



ÉMILE ZOLA E NELSON PEREIRA DOS SANTOS: UMA APROXIMAÇÃO ATRAVÉS DO NATURALISMO

Karol Souza Garcia (UFRGS)

Guilherme Gonçalves da Luz (UFRGS)

RESUMO: Nesta comunicação, visamos a encontrar traços do naturalismo no filme *Rio Quarenta graus* (1955), do cineasta brasileiro Nelson Pereira dos Santos. Para tanto, faremos uma análise do filme a partir dos componentes espaço e personagem, utilizando como referenciais comparativos pequenos fragmentos esparsos retirados de duas obras de Émile Zola: *L'Assommoir* (1877) et *Germinal* (1885). Neste quadro, o movimento naturalista do escritor francês e seus desdobramentos no cinema não serão tidos como uma extensão do realismo ou do cinema da grande forma, mas como um princípio de sua ruptura. Para embasar tal premissa, utilizaremos Gilles Deleuze e seus conceitos de *imagem-pulsão* e *cinema naturalista*. Ancoraremos também em Alfredo Bosi e Émile Zola, no que toca ao domínio da crítica literária. A aproximação dos objetos – comunidades cariocas *versus* Rio da zona sul em comparação à *rue de la Goutte d'or versus* a Paris em processo de modernização –, por meio da imagem-pulsão, parece apontar para a problematização das noções de progresso e civilização.

Palavras-chave: Naturalismo. Cinema. Literatura

Introdução

O naturalismo, movimento literário inaugurado pelo escritor francês Emile Zola, é frequentemente associado ao Realismo e tido, no seio da crítica e das teorias literárias, como uma espécie de seu continuador. Sobre essa relação, pensamos no contrário, isto é, na possibilidade de enxergar este movimento – tanto na literatura, quanto em seus desdobramentos em um momento específico do cinema – não como um subgênero do Realismo, mas como o princípio de sua ruptura.

Tal hipótese não é nossa, mas de Gilles Deleuze que, em *Lógica do Sentido* (2009), afirma que Zola opera sob a passagem de um Realismo – representacional e invariavelmente ligado aos grandes temas – para a construção de uma literatura pulsional. Bosi (2006), em acordo com Deleuze, diz que o autor desloca a atenção do romance para o homem comum desfigurado (p. 202). É sobre a ideia de um homem desfigurado que estão ancoradas as proposições de Deleuze sobre Zola e, posteriormente, sobre o cinema naturalista.

Neste artigo, iremos buscar traços de similaridade entre alguns elementos da estética zolaniana do naturalismo e alguns componentes das primeiras formulações de Nelson Pereira dos Santos, na linguagem cinematográfica, em seu filme inaugural, *Rio, Quarenta Graus* (1955). Como metodologia, iremos relacionar proposições de Gilles Deleuze acerca da *imagem-pulsão* – um tipo de imagem que pode ser usada para tipificar aquela utilizada pelos cineastas naturalistas – com fragmentos fílmicos da obra supracitada e com fragmentos textuais extraídos de *L'Assommoir* (1877) e *Germinal* (1885), de Emile Zola. No que concerne à escolha dos excertos, iremos nos ater àqueles pertencentes a duas categorias da narratologia: o espaço e os personagens.

Gilles Deleuze e os regimes de signos: considerações teórico-metodológicas

Tentaremos situar epistemologicamente este trabalho e fornecer as diretrizes metodológicas para o tratamento que daremos às imagens extraídas de *Rio, Quarenta Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos em articulação aos fragmentos retirados de *L'Assommoir* (1877) e *Germinal* (1885), de Émile Zola.

A *imagem-pulsão* é a categoria criada por Deleuze para designar um tipo de imagem utilizada pelos cineastas naturalistas na composição de seus filmes. Trata-se de um conjunto de imagens que se encontram alojadas entre dois regimes de signos: um é chamado por ele de imagem-ação e o outro de imagem-afecção. A imagem-ação é responsável pela descrição de comportamentos em meios historicamente determinados, isto é, a representação; a imagem-afecção é o outro extremo, responsável pelo funcionamento de imagens autônomas, que agem em espaços quaisquer e prescindem de meios históricos e geográficos.

