**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Patrícia Alves Carvalho Corrêa

# O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo

Rio de Janeiro
2011

Patrícia Alves Carvalho Corrêa

# O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2011

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

C824 Corrêa, Patrícia Alves Carvalho
O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo / Patrícia Alves Carvalho Corrêa. – 2011.
297 f.

Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Naturalismo na literatura – Teses. 2. Realismo na literatura – Teses. 3. Literatura francesa – História e crítica – Teses. 4. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 5. Zola, Émile, 1840-1902 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Azevedo, Aluísio, 1857-1913 – Crítica e interpretação – Teses. I. Souza, Roberto Acízelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 82.015”18”

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____ _____
Assinatura Data

Patrícia Alves Carvalho Corrêa

**O naturalismo em perspectiva comparada:**
**de Émile Zola a Aluísio Azevedo**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração:Literatura Comparada.

Aprovada com distinção em 18 de março de 2011.

Banca Examinadora:

_____
Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr[a]. Maria Conceição Monteiro
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr[a]. Claudia Maria Pereira de Almeida
Instituto de Letras da UERJ

_____
Prof. Dr. Adauri Silva Bastos
Faculdade de Letras da UFRJ

_____
Prof. Dr[a]. Maria Elizabeth Chaves de Mello
Instituto de Letras da UFF

Rio de Janeiro

2011

**DEDICATÓRIA**

À minha querida mãe.

## AGRADECIMENTOS

A Deus, por me conceder a vida, a fé, a força e a coragem para seguir em frente.

A Roberto Acízelo, meu querido orientador, sem o qual esta tese não seria a mesma. Meus sinceros agradecimentos por ter acreditado em mim e neste trabalho, pela orientação segura, gentil e generosa que só os verdadeiramente grandes sabem oferecer e, sobretudo, pela presença constante e pelo rigor intelectual com que me ajudou a realizar este trabalho.

Ao Márcio, meu marido e companheiro na busca pelo saber. Obrigado por me ouvir, me acalmar e me amar.

À minha mãe, pelo amor e apoio incondicional.

À minha irmã Renata e ao meu cunhado Rubens.

À pequena Maria com quem sorri, brinquei e me descontraí nos períodos mais tensos.

Aos queridos amigos de todas as horas que tanto me ajudaram.

A todos aqueles que de alguma forma contribuíram com este trabalho.

O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por meio das palavras que há uma história da literatura.

*Roland Barthes*

## RESUMO

CORRÊA, Patrícia Alves Carvalho. *O naturalismo em perspectiva comparada: de Émile Zola a Aluísio Azevedo.* 2011. 297f. Tese (Doutorado em Literatura comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011.

Considerado pela maioria da crítica como uma "literatura pútrida" (cf. ULBACH, 1868) ou "torpe" (cf. VERÍSSIMO, 1894), acusado de confundir ingenuamente ciência e literatura, bem como de cientizar a linguagem literária, e em particular no Brasil, além disso, questionado por plágio ou importação de uma moda estrangeira, o naturalismo foi relegado às margens da historiografia literária. Assumindo como ponto de partida esse panorama crítico, a tese propõe uma reavaliação crítica e historiográfica da estética naturalista, começando por descrever e analisar sua origem no decurso da história, a partir do advento do realismo moderno nas obras de Stendhal e de Balzac (cf. AUERBACH, 2004). Enfoca a lenta afirmação dos termos "realismo" e "naturalismo", bem como a importância da contribuição de diferentes romancistas franceses no processo de consolidação da estética realista e de seu prolongamento no naturalismo. Discute-se também o projeto estético proposto por Zola, assim como se desconstroem mitos corroborados pela historiografia literária a respeito da teoria e do movimento naturalistas. Por fim, correlacionando a estética naturalista com o ideal republicano, aborda-se a aclimatação dos princípios naturalistas no Brasil, na obra daquele que foi seu principal representante, Aluísio Azevedo. A partir de uma abordagem comparativa entre o naturalismo na França e no Brasil, busca-se, em síntese, contribuir para o processo de revisão crítica e historiográfica de um período literário muito produtivo nos dois países, não obstante a tendência para sua desvalorização em geral observada nas manifestações da crítica novecentista.



Palavras-chave**:** Realismo. Naturalismo. Crítica. Historiografia. Émile Zola. Aluísio Azevedo.

**RÉSUMÉ**

Considéré par la plupart de la critique comme une “littérature putride” (cf. ULBACH, 1868) ou “ignominieuse” (cf. VERISSIMO, 1894), accusé de confondre naïvement la science et la littérature, ainsi que de rendre le langage littéraire scientifique, et surtout au Brésil, en outre, remis en question en tant que plagiat ou importation d’une mode étrangère, le naturalisme a été relégué aux marges de l’historiographie littéraire. Prenant comme point de départ ce panorama critique, la thèse propose une réévaluation critique et historiographique de l’esthétique naturaliste, commençant par décrire et analyser son origine au cours de l’histoire à partir de la constitution du réalisme moderne dans les oeuvres de Stendhal et de Balzac (cf. AUERBACH, 2004). On se concentre notamment sur la lente affirmation des termes “réalisme” et “naturalisme” et sur l’importance de la contribution de différents romanciers français au processus de consolidation de l’esthétique réaliste et de son prolongement dans le naturalisme. On discute également le projet esthétique proposé par Zola, de même qu’on déconstruit des mythes corroborés par l’historiographie littéraire à propos de la théorie et du mouvement naturalistes. Enfin, en établissant les rapports entre l’idéologie esthétique naturaliste et l’idéal républicain, on discute l’acclimatation des principes esthétiques naturalistes au Brésil, dans l’oeuvre de celui qui a été son principal représentant, Aluísio Azevedo. A partir d’une étude comparative entre le naturalisme en France et au Brésil, on cherche, en effet, à contribuer au processus de révision critique et historiographique d’une période littéraire énormément productive dans les deux pays, malgré la tendance à sa dévalorisation généralement observée dans les manifestations de la critique du XXe siècle.

Mots-clé**:** Réalisme. Naturalisme. Critique. Historiographie. Émile Zola. Aluísio Azevedo.

**SUMÁRIO**


| | | |
|---|---|---|
| | **INTRODUÇÃO** | **10** |
| 1 | **O REAL EM(N)CENA: MODOS DE INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE** | **19** |
| 1.1 | **O realismo e o naturalismo: a questão terminológica** | **19** |
| 1.2 | **Stendhal, Balzac e o advento do realismo moderno** | **30** |
| 1.2.1 | A representação da realidade em Stendhal | **35** |
| 1.2.2 | A invenção da verdade | **42** |
| 1.3 | **A França pós-1848 e os realistas posteriores** | **55** |
| 1.3.1 | O real expresso em palavras: “sem gritos, sem convulsão, nada mais que a fixidez de um olhar pensativo” | **61** |
| 1.3.2 | A realidade reduzida à ilusão: Guy de Maupassant e a arte realista | |
| 1.3.3 | A contribuição dos Goncourt para a introdução do naturalismo | **80** |
| 2 | **POR ENTRE MITOS E VERDADES: A TEORIA ESTÉTICA DE ÉMILE ZOLA E O MOVIMENTO NATURALISTA** | **93** |
| 2.1 | **Um romancista em formação** | **93** |
| 2.2 | **Do escândalo à glória** | **109** |
| 2.3 | **Exército de um homem só** | **122** |
| 2.3.1 | Falsos aliados ou simples desertores? | **136** |
| 2.3.2 | A tropa rival ganha reforços: o “Manifesto dos cinco” e a última batalha | **142** |
| 2.3.3 | Jules Huret põe fim ao diário de guerra. O naturalismo está morto? | **145** |
| 2.4 | **Do crítico “do impressionismo” ao teórico “do naturalismo”** | **150** |
| 2.4.1 | A Teoria das telas | **159** |
| 2.4.2 | A composição de *O romance experimental* e de “O romance experimental” | **168** |
| 2.4.3 | A poética naturalista: uma questão de mímesis? | **178** |
| 2.5 | ***A verdade em marcha*: o caso Dreyfus** | **189** |
| 3 | **NATURALISMO À BRASILEIRA** | **196** |
| 3.1 | **República Naturalista do Brasil** | **196** |
| 3.2 | **Vozes periféricas** | **203** |
| 3.3 | **Uma literatura torpe** | **209** |
| 3.4 | **O mérito da incorreção** | **220** |
| 3.5 | **Corifeu do naturalismo** | **232** |

3.5.1 Crisálida realista **244**
3.5.2 Naturalismo em pequenas doses: exercícios de transição **258**
3.5.3 Do hibridismo aos romances de tese **265**
4 **CONCLUSÃO** **274**
**REFERÊNCIAS** **287**

## INTRODUÇÃO

O tema desta pesquisa começou a delinear-se ainda durante o curso de mestrado, quando estudamos a obra não canônica de Aluísio Azevedo. Muito embora seus folhetins românticos, sua produção fantástica e policial, bem como sua obra dramatúrgica representem parte significativa de sua produção literária, permanecem, ainda hoje, pouco conhecidos. Não obstante o fato de a temática da dissertação se concentrar no avesso da produção naturalista de Aluísio Azevedo (1857-1913), inevitavelmente empreendemos alguns estudos sobre o movimento naturalista no Brasil, o que contribuiu para despertar um interesse crescente pelo assunto. E como a graduação na habilitação português-francês do curso de Letras havia previamente possibilitado a leitura de romancistas realistas e naturalistas franceses, era chegada a hora de reler textos, cadernos, notas, fichamentos e alguns romances, para chegar à elaboração de um projeto de tese.

Com algumas modificações inerentes ao processo de pesquisa, o que um dia foi projeto começou a concretizar-se na tese, cujo objetivo é estudar, em perspectiva comparada, o naturalismo na França, seu centro de origem, e no Brasil, onde a corrente estética teorizada por Émile Zola (1840-1902) teve importantes prolongamentos, ao longo da segunda metade do século XIX. Nossa proposta configura-se, com efeito, numa revisão crítica e historiográfica do naturalismo.

Criticado por seu caráter amoral e compreendido pela maioria dos críticos e historiadores de nossa literatura como “grande mancha pardacenta” (BOSI, 1994, p. 168), o naturalismo começou a ser valorizado pela documentação histórica, e, mais recentemente, está sendo reconhecido por suas qualidades literárias. O interesse naturalista em interligar a ciência e a arte, por sua vez, vem passando por um processo de revisão que se estende desde o século XX até os dias atuais. Há, igualmente, considerável transformação na forma de compreender Émile Zola, reconhecido, hoje, como um intelectual moderno, capaz de, inclusive, intervir politicamente na sociedade. Sua obra tem suscitado cada vez mais o interesse de diversas correntes da crítica moderna.

A partir de 1950, ano da primeira tese consagrada a Zola — um estudo minucioso de autoria de Guy Robert sobre o polêmico romance *A terra* (1887) —, seus escritos, inclusive sua correspondência, passaram a ser editados e reeditados. Diferentes pesquisadores começaram a buscar esclarecer a gênese de sua obra por meio do exame atento de suas notas, manuscritos e ensaios teóricos sobre o naturalismo. Na década de 1960, surgiram grandes

estudos críticos sobre Zola, capazes de abordar o naturalismo em novos termos. Dentre eles, destacam-se a leitura freudiana proposta por Jean Borie (cf. 1971), a filosófica de Allain de Lattre (cf. 1975) e Michel Sèrres (cf. 1975), a estrutural defendida por Philippe Hamon (cf. 1983), a de caráter simbólico apresentada por Auguste Dezalay (cf. 1973) e Jacques Noiray (cf. 1981) e, por fim, a leitura mítica de Roger Ripoll (cf. 1981). Embora distintas, essas leituras convergem e se completam. Tais estudos exploram as reflexões de Zola sobre o corpo e a sociedade, e investigam a complexidade de suas técnicas narrativas, fazendo surgir de sua obra um mundo de novas significações e valores. Nota-se desse modo, nos últimos anos, a revitalização do naturalismo enquanto objeto de estudo, no Brasil e no mundo.

O naturalismo conquistou importante espaço no Brasil, onde exerceu papel relevante tanto na vida literária quanto na política. Os romances de Aluísio Azevedo, principal adepto da estética naturalista entre nós, colocam em evidência o fato de as obras de Émile Zola configurarem importante matriz do naturalismo brasileiro. No que concerne à política, em sua relação com o positivismo, o naturalismo contribuiu para a abolição da escravatura e, um ano depois, para a proclamação da República. Foi igualmente importante na divulgação da ciência e no processo de europeização de nossa sociedade. Embora tributária do naturalismo francês e português, entre nós a estética naturalista nunca deixou de revelar traços particulares de brasilidade.

Se, em sentido restrito, o naturalismo se circunscreve ao final do século XIX, de forma mais ampla pode ser observado até os dias de hoje. Sabe-se que, ao longo do século XX, o naturalismo manifestou-se na literatura brasileira no chamado romance de 30, bem como no romance-reportagem da década de 70 (cf. SÜSSEKIND, 1984). Por sua vez, a produção literária mais recente, que expõe conflitos urbanos, é uma prova da vitalidade da estética naturalista em solo brasileiro.

O naturalismo carrega o mérito de ter concedido representação literária aos marginalizados e excluídos, do ponto de vista racial, social e de orientação sexual. Paralelamente, denunciou abusos sociais, assim como introduziu novas formas de diálogos, configurando a poesia da vida urbana. Sob o lema da modernidade, questionou o cânone romântico, convidando romancistas, artistas e intelectuais a uma revisão universal da arte. Dessa forma, atuou diretamente na reformulação do romance e da própria noção de literatura. Ultrapassando os limites de escola literária, deixou de se resumir em um aspecto artístico para caracterizar uma mudança de pensamento.

O presente estudo pretende inscrever-se no processo de reavaliação do naturalismo, fomentando ideias e suscitando discussões.

O primeiro capítulo tem por fim descrever e analisar a origem do naturalismo no decurso da história, a partir do advento do realismo moderno. Da mesma forma, buscaremos discutir a contribuição de diferentes romancistas para a afirmação da estética realista, e seu consequente prolongamento no naturalismo. Como berço do realismo, principal cenário dos romances realistas e naturalistas, e país de origem do principal teórico do naturalismo, Émile Zola, a França e seus romancistas tornaram-se o foco de nossas pesquisas. Assim sendo, a fim de restringir o objeto de estudo, optamos por nos concentrar exclusivamente no realismo e no naturalismo francês.

Inicialmente, optamos por discutir os termos realismo e naturalismo. A pesquisa terminológica parece deixar claros não apenas a polissemia, como também o lento processo de afirmação dos vocábulos “realismo” e “naturalismo” como rótulos de dois movimentos artísticos do século XIX, igualmente comprometidos com a ideia de uma representação literária da realidade.

Em seguida, abordamos a gênese do realismo, que mais tarde, já amadurecido e consolidado, desdobrou-se no naturalismo. Para tal discussão, assumimos o ponto de vista de Erich Auerbach sobre a formação do realismo moderno, segundo o qual a origem do realismo encontra-se na obra de dois escritores românticos da primeira metade do século XIX: Stendhal (1783-1842) e Balzac (1799-1850). Com eles, o romance se voltou para a análise da realidade social. A vida cotidiana, bem como os personagens oriundos das camadas sociais populares, deixaram de ser abordados apenas comicamente, tornando-se objeto de representação problemática existencial.

Buscamos também descrever como as mudanças sociais, políticas, econômicas e científicas caracterizaram a segunda metade do século XIX, o período pós-Monarquia de Julho, contribuindo para a afirmação do realismo e do naturalismo.

As demais subseções destinam-se a discutir o realismo e o germe do naturalismo, nas obras de Flaubert (1821-1880), de seu discípulo Guy de Maupassant (1850-1893) e dos irmãos Jules (1830-1870) e Edmond de Goncourt (1822-1896).

Concentramo-nos em Flaubert, em razão do grande e merecido destaque dado à sua obra, seja pela crítica, seja pela historiografia literária, e também pelo fato de Émile Zola considerá-lo como mestre. Guy de Maupassant, por seu turno, certamente ocupa um lugar diferente do de Flaubert nas letras francesas, deixando, inclusive, de ser citado por Zola em seu ensaio crítico sobre os romancistas naturalistas, que lhe dedicou apenas um estudo teórico publicado no *Figaro* em 11 de julho de 1881. Todavia, além de participar de momentos determinantes para a configuração do movimento naturalista, Maupassant escreveu um

importante texto teórico (prefácio de *Pierre e Jean*), no qual coloca em questão a literatura que pretende ser um espelho da verdade. Ainda que na condição de discípulo de Flaubert, Maupassant lançou à realidade um olhar diferente de seu mestre. Neste sentido, contribui com a reflexão sobre a ideia literária de realidade. Os Goncourt, por sua vez, receberam, tal como Flaubert, todas as reverências de Zola. Excluí-los, pois, da pesquisa significaria negligenciar romances e textos teóricos que ajudaram a caracterizar a transição do realismo para o naturalismo. São, sem dúvida, personagens indispensáveis para o processo de configuração dos princípios estéticos naturalistas.

Reconhecemos também a importância de Joris-Karl Huysmans (1848-1907) para o naturalismo, porém acreditamos que sua participação se deu mais no processo de difusão dos princípios naturalistas do que na efetiva configuração deles. Assim, optamos por guardar as considerações a seu respeito para o segundo capítulo, no qual enfocamos o movimento naturalista.

Por acreditar que a pertinência do estudo concentra-se numa abordagem mais generalista que específica dos romancistas em questão, esforçamo-nos em produzir textos de caráter crítico e historiográfico, eximindo-nos, sempre que possível, de análises literárias fruto de um corpo-a-corpo com os textos ficcionais. Procuramos analisar parte da obra teórica, e por vezes crítica, desses romancistas. Com base em tal princípio, discutimos o prefácio de *A comédia humana*, a correspondência de Flaubert, o prefácio de *Pierre e Jean*, os prefácios e o jornal literário dos Goncourt, assim como tudo aquilo que ajudasse a compreender a maneira pela qual esses escritores encaravam a literatura e suas próprias obras. Julgamos importante revelar e discutir o olhar que Zola, na condição de crítico literário, lança aos seus precursores e contemporâneos. Embora comprometido com a defesa de um ideal estético naturalista, Zola faz considerações pertinentes sobre a obra de cada um deles. Por fim, decidimos expor nosso olhar crítico sobre a obra desses romancistas, discutindo sua importância para a consolidação da estética realista, e consequente proposição do naturalismo.

O segundo capítulo destina-se à descrição e à discussão da obra teórica e crítica produzida por Émile Zola, assim como à compreensão da gênese do movimento naturalista. Buscamos analisar em profundidade as ideias teóricas defendidas por Zola, a fim de verificar a viabilidade de seu projeto estético e metodológico para a literatura.

A grandiosidade de sua obra literária torna inviável uma abordagem detalhada dos romances que compõem *Os Rougon-Macquart*. Assim sendo, optamos não por limitar, mas, sim, por concentrar o *corpus* literário da pesquisa nos romances *Thérèse Raquin* (1867), *A taberna* (1876) e *Nana* (1880), importantes marcos do naturalismo, tanto no que concerne à

origem e ao amadurecimento dos princípios teóricos, quanto no que diz respeito à configuração e ao desenvolvimento do movimento naturalista. Neste sentido, consideramos *Thérèse Raquin* a manifestação romanesca primária dos princípios estéticos propostos por Zola. Publicado dois anos depois do romance *Germinie Lacerteux* (1865), de autoria dos irmãos Goncourt, e considerado, pelo próprio Zola, obra-prima do naturalismo, *Thérèse Raquin* não apenas corrobora traços do romance dos Goncourt, como também assume o posto de romance naturalista por excelência. Da mesma forma, o romance *Nana*, publicado no mesmo ano de *O romance experimental* (1880), a principal obra teórica de Zola, será considerado um modelo de romance construído através do método experimental, proposto para a biologia por Claude Bernard. Já o romance *A taberna* tem a tarefa de afirmar e consolidar a estética naturalista, além de contribuir efetivamente para a configuração do movimento estético. De caráter escandaloso, este romance parece ser o principal instrumento de divulgação do naturalismo, bem como da imagem de Zola e do grupo de escritores que dele se aproxima.

Visamos compreender de que modo a formação intelectual de Émile Zola e sua atuação na imprensa francesa na condição de crítico de arte, literário e político contribuíram para a configuração do romancista naturalista e da estética por ele constituída. Dedicamo-nos igualmente à afirmação de Zola como romancista naturalista, bem como à gênese do movimento naturalista, por meio da enorme repercussão atingida pelo romance *A taberna* (1876). Assim, pretendemos desmistificar várias ideias corroboradas pela historiografia literária a respeito do movimento naturalista, tanto no que tange a eventos importantes que marcaram a constituição do chamado "grupo de Médan", quanto no que se refere ao papel de Zola como mentor dos adeptos do naturalismo. Fazemos menção ainda a episódios importantes capazes de explicar o declínio do "grupo de Médan" logo após a morte de Flaubert, como o "Manifesto dos cinco", lançado contra Zola e seu romance *A terra* (1887), e a entrevista do jornalista Jules Huret com os principais escritores do final do século XIX, cuja temática se centrou na possível sobrevida ou morte do naturalismo.

Objetivamos ainda discutir a constituição da teoria estética naturalista por meio da atuação de Zola enquanto crítico de arte defensor dos princípios artísticos adotados pelos pintores impressionistas, frequentemente rejeitados nos Salões de arte e fortemente combatidos pela crítica da época. Ao abordar a "Teoria das telas" defendida por Zola em 1864, compreendemo-la como o germe da poética naturalista, que viria a se afirmar em 1880 com o volume *O romance experimental*. Por fim, propomos uma revisão de caráter teórico e crítico da poética naturalista.

Dedicamos a seção 2.5 à participação de Zola no caso Dreyfus, buscando destacar sua condição de intelectual moderno capaz de intervir no meio social através de suas ideias, e ainda correlacionar a estética naturalista ao ideal político republicano.

