacional, deve ser levantada. Diz respeito a um certo tom bacharelesco na escrita de Cunha Mendes. Primeiramente, é interessante notar a distinção de contextos: enquanto Zola se aproxima das massas ao falar num estilo simplificado e compartilhado, a escrita de Cunha Mendes parece exercer um efeito oposto, distingue-se de um falar compreensível a muitos para se ater a uma forma rebuscada e distante de um grande público ainda que em potencial. Esta característica talvez esteja na esteira da “praga do bacharelismo” da qual fala Sérgio Buarque de Holanda (Holanda, 1995).

Holanda aponta algumas reflexões sobre a origem deste modo de falar com “roupagem vistosa”: a transição brusca do domínio rural para a vida urbana e a influência de Portugal. À ambas as possibilidades, acrescenta uma última que considera crucial no caso brasileiro e que é objeto de discussão em todo o livro: “*o nosso apego quase exclusivo aos valores da personalidade*” (Holanda, 1995, p. 159). Ao apego, acrescenta “*um amor pronunciado pelas formas fixas e pelas leis genéricas*”. No caso brasileiro, diria Holanda, há uma dupla relação na nossa formação espiritual que uniriam na expressão falada ou escrita a exaltação da personalidade (uma característica romântica?) e um amor pelo pensamento inflexível, preto no branco – daí o sucesso do positivismo e equivalentes de cunho segregacionista. Ambos os aspectos são forma, segundo Holanda, de evasão da realidade: “*a crença mágica no poder das idéias pareceu-nos a mais dignificante em nossa difícil adolescência política e social*” (Holanda, 1995, p. 160). Qualquer pretexto estético serviria assim de conteúdo para a fragilidade do pensamento, para a inconsistência íntima, para a indiferença em relação ao social.

Enfim, de forma ainda transitória, aponto as primeiras conclusões desta pesquisa em andamento: o estilo melodramático explica algumas características dos textos da recepção assim como permite em *J'accuse* sublinhar um modo de diálogo compartilhado entre o escritor e as massas. A despeito da escola naturalista que funda, Zola, aqui como em outros

trechos de sua obra, dramatiza a situação ao ponto de construir um “*tableaux vivant*” possível diante dos acontecimentos do caso Dreyfus, promovendo, desta forma algo que somente ele pode fazer, aproximar as massas e o público em geral dos eventos e pedir o posicionamento de toda a sociedade, resultando na cisão entre *dreyfusistas* e *anti-drefusistas* e na divisão de uma França, já cindida desde a Revolução – cisão esta ainda hoje presente na sociedade francesa ainda que transvertido em outras roupagens. No Brasil, por outro lado, o distanciamento bacharelesco, como inverso da simplicidade e aproximação do público no primeiro, re-estabelece uma relação distanciada entre público e escritor, ainda que a partir de um discurso em muito semelhante com o universo dual e moral do modo melodramático.

### REFERÊNCIAS

- ARENDDT, Hannah. “*The Dreyfus Affair*”, In: ARENDT, Hannah. **The Origins of Totalitarianism**. San Diego/New York/London: Harvest Book, 1976
- BROOKS, Peter. **The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James - Melodrama, and the Mode of Excess**. New Haven and London: Yale University Press, 1995
- CAMPOS, Regina Salgado. “*Anatole France nos anos 40*”, In: NITRINI, Sandra (org). **Aquém e Além mar – relações culturais: Brasil e França**. São Paulo: Editora Hucitec, 2000
- COUTINHO, Afrânio; SOUSA, J. Galante (orgs). **Enciclopédia de Literatura Brasileira – Volume 2**. Rio de Janeiro: FAE, 1898
- FRANTZ, Pierre. “*L’espace dramatique de La Brouette du Vinaigrier à Coelina*”. **Revue des Sciences Humaines**, nº 162, Tome XLX, avril-juin 1976, p. 151-162
- GARRIGUES, Jean. “*Des duels pour Dreyfus*”. IN WINOCK, Michel (org.). **L’affaire Dreyfus**. Revue L’histoire. Paris: Seuil, 1998
- HOLANDA, Sérgio Buarque. “Novos Tempos”. IN **HOLANDA, Sérgio Buarque. Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, 26ª ed
- MENDES, Cunha. “*Discurso pronunciado na Polytheama, em homenagem a Madame Lucie Dreyfus*”. **Revista do Brasil**, ano II, número VIII, jul-ago, 1898, ps. 305-309, Fundação Casa de Rui Barbosa, julho/2008
- PAGÈS, Alain. “*Le Discours argumentatif de J’accuse*”. **Cahiers trimestriels** nº151, 2000, p.23-30. Disponível em: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=187378>, Acessado: 20/02/2008
- PRZYBOS, Julia. **L’Entreprise Mélodramatique**. Paris: Libraire José Corti, 1987