A imagem-pulsão, deste modo, é a residente na passagem de um meio para o outro, a partir de ações embrionárias ou afetos degenerados (não concluídos). Os comportamentos, neste quadro de imagens, são regidos por atos pulsionais, pois se movem a partir de formas psíquicas referentes àquelas descritas por Freud, em *Além do princípio do Prazer* (2001), tais como as pulsões sexuais, de manutenção da vida e as pulsões destrutivas, chamadas pulsões de morte.

O funcionamento dessas imagens no cinema, para Deleuze, obedece a um modelo que articula quatro elementos: o *mundo originário*, o *comportamento*, a *pulsão* e o *meio derivado*. O *mundo originário* é uma espécie de território descolado do meio histórico, de onde são extraídas todas as pulsões. Ele é um espaço que atua como uma reserva da relação do homem com a cultura, pois, na tradição racionalista ocidental, a

cultura começa onde termina a natureza. O *meio derivado* é o que proporciona um recorte espaço-temporal ao *mundo originário*, arrancando dali sua pulsão. Ele é o lugar em que acontece a história.

Para além da aparente abstração trazida pelos regimes de signos, é possível observar que seu funcionamento estabelece a demarcação de importantes traços distintivos entre os diferentes movimentos na história do cinema. À imagem-ação, por exemplo, é atribuída a descrição dos modos de operação do Realismo, pois esta imagem precisa ser descrita a partir de uma situação em que os objetos sejam conduzidos a apenas agir e reagir no interior de um meio histórico, atuando de forma representacional. Tais regimes de signos estão dispostos no período que compreende os primeiros anos da linguagem do cinema até, aproximadamente, o final da Segunda Guerra Mundial com o surgimento do *Neorealismo Italiano*.

O cinema de afetos, inaugurado pelo cinema moderno, se passa nos espaços quaisquer e, neles, não há funções de órgãos, apenas o “em si das coisas” (ULPIANO, 1995, p. 03). Não é possível, portanto, haver ação no espaço qualquer, pois ele se opõe ao meio histórico, que é o único lugar possível da ação. Deste modo, este cinema, representado por movimentos como *Neorealismo Italiano*, a *Nouvelle Vague*, o *Cinema Novo* e o *Cinema Marginal*, trabalha com a produção de novos signos, capazes de funcionar de forma autônoma, dissolvendo a função de representação desenvolvida pela ação do cinema Realista. O cinema moderno, então, deixa de representar o mundo e passa a criá-lo.

É neste aspecto que se situa efetivamente a premissa deste trabalho, pois entendemos que, no ponto de cesura entre o cinema representacional do realismo e a produção de novos signos do cinema moderno, existe a produção de uma cinematografia que opera sob a transição destes modelos o que, segundo tentaremos demonstrar, pode ser observado nas primeiras obras de cineastas modernistas como Nelson Pereira dos Santos e, mais especificamente, em *Rio, Quarenta Graus* (1955).

Naturalismo

O naturalismo foi um movimento compreendido pela crítica e por grande parte das teorias literárias como uma espécie de radicalização do Realismo, tanto por sua intensa observação da realidade social, quanto pela tipificação de seus cenários e sujeitos. Ainda segundo a tradição da crítica literária (BOSI, 2006), há, no naturalismo,

uma forte demonstração de que o sujeito representado deve, por influência das descobertas darwinistas, ser determinado por questões hereditárias.

Para Deleuze (2009), as ações dos comportamentos pulsionais obedecem a, não apenas um, mas dois *ciclos hereditários* (repetitivos) desiguais e coexistentes que interferem um no outro, chamados por ele de pequena e grande hereditariedade. Esta forma de pensamento, segundo ele inaugurada por Émile Zola, proporciona uma compreensão da hereditariedade que a desloca do maniqueísmo operado pelo determinismo das ciências positivistas – segundo as quais, há uma relação de oposição entre o *hereditário* e o *adquirido* – pois, em Zola, a permeabilidade entre as instâncias torna a dualidade impossível.

A pequena hereditariedade é, portanto, histórica e somática; enquanto a grande hereditariedade é épica e germinal. A primeira é a dos instintos (das pulsões de vida), a segunda é da fissura (do instinto de morte). Na pequena hereditariedade, os modos de vida familiares podem criar raízes e agir de forma genealógica, como uma natureza. A grande hereditariedade, a da fissura, não transmite nada além dela mesma, é pura imanência.