O terceiro e último capítulo concentra-se na aclimatação dos princípios estéticos naturalistas no Brasil. Assim, optamos por nos ater àquele que foi seu principal representante: Aluísio Azevedo. Reconhecidos pela crítica especializada e pela historiografia literária como manifestações expressivas do naturalismo no Brasil, os três romances naturalistas de Aluísio Azevedo — *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) — estarão no foco desse capítulo. Nele, buscaremos discutir em que proporção a matriz naturalista francesa, representada por Émile Zola, e a matriz portuguesa, de Eça de Queirós (1845-1900), contribuíram para a formação de um naturalismo tipicamente brasileiro. Para tal, será preciso investigar o quanto Aluísio Azevedo conhecia de cada um desses autores, o que ele produziu na condição de principal expoente do naturalismo, bem como os ecos desta estética em nossa vida social e política.

Reconhecendo certa afinidade entre o princípio estético naturalista e o ideal republicano, apontamos significativas ressonâncias em solo brasileiro da famosa frase de Zola: "A República será naturalista ou não será" (ZOLA, 2006, p. 341, tradução nossa)[1]. Neste sentido, procuramos discutir de que forma a inserção das camadas sociais marginalizadas na literatura, por meio do naturalismo, serviu ao ideal republicano de construção de uma nação brasileira liberta, democrática, culturalmente diversificada e racialmente heterogênea.

Concentramo-nos nas origens do naturalismo brasileiro a partir do pronunciamento de vozes periféricas do norte-nordeste do país que, embora detentoras de certo poder intelectual, encontravam-se geograficamente afastadas dos principais centros urbanos e econômicos brasileiros. Abordamos, dessa forma, a chamada geração de 70 e a Escola do Recife. Na condição de principal núcleo difusor dos princípios positivistas e das teorias darwinistas, essa agremiação de jovens intelectuais da província afirmou-se como um dos alicerces fundamentais do naturalismo brasileiro.

Compreendendo o naturalismo como um movimento literário que não apenas abordou as camadas sociais periféricas, mas também teve suas origens vinculadas à periferia do país, procuramos, por fim, conhecer os motivos pelos quais a historiografia relegou-o à margem da história literária. Dessa forma, discutimos a denúncia de "literatura torpe" (VERÍSSIMO,

[1] No original: "La République sera naturaliste ou elle ne sera pas".

1894, p. 27) como emblemática das numerosas acusações de pornografia dirigidas contra o romance naturalista brasileiro, apontado ainda como simples cópia do romance naturalista francês.

Ao desvelar e exaltar a "qualidade da incorreção" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 68), ambicionamos desconstruir a crítica de plágio e de dependência estrangeira. Dissertamos, então, a respeito do processo de assimilação do modelo europeu, compreendendo-o como matriz sujeita à reinterpretação local. Ilustramos tal construção argumentativa por meio de trechos do romance *O cortiço* (1890), no qual o estrangeiro Jerônimo é "obnubilado", fagocitado, ou simplesmente ofuscado e assimilado pela exuberância local. Não pudemos deixar de trazer ao centro do debate o artigo "Estilo Tropical" (1888), de autoria de Araripe Júnior, a partir do qual o crítico propõe interessante e curioso argumento a respeito do tema em questão.

A última seção do capítulo 3 não poderia deixar de ser inteiramente dedicada àquele que foi seu principal representante no Brasil. Dando continuidade à nossa pesquisa acerca do naturalismo, reconhecemos tal estética, e nela, em particular, o conjunto da prosa ficcional de Aluísio Azevedo, como um passado literário que aguarda a devida reatualização, capaz de compreendê-lo a partir de perspectivas e valores da contemporaneidade.

Dono de um talento múltiplo e de grande versatilidade, Aluísio deixou uma obra dispersa por domínios distintos, como a pintura, a caricatura, o teatro e a literatura. Exercitou a pena em pequenas revistas satíricas, mas foi graças à sua prosa que atingiu maturidade criativa e, assim, o reconhecimento do público. Festejado popularmente, Aluísio foi um dos raros romancistas brasileiros que desfrutou ainda em vida o gosto do sucesso, e teve o privilégio de acompanhar a reedição de seus romances, além de autorizar a tradução de alguns deles para o espanhol e o francês.

Coube-nos, reafirmar a importância de seu nome nas letras brasileiras, buscando enfatizar e fortalecer o processo de reconhecimento acadêmico e de canonização de sua produção. Esforçamo-nos, contudo, para não aderir excessivamente ao nosso objeto de estudo e, consequentemente, cair no simples proselitismo, nefasto aos trabalhos acadêmicos, sobretudo numa tese que se propõe a abordar o naturalismo.

Imbuídos de tal propósito, avançamos em nossos estudos azevedianos, buscando, em primeiro lugar, refazer o trajeto artístico de formação do futuro romancista naturalista. Neste sentido, procuramos abordar sua dedicação à pintura, sua participação na condição de ilustrador, caricaturista e cronista em diversos jornais fluminenses, sua participação na polêmica acerca do naturalismo, fomentada pela publicação de *O primo Basílio* (1878), bem

como a configuração de sua adesão aos princípios estéticos do naturalismo. Concentramo-nos igualmente na discussão a respeito da publicação do romance romântico *Uma lágrima de mulher*, em 1879, quando Aluísio já manifestava sua adesão aos princípios estéticos e filosóficos do naturalismo em diferentes jornais da Corte.

Ao abordar o romance *O mulato* (1881), apontamos possíveis fontes de inspiração do romance, bem como as características particulares que o fazem distinto das demais obras que abordam o tema da escravidão ou do mulato na literatura brasileira. Também discutimos a diferença entre as duas versões do referido romance, publicadas respectivamente em 1881 e 1889. Trouxemos ao centro do debate o conteúdo libertário e a fatura naturalista da narrativa que, no entanto, segundo nossas pesquisas, não parecem capazes de anular seus marcantes traços românticos. Enfatizamos ainda os surpreendentes estratagemas midiáticos utilizados por Aluísio para divulgar o lançamento de sua primeira obra naturalista. Compreendemos, então, o romancista como o administrador de sua própria glória, um homem capaz de assegurar visibilidade às suas obras, a partir de uma rede de amigos influentes no meio jornalístico da época.

Não deixamos de trazer a lume os chamados "folhetins alimentares" (cf. MEYER, 1996) de Aluísio Azevedo, uma faceta de sua obra ainda pouco conhecida e discutida pela crítica. Buscamos, assim, não apenas colocar em questão caracteres particulares dessa ficção "ao correr da pena", como também investigar o propósito maior que parece guiar esse tipo de produção. Por fim, discutimos as técnicas utilizadas pelo romancista para compor seus diferentes romances, e ilustramos nossos apontamentos mediante análise do método de composição do romance *Casa de pensão* (1884).

Ao longo desse capítulo, dedicamo-nos, sobretudo, aos romances naturalistas de Aluísio Azevedo. Assim, por não julgarmos pertinente ao objetivo maior da pesquisa, parte significativa de sua obra deixou aqui de ser discutida. Sua produção não canônica, como os folhetins românticos, os contos fantásticos, policiais, e as peças teatrais já foram discutidos em pesquisa anterior. Outra parte, todavia, aguarda ainda momento oportuno na continuação de nossos estudos azevedianos, para ser devidamente analisada e debatida. É o caso, por exemplo, do romance *O livro de uma sogra* (1895). Não o abordamos por julgar que a obra não se enquadra nem na categoria dos romances-folhetim, nem na dos romances naturalistas, objeto principal da pesquisa cujos resultados ora aqui se apresentam. Ao contrário, o referido romance prefigura uma alteração na estética da prosa azevediana, pois nele o romancista afasta-se do naturalismo a fim de enfatizar a análise psicológica e as reflexões filosóficas. Esse novo caminho estético que Aluísio começava a percorrer não pôde, contudo, ter

continuidade, visto que os compromissos que a carreira diplomática lhe impunha o impediram de dar prosseguimento à sua obra romanesca.

Julgamos pertinente destacar que durante a pesquisa constatamos que os arquivos sobre a vida pessoal, diplomática e a obra de Aluísio Azevedo se encontram bastante dispersos. Os jornais e as revistas satíricas podem ser consultados, por exemplo, na Biblioteca de São Luís do Maranhão, na Biblioteca Nacional e ainda no farto acervo particular de Plínio Doyle, colocado à disposição na Casa de Rui Barbosa. Há também importante material na biblioteca particular de Josué Montello, no Maranhão. A biblioteca do Itamaraty do Rio de Janeiro, onde se encontram correspondências oficiais de diferentes postos diplomáticos, telegramas, relatórios anuais e cartas a amigos, permite descobrir uma faceta da obra de Aluísio que pouco tem a ver com os romances. Há ainda os acervos familiares, divididos entre o Pará, para onde parte dos descendentes migrou em virtude do ciclo da borracha, e Buenos Aires, onde Aluísio Azevedo viveu os últimos anos de sua vida na companhia da governanta e de um filho adotivo.

Por fim, terminados as apresentações e esclarecimentos iniciais que compõem o prelúdio desta pesquisa, resta-me agora desejar uma boa e prazerosa leitura àqueles leitores que gentilmente, e corajosamente, se aventurarão a mergulhar em cada uma das páginas deste trabalho construído ao longo dos últimos quatro anos, dedicados a estudar o naturalismo aqui e *là-bas*.

# 1. O REAL EM(N)CENA: MODOS DE INTERPRETAÇÃO DA REALIDADE

Um novo painel histórico, político e social se constitui e, diante dele, novas formas de interpretação da realidade são trazidas à cena literária. Já não é mais possível aceitar as ilusões e os exageros românticos. O combate ao romantismo e a configuração de uma nova estética, segundo a qual nenhum assunto deve ser excluído e nenhuma camada social deve ser relegada à margem, parecem inevitáveis. Mesmo a realidade mais vil e obscura, e a classe mais marginal tornam-se dignas de representação literária.

Stendhal e Balzac encenam a realidade respectivamente a partir do dado histórico e biológico, e promovem o advento do realismo moderno, que, mais tarde, ganharia outros traços e diferentes nuances, com Flaubert, Maupassant e os Goncourt. Afirmam-se assim novos modos de interpretação da realidade capazes de configurar a mímesis realista.

A história dos termos “realismo” e “naturalismo” parece nos auxiliar na compreensão do processo de afirmação dessa nova mímesis e no seu desdobramento em naturalismo. É o que veremos a seguir.

## 1.1 O realismo e o naturalismo: a questão terminológica

Ao abrir um dicionário de língua portuguesa e procurar pelo verbete “naturalismo”, tal como pelo adjetivo correspondente “naturalista”, o leitor irá deparar-se com as mais diversas acepções separadas em diferentes rubricas. Embora apresentem uma aparente simplicidade, evocando associações imediatas com vocábulos afins, como “natureza” e “naturalidade”, estes termos apresentam um vasto campo de alcance e intricadas conotações. Ainda que ocorram frequentemente na crítica literária, não têm emprego restrito à literatura; o mesmo pode-se afirmar sobre “realismo” e “realista”.

As palavras em questão têm uma longa tradição semântica no decurso da história, e só relativamente tarde foram introduzidas na crítica literária. Enquanto termos, “realismo” e “naturalismo” não são de simples compreensão, e seu curso não se limita ao século XIX. À semelhança da palavra “romântico”, os termos “realista” e “naturalista”, antes de nomear uma tendência artística, já denotavam uma atitude. Da mesma forma que a ideia e o estilo românticos preexistiram ao período literário assim denominado e sobreviveram a ele, a atitude

naturalista também pode ser observada antes e depois do movimento literário de mesmo nome, cuja trajetória se desenvolve a partir de meados do século XIX até o início do século XX. Assim, o naturalismo não existe somente enquanto movimento literário, mas também como doutrina intelectual.

De acordo com alguns historiadores da literatura francesa, a exemplo de David-Sauvageot, entre o fim da Idade Média e o fim do século XVIII, houve numerosos naturalistas (*apud* FURST ; SKRINE, 1971, p. 10). Entre eles estariam Velasquez, Caravaggio, Rafael e Shakespeare. Charles Beuchat, por seu turno, também inclui os nomes de Sócrates, Eurípedes, Virgílio, Rabelais, Montaigne, Racine, Molière, La Bruyère, Prévost, Rousseau, Diderot, dentre outros, na galeria dos primeiros escritores naturalistas (cf. 1949, p. 21-32). Já Pierre Cogny acredita na tese de as origens do naturalismo estarem na Idade Média, quando diferentes autores buscaram caricaturar a sociedade de seu tempo e retrataram a humanidade sem artifícios (cf. 1963, p. 19), tal como faria Émile Zola nos romances da série *Os Rougon-Macquart*. Para Cogny, a tradição realista permaneceu intacta durante todo o Renascimento, sendo o realismo a essência da obra de Rabelais. René Wellek, por sua vez, considera Diderot um escritor naturalista, ao declarar que o autor "[...] levou o naturalismo, como artifício literário, a extremos espantosos" (1963, p. 224). Na Alemanha, os poemas líricos de Goethe foram igualmente aclamados como "naturalistas" (cf. FURST ; SKRINE, 1971, p. 11). São múltiplos desse modo os exemplos que revelam a preexistência e a sobrevida do vocábulo em causa relativamente ao movimento literário do século XIX que ele nomeia.

A crítica recente apresenta os romances brasileiros da década de trinta e os romances-reportagens da década de setenta como naturalistas (cf. SÜSSEKIND, 1984). Não é raro encontrarmos o adjetivo "realista" sendo empregado para qualificar produções literárias e cinematográficas contemporâneas. São considerados realistas e naturalistas filmes como *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Madame Satã*, *Carandiru*, *Tropa de elite*, dentre outros. Alguns folhetins televisivos são igualmente classificados como realistas. Neste sentido, os vocábulos em questão parecem ganhar prestígio diante da massa. Quando usado na classificação de um determinado romance, filme ou até mesmo de uma novela televisiva, o adjetivo "realista" parece denotar qualidade. É bom porque é contemporâneo e parte da realidade. Não aconteceu, mas poderia, perfeitamente, ter acontecido. A verossimilhança promove a identificação do público com o objeto artístico.

Antes, portanto, de ganhar destaque no século XIX e de serem introduzidos na crítica literária, os termos "realismo" e "naturalismo" apresentaram as mais diversas acepções, que

se transformaram ao longo do tempo. A filosofia, a ciência, a arte, e nela, a literatura, o compreenderam de diferentes formas.

Na condição de termo filosófico, “realismo” exprimiu a crença na realidade das ideias, por oposição ao nominalismo, doutrina segundo a qual as ideias são apenas nomes ou abstrações, entidades linguísticas desprovidas de existência autônoma. Seu significado só foi alterado no século XVIII, quando, em 1795, Schelling o definiu, no sentido inverso ao de idealismo, como “a afirmação da existência do não-eu” (*apud* WELLEK, 1972, p. 1).

Pierre Cogny salienta o fato de o realismo corresponder a uma das tendências naturais do espírito humano. No extremo oposto do idealismo, com o qual convive em inevitável conflito, o mesmo representaria um dos dois polos do pensamento. É a razão *versus* a emoção, a matéria *versus* o espírito (cf. 1963, p. 13). Enquanto os idealistas almejam a evasão, os realistas, mais próximos da verdade cotidiana, preocupam-se em descrever fielmente o mundo ao seu redor. O gosto pela verdade e pela realidade seria, então, inato. A tendência ao realismo parece inerente e imanente ao ser.

Na opinião de René Wellek, Schiller e Friedrich Schlegel foram os primeiros a aplicar o nome “realismo” à literatura. Schlegel criticou o romancista Ludwig Tieck pela falta de “assunto, realismo e filosofia” (*apud* WELLEK, 1972, p. 1) em um de seus romances. Numa carta escrita à Goethe, em 1798, Schiller, por seu turno, afirmou que o realismo não poderia fazer um poeta (*apud* WELLEK, 1972, p. 1). Dois anos mais tarde, Schlegel contraria a opinião de Schiller, ao declarar que “não há verdadeiro realismo senão na poesia” (*apud* WELLEK, 1972, p. 1). Toda menção à palavra “realismo”, até então, era feita em relação à realidade exterior, e não a um período ou a uma estética literária determinada. Com os primeiros românticos alemães estabeleceram-se, assim, tanto as bases do conceito moderno de literatura, quanto do de realismo.

Na França, o nome “realismo” apareceu pela primeira vez em 1826, quando a revista literária *Mercure de France* publicou o seguinte texto:

> Esta doutrina literária que a cada dia ganha terreno e que conduzirá à fiel imitação não das obras-primas da arte, mas dos originais oferecidos pela natureza, poderia, com muita propriedade, ser chamada realismo. Ao que parece, ela será a literatura do século XIX, a literatura da verdade (*apud* WELLEK, 1972, p. 1).

A partir de então, o termo “realismo” começa a ser empregado no contexto literário por romancistas e críticos franceses. Em 1833, Gustave Planche, ao tecer comentários sobre o

"realismo" na obra de George Crabbe, empregou o termo para analisar o rigor do romancista na composição dos quadros descritivos de seus romances. Hippolyte Fortoul, em 1834, criticou um romance escrito "com exagero de realismo, à maneira de Victor Hugo" (*apud* WELLEK, 1972, p. 1). Nessa época, realismo nomeava um traço característico de escritores hoje classificados como românticos. Só um pouco mais tarde passou a corresponder à descrição de costumes contemporâneos. Em 1846, Hippolyte Castille inovou, ao relacionar Balzac à escola realista (*apud* WELLEK, 1972, p. 2).

A exposição de pintura de Gustave Courbet, em 1855, foi responsável por dar notoriedade ao nome "realismo". Seus quadros foram considerados revolucionários por retratarem aspectos da vida rural e burguesa. Suscitaram críticas e promoveram certa polêmica em torno do adjetivo "realista". Embora os dizeres "Realismo – Exposição e venda de 40 quadros e 4 desenhos" tenham sido escritos na porta de entrada de sua exposição, Courbet fez questão de, no catálogo, protestar contra o título de pintor realista: "Impuseram-me o rótulo de realista, do mesmo modo que aos artistas de 1830 foi impingido o rótulo de românticos. Nunca, em tempo algum, as etiquetas serviam para dar uma verdadeira ideia da obra. Se assim fosse, as obras seriam supérfluas" (*apud* WELLEK, 1972, p. 3).

Champfleury e Duranty, em meados do século XIX, nomearam "realista" a nova escola literária que se configurava, cujo objetivo era dar ao homem um espelho fiel de si mesmo e do mundo que o rodeia. Na revista de espírito combativo *Le Réalisme*, criada por Duranty em novembro de 1856, Champfleury publicou uma série de artigos em defesa do realismo de Courbet. Nesta mesma revista, Champfleury especulou sobre a efemeridade do termo: "A palavra realismo, uma palavra de transição que não durará mais de trinta anos, é um desses termos equívocos que se prestam a todos os tipos de emprego e podem servir algumas vezes de coroa de louros ou de coroa de couves" (BORNECQUE ; COGNY, 1958, p. 19, tradução nossa).[2] O lançamento de *Le Réalisme*, aliado ao julgamento do romance *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, contribuiu para a consolidação do termo "realismo" no cenário literário. Ao contrário da estimativa pessimista de Champfleury no século XIX, o nome "realismo" resiste ainda hoje, fortalecido e pleno de sentidos. Passemos agora à palavra "naturalismo".

Na filosofia antiga, "naturalismo" era sinônimo de materialismo e de epicurismo. Durante muito tempo este foi o sentido primário da palavra. Do século XVIII ao século XIX,

[2] No original: "Le mot réalisme, un mot de transition qui ne durera guère plus de trente ans, est un de ces termes équivoques qui se prêtent à toutes sortes d'emplois et peuvent servir à la fois de couronne de laurier ou de couronne de choux".

esta passou a denominar um sistema filosófico segundo o qual o homem vive num mundo desprovido de forças metafísicas. Diderot declarava que os “naturalistas” eram homens que não aceitavam a existência de Deus, pois se interessavam unicamente pela substância material. Ao longo de toda a década de quarenta do século XIX, o crítico Sainte-Beuve empregou, em seus ensaios, os nomes “naturalismo” e “materialismo” como equivalentes (*apud* FURST ; SKRINE, 1971, p. 11). Este primeiro sentido de cunho filosófico, e que põe em relevo o interesse do homem pela substância material do mundo visível, permanece até hoje. As acepções antigas, nas quais o naturalista aparece como aquele que se interessa pela matéria e por suas manifestações naturais e leis físicas, tornam-se relevantes quando aplicadas a um movimento artístico que atribui grande importância aos objetos palpáveis do mundo visível.

O século XIX testemunhou a associação entre “naturalismo” e “naturalista”. O culto romântico à natureza despertou interesse pelo estudo do meio natural. Os estudiosos das ciências naturais, como a botânica e a zoologia, passaram, então, a denominarem-se naturalistas. Foi assim que, ao longo do século XIX, o avanço da ciência fez com que os vocábulos “naturalismo” e “naturalista” deixassem de lado a acepção filosófica para adquirir um sentido científico. A associação com a ciência permitiu que os termos perdessem o tom pejorativo de ateísmo e epicurismo, adquirindo respeitabilidade.

Paralelamente ao sentido filosófico e científico, instaurou-se o sentido artístico. Do século XII ao XIX, o adjetivo “naturalista” serviu para classificar o pintor capaz de reproduzir a natureza com fidelidade e exatidão. No século XVII, Pacheco, um dos pintores espanhóis do chamado “século de ouro”, num de seus tratados didáticos, qualificou de naturalista a escola pictórica que se consagrava à tradução da natureza. A arte seria a expressão da vida em todos os seus modos e teria como único objetivo a reprodução do meio natural. Este ideal baseia-se no realismo mimético e leva em consideração as escolhas pessoais do artista, quanto ao momento e ao modo de retratação. O pintor naturalista era aquele que, diferente dos demais, não reproduzia temas históricos, mas sim a natureza. O termo “naturalista” tornou-se assim chave para os críticos que reverenciavam os pintores que retratavam a natureza. A palavra foi empregada com frequência pela crítica de arte do século XIX, especialmente na França. Em 1860, o crítico Castagnay empregou o termo ao referir-se à pintura de Courbet: “A escola naturalista restabelece as relações rompidas entre o homem e a natureza. Ela se origina das profundezas do racionalismo moderno. Ela surge de nossa filosofia que, substituindo o homem na sociedade, de onde os psicólogos o haviam tirado, fez da vida social o objeto

principal de nossas pesquisas a partir de então" (*apud* MITTERAND, 1986, p. 24, tradução nossa).[3]

Como o termo "naturalismo" já trazia consigo significados distintos originários da filosofia, da ciência e das Belas-Artes, antes mesmo de ser utilizado pela crítica literária, é comum encontrarmos ao longo do século XIX os seus mais diferentes sentidos manipulados pela crítica. A aproximação entre acepções oriundas de diversas áreas do saber fez com que, muitas vezes, um romancista fosse chamado naturalista, sem saber e sem, de fato, ser.