As duas instâncias hereditárias são permeáveis: a pequena hereditariedade é da ordem de um instinto, a grande hereditariedade é advinda de um processo. Tal permeabilidade se justifica pelo fato de que não pode haver instinto sem processo histórico, assim como a fissura não pode ser atualizada nos corpos senão a partir das relações abertas pelos instintos. Esta discussão se situa no tensionamento entre o homem culto e o selvagem, em que a processualidade dissolve a possibilidade de tal dualismo. No naturalismo, os limites entre o civilizado e o selvagem são permeáveis e transmutáveis.

Há, neste conceito, uma instância da fissura tida como *destino épico*, passando de um corpo a outro, como um grande processo de transformação da matéria. Conforme Deleuze (2011b), esta pequena hereditariedade deve expressar “condições de conservação de um determinado gênero de vida em um meio histórico e social” (p. 332). Assim, burgueses transformam vícios em virtudes e pobres são reduzidos a *instintos* que exprimem suas condições históricas de sobrevivência como única maneira de suportar uma vida historicamente determinada, um materialismo implacável (Deleuze, 2004).

Rio, Quarenta Graus (1955)

No artigo denominado *Brazyl, 40 Graus* (1976), Glauber Rocha (2004) é taxativo em dizer: “Nelson precede Godard” (p. 308) e é com essa premissa que iniciaremos nossas proposições acerca do primeiro longa metragem do cineasta Nelson Pereira dos Santos, o filme *Rio, Quarenta Graus* (1955).

A fala de Glauber, para além da exaltação ao trabalho de vanguarda do colega cinemanovista, evidencia uma espécie de demarcação histórica do cinema de Nelson, pois o posiciona sob uma região fronteiriça, situada entre o Realismo já quase exaurido pela propaganda nazista de Leni Riefenstahl e as primeiras experimentações do *Neorealismo Italiano*.

É neste ponto que se encontram nossas contribuições ao debate sobre o já intensamente discutido *Rio, Quarenta Graus*. As relações entre Pereira dos Santos e o *Neorealismo Italiano* são por demais evidentes, mas insuficientes para desconsiderarmos sua produção dentro da seara dos cineastas que promoveram movimentos disruptivos à linguagem cinematográfica, dissolvendo as convenções da grande forma do cinema realista. Fazê-lo seria reduzir a produção do cineasta brasileiro a uma mera assimilação do que as vanguardas europeias produziam na devastada Europa do pós-guerra. Nosso trabalho intenciona, desta forma, incluir Nelson Pereira dos Santos ao que Deleuze chamou de “pequeno grupo de cineastas naturalistas” (Deleuze, 2009, p. 180).

O espaço

O mundo originário deve ser visto como um espaço descolado do meio histórico de onde são extraídas as pulsões que, por sua vez, passam deste espaço para o interior dos meios derivados (meios históricos) e se apoderam dos comportamentos (ações descritas nos meios históricos, tal como no realismo).





Figura 01 – Sequência de frames *Rio, Quarenta Graus* (1955)

Na *figura 01* extraída da primeira sequência de *Rio, Quarenta Graus*, temos alguns fragmentos fílmicos capazes de demonstrar o modo como Nelson Pereira dos Santos compõe, de imediato, a divisão da espacialidade fílmica em dois polos, de modo que podemos entendê-los como os componentes fundamentais à constituição das imagens-pulsão. A primeira sequência do filme dá conta da descrição da cidade do Rio de Janeiro e seus *cartões postais*, onde são vistos lugares diretamente relacionados ao lazer e ao turismo. A passagem dos movimentos panorâmicos é sobreposta com a inscrição da ficha técnica do filme e toma a direção da zona oeste da cidade, passando sobre o estádio do Maracanã, até chegar a um morro. A panorâmica, então, passa a descrever a subida no morro, a fotografia vai se tornando escurecida e fortemente contrastada. A subida evidencia um ambiente hostil, um emaranhado indiscernível entre matas e barracos, uma texturização da imagem que contrasta com as primeiras panorâmicas higienizadas dos pontos turísticos da cidade. O movimento panorâmico só é interrompido após a chegada à favela, onde se pode ver a vista do alto do morro e a nítida impressão de recorte espacial, a favela de Nelson Pereira dos Santos é um *outro lugar*.

O mundo originário é um espaço recorrente na literatura de Emile Zola, em *Germinal* (1885), o lugar de onde emergem todas as pulsões que expõem os homens ao seu destino fatal é *Voreux*, a mina de carvão. É nela que Etienne, personagem principal do romance, submete-se ao trabalho sub-humano da “labuta dos humildes exauridos” (BOSSI, 2006, p. 202). Vejamos, no excerto extraído de *Germinal*, o modo como Zola descreve *Voreux* como um espaço ameaçador, animalesco e pulsional, um mundo originário:

Agora a *Voreux* tornava-se realidade. Etienne, que continuava em frente ao braseiro aquecendo as pobres mãos escalavradas, olhava, começava a perceber cada uma das partes da mina, o galpão preto onde o carvão é peneirado, a torre do sino do poço, a vasta casa da máquina de extração, o torreão quadrado da bomba de esgoto. Esta mina, apertada no fundo de um buraco, com suas construções de tijolo atarracadas, de onde sobressaía uma chaminé que mais parecia um chifre ameaçador, dava-lhe a impressão de um animal voraz e feroz, agachado à espreita para devorar o mundo. (ZOLA, 2012, p. 03)

Todas as pulsões apresentadas em *Germinal* advêm da Voreux, ela é o plano de imanência responsável pela pressão que os personagens, encarnados pelos mecanismos pulsionais, exercem contra os meios históricos ou sucumbem à força de sua hereditariedade. Voureux é descrita como um animal que se alimenta dos infelizes trabalhadores.

Assim como em *Germinal* (1885), *Rio, Quarenta Graus* (1955) extrai de seu mundo originário, a favela, todas as suas pulsões. Aos pobres homens é relegada a possibilidade de viver fora das leis da hereditariedade, a favela enclausura, eles saem dela, porém sempre retornam. Esta é uma das características dos mundos originários, são lugares sufocantes, contra os quais é impossível lutar. Este modelo é recorrentemente utilizado tanto na literatura, quanto no cinema naturalista, em *L'Assommoir* (1877), por exemplo, a Taberna é o lugar de onde partem as pulsões de Gervaise, que percorre sua hereditariedade até a chegada de seu destino fatal, a morte.

Deleuze diz que a atuação dos mundos originários se estabelece a partir de uma pressão que estes exercem sobre os meios históricos por meio das pulsões. Na sequência abaixo, observamos o modo como este espaço é recortado na narrativa de *Rio, Quarenta Graus* (1955) e como ele se impõe sobre os meios históricos.



Figura 02 – Sequência de frames de *Rio, Quarenta Graus* (1955)

Os planos acima manifestam o funcionamento completo de um sistema de imagem-pulsão erigido a partir da atuação das duas componentes espaciais, mundo originário e meio derivado. No primeiro frame vemos o personagem Jorge, menino da favela que vende amendoim para ajudar a mãe enferma a comprar remédios. Atrás de Jorge está Beбето, um *playboy* do Leblon, bairro nobre do Rio, e sua nova namorada

Maria Helena, uma moça da alta sociedade. Na sequência que antecede esta, Jorge tenta vender amendoins a Bebeto, mas este os derruba no mar, fazendo com que o jovem perca sua mercadoria. Aqui, ao avistá-lo, Jorge manifesta o desejo de ser ressarcido pelos amendoins desperdiçados, quando ouve de Bebeto a acusação de estar sendo vítima de um golpe. De pronto aparecem, ao redor da discussão, passantes que, de imediato, corroboram as acusações de Bebeto. Pode ser ouvida a frase proferida por um deles que diz “São uns criminosos esses pais que largam os filhos na rua” (SANTOS, 1955, 0:24:00 - 0:24:13). Temos, no plano seguinte, a imagem da mãe enferma de Jorge deitada na cama de seu casebre na favela. É nítida a perturbação causada por Jorge na sociedade de costumes ambientada na película.

Quando Deleuze diz que o mundo originário fornece elementos que pressionam os meios históricos é a isso que se refere, à perturbação que a pulsão - manifesta a partir da suposta agressividade de Jorge diante da injustiça - exerce sobre os meios históricos ao se encarnar nos comportamentos. Neste caso, Jorge é um elemento que não pertence aquele cenário. Há uma construção narrativa que desfaz o discurso modernizador que mobilizava o país na década de 1950, diante dos anseios de uma suposta prosperidade higienizadora. Pereira dos Santos cria, na figura da favela, o avesso a essa modernização, como um espaço fora da história, mas que mostra a esta história seu passado terrível.

Em *Germinal*, enxergamos essa perturbação em torno dos movimentos da greve, que evolui na narrativa como uma ideia em dispersão, sendo reiterada e ganhando força na medida em que as garantias e seus mecanismos legais vão se tornando mais claras a seu articulador: Etienne.