Em 1848, Baudelaire, baseando-se em conceitos científicos, destacou o fato de Balzac ter sido "[...] um romancista e um sábio, um inventor e um observador, um naturalista que conhece igualmente a lei de geração das ideias e dos seres visíveis" (BAUDELAIRE, 1976, p. 22, tradução nossa).[4] Apoiada no aspecto filosófico do termo, a *Revue des Deux Mondes*, em 1852, censurou Théophile Gautier e sua escola porque os considerava naturalistas, ou seja, cultivavam apenas as coisas materiais e não faziam qualquer referência à existência de Deus. No *Journal des Débats* de 23 de fevereiro de 1858, Taine também manifestou sua opinião sobre Balzac. Fundamentando-se no sentido artístico da palavra "naturalista", escreveu: "É um artista potente e de peso, que tem como servidores e por mestres gostos e faculdades de naturalista. Neste sentido, ele copia o real, ele ama os monstros grandiosos, pinta melhor que o resto a baixeza e a força" (TAINE *apud* BORNECQUE ; COGNY, 1958, p. 44, tradução nossa).[5]

A transição do termo das Belas-Artes para a crítica literária deu-se efetivamente pelas mãos de Émile Zola. Na década de 60 do século XIX, Zola foi apresentado aos principais pintores naturalistas franceses, por intermédio de Cézanne, seu amigo de infância. Zola afinou-se rapidamente com o princípio artístico e com a ousadia desses pintores, que encontravam forte resistência na *Académie des Beaux-Arts*, pois não faziam pinturas de temática histórico-mitológicas escuras e tristes. Ao contrário do que se fazia até então, retratavam a realidade cotidiana por meio de uma combinação de cor e luz. Em artigos escritos em defesa dos pintores impressionistas, Zola empregou livremente os vocábulos

[3] No original: "L'école naturaliste rétablit les rapports brisés entre l'homme et la nature. Elle est issue des profondeurs mêmes du rationalisme moderne. Elle jailit de notre philosophie qui, en remplaçant l'homme dans la société, d'où les psychologues l'avaient tué, a fait de la vie sociale l'objet principal de nos recherches désormais".

[4] No original: "[...] un romancier et un savant, un inventeur et un observateur, un naturaliste qui connaît également la loi de génération des idées et des êtres visibles".

[5] No original: "C'est un artiste puissant et pesant, ayant pour serviteurs et pour maîtres des goûts et des facultés de naturaliste. À ce titre, il copie le réel, il aime les monstres grandioses, il peint mieux que le reste la bassesse et la force".

“impressionista”, “realista”, “naturalista” e, até mesmo, “atualista”, como sinônimos. Esta é, portanto, a origem do uso do termo aplicado à literatura.

No prefácio da segunda edição do romance *Thérèse Raquin* (1867), assinado em 15 de abril de 1868, Émile Zola empregou o termo “naturalista” de forma clara e direta, no sentido literário em que hoje o compreendemos. Ao longo de todo o prefácio, Zola defende-se dos ferozes ataques sofridos na ocasião do lançamento do romance, acusado de imoral e considerado verdadeiro lixo literário. Corriqueira e tacanha, para ele a crítica não teria compreendido que o ponto de partida de *Thérèse Raquin* era “o estudo do temperamento e das modificações profundas do organismo sob a pressão do meio e das circunstâncias” (ZOLA, 2001, p. 13). Ao especular como a crítica moderna, ao contrário da moralista, entenderia seu romance, Zola serve-se do adjetivo “naturalista”. Da mesma forma, os adjetivos “grande” e “metódica” são usados para qualificar a crítica responsável pela renovação da ciência, da história e da literatura. Ainda segundo Zola, essa crítica compreenderia o seu romance como um estudo de caso excepcional, um verdadeiro drama da vida moderna; diria apenas, talvez, que, para um romance de análise, o estilo deveria ser mais simples, enquanto a linguagem, mais clara e natural. Ao concluir o prefácio, Émile Zola serve-se novamente do vocábulo “naturalista”, agora usado para nomear o grupo de escritores que compartilham de sua doutrina literária. Zola encerra declarando que não precisa escrever um manifesto para defender e explicar *Thérèse Raquin* diante daqueles que o consideram “literatura putrefata” (ZOLA, 2001, p. 14), e argumenta dizendo: “O grupo de escritores naturalistas ao qual tenho a honra de pertencer tem coragem e fôlego suficiente para produzir obras fortes, trazendo em si mesmas a própria defesa” (ZOLA, 2001, p. 14).

O termo “naturalismo” estava, então, lançado e sobreviveu; a princípio, acoplado ao termo “realismo”. Somente no século XX, por uma limitação à teoria determinista e científica de Zola, o “naturalismo” diferenciou-se do “realismo”, muito mais amplo e vago, aplicado a qualquer arte que se relacione com a representação da realidade (cf. WELLEK, 1972, p. 15).

Zola negou a autoria do termo: “Encontra-se em Montaigne, com o mesmo sentido que tem hoje. É usado na Rússia há 30 anos, e na França vinte críticos o empregam, particularmente Taine” (*apud* WELLEK, 1972, p. 14). Segundo René Wellek, foi provavelmente em 1872, num dos encontros com o romancista Tourgueniev, que Zola ficou sabendo do emprego do nome “naturalismo” na Rússia. No meio literário russo, Bielinski já falava em escola “natural”, e, em 1847, chegou a servir-se da palavra “naturalismo” por oposição a “retorismo” (cf. WELLEK, 1972, p. 14).

Em resposta a uma crítica de Flaubert, Zola chegou a declarar que o termo utilizado para nomear seu conjunto de ideias não era importante: "É, meu Deus, não dou a mínima para a palavra *naturalismo* e, mesmo assim, vou repeti-la, porque é preciso batizar as coisas para que o público as veja como novas" (*apud* GONCOURT, 1892, v. 5, p. 314, tradução nossa).[6] Sua intenção parecia ser simplesmente nomear a nova estética literária que concebia. Indiferente ou não, Zola deu notoriedade ao termo, que passou a denominar uma tendência artística característica, cujos objetivos essenciais eram o combate ao romantismo e a reprodução fidedigna da realidade.

O crítico Henri Mitterand expõe com clareza a relação de Zola com o termo "naturalismo":

> Zola é um inovador, pelo sistema conceitual que ele constituirá, a partir de 1866, em torno da palavra e da noção de naturalismo [...]. Mas é também um herdeiro, pela já longa e complexa história da palavra, que ele recuperará, a fim de fundir todas as significações e todos os valores: científico, filosófico, artístico e literário (MITTERAND, 1986, p. 25, tradução nossa).[7]

Assim como Émile Zola, os demais escritores naturalistas não diferenciavam "realismo" e "naturalismo". Em 1876, na ocasião do lançamento de *A taberna* (1876), Joris-Karl Huysmans defendeu Zola dos ataques da crítica através de uma série de artigos intitulada "Émile Zola et *L'assommoir*", publicada no jornal *L'Actualité de Bruxelles.* Nesses artigos, além de traçar um perfil burguês do mestre naturalista, Huysmans emprega os termos "realismo" e "naturalismo" de forma pouco elucidativa.

> [...] antes de emitir teorias que são pessoais e que não levam a nada, apresso-me em dizer [...] talvez não fosse inútil definir essas palavras interpretadas de maneiras tão diversas: o *realismo* ou o *naturalismo*. Segundo alguns e, é preciso admiti-lo, segundo a opinião mais difundida, o realismo consistiria em escolher os temas mais abjetos e triviais, as descrições mais repugnantes e lascivas, em resumo, em expor as pústulas da sociedade. Depois de ter livrado as mais horríveis chagas do cerato e da gaze que as envolviam, o naturalista teria apenas uma finalidade, levar o público a sondar a assustadora profundeza dessas feridas (HUYSMANS *apud* CATHARINA, 2006, p. 124).

---

[6] No original: "Eh! mon Dieu, je me moque comme vous de ce mot *naturalisme*, et cependant, je le répéterai parce qu'il faut un baptême aux choses, pour que le public les croie neuves".

[7] No original: "Zola est donc un novateur, par le système conceptuel qu'il construira, à partir de 1866, autour du mot et de la notion de naturalisme [...]. Mais c'est aussi un héritier, par la déjà longue et complexe histoire du mot, dont il récupérera, pour les fondre ensemble, toutes les significations et toutes les valeurs: scientifique, philosophique, artistique et littéraire".

A crítica também não fazia distinção entre os termos, alternando com relativa frequência o emprego dos adjetivos "naturalista" e "realista". É o que se pode observar em outro artigo da série "Émile Zola et *L'assommoir*". Ao fazer referência aos encontros literários na casa de Zola em Médan, Huysmans transcreve a opinião da crítica sobre o grupo de jovens escritores naturalistas.

> Uma vez por semana, este "ventre cerebral" (a expressão é do Sr. Barbey d'Aurevilly) recebe alguns amigos ou alguns alunos. Vários jovens romancistas: Marius Roux, Paul Alexis, Henry Céard, Hennique, Guy de Valmont, que professam pelo homem uma sincera simpatia e pelo escritor, um fervoroso entusiasmo, se reúnem, à noite, na sua "salinha". Eles formam este bando de "porcos, esses quadrúpedes realistas", como os qualificou um jornaleco galhofeiro, ou até de assassinos de almas, pessoas que se preparam para fazer seus pequenos *Assommoir* [*sic*], como os chamaram certos jornais (HUYSMANS *apud* CATHARINA, 2006, p. 123).

Em sua obra *O romance naturalista*, dedicada à crítica do romance naturalista, Ferdinand Brunetière, desprezando qualquer diferenciação entre "realismo" e "naturalismo", glorifica *Madame Bovary* (1857) como "a obra-prima do romance realista" (BRUNETIÈRE, 1902, p. 30, tradução nossa),[8] para, algumas páginas depois, considerar seu autor, Gustave Flaubert, como "o verdadeiro arauto do naturalismo, da mesma forma que *Madame Bovary* será sua obra-prima" (BRUNETIÈRE, 1902, p. 302, tradução nossa).[9]

A confusão entre os termos provinha de uma incapacidade genuína de distinguir entre ambos. Uma das dificuldades residia na falta de uma definição do que era o "realismo" até meados do século XIX. Não havia uma discussão sobre o realismo na sua totalidade, sendo as obras literárias desse período discutidas e analisadas individualmente. No Brasil, a situação não foi diferente. Não houve unanimidade quanto ao significado dos termos, nem por parte da crítica, nem dos escritores. Em 1881, numa crítica ao romance *O mulato*, Urbano Duarte serve-se dos termos "naturalista", "realismo e "impressionismo" ao comentar o primeiro romance naturalista de Aluísio Azevedo.

> Chega-nos do Maranhão um livro, um romance. Filia-se à moderna escola naturalista, ou melhor, zolista [...]. Agora que o acabamos de o ler, afirmamos afoitamente, malgrado as repugnâncias que nos inspira o cru realismo, que o Sr. Aluísio possui qualidades sérias, muito sérias, de romancista. [...] É um impressionista. Em achando a mancha da composição pouco se lhe dá o resto, havendo borrões, falhas e alguns descuidos no decorrer da ação do romance (URBANO DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 55)

[8] No original: "le chef d'oeuvre du roman réaliste".

[9] No original: "Le vrai héraut du naturalisme, comme il est bien probable que *Madame Bovary* en demeura le chef-d'oeuvre".

No ensaio “Do realismo artístico”, Roman Jakobson, influenciado por uma perspectiva modernista, privilegia a instância linguística para a definição de “realismo”, e chama atenção para o fato de o termo, por falta de uma terminologia científica na história da arte, ser empregado sem se levar em consideração a sua polissemia: “[...] os teóricos e os historiadores da arte [e, sobretudo da literatura] não distinguem as diferentes noções dissimuladas no termo ‘realismo’, eles o tratam como uma palavra *passe-partout*, sem limitar a sua extensão: podem se servir dela não importa onde” (1971, p. 127).

O emprego desordenado e vago de tal palavra, ainda conforme Jakobson, promoveu alguns equívocos e gerou ambiguidades. A primeira delas estaria reduzida no seguinte questionamento: uma obra é considerada realista porque o autor a propõe como verossímil, ou porque é compreendida por quem a julga como verossímil?

Segundo o crítico, a história da arte frequentemente confunde as duas significações do termo. Esta ambiguidade permite que os clássicos, assim como alguns românticos, os decadentistas, “os realistas” do século XIX, os futuristas e os impressionistas afirmem que o realismo, compreendido como fidelidade à realidade, é um princípio fundamental de sua estética (cf. JAKOBSON, 1971, p.120).

> O que é realismo para o teórico da arte? É uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade (JAKOBSON, 1971, p. 120).

No século XIX, o princípio de fidelidade máxima à realidade passou a ser o lema essencial de uma corrente artística que foi tomada como parâmetro para avaliar, quanto ao nível de comprometimento com a realidade, manifestações artísticas anteriores ou posteriores a ela. Surge, assim, uma nova significação para o termo “realismo”. Parte-se do princípio de que as obras mais verossímeis são as obras realistas do século XIX. Os historiadores da arte propagaram a ideia de que o realismo do século XIX resume em si a significação do termo. A literatura realista seria aquela que, ao mesmo tempo, apresenta-se como verossímil e é julgada como tal. Entretanto, é preciso lembrar, conforme mencionamos alguns parágrafos acima, que até meados do século XIX ainda não havia uma definição clara o suficiente do que era “realismo”. Os historiadores caracterizavam o realismo do século XIX de forma vaga e aproximativa. Não existia uma discussão sobre o termo na sua totalidade. Jakobson então compreende o realismo de forma mais ampla, pois o considera como um conceito.

> Uma análise mais atenta substituiria sem dúvida [realismo do século XIX] por uma série de valores de conteúdo mais preciso, descobriria que certos procedimentos que ligamos gratuitamente a [realismo do século XIX] estão longe de caracterizar todos os representantes da escola dita realista, e que, de forma inversa, podemos igualmente descobrir estes procedimentos fora dela (JAKOBSON, 1971, p. 125).

A ausência de uma definição clara e precisa promoveu assim a relativização do termo.

A crítica mais recente, todavia, parece compreender de forma mais abrangente os termos “realismo” e “naturalismo”, mostrando-se atenta ao caráter polissêmico de ambos. Dentre suas diferentes acepções, estes vocábulos nomeiam movimentos literários distintos, porém não independentes.

Lilian Furst serve-se de interessante metáfora para explicar a relação entre os dois movimentos literários: o realismo e o naturalismo seriam como gêmeos siameses que têm membros separados, mas compartilham alguns órgãos vitais. Um desses órgãos seria a crença na arte como representação mimética objetiva da realidade em oposição à transformação imaginativa operada pelos românticos (cf. 1971, p. 180). Neste sentido, toda obra de arte, e não somente a naturalista, seria, em parte, realista. O realismo se configuraria, desta forma, como uma tendência subjacente a quase toda a arte.

O naturalismo é uma tentativa de expandir o realismo mimético, conferindo ao artista o papel de fotógrafo da realidade. Diferencia-se do realismo não só por reelaborar e intensificar tendências básicas deste último, mas também por inserir novos elementos, oriundos na sua maioria da ciência. Essas inovações científicas contribuíram para transformar o naturalismo num movimento literário identificável, com teoria, grupos e práticas distintas (cf. FURST, 1971, p. 18).

O escritor naturalista apoia-se no método científico para escrever romances. A ciência permite a apresentação de uma visão específica do homem que, por sua vez, opõe-se à visão de neutralidade do realismo. O naturalismo é, pois, resultado da fusão de um realismo mimético com os elementos das ciências naturais, aos quais os naturalistas deram grande ênfase. É por isso que Paul Alexis, o discípulo mais fiel de Zola, o resume como “um método de pensar, de ver, de refletir, de estudar, de experimentar, uma necessidade de analisar para saber, e não uma maneira especial de escrever” (*apud* FURST, 1971, p. 19). Tendo por base a ciência e uma filosofia imbuída do pensamento científico, os naturalistas adotaram um novo conceito de ser humano que foi revelado por meio do método científico. É a adesão explícita aos pressupostos biológicos e filosóficos que separa definitivamente o naturalismo do realismo.

O naturalismo se afirmou na forte tradição do realismo consolidada ao longo do século XIX. A geração literária realista e as grandes inovações científicas deram forma ao romance naturalista. Parece imperioso, portanto, que, para atingir a compreensão plena do movimento, devemos concentrar-nos nestes dois elementos fundamentais.

Nas próximas páginas, vamo-nos deter na tradição realista francesa, representada por Stendhal e Balzac, fundadores do realismo moderno e reconhecidos por Émile Zola como seus legítimos predecessores. Em seguida, abordaremos a conjuntura histórica, social, política e econômica francesa, bem como as correntes científicas e filosóficas que foram determinantes no processo de estabelecimento do naturalismo no século XIX, em solo francês. As demais subseções serão dedicadas a Gustave Flaubert, a Guy de Maupassant e aos irmãos Goncourt, escritores que deram continuidade à tradição realista e promoveram a transição do realismo para o naturalismo.

Julgamos pertinente ressaltar que os romancistas em destaque neste capítulo serão estudados, especificamente, a partir de suas respectivas contribuições ao realismo e, consequentemente, ao naturalismo. Não temos, em absoluto, a ingênua pretensão de nos deter em estudos globalizantes sobre a obra destes romancistas.

## 1.2 Stendhal, Balzac e o advento do realismo moderno

As primeiras décadas do século XIX foram marcadas pela forte presença do romantismo, cuja ideologia propagou-se por diversos países e culturas. Em solo francês, o espírito romântico se manifestou artisticamente na poesia lírica de Lamartine, Musset e Vigny, no universo romanesco de Stendhal e Balzac, no exotismo de Mérimée, nos textos históricos de Michelet, na literatura popular de Alexandre Dumas e de Eugène Sue, bem como no espírito visionário de Victor Hugo. O pitoresco, a aventura, o exotismo e o lirismo estavam em evidência. O conteúdo histórico ganha destaque a partir de então, fazendo-se presente no romance, no drama e na poesia.

Os temas históricos tornaram-se os favoritos entre os artistas, a ponto de grande parte da geração romântica sucumbir à tentação de inseri-los em seus dramas e romances. O caso emblemático é o do escocês Walter Scott, cujos romances inspiraram uma geração e, ao longo das primeiras décadas do século XIX, ganharam espaço, conquistando adeptos e admiradores, a exemplo de Vigny, Victor Hugo, Mérimée, Balzac e Alexandre Dumas. No drama,

acontecimentos e personagens históricos foram trazidos à cena pelas mãos de diversos autores, enquanto na poesia a história inspirou versos críticos e satíricos. Não obstante a similitude dos temas históricos com as situações do presente, o que mais parecia seduzir os artistas e cativar o público era o pitoresco, a cor local e o convite à evasão.

No entanto, ainda em meados do século XIX o historicismo na França sofre uma inflexão, induzindo à observação de assuntos do presente. De caráter filosófico e de origem alemã, este movimento foi, de acordo com Auerbach, o criador do fundamento estético do realismo moderno (cf. 2004, p. 395), à medida que impôs

> [...] a convicção de que o importante do acontecimento não é apreensível mediante conhecimentos abstratos e gerais, e de que o material para tanto não deve ser procurado somente nas partes elevadas da sociedade e nas ações capitais e públicas, mas também na arte, na economia, na cultura material e espiritual, nas profundezas do dia-a-dia e do povo, porque só lá pode ser apreendido o verdadeiramente peculiar [...] (AUERBACH, 2004, p. 395).

O presente se torna assim objeto de observação, sendo compreendido como um "[...] pedaço de história, cujas profundezas quotidianas e cuja estrutura interna de conjunto se tornam interessantes, tanto no seu surgimento, quanto na sua direção evolutiva" (AUERBACH, 2004, p. 395).

Este novo olhar lançado à história atraiu romancistas e leitores, e, ao lado da nova sociedade moderna que se iniciava, ofereceu a escritores como Stendhal e Balzac a partir de então elementos para novas narrativas romanescas, mais atentas à realidade da vida contemporânea.

Importantes mudanças no plano social, político e econômico por sua vez contribuíram para que a literatura desse novos passos e trilhasse novos caminhos. As Três Gloriosas[10] levaram ao poder o rei burguês Luís Filipe e ajudaram a instituir uma nova ordem social, um novo sistema econômico e uma nova literatura. A Monarquia de Julho,[11] que se estabeleceu na França no ano de 1830, perdurando até 1848, determinou os alicerces do século XIX. É um período de prosperidade, em que a burguesia liberal triunfa e se enriquece. A aristocracia

[10] Ficaram assim conhecidas as três jornadas (os dias 27, 28 e 29 de julho de 1830) de intensa manifestação popular que caracterizam a Revolução de Julho. Burgueses, operários e camponeses parisienses lutaram lado a lado a fim de promover a abdicação e o consequente exílio do rei Carlos X. Diante do repúdio dos franceses à candidatura do duque d'Orléans, primo do rei, ao trono, Luís Filipe se torna rei da França, dando início à Monarquia de Julho.

[11] A Monarquia de Julho se estendeu de 1830 até 1848, com o início da Segunda República. Luís Filipe assumiu o poder e modificou a Carta de 1814, aumentando o corpo eleitoral. A burguesia liberal se enriqueceu e o país se dividiu entre ricos e pobres. Descontente e unida, a massa popular, formada por camponeses, operários e burgueses ergueu barricadas por toda Paris. O rei abdicou em 24 de fevereiro de 1848 e a Segunda República foi proclamada.

perde a condição de protagonista da cena histórica, enquanto a classe média burguesa, capitalista e conservadora dá continuidade ao antigo modelo administrativo. A politização da sociedade, que teve seu início na Revolução de 1789, atinge seu clímax. Ao mesmo tempo, a classe trabalhadora começa a lutar pelos seus direitos, dando forma, ainda que primitiva, à teoria socialista. A industrialização avança a passos largos, com a correlativa consolidação do capitalismo. As ciências históricas e exatas fazem relevantes progressos, e entra em cena um novo modo de vida pautado na ideia de ruptura com o passado. Enfim, as diversas transformações operadas no período, baseadas nesse princípio de rompimento com o pretérito, promovem o combate às antigas tendências românticas.

A partir da Monarquia de Julho, o romantismo passa a aliar o espírito de revolta ao ideal humanitário. O artista se investe do papel de missionário, competindo-lhe a tarefa de guiar o povo rumo à liberdade e à verdade, à medida que sua arte dá expressão plena à realidade social.

O romance assim voltou-se para a análise da realidade social e dos mecanismos sociológicos. Importantes criações literárias do século XIX, como as obras de Stendhal, Balzac, Flaubert, Dickens, Tolstoi e Dostoievski, são romances sociais. Concentram-se na representação da vida social em particular, assumindo a tarefa de retratar a nova sociedade burguesa que se consolida por meio de grandes crises. Embora de forma diversa, esses romancistas retrataram o processo de constituição da nova sociedade.

O romance de formação também foi uma das manifestações literárias mais importantes do século XIX. Ao compreender o desdém romântico pelo mundo como uma fuga dos problemas reais, teceu a primeira crítica ao romantismo como modo de vida. Na Alemanha, o romance de formação de Goethe promoveu a história do desenvolvimento do herói. De sua obra, derivam direta ou indiretamente romances representativos, como *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, *Ilusões perdidas* (1839), de Balzac, e *A educação sentimental* (1869), de Flaubert.

Com relação a Stendhal e Balzac, em especial, é possível concordar que ambos

> [...] enxergaram as tensões reinantes com muito maior acuidade e julgaram a situação com um senso de realidade superior ao de Goethe. O romance social, no qual registraram suas penetrantes e intuitivas análises, foi um passo que não só levou muito além do romance romântico de desilusão mas também para além do *Bildungsroman* de Goethe. Na atitude deles está excluído tanto o desprezo romântico pelo mundo quanto a crítica de Goethe ao romantismo. Seu pessimismo resulta de uma análise da sociedade que estava inteiramente livre de ilusões sobre a possibilidade de se solucionar o problema social (HAUSER, 2003, p. 753-754).

Embora românticos, Stendhal e Balzac constituíram através de suas obras um universo romanesco de grande proximidade com o real. Como explicar o fato de escritores românticos imprimirem em suas obras relevante dose de realismo, sendo, por isso, admirados e reconhecidos?

Antonio Candido ajuda-nos a responder esta questão, ao chamar a atenção para o fato de o romantismo trazer consigo a essência do que viria a ser o realismo algum tempo depois. Desse modo, a preocupação com a promoção da verossimilhança fez com que os românticos, por meio da abordagem histórica e social, cultivassem, de certa forma, o germe do realismo e do naturalismo.

> O eixo do romance oitocentista é pois o respeito inicial pela realidade, manifesto principalmente na verossimilhança que procura imprimir à narrativa. Há nele uma espécie de proporção áurea, um "número de ouro", obtido pelo ajustamento ideal entre a forma literária e o problema humano que ela exprime. No Romantismo, o afastamento dessa posição ideal se fez na direção e em favor da poesia; mais tarde, no Naturalismo, far-se-ia na direção da ciência e do jornalismo (CANDIDO, 2000, p. 98).

O romance romântico apresenta-se assim entre a "pesquisa lírica" e o "estudo sistemático da realidade" (CANDIDO, 2000, p. 97). Ao trafegar de um polo ao outro, promove a ligação entre conhecimentos de natureza oposta, como a poesia e a ciência. Seu fundamento encontra-se na "[...] realidade elaborada por um processo mental que guarda intacta a sua verossimilhança externa, fecundando-a interiormente por um fermento de fantasia, que a situa além do quotidiano" (CANDIDO, 2000, p. 97). Ao construir então "um sistema imaginário" (CANDIDO, 2000, p. 97) a partir de uma observação da realidade, o romantismo deu o primeiro passo rumo ao realismo e ao naturalismo.

Acrescente-se que, antes mesmo do naturalismo, o romantismo já se servia de uma visão determinista para explicar as atitudes e os pensamentos dos personagens. Se o determinismo dos naturalistas teve inspiração científica, o dos românticos, por sua vez, apoiou-se na história. Tanto um quanto outro almejou revelar "[...] os diferentes modos por que a ação e o sentimento dos homens eram causados pelo meio, pelos antecedentes, a paixão ou o organismo" (CANDIDO, 2000, p. 99). O princípio de encadeamento das ações, assim como das paixões, seria, portanto, inerente ao romance oitocentista, e configuraria a razão profunda da verossimilhança.

> [...] sempre que o romance romântico resistiu à tentação da poesia e buscou a norma desse gênero sem normas, encaminhou-se resolutamente para a descrição e o estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens-padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes – foram abundantemente levantados, quer no tempo (pelo romance histórico, que serviu de guia), quer no espaço. Uma vasta soma da realidade observada, herdada, transmitida, que se elaborou e transfigurou graças ao processo normal de tratamento da realidade no romance: um ponto de vista, uma posição, uma doutrina (política, artística, moral) mediante a qual o autor opera sobre a realidade, selecionando e agrupando os seus vários aspectos segundo uma diretriz (CANDIDO, 2000, p. 99).

É importante ressaltar que o romance romântico deve sua ampla divulgação tanto ao aumento do público leitor, consequência da maior participação do povo na vida cultural, quanto à inclinação histórica e sociológica do romantismo, que incentivou "o interesse pelo comportamento humano, considerado em função do meio e das relações sociais" (CANDIDO, 2000, p. 98). Desse modo, compreende-se o quanto a abordagem de caráter histórico e social teve importância relevante para a afirmação do romance ao longo do século XIX.

De acordo com Antonio Candido, existiu um "*realismo* romântico", da mesma forma que, mais tarde, os resquícios românticos encontrados nas obras naturalistas caracterizaram certo "*romantismo* dos naturalistas". A consciência social dos românticos seria responsável por imprimir certa dose de realismo ao romance. Esse realismo, que pouco fica a dever ao dos realistas e naturalistas modernos, instalou no romance romântico uma contradição interna, um combate íntimo entre o real e a imaginação (cf. CANDIDO, 2000, p. 99), conflito que se torna evidente nas obras de Stendhal e Balzac. Assim, embora românticos, cultores do onírico e do lirismo, revelaram-se eles observadores atentos da realidade que os circundava.

Na França, estes romancistas inauguraram o que Erich Auerbach chama "realismo moderno" (2004, p. 419). Com efeito, Stendhal e Balzac compreenderam a criação artística como uma "atividade histórico-interpretativa de natureza histórico-filosófica", e consideraram a vida tragicamente "nesta forma real, quotidiana, intra-histórica" (AUERBACH, 2004, p. 430). Com eles, o romance social transformou-se em romance moderno. Os fatos sociais passaram a ser importantes para as relações entre os personagens, visto que atuam no universo psicológico dos mesmos. Consequentemente, o personagem não é mais abordado de forma isolada, mas de acordo com o meio social ao qual pertence. Esses romancistas mergulharam fundo no debate dos problemas sociais da época, e para tal discussão trouxeram à cena literária personagens oriundos de classes sociais inferiores, dando-lhes tratamento elevado, e não meramente cômico ou satírico, conforme foi praxe na tradição literária ocidental, desde a antiguidade clássica ao classicismo francês.

> Em grau não menor do que a simpatia romântica pela totalidade atmosférica dos espaços vitais, também uma outra corrente romântica contribuiu para o desenvolvimento do realismo moderno, a saber, aquela da qual já falamos tão repetidamente: a mistura de estilos. Foi ela que permitiu que personagens de qualquer classe social, com todos os seus entrelaçamentos vitais prático-quotidianos, tanto Julien Sorel como o velho Goriot ou Mme Vauquer, se tornassem objeto de representação literária séria (AUERBACH, 2004, p. 424).

De seu advento ainda no âmbito do romantismo, até o seu auge com os romances naturalistas de Émile Zola, o realismo moderno tratou a realidade cotidiana e interligou personagens e acontecimentos cotidianos à história contemporânea, além de fazer com que camadas sociais inferiores se tornassem objeto de representação problemática existencial. Da Idade Antiga à Idade Contemporânea, a arte, gradativamente, se livrou da visão aristocrática e se voltou para o homem comum, outrora objeto apenas de humor e ironia (cf. AUERBACH, 2004, p. 430).

Stendhal e Balzac apresentaram a realidade social de forma diversa. O primeiro aliou as condições político-sociais da vida contemporânea ao enredo de seus romances, enquanto o segundo misturou o elemento histórico com o biológico, dando destaque à influência do meio. Foram seguidos de perto por Flaubert, que deu continuidade ao realismo moderno, atribuindo à linguagem a tarefa de revelar a realidade.

As subseções seguintes deste capítulo serão dedicadas, respectivamente, a Stendhal e a Balzac. A fim de destacar o caráter realista da obra de Stendhal, optamos por nos concentrar no romance *O vermelho e o negro* (1830), não só por ser sua obra mais representativa, mas também, sobretudo, pelo fato de pôr em evidência traços de um realismo moderno. Quanto a Balzac, a grande extensão de sua obra nos impede de optar por um único romance como ilustração dos aspectos realistas de sua produção. Desta forma, na subseção deste capítulo a ele destinada, preferimos fazer referência ao conjunto de sua obra, enquanto manifestação literária fundamental para o processo de afirmação do realismo, bem como para o desdobramento deste na corrente que tomaria o nome de naturalismo.

### 1.2.1 A representação da realidade em Stendhal

Ao abrir o romance *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, o leitor depara-se com elementos que, de imediato, suscitam certos questionamentos. O primeiro deles é o título, pleno de significação simbólica. O que representaria o vermelho ou o negro, tendo em vista o

contexto histórico-cultural do século XIX? Em seguida, o subtítulo "*crônica do século XIX*" leva o leitor a pensar que terá diante dos olhos um relato fiel, ou que ao menos se pretende como tal, da vida quotidiana no oitocentos. Por fim, a epígrafe, retirada de Danton, "A verdade, a áspera verdade" (*apud* STENDHAL, 1990, p. 9, tradução nossa),[12] que abre a primeira parte do romance, corrobora a impressão previamente despertada pelo subtítulo. Assim, ao folhear as primeiras páginas do romance, antes mesmo de iniciar a leitura do texto principal, o leitor já sabe que o autor está comprometido com a promoção da verossimilhança. Consciente de que tem em mãos uma obra ficcional, sua expectativa não será, certamente, a da leitura de um tratado histórico, mas sim, como indicam título, subtítulo e epígrafe, a de uma narrativa que se apresenta como uma possível representação da realidade.

O que o leitor não imagina é que esta "áspera verdade", anunciada na abertura do romance, lhe será apresentada pelos olhos do protagonista Julien Sorel. O seminário de Besançon, a província, os salões de Paris e todos os outros meios e cenários são apresentados ao leitor a partir de uma apreensão subjetiva da realidade, caráter marcante do realismo stendhaliano. O narrador, longe de ser demiurgo, onipresente e onisciente, tenta delegar ao protagonista a tarefa de revelar a realidade. O compromisso com a verdade pode, então, ser posto em dúvida. Stendhal coloca em prática um realismo subjetivo, que transmite ao leitor uma ilusão de verdade. Aliada a este último, encontra-se a fundamentação histórica contemporânea do romance, comprometida com a promoção da verossimilhança.

Assim como fizeram outros romancistas do século XIX, Stendhal partiu de dois *faits-divers* para dar vida ao protagonista e desenvolver a intriga do romance. Publicados em *La Gazette des Tribunaux* e conhecidos respectivamente como o caso Lafargue (*l'affaire Lafargue*) e o caso Berthet (*l'affaire Berthet*), estes crimes têm em comum o fato de seus autores, Lafargue e Berthet, ambos oriundos de classes populares, terem assassinado suas amantes: o primeiro, por desilusão amorosa e ciúme; o segundo, por ambição. Estes fatos reais, de relevante repercussão na imprensa francesa da época, atravessaram o imaginário do autor, sofreram uma espécie de refração e passaram a integrar a narrativa. Ao traçar o percurso biográfico do protagonista a partir de episódios verídicos que despertaram o interesse popular, Stendhal reitera o caráter verossímil de seu romance. A situação, assim como o cenário, é real; Julien não existiu, mas poderia ter existido.

Julien Sorel é o símbolo maior de uma juventude descontente que vivia a Restauração. Jacobino fervoroso e admirador de Napoleão, não encontra seu lugar no mundo onde vive.

[12] No original: "La vérité, l'âpre vérité".

Jovem ambicioso, filho de um pequeno burguês, parte do seminário, onde estudava teologia, para Paris, a fim de ocupar o posto de secretário do marquês de La Mole. O convívio íntimo com a família que o acolhera o conduz a um envolvimento amoroso com Mathilde, a filha do casal de La Mole. Apaixonado pelos ideais revolucionários, pelas ideias de Rousseau, e franco admirador dos feitos napoleônicos, despreza a hipocrisia das classes dominantes. Sua ambição pelo poder o impede de se contentar com uma existência medíocre no meio burguês no qual se insere. Sabe que, como jovem de origem pequeno burguesa, só poderá atingir o poder por meio da Igreja ou do exército. Seu desejo era o de lutar em nome de Napoleão, mas isso já não era mais possível. Se tivesse nascido alguns anos antes, Julien seria um soldado do exército napoleônico e vestiria o vermelho do uniforme militar, mas, vivendo sob a Restauração, restou-lhe apenas o negro do traje eclesiástico. É possível afirmar, então, que Julien personifica, dialeticamente, a ambição e a desilusão que marcaram uma época.

Diante desta nova realidade, jovens oriundos de classes sociais populares têm dificuldade de ascender à classe burguesa. Seus valores, vontade e obstinação não pareciam suficientes para superar os obstáculos que o meio lhes impunha.

Como produtos de tal transformação, surgem os romances de desilusão do século XIX, como é o caso de *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, *A confissão de uma criança do século* (1836), de Musset, e *Ilusões perdidas* (1843), de Balzac.

Em *O vermelho e o negro*, essa sociedade organizada e fechada é representada por meio de dois quadros sucessivos, que correspondem à estrutura do romance. A primeira parte se situa em Verrières, cidade do Franche-Comté, e permite uma análise histórica e sociológica dos meios provinciais. Stendhal estuda com um olhar crítico e impiedoso as rivalidades, as ambições, as mesquinharias que fazem parte da vida cotidiana dessa pequena cidade. Já a segunda parte é destinada à sociedade parisiense, com seus salões luxuosos por onde circulam ambições de todo tipo.

Nesse duplo contexto, Stendhal exprime sua ideologia. Sendo ele herói de 1830, Julien Sorel é, concomitantemente, o porta-voz e o duplo de seu criador. O romancista transmite entusiasmo e sensibilidade ao herói. Os ecos de sua vida pessoal e de suas escolhas são inúmeros ao longo do texto: a admiração por Napoleão, a sede de vitória, a observação atenta do mundo, o desejo de ser feliz, que culmina em angústia. À semelhança de seu personagem, Stendhal sonhou com a glória militar e viu seu sonho ruir com a queda do Império.

Julien é um protagonista de grande complexidade psicológica, dividido entre a vontade de vencer, a certeza de seu próprio valor e uma sensibilidade exacerbada que o torna vulnerável. O duplo conflito do herói, que luta contra si mesmo e contra a sociedade que

abomina, constitui o motor romanesco de *O vermelho e o negro*, fazendo do romance um estudo psicológico sutil, capaz de revelar o quadro social.

Por outro lado, *O vermelho e o negro* ilustra os fundamentos estéticos que caracterizam o realismo moderno. Ao longo de todo o romance, a realidade cotidiana é abordada em tom elevado (cf. AUERBACH, 2004). Um fato social da história contemporânea, neste caso a Restauração, serve de base ao enredo, e repercute diretamente no universo psicológico de Julien Sorel. O acontecimento histórico não é apenas cenário, pois interfere decisivamente no interior do personagem, tornando-se o móvel de suas ações.

Os protagonistas stendhalianos (Julien Sorel, Fabrício Del Dongo e Lucien Leuwen) apresentam muitos elementos em comum. São construídos de forma concisa, porém profunda; têm origem única e estão intimamente ligados à sua época e, por isso mesmo, vivem em intensa solidão. A biografia desses personagens condensa a realidade histórica vivida. No caso de Fabrício Del Dongo, de *A cartuxa de Parma* (1839), o absolutismo dos pequenos Estados italianos; no de Lucien Leuwen, que dá título ao próprio romance, *Lucien Leuwen* (1834), a Monarquia de Julho; no de Julien Sorel, de *O vermelho e o negro* (1830), a Restauração. O destino de Julien é capaz de revelar toda a mesquinhez de uma época, quando não há mais lugar para os herdeiros da Revolução e da era napoleônica. Ao recusar o crepúsculo do período napoleônico, Stendhal procura intensificar em seus personagens traços remanescentes do heroísmo, apondo-os à miséria e à tristeza da época da Restauração, considerada herdeira indigna dos tempos heróicos (cf. LUKÁCS, 1968, p. 139). Os personagens de Stendhal, assim, ao inverso dos de Balzac em *A comédia humana*, apresentam um perfil muito mais histórico e psicológico do que social.

A representação que Stendhal e Balzac fazem da sociedade burguesa apresenta similaridades em alguns aspectos, tais como a forte presença do elemento dramático, a linearidade dos romances e a ausência de digressões. Ambos desprezam a reprodução romantizada dos estados da alma e buscam os traços mais verdadeiros e característicos dos fenômenos sociais. Os heróis, em geral, são jovens cujas histórias de vida refletem um determinado caminho do desenvolvimento histórico ou de certa camada social. Nesse sentido é que se pode dizer que o romance moderno tem como fundadores Stendhal e Balzac, escritores de origem romântica que assumiram a tarefa de retratar a nova sociedade em formação.

Com efeito, *O vermelho e o negro* está perfeitamente integrado à história social de uma época. Stendhal costumava dizer que, todas as manhãs, antes de começar a escrever, lia uma página do Código Civil para pegar o tom. Mera pose de artista ou não, o fato é que a

descrição do ato rotineiro que o romancista afirmava impor-se revela sua preocupação em escrever romances que partissem da realidade contemporânea.

O encaixe perfeito da existência do protagonista com a história constitui um artifício literário totalmente novo. Por isso, é possível afirmar que Stendhal é, ao lado de Balzac, o fundador do "realismo moderno, trágico e historicamente fundamentado" (AUERBACH, 2004, p. 409). No romance em questão, as circunstâncias históricas contemporâneas estão entrelaçadas com a intriga, interferindo no caráter, nas atitudes e nas relações entre os personagens. A integração de *O vermelho e o negro* com história social permite então, como quer Auerbach, considerar seu autor um dos fundadores do realismo moderno, à medida que toda a concepção do romance está impregnada pela dimensão histórica, que atua na promoção da verossimilhança.

O romance não é obviamente um tratado histórico, mas um grande diálogo entre a imaginação e a realidade. História e ficção se interpenetram, fazendo com que *O vermelho e o negro* passe de romance histórico à representação histórica do presente. Personagens e intriga apoiam-se sobre uma base política, social e econômica em transformação, reflexo dos profundos abalos vividos pela sociedade francesa no período.

O romance assim se configura como uma crônica política da sociedade francesa durante a Restauração. A sociedade é descrita numa fase de desenvolvimento, na qual a classe média luta por sua posição. Julien Sorel não é um herói aristocrático, mas um empregado da mansão do marquês de La Mole. O fato de o protagonista ganhar representação literária elevada, mesmo sendo originário de uma classe social inferior, corrobora traços deste realismo moderno, uma vez que, na literatura da Antiguidade, conforme demonstra Auerbach, o servo, o escravo e o camponês só poderiam receber tratamento literário cômico ou satírico. Essa é, sem dúvida, a grande novidade e particularidade do realismo.

Muito embora Stendhal manifeste como ideologia a abordagem das circunstâncias históricas do período em que viveu, esta atitude, de acordo com Auerbach, tem pouca influência do historicismo romântico (cf. 2004, p. 414). Não é possível identificar em seus romances uma pesquisa de forças históricas em evolução. Sobre sua perspectiva histórica, Auerbach esclarece:

> [...] não possui qualquer sistema racionalista preconcebido acerca dos fatores gerais que determinam a vida social, nem uma imagem modelar de como deveria ser a sociedade ideal; [...] sua representação dos acontecimentos dirige-se para uma *analyse du coeur humain*, e não para uma pesquisa ou para um pressentimento de forças históricas; encontram-se nele motivos

> racionalistas, empíricos, sensualistas, mas dificilmente, motivos romântico-históricos (AUERBACH, 2004, p. 414).

Desse modo, o realismo proposto por Stendhal concilia história e subjetividade, sendo esta última resultado de sua origem ideológica romântica. Seus romances abstêm-se do estudo dos meios em moldes naturalistas e optam por concentrarem-se no universo íntimo de seus personagens, por sua vez plenamente determinados por fatos históricos.

> Os romances de Stendhal e Balzac são os primeiros livros voltados a nossa própria vida, nossos próprios problemas vitais, a dificuldades e conflitos morais desconhecidos das gerações anteriores. Julien Sorel e Mathilde de La Mole, Lucien de Rubempré e Rastignac são os primeiros personagens modernos da literatura ocidental (HAUSER, 2003, p. 728).