Enquanto isso, Etienne tentava catequizar Pierron, explicando-lhe seu projeto de uma caixa de previdência. Já conseguira que o outro promettesse aderir, quando cometeu a imprudência de descobrir sua verdadeira intenção. — E, se entrarmos em greve, a utilidade dessa caixa será enorme. Podemos enfrentar a companhia, porque teremos fundos para resistir. Hem? Dás a palavra? Podemos contar contigo? (ZOLA, 2012, p. 125).

Novamente é possível destacarmos a atuação do espaço recortado do mundo originário visto na figura da mina, a Voureux. A pressão advinda do interior do seu interior exerce sobre o meio histórico uma relação entrópica, a greve.

O personagem naturalista

Segundo Deleuze, tanto em Zola, quando em seus desdobramentos no cinema, o naturalismo é, ao mesmo tempo, histórico e social e deve ser manifesto a partir de figuras instintivas que agem nos corpos constituindo personagens tipificados por alguns mecanismos que os põem em funcionamento no interior da narrativa. O primeiro deles ocorre quando o personagem “exprime a maneira pela qual o corpo se conserva em um meio favorável dado” (DELEUZE, 2011b, p. 333) através da saúde, do vigor, da virtude, gerando figuras que se expressam através dos ricos, dos comerciários, dos políticos, dos aristocratas, dos burgueses.



Figura 03 – Sequência de frames de Rio, Quarenta Graus (1955)

A sequência acima apresenta de uma só vez os personagens componentes da alta casta carioca. Tais personagens jamais aparecem no território do mundo originário; sempre em ambientes claros e higienizados. No primeiro frame, temos as personagens Alice e Ivone, moças solteiras e frequentadoras de festas da noite carioca. No segundo, temos Eduardo, um excêntrico homossexual burguês, com hábitos exóticos e uma ideia de vida plena e intensa. Nesta cena, Alice que diz a Eduardo: “você faz loucuras”. Ele responde: “deliciosas loucuras e por isso não envelheço, as loucuras renovam a gente [...] a vida é uma loucura contínua” (SANTOS, 1955, 00:20:28 – 00:20:45). O diálogo corrobora o pensamento de Deleuze sobre a constituição do corpo que se conserva em um meio favorável dado.

Em Zola, a descrição dos personagens ricos se assemelha imensamente ao modo como Pereira dos Santos apresenta esse núcleo histórico da narrativa (oposição entre ricos, atores da história, e pobres, relegados a ela). Em *L'Assommoir* (1877), ao descrever a personagem Madame Grégoire, o narrador acentua-lhe os traços de vitalidade e branquitude, como na passagem abaixo:

E, enquanto seu marido ia logo ver se o vento não tinha feito prejuízos, Madame Grégoire acabava de descer até a cozinha, de pantufas e robe de flanela. De baixa estatura, gorda, já com cinquenta anos de idade, ela mantinha um rosto de boneca sob a brancura brilhosa dos seus cabelos. (ZOLA, 2012, p. 58).

Há ainda, em *Rio, Quarenta Graus* (1955), a reiteração desta estrutura a partir de outros personagens como o Político, Foguinho, o jogador de futebol e a família de turistas no pão de açúcar.

No segundo tipo elencado por Deleuze (2011b), o personagem existe quando “exprime o gênero de vida que um corpo inventa para fazer girar a seu favor os dados do meio” (p. 333), agindo como uma potência ambígua, pois pode destruir outros corpos. Deste movimento surgem os malandros, os jogadores, os cafetões, os ladrões e os corruptos.



Figura 04 – Sequência de frames de Rio, Quarenta Graus (1955).

No primeiro plano, temos Miro, um malandro que vive na favela e esta sempre em busca de condições favoráveis de vida e do amor da jovem Rosa. O segundo frame traz, de forma ilustrativa, um personagem jogador, entre os inúmeros existentes no filme. Há uma casa onde se concentram vários apostadores que fazem do azar seu modo de sobrevivência. A terceira imagem mostra Bira, o homem iniciante na política que pretende oferecer a filha mais jovem a um ruralista.