Na opinião de Émile Zola, Stendhal é o elo entre os romances do século XVIII e o romance moderno. Representaria pois a transição entre a concepção metafísica e a científica (cf. ZOLA, 1893, p. 65). Teria o mérito de repudiar os exageros românticos e de buscar a verdade, inaugurando o romance moderno, mas não chegaria a ser um naturalista legítimo. Zola criticou o lirismo romântico de *O vermelho e o negro*, porém não deixou de levar em conta o fato de o romance ter sido escrito em pleno romantismo. Sobre este mesmo romance declarou: “Hoje, ele só é verdadeiramente grande porque, em sete ou oito cenas, ousou mostrar o elemento real, a vida no que ela tem de verdadeiro” (ZOLA, 1995. p. 29). De fato, os romances de Stendhal apresentam dimensão histórica, mas não realizam um estudo de meio como Balzac e os naturalistas mais tarde fariam.

Em 1867, Émile Zola o apresentou como “nosso maior romancista” (*apud* WELLEK, 1972, p. 16), e alguns anos mais tarde, em *Os romancistas naturalistas* (1893), num artigo dedicado ao caráter moderno do romance de Stendhal, o considerou um escritor afim com as concepções que ele próprio preconizava. Valorizou o fato de o romancista partir da documentação para escrever suas obras, não deixando de reconhecer-lhe a importância para a literatura do século XIX (cf. ZOLA, 1893, p. 75).

Stendhal seria um psicólogo dedicado unicamente à vida da alma. Na perspectiva naturalista de Zola, o romancista teria acertado ao retratar a natureza humana tal como ela é, mas teria se equivocado ao abordar a vida interior de seus personagens de forma abstrata, sem compreendê-la como dimensão de um ser humano inserido em um determinado meio. Eis então a síntese de sua compreensão da obra stendhaliana, sob este aspecto:

> O mundo exterior mal existe, não se preocupa nem com a casa onde seu herói cresceu, nem com o horizonte onde viveu. Eis, portanto, em resumo, toda a sua fórmula: o estudo do mecanismo da alma pela curiosidade desse mecanismo, um estudo puramente filosófico e moral do homem, considerado apenas em suas faculdades intelectuais e passionais, e tomado à parte na natureza (ZOLA, 1893, p. 84, tradução nossa).[13]

O método de Stendhal certamente ainda não é o método naturalista de aplicação da teoria do meio e das circunstâncias. Parte da verdade do documento humano, mas não da realidade do meio. O autor cria personagens com certos sentimentos e paixões e os submete a uma sequência de acontecimentos, contentando-se em verificar o funcionamento destes em determinada ocasião.

Seus romances são pensados, elaborados, deduzidos. Stendhal não é um observador, mas sim um lógico, ainda intocado pela ciência moderna. É a lógica que o conduz na observação do estado da alma de seus personagens. Sobre seu método de composição romanesca, Zola declara: "Stendhal, para mim, não é um observador que parte da observação para chegar à verdade graças à lógica, é um lógico que parte da lógica e que amiúde chega à verdade passando por cima da observação" (ZOLA, 1893, p. 86, tradução nossa).[14]

Stendhal explorou a mecânica dos pensamentos e das paixões que movem o ser humano, porém não teve seu interesse despertado para o homem fisiológico que atua no meio, sob a influência da natureza. Não deu importância ao corpo, à fisiologia e ao papel do meio na vida de seus personagens, considerando-os seres à parte na natureza. Somente com Balzac o estudo dos meios e dos costumes viria a se afirmar.

Stendhal e Balzac dividem pois o mérito de fundar o romance moderno. Se, por um lado, suas obras apresentam traços similares, por outro revelam filosofias de criação bastante diversas. Enquanto Stendhal é o psicólogo que desmonta a máquina intelectual de seus personagens, Balzac é o fisiologista que investiga e analisa seres de carne e osso, determinados pelo meio onde vivem. A ótica naturalista, desenvolvida algum tempo depois, sobrepôs o fisiologista ao psicólogo, ressaltando a influência do meio na vida do ser humano.

Não por acaso, Zola o considerou um dos mestres do romance moderno: "Ele é o pai de todos, como Balzac. Ele nos deu a análise, ele é único e magnífico, mas falta-lhe a boa

---

[13] No original: "Le monde extérieur existe à peine; il ne se soucie ni de la maison où son héros a grandi, ni de l'horizon où il a vécu. Voilà donc, en résumé, toute sa formule: l'étude du mécanisme de l'âme pour la curiosité de mécanisme, une étude purement philosophique et morale de l'homme, considéré simplement dans ses facultés intellectuelles et passionnelles, et pris à part dans la nature".

[14] No original: "Stendhal, pour moi, n'est pas un observateur qui part de l'observation pour arriver à la vérité, grâce à la logique; c'est un logicien qui part de la logique et qui arrive souvent à la vérité, en passant par-dessus l'observation".

natureza dos romancistas poderosos. A vida é mais simples" (ZOLA, 1893, p. 124, tradução nossa).[15]

A importância a ele atribuída deve-se ao fato de ter sido um escritor profundamente consciente do momento histórico que vivia. Inovou ao fazer do sistema político de uma época tema para romances, e mais ainda ao apresentá-lo segundo a realidade subjetiva de um personagem. Stendhal parte da realidade cotidiana para compor sua obra, mas, certamente, não realiza um estudo do meio nos moldes naturalistas. Sua fórmula ainda não é a do romance moderno naturalista, mas abre caminho a ela.

> [...] se está à frente da evolução naturalista, não é porque foi apenas um psicólogo, é porque o psicólogo que existe nele teve bastante força para chegar à realidade, por sobre suas teorias e sem o socorro da fisiologia nem de nossas ciências naturais (ZOLA, 1893, p. 92, tradução nossa).[16]

### 1.2.2 A invenção da verdade

Conforme já mencionamos, Honoré de Balzac pode ser considerado, ao lado de Stendhal, o criador do realismo moderno (cf. AUERBACH, 2004, p. 419). Foram intensas as transformações que os dois realizaram na literatura do século XIX: a realidade cotidiana deixou de ser abordada de forma cômica e satírica, sendo submetida a um tratamento elevado, personagens provenientes de classes socialmente inferiores passaram a ser objetos de representação existencial e os romances ganharam fundamentação na história contemporânea (cf. AUERBACH, 2004, p. 408).

Balzac aliou observação e imaginação, atendo-se, sobretudo, ao estudo dos meios. Ao contrário do realismo de Stendhal, de caráter psicológico, o de Balzac está baseado nas leis da natureza e une o elemento biológico ao histórico.

Os romances de Balzac e Stendhal apareceram no mesmo período, ou seja, por volta de 1830, e apresentam a mesma visão trágica diante da vida. A realidade nunca foi vista por eles com objetividade, o que fez com que todo e qualquer enredo explorado recebesse

[15] No original: "Il est notre père à tous comme Balzac, il a apporté l'analyse, il a été unique et exquis, mais il a manqué de la bonhomie des romanciers puissants. La vie est plus simple".

[16] No original: "[...] s'il est un de nos maîtres, s'il est à la tête de l'évolution naturaliste, ce n'est pas parce qu'il a été uniquement un psychologue, c'est parce que le psychologue en lui a eu assez de puissance pour arriver à la réalité, par dessus ses théories, et sans le secours de la physiologie ni de nos sciences naturelles".

tratamento trágico (cf. AUERBACH, 2004, p. 431). Propuseram uma nova representação literária da realidade, mas não deixaram de apresentar em suas narrativas traços típicos de escritores de formação romântica.

Ao mesmo tempo em que se aproximam da tragédia burguesa, os romances de Balzac também deixam transparecer traços do folhetim romântico e do romance histórico, do qual ele era admirador. Se, por um lado, há muita imaginação romântica e acentuada propensão para o melodrama, por outro, observa-se considerável proximidade com o real.

Balzac apropriou-se do romantismo tendo em vista a sua superação. Os folhetins à moda de Dumas não lhe agradavam, pois pressupunham um modo de escrever que contradizia seu ideal estético. Repudiava a ideia de que seus romances fossem apenas passatempo, pois, por meio deles, pretendia esclarecer e compreender os mecanismos sociais.

A maior parte de sua obra narrativa é composta por romances de aprendizagem. Com relativa frequência, o protagonista é um jovem da província que vai tentar a sorte na capital francesa atraído pelos sonhos de fortuna e prestígio. O herói se lança à conquista do mundo, guiado pela esperança de vitória sob a forma de ascensão social. É o caso, por exemplo, de Eugène Rastignac e Lucien de Rubempré, dois de seus mais famosos personagens, protagonistas, respectivamente, de *O pai Goriot* (1835) e *Ilusões perdidas* (1843).

O romance balzaquiano coloca em evidência o choque entre a ânsia de vencer e os obstáculos que a realidade impõe. Para atingir a vitória, seus protagonistas optam por recalcar todo idealismo e aceitar as corrupções sociais. Ao contrário dos heróis de Stendhal, que escapam romanticamente pela via do suicídio, os de Balzac se permitem a corrupção. Estão longe de serem exemplos de honra e virtude, pois logo compreendem que a sociedade é um lugar de conflitos de interesses, onde triunfa o egoísmo, e onde os puros são eliminados. É o que se pode perceber ao longo das numerosas páginas de *A comédia humana*. Com efeito, organizada numa série horizontal, a obra de Balzac revelou os meios e os ideais franceses do século XIX.

Tal como os romances de Walter Scott, Balzac quis que seus contos e novelas constituíssem uma série. Foi então que, entre 1830 e 1832, os reuniu sob o título de *Cenas da vida privada*. O sucesso logo chegou, o que o fez nos dois anos seguintes acrescentar à primeira série cenas paralelas, nomeadas de *Cenas da vida parisiense* e *Cenas da vida de província*. Nessa mesma época, reuniu suas obras marginais que não se encaixavam na descrição dos meios e dos costumes de seu tempo, sob o título de *Romances e contos filosóficos*. Parte desta nomenclatura foi mantida em *A comédia humana*.

Mesmo diante de considerável patrimônio literário, Balzac não parecia satisfeito; seu desejo maior era o de apresentar ao público uma obra única e coesa. Foi então que, em 1834, propôs a um rico e audacioso editor lançar uma nova apresentação, não somente de suas obras, mas de todos os seus projetos, com o título de *Estudos de costumes no século XIX*, a primeira apresentação global de sua obra. Ao mesmo tempo, outro editor publicaria *Romances e contos filosóficos*, com o nome de *Estudos filosóficos*. Mais tarde, assinou um novo contrato, através do qual reuniria os *Estudos de costumes* e os *Estudos filosóficos* sob o título de *A comédia humana.*

Publicada entre 1842 e 1850, composta por dezesseis volumes e dividida entre "Estudos de costumes", que compreendem "Cenas da vida privada", "Cenas da vida de província", "Cenas da vida parisiense", "Cenas da vida política", "Cenas da vida militar" e "Cenas da vida do campo"; "Estudos filosóficos" e "Estudos analíticos", *A comédia humana* reúne quase integralmente sua produção ficcional. É a grande moldura que engloba um conjunto de oitenta e seis romances e novelas, e seus inúmeros personagens. Com a exceção de algumas peças de teatro, estão ali quase todos os escritos de Balzac. Suas 11.000 páginas parecem estreitar a distância entre o mundo da realidade e os territórios da arte. *A comédia humana* é, sem dúvida, uma obra literária única, da qual descendem as séries de romances, também conhecidas como "*romans-fleuve*", dos quais são exemplos *Os miseráveis* (1862), de Victor Hugo, *Os Rougon-Macquart* (1871-1893), de Zola, *À procura do tempo perdido* (1913-1927),[17] de Proust, além de alguns outros.

Através dos romances que a constituem, *A comédia humana* apresenta a história da sociedade francesa moderna, um quadro fiel da França da primeira metade do século XIX. Balzac buscou efetuar, sobre a sociedade de seu tempo, um estudo exaustivo e detalhado, comparável àqueles que os naturalistas mais tarde realizariam. Seu projeto aliou certa dose de imaginação à observação minuciosa. *A comédia humana* é, concomitantemente, "a história e a crítica da sociedade" (BALZAC, 1985, v. 1, p. 27, tradução nossa).[18] Balzac não se contentou em pintar os diferentes tipos sociais; ele inventou o verdadeiro, descobriu o que se escondia no mais íntimo da sociedade, nas famílias, nas consciências. Daí a importância dada aos mínimos incidentes da vida íntima e doméstica.

[17] As datas referem-se às datas de publicação.

[18] No original: "l'histoire et la critique de la société".

> Fiz melhor que o historiador, sou mais livre [...]. A história não tem por lei, como o romance, inclinar-se na direção do belo ideal. A história é ou deveria ser o que foi, enquanto *o romance deve ser o mundo melhor* [...]. Mas o romance não seria nada se, nesta augusta mentira, ele não fosse verdadeiro nos detalhes (BALZAC, 1985, v. 1, p. 20, tradução nossa).[19]

Todas as ideias essenciais de Balzac estão expostas no prefácio de *A comédia humana*. Nele, Balzac revela ao leitor o mapa da obra e analisa a influência do pensamento científico sobre seu projeto romanesco. Explica a obra inspirado pelas ideias da biologia, de onde declara ter tomado emprestado o método de observação e classificação. Logo no início do prefácio, declara que a origem da ideia para realização de seu projeto literário vem "de uma comparação entre a humanidade e a animalidade" (BALZAC, 1985, v.1, p. 10, tradução nossa).[20]

Balzac recorreu à ciência para escrever; baseando suas opiniões sobre a sociedade humana em analogias biológicas. Apoiou-se em Geoffroy Saint-Hilaire (1799-1853), da mesma forma que, mais tarde, Zola se basearia em Claude Bernard (1813-1878). Contemporâneo de Balzac, o biólogo Saint-Hilaire afirmava que as espécies animais eram provenientes de um protótipo original único e que a diferença entre elas se originava de uma lenta e progressiva adaptação ao meio onde viviam. Balzac concordava plenamente com a teoria da unidade orgânica de todos os seres e acreditava que a ideia de que a influência do meio explica as diferenças entre as espécies zoológicas poderia estender-se às espécies sociais.

> O criador se serve de um único molde para todos os seres organizados. O animal é um princípio que toma sua forma exterior, ou, para falar mais exatamente, as diferenças de sua forma, nos meios onde ele é chamado a se desenvolver. As espécies zoológicas resultam dessas diferenças (BALZAC, 1985, v. 1, p. 10, tradução nossa).[21]

> As diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre, um padre, são, embora mais difíceis de entender, tão consideráveis quanto aquelas que distinguem o lobo, o leão, a mula, o corvo, o

[19] No original: "J'ai mieux fait que l' historien, je suis plus libre [...]. L'histoire n'a pas pour loi, comme le roman, de tendre vers le beau idéal. L'histoire est ou devrait être ce qu'elle fut; tandi que le romam doit être le monde meilleur [...]. Mais le roman ne serait rien si, dans cet auguste mensonge, il n'était pas vrai dans les détails".

[20] No original: "d'une comparaison entre l'humanité et l'animalité".

[21] No original: "Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer. Les espèces zoologiques résultent de ces différences".

> tubarão, a foca, a ovelha, etc. Existiram, existirão, então, em todas as épocas, Espécies Sociais, como existem Espécies Zoológicas (BALZAC, 1985, v.1, p. 11, tradução nossa).[22]

Apaixonado por história natural, estudou a sociedade como os naturalistas[23] estudaram os animais. Foi o que fez com perfeição ao abordar a pequena e média burguesia de Paris em seu estudo dos meios e costumes.

Assim, Balzac fez de sua obra uma grande pintura da sociedade francesa do século XIX. Por meio de procedimentos romanescos, compôs o quadro da sociedade parisiense, com todas as suas classes, mecanismos, leis, conflitos, centros e margens. Para isso, tomou como tema, e não apenas como pano de fundo, as histórias de dinheiro, comércio, heranças, adultérios. Contou a história dos costumes, relegada pelos historiadores, através de sua obra narrativa.

Numa carta escrita em 26 de outubro de 1834 à condessa Hanska, com quem viria a se casar em 1850, explicita de forma clara sua intenção:

> Os estudos dos costumes representarão todos os efeitos sociais sem que nenhuma situação da vida, nenhuma fisionomia, nenhum caráter de homem ou de mulher, nenhuma maneira de viver, nenhuma profissão, nenhuma zona social, nenhuma província francesa, nada do que disser respeito à infância, à velhice, à idade madura, à política, à justiça, à guerra, tenha sido esquecido. Isto posto, a história do coração humano traçada fio por fio, a história social feita em todas as suas partes, eis a base. Não serão fatos imaginários; será o que acontece em toda parte (BALZAC, 1990, p. 204, tradução nossa).[24]

Balzac apresentava-se como um historiador e não como romancista. Todavia, não desejava apresentar seus romances como a história da vida francesa desde a Idade Média até o século XIX, destacando as personalidades e os grandes acontecimentos de cada época, de maneira a compor um quadro da história da França, tal como fizera Walter Scott com seus romances históricos em relação à Inglaterra. No papel de "arqueólogo do mobiliário social"

---

[22] No original: "Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc. Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques".

[23] Aqui o termo naturalista refere-se aos estudiosos das ciências naturais, como a botânica e a zoologia.

[24] No original: "Les études des moeurs représenteront tous les effets sociaux sans que ni une situation de la vie, ni une physionomie, ni un caractère d'homme ou de femme, ni une manière de vivre, ni une profession, ni une zone sociale, ni un pays français, ni quoi que ce soit de l'enfance, de la vieillesse, de l'âge mur, de la politique, de la justice, de la guerre ait été oublié. Cela posé, l'histoire du coeur humain tracée fil à fil, l'histoire sociale faite dans toutes ses parties, voilà la base. Ce ne seront pas des faits imaginaires; ce sera ce qui se passe partout".

(BALZAC, 1985, v. 1, p. 15, tradução nossa),[25] acreditava que "a sociedade devia trazer com ela a razão de seu movimento" (BALZAC, 1985, v.1, p. 15, tradução nossa).[26] O que narrava não era a grandeza dos acontecimentos históricos, mas sim ficção, apoiada na evolução dos acontecimentos sociais. Sua abordagem se concentra na sociologia, na história natural da sociedade e na função do indivíduo na vida do corpo social.

> A sociedade francesa ia ser o historiador, eu devia ser somente o secretário. Construindo o inventário dos vícios e das virtudes, reunindo os principais fatos das paixões, explorando os caracteres, escolhendo os acontecimentos principais da sociedade, compondo tipos pela reunião dos traços de vários caracteres homogêneos, talvez eu pudesse escrever a história esquecida por tantos historiadores, a dos costumes (BALZAC, 1985, v.1, p. 14-15, tradução nossa).[27]

Seus romances assim constituem a história dos costumes, composta por episódios da vida comum. Os acontecimentos sociais não são apresentados isoladamente, mas junto à trama das paixões pessoais dos personagens.

Mas quando falamos em Balzac remetemo-nos, sobretudo, ao universo de seus personagens. De uma forma geral, eles são pouco contraditórios, problemáticos, sendo apresentados sob um ângulo menos psicológico que os de Stendhal. Balzac não enfatizou a realidade espiritual, e demonstrou pouco ou quase nenhum interesse pelo aspecto psicológico. Seus personagens só ganham vida no ambiente social e são, antes de tudo, agentes sociais. Portadores de conflitos e interesses condicionados pela classe, modelados pelos acontecimentos, são reflexos do seu tempo, representando a encarnação de uma ideia, a expressão de um meio e de uma época. A estratégia narrativa da poética realista faz com que o leitor veja os personagens não como criaturas ficcionais, mas como pessoas comuns que têm passado e futuro. De tão verossímeis parecem escapar da literatura para se instalar na vida real.

---

[25] No original: "archéologue du mobilier social".

[26] No original: "la société devait porter avec elle la raison de son mouvement".

[27] No original: "La société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire. En dressant l'inventaire des vices et des vertus, en rassemblant les principaux faits des passions, en peignant les caractères, en choisissant les événements principaux de la société, en composant des types par la réunion des traits de plusieurs caractères homogènes, peut-être pouvais-je arriver à écrire l'histoire oubliée par tant d'historiens, celle des moeurs".

> Seus personagens e ambientes parecem tão autênticos não por causa de características individuais que correspondem a uma experiência real, mas porque foram desenhados de tal forma incisiva e circunstancial que, de fato, é como se tivessem sido observados e copiados da realidade. Sentimo-nos como se estivéssemos diante de uma realidade densamente compactada [...] (HAUSER, 2003, p. 780).

À semelhança dos animais, os personagens imprimem suas marcas no meio onde vivem. Isso ajuda a explicar a importância da descrição em seus romances. Como ressalta George Lukács, em Balzac, a descrição é compreendida como um meio essencialmente moderno de composição romanesca, e parece servir de base para o elemento dramático (cf. LUKÁCS, 1968, p. 48). Situada geralmente no começo do romance, tem considerável valor, uma vez que ajuda a inscrever estreitamente o personagem na paisagem que ocupa. Desse modo, com o apoio da ciência biológica, os quadros descritivos estabelecem uma relação científica entre os traços físicos e os traços de personalidade. Através da descrição de ambientes, de vestimentas, de expressões faciais, de gostos e de comportamentos, é possível revelar o caráter de um personagem, compreender seus vícios e paixões.

Alguns seres parecem viver em perfeita osmose com o meio onde se desenvolvem. Sobre Gobseck, personagem que dá título ao próprio romance, escreve: "Ele se parece com a própria casa. Você teria dito a ostra e seu rochedo" (BALZAC, 1985, v. 5, p. 149, tradução nossa).[28] O exemplo mais marcante é, sem dúvida, o de Madame Vauquer e sua pensão burguesa em *O pai Goriot*. Logo nas primeiras páginas do romance, diz o narrador: "toda sua pessoa explica a pensão, como a pensão implica sua pessoa" (BALZAC, 1989, p. 27, tradução nossa).[29]

> Seu rosto envelhecido, gorducho, com nariz em forma de bico de papagaio; suas mãozinhas rechonchudas, seu corpo roliço como o de um rato de igreja e seu busto cheio e oscilante estão em harmonia com essa sala que ressuma desgraça, onde se oculta a especulação e cujo ar calidamente fétido a senhora Vauquer respira sem repugnância (BALZAC, 1989, p. 27, tradução nossa).[30]

[28] No original: "sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit l'huître et son rocher".

[29] No original: "toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne".

[30] No original: "Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans être écoeurée".

Essa pensão burguesa, decadente, mal conservada, com móveis velhos, cheirando a mofo e localizada numa rua onde as carruagens raramente subiam, é o retrato de sua proprietária e de seus pensionistas. Estes últimos, por sua vez, são tão marginais quanto o lugar onde vivem: "A bela Paris ignora essas figuras pálidas de sofrimentos morais ou físicos" (BALZAC, 1989, p. 32, tradução nossa).[31] São pobres, não têm títulos ou sobrenomes importantes, suas vestimentas não são finas e seus sapatos, longe das carruagens, estão sempre sujos de lama.[32]

> Ali as calçadas são secas, as valetas não têm lama nem água, o capim cresce ao longo dos muros. O homem mais despreocupado sente-se triste como todos os transeuntes, o barulho de uma carruagem é um acontecimento, as casas são sombrias, os muros lembram uma prisão. Um parisiense por ali perdido só veria pensões burguesas ou instituições, miséria ou tédio, velhice moribunda, juventude alegre forçada a trabalhar. Nenhum bairro de Paris é mais horrível nem mais desconhecido. A rua Neuve-Sainte-Geneviève é como uma moldura de bronze, a única que convém a esta narrativa, para a qual a inteligência nunca estaria preparada suficientemente por cores escuras e ideias graves [...]. (BALZAC, 1989, p. 23, tradução nossa).[33]

Em alguns momentos do romance, a própria cidade é comparada a um imenso lodaçal, o que ajuda a compor o quadro descritivo, crítico e realista criado pelo romancista:

> - Mas, disse Eugène com expressão de repugnância – Paris é um lodaçal.
> - Um divertido lodaçal – replicou Vautrin. – Os que se enlameiam de carruagem são honestos, os que se enlameiam a pé, são ladrões. Tenha a infelicidade de ser punido por alguma coisa e você ficará exposto na praça do Palácio da Justiça como uma curiosidade. Roube um milhão e será apontado nos salões como modelo de virtude. Pagamos trinta milhões à Polícia e à Justiça para manter essa moral. Bonito, não? (BALZAC, 1989, p.68, tradução nossa).[34]

---

[31] No original: "Le beau Paris ignore ces figures blêmes de souffrances morales ou physiques".

[32] A lama que cobria as ruas e as calçadas de Paris servia de caráter distintivo entre as diversas classes da sociedade. Quando alguém chegava num salão parisiense, a primeira parte do corpo a ser observada eram os pés. A presença da lama nos sapatos indicava se a pessoa viera a pé ou de carruagem, ou seja, delatava a riqueza ou a pobreza daquele que acabara de chegar.

[33] No original: "Là, les pavés sont secs, les ruisseaux n'ont ni boue ni eau, l'herbe croît le long des murs. L' homme le plus insouciant s'y attriste comme tous les passants, le bruit d'une voiture y devient un événement, les maisons y sont mornes, les murailles y sentent la prision. Un parisien égaré ne verrait là que des pensions bourgeoises ou des institutions, de la misère ou de l'ennui, de la vieillesse qui meurt, de la joyeuse jeunesse contrainte à travailler. Nul quartier de Paris n'est plus horrible, ni, disons-le, plus inconnu. La rue Neuve-Sainte-Geneviève surtout est comme un cadre de bronze, le seul qui convienne à ce récit, auquel on ne saurait trop de préparer l'intelligence par des couleurs brunes, par des idées graves [...]".

[34] No original:
"- Mais dit Eugène avec un air de dégout, votre Paris est donc un bourbier.
- Et un drôle bourbier, reprit Vautrin. Ceux qui s'y crottent en voiture sont d'honnêtes gens, ceux qui s'y crottent à pied sont des fripons. Ayez le malheur d'y décrocher n'importe quoi, vous êtes montré sur la place du Palais-de-Justice comme une curiosité. Volez un million, vous êtes marqué dans les salons comme un vertu. Vous payez trente millions à la Gendarmerie et à la Justice pour maintenir cette morale-là. Joli!".

Com Balzac, em suma, a realidade da vida moderna penetra no romance. Seus romances são nutridos por sua vivência particular, pelo conhecimento profundo que teve de seu tempo e, sobretudo, pela inteligência com que relaciona e opõe os fatos. Sua faculdade de reconstituir os eventos a partir de meros vestígios lhe possibilitou escrever *A comédia humana*, tornando-a não apenas um testemunho, mas um verdadeiro guia do século XIX.

Ao mesmo tempo em que sua obra apresenta forte conteúdo romântico, inova ao narrar a história a partir da vida particular de pessoas comuns. A observação minuciosa é um dos traços característicos do realismo balzaquiano, que, como vimos, busca aliar a biologia à história e vice-versa. Outro aspecto de tal realismo encontra-se na inserção na literatura de elementos que até então não tinham espaço: o material, o cotidiano e os fatos sociais se tornam sujeitos e motores da intriga romanesca.

A "ligação orgânica entre homem e história" (AUERBACH, 2004, p. 430) tornou-se então uma característica particular do realismo de Balzac. Ao compreender o meio como uma unidade orgânica, Balzac mistura o biológico com o histórico-humano. Ele não toma emprestado à biologia, à zoologia ou à fisiologia apenas as teorias, mas também a terminologia, dividindo e classificando seus personagens em espécies e classes.

> [...] todo espaço vital torna-se para ele uma atmosfera moral e física, cuja paisagem, habitação, móveis, acessórios, vestuário, corpo, caráter, trato, ideologia, atividade e destino permeiam o ser humano, ao mesmo tempo em que a situação histórica geral aparece, novamente, como atmosfera que abrange todos os espaços vitais individuais (AUERBACH, 2004, p. 423).

Ao descrever os costumes de uma sociedade e os tipos humanos que ela produz, Balzac compõe a história natural da sociedade. É o que afirma em cada linha do prefácio de *A comédia humana*, em algumas delas muito nitidamente: "Se Buffon fez uma magnífica obra tentando representar num livro o conjunto da zoologia, não poderia existir uma obra desse gênero sobre a sociedade? (BALZAC, 1985, v. 1, p. 11, tradução nossa)". [35]

A narrativa apoia-se na atualidade. O realismo balzaquiano não nos parece simples cópia do real, mas possível explicação do mesmo. Balzac é assim realista porque focaliza sua atenção em elementos da vida material e os integra de forma funcional ao romanesco,

[35] No original: "Si Buffon a fait un magnifique ouvrage en essayant de représenter dans un livre l'ensemble de la zoologie, n'y avait-il pas une oeuvre de ce genre à faire pour la société?".

relacionando o físico com o moral, o social com o íntimo, o público com o privado. Cria uma ilusão da realidade, tornando-o ficcionalmente possível.

> Assim fareis vós, que segurais estes livros com vossas mãos brancas e mergulhais numa poltrona macia dizendo: talvez isto me divirta. Depois de terdes lido os secretos infortúnios do pai Goriot, jantareis com apetite, levando à conta do autor vossa insensibilidade, tachando-o de exagero, acusando-o de poesia. Ah! Sabei: este drama não é nem ficção nem romance. *All is true*. É tão verdadeiro, que qualquer um pode talvez reconhecer em si mesmo, em seu próprio coração, os elementos que contém (BALZAC, 1989, p. 22, tradução nossa).[36]

O pequeno trecho destacado acima de *O pai Goriot* (1835), um dos romances mais conhecidos e importantes de Balzac, revela a mesma preocupação encontrada em *O vermelho e o negro* (1830), de Stendhal, com a promoção da verossimilhança. Balzac prepara a recepção de seu texto advertindo o leitor para o fato de os infortúnios de Goriot serem julgados como exagerados, poéticos, meramente ficcionais. Afirma, no entanto, que sua obra não constitui uma ficção, nem um romance, pois tudo o que apresenta é verdadeiro, a ponto de qualquer leitor poder se identificar com o drama narrado.

Ao manter a complexidade da realidade, impõe unidade à diversidade, fazendo de sua obra narrativa um mundo fechado em si. A mistura entre personagens reais e fictícios faz de seu universo romanesco um microcosmo do mundo real, mais coerente, mais significante, porém não menos rico.

Mais do que realista, Émile Zola considerou Balzac, em razão de seu método de investigação, um escritor naturalista (cf. ZOLA, 1893, p. 58). Ao contrário de Stendhal, que se dedicou ao universo psicológico de seus personagens e desdenhou a importância da natureza na vida do indivíduo, Balzac teria valorizado a influência do meio, mostrando a ação do ambiente externo no universo íntimo de seus personagens.

> [...] Balzac partia como cientista do estudo do tema; todo o seu trabalho tinha por base a observação da criatura humana, e achava-se assim levado, como o zoólogo, a atribuir uma importância imensa a todos os órgãos do corpo e ao meio. Devemos vê-lo numa sala de dissecação, bisturi na mão, constatando que não há apenas um cérebro no homem, descobrindo que o homem é uma planta provinda do solo, e decidido desde logo, por amor ao

[36] No original: “Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d’une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant: peut-être ceci va-t-il m’amuser. Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînerez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l’auteur, en le taxant d’exageration, en l’accusant de poésie. Ah! sachez-le: ce drame n’est ni une fiction ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son coeur peut-être”.

> real, a nada subtrair do homem, a mostrá-lo em sua inteireza, com sua verdadeira função, sob a influência do vasto mundo (ZOLA, 1893, p. 86-87, tradução nossa).[37]

Balzac foi considerado naturalista porque permitiu que a imaginação cedesse espaço para a documentação. O declínio da imaginação era, na opinião de Zola, a característica essencial do romance moderno. O romancista deveria esforçar-se para sobrepor a realidade ao imaginário, visto que o romance naturalista configura-se, sobretudo, como um romance de observação e análise (cf. ZOLA, 1995, p. 24). Em *Os romancistas naturalistas* (1881), declarou Zola que, se Balzac tivesse produzido seus romances baseando-se exclusivamente na imaginação, seria naquela altura apenas mais um escritor da literatura francesa. Balzac "fundou o romance contemporâneo, porque foi um dos primeiros a mostrar e empregar esse senso do real que lhe permitiu evocar todo o mundo" (ZOLA, 1995, p. 30). Romances como, *Eugênia Grandet* (1833), *O pai Goriot* (1834), *A prima Bette* (1846) e *O primo Pons* (1847) seriam bons exemplos disso.

> [...] ninguém ousou associar a imaginação a Balzac e a Stendhal. Falou-se de suas faculdades poderosas de observação e análise; eles são grandes porque retrataram sua época, e não porque inventaram contos. Foram eles que conduziram essa evolução, foi a partir de suas obras que a imaginação deixou de contar no romance. Vejam nossos grandes romancistas contemporâneos, Gustave Flaubert, Edmond e Jules de Goncourt, Alphonse Daudet; seu talento não vem do que eles imaginam, mas do fato de reproduzirem a natureza com intensidade (ZOLA, 1995, p. 23-24).

Embora tenha escrito pouco sobre Balzac, Zola demonstrou ter por ele uma grande admiração, mais profunda, até mesmo, do que aquela revelada por Stendhal. Não hesitou em afirmar que Balzac "fundou uma literatura" (ZOLA, 1893, p. 60, tradução nossa),[38] e que estava à frente da literatura de seu tempo, antecipando aspectos da estética naturalista. Comparados aos personagens de Stendhal, seus personagens seriam criações mais completas e representações mais fidedignas da realidade.

---

[37] No original: "[...] Balzac partait en savant de l'étude du sujet; tout son travail était basé sur l'observation de la créature humaine,et il se trouvait ainsi amené, comme le zoologiste, à tenir un compte immense de tous les organes et du milieu. Il faut le voir dans une salle de dissection, le scalpel à la main, constatant qu'il n'y a pas seulement un cerveau dans l' homme, devenant que l'homme est une plante tenant au sol, et décidé dès lors, par amour du vrai, à ne rien retrancher de l'homme, à le montrer dans son entier, avec sa vraie fonction, sous l'influence du vaste monde".

[38] No original: "il a fondé une littérature".

> Peguem um personagem de Stendhal: é uma máquina intelectual e passional perfeitamente montada. Peguem um personagem de Balzac: é um homem de carne e osso, com a vestimenta e a atmosfera que o envolve. Onde está a criação mais completa, onde está a vida? Em Balzac, evidentemente. É verdade, tenho a maior admiração pelo espírito tão sagaz e tão pessoal de Stendhal. Todavia, ele me diverte como um mecânico genial que faz funcionar diante de mim a mais delicada das máquinas, enquanto Balzac me arrebata por inteiro, pela força da vida que evoca (ZOLA, 1893, p. 88, tradução nossa).[39]

Num ensaio escrito em 1881 e publicado no volume crítico *Os romancistas naturalistas*, Zola considerou Balzac o responsável pela criação do romance moderno: "Ele trouxe toda uma sociedade em sua cabeça, e também criou o romance moderno" (ZOLA, 1893, p. 50, tradução nossa).[40]

Nesse estudo de Zola, que, no fundo, é uma resenha da correspondência entre Balzac e Madame Hanska, merece destaque o desempenho de Balzac como crítico literário. Zola preocupou-se em conhecer as ideias gerais de Balzac sobre literatura, além de verificar se ele tinha consciência de seu importante papel nas letras modernas. Concluiu que Balzac, embora ciente de que a crítica, assim como a ciência, exigia compreensão total das obras, percepção das tendências da época, adoção de um sistema e a crença em determinados princípios, não foi feliz na execução de seus trabalhos críticos (cf. ZOLA, 1893, p. 61). De acordo com a ótica naturalista de Zola, Balzac não tinha método para construção de suas críticas. Flertou com a ciência, mas não se serviu de dados científicos com o rigor necessário. A comparação estabelecida entre os homens e os animais, para provar sua tese de um homem único, modificado pelo meio, ao invés de esclarecer suas ideias, obscureceria a questão. O prefácio de *A comédia humana* apresentaria um afluxo contínuo de ideias que aumentaria a confusão (cf. ZOLA, 1893, p. 72).

No entanto, Zola não deixa de exaltar a grande contribuição de Balzac para a literatura naturalista: "Já é suficiente que ele tenha sido nosso verdadeiro pai, que tenha sido o primeiro a afirmar a ação decisiva do meio sobre o personagem, que tenha trazido para o romance os métodos de observação e de experimentação. É isso que faz dele o gênio do século" (ZOLA, 1893, p. 73, tradução nossa).[41]

---

[39] No original: "Prenez un personnage, de Stendhal: c'est une machine intellectuelle et passionnelle parfaitement montée. Prenez un personnage de Balzac: c'est un homme en chair et en os, avec son vêtement et l'air qui l'enveloppe. Où est la création la plus complète, où est la vie? Chez Balzac, évidemment. Certes, j'ai la plus grande admiration pour l'esprit si sagace et si personnel de Stendhal. Mais il m'amuse comme un mécanicien de génie qui fait fonctionner devant moi la plus délicate des machines; tandis que Balzac me prend tout entier, par la puissance de la vie qu'il évoque".

[40] No original: "Il a porté toute une societé dans sa tête, et en outre il a créé le roman moderne."

[41] No original: "Mais il suffit qu'il soit notre véritable père, qu'il ait le premier affirmé l'action decisive du milieu sur le personnage, qu'il ait porté dans le roman les méthodes d'observation et d'expérimentation. C'est là qui fait de lui le génie du siècle".

Zola afirma que pretendia voltar aos estudos sobre Balzac, mas confessa que, sem ânimo nem coragem, decidiu publicar o que já havia escrito. No prefácio, desculpa-se com Balzac por não ter escrito um ensaio à sua altura, e não deixa de reverenciá-lo como o pai do naturalismo (cf. ZOLA, 1893, p. 11).

> Ele criou o romance naturalista, o estudo exato da sociedade, e de repente, por uma audácia do gênio, ousou fazer viver neste vivo afresco toda uma sociedade cópia da que se apresentava diante dele. Foi a afirmação mais brilhante da evolução moderna. Ele liquidava com a mentira dos antigos gêneros, começava o futuro. O que há de mais surpreendente, no seu caso é que ele tenha realizado esta revolução em pleno movimento romântico (ZOLA, 1893, p. 58, tradução nossa).[42]

Assim como Sainte-Beuve e Taine podem ser considerados os mestres da crítica moderna, Zola reconheceu Stendhal e Balzac como os pioneiros do romance moderno. Para o mestre do naturalismo, ao lado de Flaubert e dos Goncourt, Stendhal e Balzac compõem o grupo de escritores responsáveis pela transição do realismo para o naturalismo.

A exemplo de Stendhal, Balzac fez de homens comuns personagens de seus romances. Condicionados às circunstâncias históricas, passaram a ser retratados num ambiente social estabelecido. Tal procedimento foi totalmente inovador, visto que rompia com a regra clássica de diferenciação dos níveis. Na Antiguidade, personagens da vida cotidiana só eram aceitáveis quando abordados de forma cômica, visto que a realidade comum era considerada matéria privativa dos estilos baixo e médio. Stendhal e Balzac deram continuidade ao processo de rompimento da regra clássica, que se havia iniciado timidamente com os romances de costumes do século XVIII, a *comédie larmoyante*, e com o pré-romantismo. Além de romper com a regra clássica, estes romancistas deram início ao realismo moderno e abriram caminho para formas cada vez mais ricas e amplas de representar a realidade.

[42] No original: “Il a créa le roman naturaliste, l’étude exacte de la société, et du coup, par une audace du génie, il osa faire vivre dans sa vaste fresque toute une société copiée sur celle qui posait devant lui. C’était l’affirmation la plus éclatante de l’évolution moderne. Il tuait les mensonges des anciens genres, il commençait l’avenir. Ce qu’il y a de plus étonnant, dans son cas, c’est qu’il ait accompli cette révolution en plein mouvement romantique”.

## 1.3 A França pós-1848 e os realistas posteriores

Abalado por grandes mudanças sociais, políticas, econômicas e científicas, o século XIX caracterizou-se como um período de constante tensão dialética, acentuadas contradições e agudos contrastes sociais. A Revolução Industrial ajudou a transformar a Europa Ocidental e a América do Norte. As inovações científicas, por outro lado, levaram o homem a reavaliar a ideia de si mesmo, enquanto ser físico e moral. Paralelamente, diferentes acontecimentos políticos, tais como as revoluções de 1830 e 1848, na França; o golpe de Napoleão, em 1851; a unificação alemã e italiana; a guerra franco-prussiana; a guerra civil americana, repercutiram no cenário mundial, promovendo alterações de diferentes ordens. Estas transformações não serviram apenas como cenário, mas foram fundamentais, ao lado do avanço da ciência, bem como da proposta de introdução do método científico nas artes, para a afirmação do realismo e para a configuração do movimento naturalista.

Na condição de pátria-mãe do realismo e de berço do naturalismo, a França ocupará, assim como os romancistas franceses adeptos da doutrina estética realista e naturalista, o centro das discussões deste capítulo.

Por volta de 1847, o país viveu uma grande crise econômica. No campo, as colheitas estavam ruins e, na cidade, a venda de produtos industrializados sofria acentuada queda. Era grande o número de falências e maior ainda o de desempregados. Descontentes com a situação, camponeses, trabalhadores e burgueses organizaram protestos pelas ruas de Paris. A oposição, por sua vez, clamava por reformas. A insatisfação era geral e atingiu seu auge em 22 de fevereiro de 1848, quando uma multidão de descontentes ganhou as ruas e cobriu Paris de barricadas. Diante de tal cenário, o rei Luís Filipe renunciou ao trono e a Segunda República foi proclamada.

O novo regime pôde, enfim, garantir as liberdades fundamentais. Por razões políticas, a pena de morte foi suprimida, bem como a escravidão nas colônias. A liberdade de imprensa e o sufrágio universal foram instituídos (cf. LABRUNE ; TOUTAIN, 1998).

Se, inicialmente, a Segunda República apresentou um caráter idealista e generoso, logo se tornou realista, prudente e conservadora. O idealismo que ajudou a promover a revolução rapidamente se esvaiu, ao passo que a crise econômica e a crise política persistiram duramente. Os representantes do governo provisório, estabelecido logo após a queda de Luís Filipe, embora interessados no bem público, não tinham nenhuma experiência no poder, o que fez com que o país recaísse no conservadorismo. A nova Constituição estabeleceu o regime

presidencial, e Luís Napoleão Bonaparte foi eleito Presidente da República pelo período de quatro anos.

O novo governo sufocou manifestações populares nos bairros operários e, a fim de prevenir o retorno do espírito revolucionário, estabeleceu a *lei Falloux*, que delegava aos religiosos poder total sobre o ensino. Ainda no ano de 1850, a nova lei eleitoral garantiu o direito ao voto àqueles que comprovavam ter residência fixa pelo período mínimo de três anos. Esta medida excluía os operários do processo democrático, visto que a instabilidade econômica os obrigava a constantes mudanças de endereço. Em 1851, Bonaparte deu um golpe de estado, prolongando seu mandato por dez anos. Um ano depois, o Segundo Império foi oficialmente proclamado.

O fracasso da revolução de 1848 e a tomada do poder por Napoleão III em 1851 promoveram uma enorme frustração popular. A teoria socialista de Fourier e de Saint-Simon[43] estava por terra, e a esperança gerada pelos ideais revolucionários parecia ter chegado ao fim. O cenário ideal para o surgimento de uma nova estética começava a se configurar. O espírito de revolta e insatisfação parece assim deslocar-se rumo às artes. Diante de tamanha desilusão, restava agora ater-se tão-somente aos fatos e confiar no crivo da razão. A ciência afirmava-se, e a arte, cada vez mais, nela se apoiava. A racionalização da existência difundia-se tanto no *corpus* social quanto no individual.