Em *L'Assommoir* (1877), entre a vasta árvore de personagens complexos, está Lantier, um típico malandro naturalista. Vejamos no fragmento abaixo:

Lantier não pagava nada, nem aluguel e nem comida. Nos primeiros meses, ele tinha dado satisfações; depois, ele se contentava em falar de uma grande quantia que ele deveria receber, graças a qual ele se assentaria mais tarde, de uma vez por todas. Gervaise não ousava mais lhe pedir um centavo. Ela comprava o pão, o vinho e a carne a crédito. (ZOLA, 2010, p. 303, tradução nossa).

Estes personagens existem sob condições que apresentam aspectos estruturantes das imagens pulsionais, pois exploram diferentes estratos da economia desejante e atuam em uma espécie de pressão exercida sobre o meio histórico e suas instituições como a família, o capital privado, o comportamento socialmente aceito. Tal destruição trabalha como denúncia e como diagnóstico e promovem uma hibridização entre as instancias do público e do privado.

O terceiro modo de aparição dos personagens naturalistas dizem respeito às situações em que estes “exprimem o gênero de vida sem o qual o corpo não suportaria sua existência historicamente determinada em um meio desfavorável” (DELEUZE, 2011b, p. 333), ocorrendo o risco de autodestruição. Deste último surgem as figuras dos trabalhadores, dos bêbados, das prostitutas, tipos que vivem sob um estado de crise, um modo de vida intolerável, *invivível* (DELEUZE, 2006, p. 284).

No filme, essa identidade assume diferentes formas. Conforme podemos observar nas figuras abaixo:



Figura 05 – Sequência de frames de Rio, Quarenta Graus (1955)

Na *figura 05*, temos o tipo apontado por Deleuze como aquele capaz de inventar para si mesmo as condições de manutenção da própria vida, através do trabalho árduo tido como destino fatal, ou da autodestruição, por meio do álcool e das drogas. Os planos acima trazem crianças trabalhando e o pai de uma delas que, ao chegar em casa bêbado, é repreendido pela mulher. O personagem infantil talvez seja o que melhor evidencia o caráter hereditário do trabalho árduo. Bossi diz que para compreender o naturalismo é preciso que entendamos a distinção perfeitamente demarcada entre “a vida dos que já venceram e a labuta dos humildes exauridos” (BOSSI, 2004, p. 202).

Este é um tipo comum também na literatura zolaniana, visto, por exemplo, no personagem Boa-Morte, de *Germinal* (1885):

É, é... Retiraram-me três vezes lá de dentro, em pedaços. Uma vez com o cabelo todo chamuscado, outra com terra até o bucho e a terceira com a barriga cheia de água, como uma rã... Foi então que eles viram que eu não queria morrer mesmo e começaram a me chamar Boa-Morte, de troça. (ZOLA, 2012, p. 06).

Em outra passagem é possível observar, assim como em Pereira dos Santos, a relação entre o trabalho e a criança, como um componente hereditário do destino germinal. O personagem Boa-Morte relata despretensiosamente o momento em que começou a trabalhar na mina de carvão: “Ah! Sim... Há muito tempo. Não tinha ainda oito anos quando desci, imagine justamente na Voreux, e agora tenho cinquenta e oito” (p. 07).

Considerações Finais

Ao longo deste artigo procuramos estabelecer relações entre um primeiro cinema de Nelson Pereira dos Santos, mais especificamente *Rio, Quarenta Graus* (1955) e duas obras do escritor naturalista Emile Zola *L'Assommoir* (1877) e *Germinal* (1885).

A aproximação dos objetos ao conceito de *imagem-pulsão* mostrou a possibilidade de compreender o naturalismo como um movimento de ruptura com o Realismo. Apresentamos o modo como, através de personagens e espaços, Zola e Pereira dos Santos promoveram, por meio do naturalismo, um ponto de cesura na história entendida enquanto moldura do pensamento ocidental, a partir de sua relação com a linearidade da construção civilizatória. Deste modo, enquanto a história é compreendida a partir de suas oposições metafísicas como o real e o imaginário, o sujeito e o objeto, o verdadeiro e o falso, o civilizado e o selvagem; no naturalismo, estas instâncias são processualmente permeáveis e transmutáveis.

Referências

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2006.

_____. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006b.

_____. *A imagem-movimento*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. *Los signos del movimiento y el tiempo*. Buenos Aires: Cactus, 2011.

_____. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer: psicologia de grupo e outros trabalhos*. São Paulo: Imago, 2006.

Rio Quarenta Graus. Direção: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Sagres, 1955. 100min.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

_____. *L'Assommoir*. Paris : Librairie Générale française, 2010.

_____. *Germinal*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.