Em 1850, ano da morte de Balzac, Victor Hugo (1802-1885) ainda dava continuidade à sua obra, e somente em 1862 viria a escrever *Os miseráveis*. Octave Feuillet (1821-1890) e Paul Baudry (1828-1886) eram mais conhecidos do grande público que Gustave Flaubert (1821-1880) e Courbet (1819-1877). Como movimento literário, no entanto, o romantismo começava a perder força, cedendo espaço para o realismo e, algum tempo depois, para o naturalismo.

Por volta de meados do século XIX, os efeitos da Revolução Industrial eram notáveis. O progresso e a evolução instalaram-se como marcas da modernidade. As cidades cresceram, fábricas foram instaladas, novas formas de energia, como o gás e a eletricidade, foram descobertas, e as primeiras linhas de locomotivas a vapor começaram a funcionar. Paris sofria grande modernização. Surgiam os *boulevards* com bancos e grandes lojas, estações de trem são construídas, assim como as primeiras usinas. É o nascimento da sociedade industrial, que faz da ciência sua nova lei. Com a industrialização e o consequente desenvolvimento

[43] François Marie Charles Fourier (1772-1837) foi um socialista francês que fez duras críticas à industrialização, ao economicismo e ao capitalismo de sua época. Ao lado do filósofo e economista Saint-Simon (1760-1825), foi um dos pais do socialismo moderno. Suas ideias exerceram grande influência sobre a revolução de 1848.

tecnológico, uma imensa camada de trabalhadores passou a viver nas cidades, porém em situação precária. Concomitantemente ao progresso, veio a revolta social, motivada por condições de vida miseráveis. O naturalismo buscou nesta penosa realidade o tema de muitos de seus romances, dando à arte um enfoque social totalmente novo.

Os romances naturalistas apresentaram como temática a classe trabalhadora, seu modo de vida e seus conflitos, dando destaque à Revolução Industrial e aos embates sociais dela recorrentes. Dentre os romances de Émile Zola ilustrativos desta nova postura social da arte, destacam-se *O paraíso das damas* (1883), narrativa sobre o comércio, que revela o enriquecimento de grandes proprietários; *Germinal* (1885), que ilustra de forma detalhada e profunda o trabalho nas minas, a dura realidade da classe operária, além de retratar o nascimento do movimento operário e dos antagonismos entre as classes; e *O dinheiro* (1891), que aborda a bolsa e os grandes negócios, cujo tema é a conquista do poder e da riqueza por meio da expansão comercial. O trabalho passa a ser compreendido, antes de tudo, como um valor essencial.

Antes de Zola e de seus romances naturalistas, entretanto, o pintor francês Gustave Courbet, considerado o criador da arte social na pintura, já havia voltado os olhos para o homem do povo, trabalhador e membro da classe mais pobre da sociedade. Courbet rejeitou o idealismo e o academicismo, abordando temas da realidade cotidiana, banal e comum. A vida do dia-a-dia nunca fora tratada com tamanha franqueza e brutalidade. Em suas famosas telas *Depois do jantar em Ornans*, de 1849, e *Um enterro à Ornans*, de 1850, a realidade é representada de forma detalhada e sem qualquer artifício de beleza, pois Courbet acreditava que o belo residiria na realidade vivida, tal como ela é, desprovida de quaisquer atenuantes artísticos. Para um público pouco habituado à realidade nua e crua, estas telas foram consideradas grotescas e indecentes, sendo a segunda vista como uma audácia ainda maior, uma vez que retratava uma cena banal em um formato geralmente reservado aos temas históricos.

Courbet deu à arte viés político, atribuindo-lhe importante papel social. Naturalismo e rebelião política eram para ele expressões diferentes da mesma atitude, não havendo nenhuma distinção essencial entre verdade social e verdade artística (cf. HAUSER, 2003, p. 793). Numa carta escrita em 1851, declarou: “Não sou só um socialista, mas também um democrata e republicano, numa palavra, um partidário da revolução e, sobretudo, um realista, isto é, o amigo sincero da verdade real” (*apud* HAUSER, 2003, p. 793).

Ao seu redor formou-se um cenáculo de artistas e de homens de letras. Os romancistas Champfleury e Duranty se tornaram os teóricos do movimento, que contou ainda com a

revista *Réalisme,* fundada por este último. A arte deveria agora se voltar para as classes mais populares – a pequena burguesia, artesãos e operários –, bem como para o estudo dos costumes e dos tipos sociais contemporâneos. Caberia ao artista a responsabilidade de "fazer uma arte viva",[44] em total concordância com o presente, pois que "[era] preciso ser de seu tempo",[45] nas palavras de Daumier (*apud* HAUSER, 2003, p. 796, tradução nossa). Assim, conscientes do significado histórico de sua época, os artistas buscaram romper com o isolamento romântico, lutando por um novo homem e por uma nova ordem política e econômica.

Nas artes, pouco a pouco, o realismo aliou-se à ciência, dando origem ao naturalismo, cuja ascensão se deu nas últimas décadas do século XIX. Foram muitas as transformações sociais, políticas, filosóficas e científicas que contribuíram, ao longo do século, para a afirmação desta nova estética, conforme vimos.

O efeito mais significativo da Revolução Industrial parece não ter sido as revoltas sociais que ajudou a promover, mas a mudança que operou na mentalidade e na atitude do homem, que passou a cultuar de forma mais intensa os bens materiais e o lucro. Ao agregar valor às coisas concretas e propagar a crença de que a verdade só pode ser atingida por meio da observação detalhada da realidade, o naturalismo revelou-se em perfeita consonância com a tendência materialista da segunda metade do século XIX. Isso explica o fato de os escritores naturalistas realizarem experiências *in loco*, antes de iniciarem um romance, bem como o interesse manifestado por Zola pela fotografia, instrumento capaz de permitir a apreensão precisa do detalhe. Se a industrialização levou ao materialismo, este, por sua vez, foi corroborado pela ciência.

A partir de meados do século XIX, o progresso científico demonstrou-se multifacetado. No que concerne às ciências biológicas, as novas descobertas exerceram influência direta na literatura naturalista. Logo nas primeiras décadas do oitocentos, Lamark (1744-1829) abrira caminho para a "teoria da evolução", confirmada e desenvolvida por Charles Darwin (1809-1882), em 1859, por meio da publicação de *Origem das espécies por meio da seleção natural*, marco da ciência e do pensamento do século XIX. A teoria evolucionista, segundo a qual apenas os seres mais fortes e melhor adaptados ao meio sobrevivem, contribuiu, com efeito, para legitimar a tendência materialista gerada pela industrialização.

[44] No original: "faire de l'art vivant".

[45] No original: "Il faut être de son temps".

A visão animalizada do homem, presente nos romances naturalistas, originou-se desse modo de uma premissa de Darwin, cujo princípio fundamental se encerra na ideia de que o homem descende de animais inferiores. Ao abordar o homem animalizado, o naturalismo inverteu assim o processo da evolução, expondo a degeneração do ser.

Para os romancistas naturalistas, o destino humano é determinado pelo meio onde se vive, pelas paixões, bem como pelo princípio científico da hereditariedade, que, por sua vez, desconsidera completamente a crença no livre arbítrio, reduzindo o homem a um resultado de forças externas e de sua condição genética. Na série *Os Rougon-Macquart*; *a história natural e social de uma família sob o Segundo Império*, Émile Zola corrobora tais princípios, ao apresentar personagens que estão à mercê das circunstâncias, e não de si mesmos.

Aplicado ao estudo do homem, o método científico transformou o ser humano num objeto de observação, descrição e análise. Ao ser compreendido como uma máquina, o homem tornou-se isento de todo juízo de ordem moral, não podendo, portanto, ser responsável pelo que produz. Esta poderia ser considerada, em essência, a origem da amoralidade e do despudor dos romances naturalistas.

De acordo com o método científico, o romancista deveria, à semelhança do cientista, observar e registrar tudo com impessoalidade. Foi com base em tal princípio que Zola inspirou-se no estudo de Claude Bernard, *Introdução ao estudo da medicina experimental* (1865), cujo objetivo era transformar a medicina numa disciplina científica baseada na observação, a fim de elaborar o *Romance experimental* (1881), a principal obra teórica do movimento naturalista.

O método científico não foi aplicado somente à literatura, mas também à psicologia e à filosofia. Nesta última, deu origem ao positivismo, que se configurou como uma tentativa de submeter a filosofia ao método científico, e de entender a vida pelos olhos da ciência. Auguste Comte aplicou o conceito de evolução ao pensamento humano, idealizando-o em três etapas: a teológica, a metafísica e a positivista. O positivismo é o resultado, portanto, da aceitação do método científico como único meio de atingir o conhecimento. De acordo com o princípio positivista, só seria possível conhecer o que se pode analisar ou deduzir logicamente a partir da observação. Como se pode observar em seus romances, os naturalistas seguiram com rigor este preceito.

Seria impossível separar o realismo, e sobretudo o naturalismo, do espírito positivista do século XIX. Ambos foram, inquestionavelmente, guiados pelos princípios filosóficos e científicos da segunda metade do século. A maneira de Balzac e Zola compreenderem a realidade foi influenciada diretamente pelos modelos de classificação e de análise

provenientes da medicina e da zoologia. A literatura, assim, assumiu a tarefa de desvendar os determinismos da hereditariedade e do meio, responsáveis por condicionar o comportamento humano, influência das ideias de Darwin e de Claude Bernard.

Os romancistas obedeceram aos dogmas da objetividade científica, e se apoiaram nas ciências médicas e em suas disciplinas associadas, como a anatomia e a fisiologia, tornando-se observadores de determinismos psicológicos e de doenças psicossociais. Os irmãos Goncourt, por exemplo, escreveram verdadeiros estudos romanescos sobre diferentes nevroses, enquanto Maupassant demonstrou certa predileção pelos fenômenos psicopatológicos. Para atingir o real, a literatura deveria cumprir uma exigência científica de precisão e de rigor, tanto na observação, quanto na expressão. Com o naturalismo, a escrita romanesca não é apenas a reprodução fiel e objetiva da realidade, mas instrumento de observação e experiência dos fenômenos biológicos e sociais.

Nas últimas décadas do século XIX, o naturalismo, enfim, triunfou: a intriga se subordinou ao estudo do meio; os fenômenos foram observados clinicamente de acordo com a fisiologia, influência clara do positivismo sobre a representação romanesca; e a descrição dos meios populares revelou uma nova realidade social e humana. Antes de nos atermos a estas reformulações, porém, damos destaque a duas atitudes antagônicas assumidas em face do papel social da arte que parecem ter marcado o século XIX.

Ainda na primeira metade do século, Stendhal e Balzac contribuíram com a superação da tendência romântica de fuga da realidade e interessaram-se pelas questões atuais de seu tempo, abrindo caminho para o realismo. Stendhal inovou ao relacionar o destino de um herói plebeu à realidade política e social de uma época, compreendendo o romance como um espelho da realidade, enquanto Balzac fez d'*A comédia humana* um instrumento de conhecimento da sociedade e dos costumes contemporâneos, promovendo a interação constante entre o indivíduo e o meio.

Parte da geração de romancistas posteriores a 1848, no entanto, propagou a ideia de que a arte não deveria interferir nos acontecimentos práticos de seu tempo. Gustave Flaubert, Guy de Maupassant e os irmãos Jules e Edmond Goncourt deram continuidade à perspectiva realista, valorizando a documentação e o cuidado com a forma mais do que a inspiração, mas não deixaram de optar pelo isolamento estético. Compreenderam a literatura como um gozo sensorial e defenderam o princípio da arte pela arte, contrapondo-se tanto aos romancistas anteriores, como Stendhal e Balzac, como ao naturalismo de caráter social proposto por Émile Zola.

Assim sendo, antes de nos determos no naturalismo preconizado por Émile Zola, julgamos pertinente buscar, nas próximas três subseções deste capítulo, discutir as contribuições de Gustave Flaubert, de Guy de Maupassant e dos irmãos Jules e Edmond Goncourt no processo de transformação do realismo em naturalismo.

### 1.3.1 O real expresso em palavras: “sem gritos, sem convulsão, nada mais que a fixidez de um olhar pensativo” [46]

A frase que ajuda a compor o título desta subseção foi extraída de uma das cartas de Gustave Flaubert endereçada à Louise Colet, sua confidente e amante de 1846 a 1854. Claro e direto, o trecho acima é capaz de sintetizar a intenção artística de seu autor. Continuador do realismo moderno, Flaubert soube imprimir-lhe um caráter impessoal e objetivo. Retratou a sociedade burguesa do século XIX de forma direta, mas não menos profunda. Seu realismo tem por base a “seriedade objetiva que penetra até as profundezas das paixões e enredos de uma vida humana, sem, contudo, entrar ela própria num estado de excitação, ou, pelo menos, sem delatar essa excitação” (AUERBACH, 2004, p. 439). O fato real é assim narrado com crueza e intensidade, mas em total equilíbrio e complacência.

A palavra de ordem parece ser “contenção”. Isto não quer dizer, no entanto, que Flaubert consiga manter-se completamente imune e desprendido daquilo que escreve: “Quando escrevia o envenenamento de Madame Bovary eu tinha o gosto do arsênico tão vivo em minha boca, como se eu mesmo estivesse envenenado, que tive duas indigestões uma atrás da outra – indigestões reais, pois vomitei todo o meu jantar” (FLAUBERT, 2005, p. 213).

O cotejo dos dois fragmentos supracitados evidencia que, em Flaubert, a tão desejada imparcialidade convive com um profundo senso de identificação do romancista com o que escreve. A célebre frase “*Madame Bovary*, sou eu”,[47] proferida durante o julgamento do romance, em 1857, seria prova irrefutável do envolvimento do escritor com a obra. Este conflito, por sua vez, ajuda-nos a investigar a postura ambígua adotada pelo romancista perante o realismo, o que parece ser uma chave importante para a compreensão de sua obra.

---

[46] FLAUBERT *apud* AUERBACH, 2003, p. 439.

[47] “*Madame Bovary*, c’est moi.”

Diante da narrativa, Flaubert adota posição diferente da assumida por seus antecessores realistas. Com efeito, ao contrário de Stendhal e de Balzac, que manifestam suas entusiasmadas opiniões acerca de um personagem, ou mesmo de um acontecimento, Flaubert acredita que o romancista só é verdadeiro se observa com imparcialidade, isto é, quando é capaz de impedir que sentimentos pessoais interfiram na narrativa. O ato de narrar, desse modo, pressuporia, por si só, a omissão do narrador. Ao compreender a impessoalidade como um artifício técnico, recomenda ao escritor esforçar-se para alcançar a objetividade, a impassibilidade, o desprendimento e a indiferença.

> O autor, na sua obra, deve ser como Deus no universo, onipresente, mas invisível. Sendo a arte uma segunda natureza, o procedimento do criador desta natureza deve ser análogo; que se perceba, em todos os átomos, em todos os aspectos, uma indiferença oculta e infinita (FLAUBERT, 1926-1933, v.3, p. 61-62, tradução nossa).[48]

O escritor deve mostrar sem julgar, atribuindo à linguagem a responsabilidade de traduzir os acontecimentos. Flaubert prefere abster-se de qualquer interferência de ordem pessoal, pois confia no poder da linguagem bem empregada. Acredita que a realidade do acontecimento revela-se pela expressão linguística. A linguagem seria responsável por produzir a verdade daquilo que é objeto de observação. A sensibilidade do artista o ajudaria a apreender a realidade e a construir, por meio da expressão estilística, uma realidade ficcional e independente: "É preciso que a realidade entre em nós, até nos fazer gritar, para bem reproduzi-la" (FLAUBERT *apud* DÉCOTE ; DUBOSCLARD, 1998, p.447, tradução nossa).[49] O romance cria sua própria realidade, paralela à verdade, que ele dá a ilusão de simplesmente refletir. O realismo de Flaubert não se resume a uma arte de observação, uma vez que defende o princípio de que o romancista deve ser tocado pela realidade para melhor reproduzi-la.

> A reflexão sobre o estilo é capital em Flaubert: como escrever belos livros sobre a mediocridade cotidiana, expressar o tédio, sem entediar? Para entrar no romance, a realidade, exatamente por ser medíocre, deve ser interiorizada, compreendida intimamente, tornada perfeita, isto é, em perfeita conformidade com a impressão que ela produz, tal é a química do

[48] No original: "L'auteur, dans son oeuvre, doit être comme Dieu dans l'univers, présent partout, et visible nulle part. L'art étant une seconde nature, le créateur de cette nature-là doit agir par des procédés analogues. Que l'on sente dans tous les atomes, à tous les aspects, une impassibilité cachée et infinie."

[49] No original: "Il faut que la réalité entre en nous, jusqu'à nous faire crier, pour la bien reproduire."

> estilo: nem embelezamento, nem ocultação, mas restituição literária do real pelo meio da expressão justa (DÉCOTE ; DUBOSCLARD, 1998, p. 420, tradução nossa).[50]

Em carta escrita a Louise Colet, Flaubert comenta a importância do estilo: "[...] não há temas nobres nem vis [...]. O estilo é por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas" (FLAUBERT, 2005, p. 54). Para ele, qualquer tema poderia ser literário, não havendo assuntos bons ou ruins, pois tudo depende da forma e do estilo. A maneira pela qual o artista compreende o mundo determina o seu estilo, a mais pura expressão de uma visão de mundo particular. O estilo, por sua vez, manifesta-se por meio das escolhas linguísticas do romancista, que seleciona os elementos adequados para a expressão de seu pensamento.

> Com Flaubert ocorre um curioso paradoxo: o mesmo escritor que transforma em tema de romance o mundo dos homens medíocres e os espíritos desprezíveis adverte que, assim como na poesia, também na ficção tudo depende essencialmente da forma, que esta decide a fealdade e a beleza dos temas, sua verdade e sua mentira, e proclama que o romancista deve ser antes de tudo, um artista, um trabalhador incansável e incorruptível do estilo (VARGAS-LLOSA, 1979, p. 179).

*Madame Bovary* (1857) desenvolve um tema cotidiano e apresenta personagens que são seres comuns, de ambições e problemas vulgares, o reflexo fiel de um meio social. No entanto, o romance denota irrepreensível labor linguístico. Na condição de romancista, Flaubert é, concomitantemente, um retratista do mundo moderno e um estilista minucioso e apurado da língua.

Flaubert buscou sem cessar o efeito rítmico no interior da frase ou do parágrafo, a harmonia fônica, bem como o equilíbrio perfeito entre a descrição e a narração. Nenhuma palavra é empregada por acaso. Revela imenso cuidado na redação de suas cenas, mostrando-se atento à precisão das palavras, à expressão dos sentimentos por meio do diálogo entre os personagens.

Cinco anos antes da publicação da primeira edição de *Madame Bovary*, confidencia a Louise Colet a angústia e a sensação de impotência diante da tarefa de expressar o quotidiano.

---

[50] No original: "La réflexion sur le style est capitale chez Flaubert: comment écrire de beaux livres sur la médiocrité quotidienne, exprimer l'ennui sans ennuyer ? Pour entrer dans le roman, la réalité, justement parce qu'elle est médiocre, doit être interiorisée, comprise intimement, rendue parfaitement, c'est-à-dire en parfaite conformité avec l'impression qu'elle produit; telle est la 'chimie' du style: ni embellissement, ni occultation, mais restitution littéraire du réel par le moyen de l'expression juste".

A carta é um verdadeiro desabafo sobre a dificuldade de narrar a cena de chegada do casal Bovary à Yonville e do diálogo entre Emma e seu futuro amante Léon.

> Como minha Bovary me chateia! No entanto eu já começo a me desembaralhar um pouco. Jamais em minha vida escrevi algo mais difícil do que faço agora, diálogo trivial! Esta cena da hospedaria vai talvez me exigir três meses, não sei. Eu tenho vontade de chorar às vezes, de tanto sentir minha impotência. Mas antes me arrebentar por causa dela do que escamotear. Eu tenho que colocar na mesma conversa cinco ou seis personagens (que falam), vários outros (dos quais se fala), o lugar onde estão, toda a região, fazendo descrições físicas das pessoas e dos objetos, e mostrar no meio de tudo isso seja [*sic*] rápido, sem ser seco, e desenvolvido sem quebras, arranjando, em seguida, outros detalhes que seriam mais impressionantes. Eu vou fazer bem rápido e trabalhar por grandes esboços sucessivos de conjunto; à força de insistir bastante, talvez tudo se encaixe. (FLAUBERT, 2005, p. 77-78).

A correspondência trocada com Louise Colet e George Sand é reveladora de sua austeridade no domínio da linguagem, e está recheada de queixas e lamentações acerca de sua luta cotidiana. Nestas cartas, Flaubert afirma seu ideal estético e descreve o lento martírio de seu processo de criação. Sua insatisfação parecia ser constante e insaciável. Com relativa frequência, expôs a angústia de nunca conseguir escrever aquilo que realmente desejava e da maneira como gostaria.

Sua crítica aos realistas e naturalistas apoia-se no princípio de que a realidade deve servir apenas como ponto de partida para a criação artística. Caberia, exclusivamente, à linguagem a tarefa de representar a realidade.

> Em minha opinião, a Realidade não deve ser mais que um trampolim. Nossos amigos estão convencidos de que ela sozinha constitui toda a arte. Esse materialismo me deixa indignado; quase todas as segundas-feiras, tenho um acesso de raiva ao ler os folhetins desse bravo Zola. Depois dos Realistas temos os Naturalistas e os Impressionistas. Que progresso! Corja de farsantes. Querem crer e fazer-nos crer que descobriram o Mediterrâneo (FLAUBERT, 1926-1933, v.7, p. 359, tradução nossa).[51]

Repeliu o realismo ao perceber que aqueles que se diziam seus seguidores não demonstravam preocupação com o estilo e a forma. Em resposta ao comentário que a amiga e

[51] No original: “La Réalité, selon moi, ne doit être qu’un tremplin. Nos amis sont persuadés qu’à elle seule constitue tout l’art. Ce matérialisme m’indigne, et, presque tous les lundis, j’ai un accès d’irritation en lisant les feuilletons de ce brave Zola. Après les Réalistes, nous avons les Naturalistes et les impressionistes. Quel progrès! Tas de farceurs qui veulent se faire accroire et nous faire accroire qu’ils ont découvert la Mediterranée”.

correspondente George Sand faz, em uma carta, a propósito de sua influência sobre os novos romancistas, escreveu:

> [...] A respeito de meus amigos, você acrescenta “minha escola”. Eu faço tudo para não ter escola! A *priori*, repudio todas. Aqueles que vejo com frequência e que você designa buscam tudo o que eu desprezo e preocupam-se de forma medíocre com o que me atormenta. Olho como muito secundário o detalhe técnico, a informação local, enfim o lado histórico e exato das coisas. Busco acima de tudo a beleza, buscada mediocremente por meus companheiros. Eu os vejo insensíveis, quando eu estou devastado de admiração ou de horror (FLAUBERT, 2005, p. 240).

A declaração de Flaubert de que refuta a ideia de escola é coerente e merece ser comentada no parágrafo seguinte. Todavia, a afirmação de que concentra pouca atenção ao “detalhe técnico”, “à informação local” e ao elemento histórico, nos parece falaciosa, uma vez que, durante o processo de composição de seus romances, dedicou-se a enormes estudos, procurando servir-se de todo tipo de documentação, seja ela histórica ou científica. De acordo com Zola, dos cerca de sete anos dedicados à escrita de uma obra, quatro eram reservados às leituras preparatórias, tamanha sua obsessão pela exatidão dos fatos (cf. ZOLA, 1893, p. 209). Seu insaciável desejo de perfeição o fazia consultar especialistas, coletar informações, visitar lugares que serviriam como cenário para uma cena que pretendia escrever. À semelhança dos romancistas realistas demonstrou assim preocupação em documentar seus romances. Criou suas notas, enquanto os irmãos Goncourt escreveram um jornal e Zola elaborou fichas. Em *Madame Bovary*, apresentou detalhes da vida normanda. Para descrever o envenenamento de Emma, consultou diversos tratados médicos e pesquisou com afinco os princípios farmacêuticos do arsênico. Em *Educação sentimental*, reconstituiu as jornadas revolucionárias de 1840 até 1851 com tamanha precisão que chegou a despertar a admiração de historiadores. Viajou pela África e pelo Oriente, estudou a Antiguidade para compor *Salambô* (1862) e *A tentação de Santo Antônio* (1874). Não há como negar o caráter documental de seu método de composição romanesca. Ainda que à revelia, Flaubert é, ao menos por este aspecto, realista.

É verdade que rejeitou a ideia de grupo ou escola literária. O repúdio por seus seguidores se explica por sua obsessão pela forma. Acreditava que o romancista deveria ser independente, tendo como único objetivo a composição de belos livros. Zola tentou em vão persuadi-lo do contrário, argumentando que as escolas literárias se constituíam por si mesmas e que, por isso, era preciso aceitá-las. Os escritores não surgiriam como fatos isolados, mas se apoiariam uns aos outros, de acordo com os costumes e épocas históricas. Estes argumentos,

porém, não foram bem acolhidos por Flaubert, partidário da opinião de que Zola ambicionava manipular temperamentos (cf. ZOLA, 1893, p. 189).

> Nos dias em que ele explodia contra as etiquetas, as palavras em *ismo*, eu lhe respondia que são necessárias, todavia, palavras para constatar fatos; com frequência, inclusive, essas palavras são forjadas e impostas pelo público, que precisa se reconhecer, no meio do trabalho de seu tempo. Em suma, nós nos entendíamos quanto ao livre desenvolvimento da originalidade, tínhamos a mesma filosofia e a mesma estética, os mesmos ódios e as mesmas ternuras literárias; nossa discordância só começava se eu procurava levá-lo mais à frente, remontando do escritor ao grupo, procurando saber de onde vinha nossa literatura e para onde ela ia (ZOLA, 1893, p. 189, tradução nossa).[52]

A fim de reforçar sua aversão ao realismo, chegou ao exagero de declarar que *Madame Bovary* fora escrito simplesmente com o intuito de irritar os realistas de sua época. Seria uma zombaria lírica dirigida aos admiradores do real: "Julgam que eu estou enamorado pelo real, enquanto que na verdade o detesto. Escrevi este romance [*Madame Bovary*] justamente por odiar o realismo" (FLAUBERT, 1926-1933, v. 4, p. 134, tradução nossa).[53] Cerca de vinte anos mais tarde, insistiu em corroborar sua postura anti-realista: "Detesto o que é comumente chamado realismo, embora eu tenha sido feito um de seus pontífices" (FLAUBERT, 1926-1933, v. 7, p. 285, tradução nossa).[54]

Émile Zola declarou que, ao surgir, além de atingir enorme sucesso e promover, consequentemente, a glorificação de seu autor, *Madame Bovary* foi responsável por uma verdadeira "evolução literária" (ZOLA, 1893, p. 125). A geração de Zola, Maupassant, Goncourt, Daudet e Huysmans foi fortemente influenciada pelo romance e o considerou como um modelo de realismo e de naturalismo a ser seguido. O trecho abaixo abre o longo ensaio de Zola dedicado a Flaubert, publicado em *Os romancistas naturalistas* (1881), e deixa clara a maneira pela qual os romancistas realistas e naturalistas compreenderam o romance:

---

[52] No original: "Les jours où il s'emportait contre les étiquettes, les mots en isme, je lui répondais qu'il faut pourtant des mots pour constater des faits; souvent même ces mots sont forgés et imposés par le public, qui a besoin de se reconnaître, au milieu du travail de son temps. En somme, nous nous entendions sur le libre développement de l'originalité, nous avions la même philosopbie et la même esthétique, les mêmes haines et les mêmes tendresses littéraires; notre désaccord ne commençait que si je tâchais de le pousser plus avant, en remontant de l'écrivain au groupe, en cherchant à savoir d'où venait notre littérature et où elle allait".

[53] No original: "On me croit épris du réel, tandi que je l'exècre, car c'est en haine du réalisme que j'ai entrepris ce roman".

[54] No original: "J'exècre ce qu'on est convenu d'appeler le réalisme, bien qu'on m'en fasse un des pontifes".

> Quando *Madame* Bovary apareceu, houve toda uma evolução literária. Parecia que a fórmula do romance moderno, dispersa na obra colossal de Balzac, acabava de ser simplificada e claramente anunciada em quatrocentas páginas de um livro. O código da nova arte estava escrito. *Madame Bovary* tinha uma clareza e uma perfeição que faziam dele o romance típico, o modelo definitivo do gênero (ZOLA, 1893, p. 125, tradução nossa).[55]

Na opinião de Zola, mais do que dar continuidade ao realismo moderno iniciado com Stendhal e Balzac, *Madame Bovary* promoveu a sua evolução, configurando-se como "o modelo definitivo do gênero", isto é, o protótipo do romance naturalista.

Se Balzac criou o real por meio de sua imaginação, Flaubert reproduziu a vida de forma fidedigna, por meio de uma linguagem burilada. Seus heróis podem não ser grandiosos ou exagerados, mas expressam a verdade e o vazio do ser. Enquanto Balzac intervém na narrativa, expondo reflexões e dialogando com o leitor, Flaubert revela-se impessoal e imparcial. Zola destaca que esta neutralidade do narrador, em Flaubert, apresenta-se em total concordância com a sua condição de romancista naturalista.

> O romancista naturalista procura desaparecer completamente por trás da ação que narra. Ele é o *metteur en scène* oculto do drama. Nunca se mostra ao fim de uma frase. Não o ouvimos nem rir, nem chorar com suas personagens, assim como ele não se permite julgar seus atos. [...] o autor não é um moralista, mas um anatomista que se contenta em dizer o que se encontra no cadáver humano (ZOLA, 1893, p. 128-129, tradução nossa).[56]

Zola afirma que "a primeira característica do romance naturalista, do qual *Madame Bovary* é o tipo, é a reprodução exata da vida, a ausência de todo elemento romanesco" (ZOLA, 1893, p. 126, tradução nossa).[57] Ao longo do ensaio, enfatiza o caráter moderno e realista dos romances de Flaubert, assim como não deixa de reconhecer a preocupação do romancista com o estilo e com a representação da realidade. Sobre *Madame Bovary* declarou:

---

[55] No original: "Quand *Madame Bovary* parut, il y eut toute une évolution littéraire. Il sembla que la formule du roman moderne, éparse dans l'oeuvre colossale de Balzac, venait d'être réduite et clairement énoncée dans les quatre cents pages d'un livre. Le code de l'art nouveau se trouvait écrit. *Madame Bovary* avait une netteté et une perfection qui en faisaient le roman type, le modèle définitif du genre".

[56] No original: "Le romancier naturaliste affecte de disparaître complètement derrière l'action qu'il raconte. Il est le metteur en scène caché du drame. Jamais il ne se montre au bout d'une phrase. On ne l'entend ni rire ni pleurer avec ses personnages, pas plus qu'il ne se permet de juger leurs actes. L'auteur n'est pas un moraliste, mais un anatomiste qui se contente de dire ce qu'il trouve dans le cadavre humain".

[57] No original: "Le premier caractère du roman naturaliste, dont *Madame Bovary* est le type, est la reproduction exacte de la vie, l'absence de tout élément romanesque".

"[...] trata-se da vida real apresentada num quadro admirável de estilo. Toda invenção extraordinária é, portanto, banida da obra" (ZOLA, 1893, p. 126, tradução nossa).[58]

Para o principal nome do naturalismo, Flaubert promovera uma "evolução literária" (ZOLA, 1893, p. 125) à medida que teria operado transformações importantes no romance moderno: "[...] submeteu-o a regras fixas de observação, liberou-o da falsa ênfase das personagens, transformou-o numa obra de arte harmônica, impessoal, vivendo de sua própria beleza, assim como um belo mármore" (ZOLA, 1893, p. 130, tradução nossa).[59]

Embora reconhecesse Flaubert como o maior escritor de sua época e mestre de toda uma geração, Zola afirmava que as concepções de Flaubert apresentavam-se, para ele, sempre de forma incoerente e plenas de contradições (cf. ZOLA, 1893, p. 189). A aspiração do discípulo era a de que o mestre fosse um apaixonado pelo mundo moderno, revelando-se consciente e orgulhoso das relevantes transformações que ajudara a realizar na literatura. Todavia, Flaubert, frequentemente, parecia-lhe mais um romântico, para quem o romancista operava simplesmente com dispositivos retóricos.

Numa das discussões que teve com o mestre, na qual procurava ressaltar o aspecto moderno de sua obra, argumentou: "Há algo mais que frases bem feitas em *Madame Bovary*, e é por esse algo mais que essa obra viverá. Diga o que quiser, você desferiu o primeiro golpe no Romantismo" (ZOLA, 1893, p. 190, tradução nossa).[60] Flaubert, surpreendentemente, retrucou exclamando "que *Madame Bovary* era uma m..., que não se cessava de importuná-lo com esse livro, que o daria de bom grado por uma frase de Chateaubriand ou de Hugo" (ZOLA, 1893, p. 190, tradução nossa).[61] Declarou que, se não precisasse de dinheiro, retiraria o romance de circulação, impedindo novas edições. Era possível, segundo Zola, que Flaubert sentisse certa tristeza em constatar que sua obra contribuíra para promover o avanço da literatura naturalista, por ele tão repudiada (cf. ZOLA, 1893, p. 198-199).

Aos olhos de Zola, por conseguinte, Flaubert era mais do que um "retórico enlouquecido de perfeição" (ZOLA, 1893, p. 194, tradução nossa);[62] revelava-se, sobretudo,

---

[58] No original: "[...] c'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de facture. Toute invention extraordinaire en est donc bannie".

[59] No original: "[...] il l'a assujetti à des règles fixes d'observation, l'a débarrassé de l'enflure fausse des personnages, l'a changé en une oeuvre d'art harmonique, impersonnelle, vivant de sa beauté propre, ainsi qu'un beau marbre".

[60] No original: "Il y a autre chose que des phrases bien faites dans *Madame Bovary*, et c'est par cette autre chose que cette oeuvre vivra. Dites ce que vous voudrez, vous n'en avez pas moins porté le premier coup au Romantisme".

[61] No original: "que *Madame Bovary* était de la m..., qu'on finissait par l'assommer avec ce bouquin-là, qu'il le donnerait volontiers pour une phrase de Chateaubriand ou d'Hugo".

[62] No original: "rhétoricien affolé de perfection".

um observador e um experimentador da realidade. Flaubert, entretanto, renegava o caráter moderno de seus romances, dando destaque apenas à elaboração estilística dos mesmos. Detinha-se precisamente na técnica literária, apresentando-se, por vezes, como um platônico em busca do belo ideal.

Flaubert buscou dar ao romance certo refinamento estético, pois sua intenção era conferir à prosa o mesmo prestígio artístico de que gozavam a poesia e o teatro, gêneros artísticos considerados mais nobres. “Uma boa frase de prosa deve ser como um bom verso, imutável, tão ritmado, tão sonoro. Esta é ao menos minha ambição [...]” (FLAUBERT, 1926-1933, v. 2, p. 468-469, tradução nossa).[63] Influenciado pela doutrina da *arte pela arte*, transpôs desse modo exigências estéticas da poesia para o discurso romanesco. Preocupava-se não só com a escolha das palavras, mas também com a pureza da melodia, com o ritmo do parágrafo e a qualidade sonora das frases. A respeito de seu estilo harmônico, Zola destacou:

> Não escrevia para os olhos, para o leitor que lê de uma olhada, no canto de sua lareira; escrevia para o leitor que declama, que lança as frases em voz alta; todo o seu sistema de trabalho, inclusive, se encontra aí. Para experimentar suas frases, ele as “gritava”, sozinho à mesa, e só ficava contente quando elas passavam por sua “goela” com a música que desejava ouvir (ZOLA, 1893, p. 221, tradução nossa).[64]

Em busca do *mot juste*, travou uma grande batalha com a linguagem, capaz de revelar o abismo existente entre a vida e a sua expressão. Compreendeu a atividade artística como um trabalho artesanal. A obra de arte só existiria por meio de sua expressão. O estilo e a beleza seriam não só indissociáveis da arte, como sua própria razão de ser. A arte teria como fim o belo, que por sua vez seria resultado de um acordo total entre a forma e o pensamento. Frases como: “Nós somos feitos para dizer e não para ter” (FLAUBERT *apud* HAUSER, 2003, p. 803), “A arte, a única coisa verdadeira e boa da vida” (FLAUBERT *apud* HAUSER, 2003, p. 806) e “O homem não é nada, a obra tudo” (FLAUBERT, 1926-1933, v. 7, p. 244, tradução nossa)[65] contradizem o realismo e revelam um escritor inteiramente dedicado ao ideal artístico e em busca da perfeição formal.

---

[63] No original: “Une bonne phrase de prose doit être comme un bon vers, inchangeable, aussi rythmée, aussi sonore. Voilà du moins mon ambition [...]”.

[64] No original: “Il n’écrivait pas pour les yeux, pour le lecteur qui lit du regard, au coin de son feu; il écrivait pour le lecteur qui déclame, qui lance les phrases à voix haute même tout son système de travail se trouvait là. Pour éprouver ses phrases, il les ‘gueulait’, seul à sa table, et il n’en était content que lorsqu’elles avaient passé par son ‘gueuloir’, avec la musique qu’il leur voulait”.

[65] No original: “l’homme n’est rien, l’oeuvre tout”.

Sua adesão ao princípio da arte pela arte pode ser considerada, em parte, como resultado de uma concepção romântica e de certo distanciamento da sociedade e da vida prática: “[...] a vida é tão horrível que o único meio de suportá-la, é evitá-la. E nós a evitamos vivendo na arte [...]” (FLAUBERT *apud* HAUSER, 2003, p. 807).

A obra de Flaubert não evidencia qualquer tipo de excesso ou arroubo sentimental. Renuncia ao enredo aventuresco, e não tem, nem de longe, qualquer traço do exagero peculiar de Balzac. O que não quer dizer, no entanto, que sua obra seja desprovida de traços líricos. Flaubert buscou libertar-se do romantismo, tornando-se seu crítico, mas não deixou de reconhecer a presença de certo lirismo em seus romances. Durante a escrita de *Madame Bovary* declarou: “Todo o valor do meu livro estará em ter sabido caminhar reto sobre um cavalo, suspenso entre o duplo abismo do lirismo e do vulgar” (FLAUBERT *apud* DÉCOTE ; DUBOSCLARD, 1998, p. 445, tradução nossa).[66] À confidente Louise Colet reconheceu oscilar entre dois pólos: o das inclinações românticas e o da realidade.

> Há em mim, literalmente falando, dois sujeitos distintos: um que é arrebatado por *falatórios*, lirismos, grandes vôos de águia, por todas as sonoridades da frase e pelas alturas da ideia; um outro que folheia e escava a verdade, tanto quanto pode, que gosta de captar o pequeno fato tão poderosamente quanto o grande, que gostaria de lhe fazer sentir quase materialmente as coisas que reproduz: esse aí gosta de rir e se diverte com as animalidades do homem (FLAUBERT, 2005, p. 52-53).

O primeiro de seus dois *bonshommes* é o herdeiro do romantismo que conserva em si a chama lírica dessa época. É o admirador de Victor Hugo, o romântico que sucumbe aos delírios da imaginação e se permite sensações intensas. Aquele que revela o gosto pela violência, pela crueldade, pelos estados mórbidos da alma, pelo sangue e pela morte. Já o segundo, é adepto da disciplina realista, o observador meticuloso e objetivo que procura estar o mais próximo possível do real, e considera o método científico como um dos princípios de composição romanesca.

Esta dualidade teria colocado *Madame Bovary* (1857) e *A educação sentimental* (1869) no lado oposto ao de *Salambô* (1862) e de *A tentação de Santo Antônio* (1874), expressões mais claras de seu lirismo. Alguns críticos buscaram compreender a dupla natureza de seus romances. Émile Faguet, um dos primeiros a comentar a obra de Flaubert

---

[66] No original: “Toute la valeur de mon livre sera d’avoir su marcher droit sur un cheveu, suspendu entre le double abîme du lyrisme et du vulgaire”.

ainda no século XIX, acredita que o romancista apresenta ao leitor certa dose de romantismo capaz de, por determinado mecanismo, penetrar o real, da mesma forma que a realidade penetra o romantismo (*apud* JAMES, 2000, p. 19). Num ensaio publicado em 1902, Henry James, que conheceu Flaubert pessoalmente e o reconheceu como "o romancista dos romancistas" (JAMES, 2000, p. 61), resume a relação de Flaubert com a estética romântica por meio de interessante metáfora:

> Há países de além-mar em que são doados terrenos a camponeses, desde que os cultivem de verdade e não apenas nominalmente. Flaubert, no terreno romântico, é como um desses camponeses; ele justifica plenamente a posse do terreno, e de uma forma que demonstra não se tratar para ele apenas de uma questão de segurança, mas de uma questão de honra, a honra exige que ele estabeleça ali a sua casa e a sua fé, de tal maneira que cada centímetro da superfície seja plantado ou pavimentado (JAMES, 2000, p. 49).

Para Zola, o talento de Flaubert se revelaria de forma plena na manifestação da dualidade de sua obra, cuja essência trafega entre o lírico e o real.

> [...] a dualidade permaneceu nele. O lírico não morreu, tornou-se, ao contrário, todo-poderoso, vivendo lado a lado com o romancista, exigindo às vezes seus direitos, bastante sábio, entretanto, para saber falar na hora certa. É dessa dupla natureza, dessa necessidade de ardente poesia e de fria observação que brotou o talento oficial de Gustave Flaubert (ZOLA, 1893, p. 137, tradução nossa).[67]

Ao lado de certo lirismo, encontra-se a busca pela representação da realidade por meio da observação impassível e atenta dos fatos. Apoiada em princípios científicos, a literatura realista almejou reproduzir a realidade de forma fidedigna. Como representante da estética realista, ainda que a contragosto, Flaubert buscou a ciência e inspirou-se em acontecimentos reais, contemporâneos ou históricos. Paralelamente, revelou-se atento aos detalhes, dedicando-se à descrição minuciosa. Apesar de explorarem temas cotidianos e triviais, e apresentarem personagens que, frequentemente, são homens comuns, produtos do meio social, seus romances são resultados de uma imaginação laboriosa, expressa por apurado e sofisticado mecanismo linguístico. Assim, muito antes dos adeptos do *Nouveau Roman*,

[67] No original: "[...] la dualité est restée en lui. Le lyrique n'est pas mort; il est demeuré au contraire tout-puissant, vivant côte à côte avec le romancier, réclamant parfois ses droits, assez sage cependant pour savoir parler à ses heures. C'est de cette double nature, de ce besoin d'ardente poésie et de froide observation, qu'a jailli le talent original de Gustave Flaubert".

Flaubert definiu a literatura como um problema de linguagem, isto é, como uma questão de mímesis.

Flaubert promoveu a estilização do real. Da expressão criativa, que promove uma nova realidade, nasceria o belo. Na literatura, onde tudo é revelado pelo estilo, o objeto real ganharia vida pela forma. A imagem que se faz do real seria, então, superior à própria realidade.

O conceito artístico de Flaubert parece desse modo oscilar entre o lirismo, o realismo e o princípio da arte pela arte. Tendo nascido em pleno romantismo, traz o elemento lírico como herança irrefutável, mas, ao mesmo tempo, vê-se entre duas importantes tendências de seu tempo: o cientificismo e o esteticismo. Vive pois um conflito entre a observação científica e a busca incansável da beleza. Reconhece a presença de certo vestígio romântico em seus romances, e enaltece o trabalho estético da linguagem; não obstante, perante o realismo, assume posição ambígua. Adere aos seus princípios estéticos, pois se empenha em reproduzir a realidade de forma fidedigna, servindo-se do método realista de observação, pesquisa e reprodução; todavia, revela-se avesso ao real. Repudia o realismo porque se considera, sobretudo, um apaixonado cultor da forma, para quem, acima de qualquer traço lírico ou realista, está o cuidado primoroso com a forma e o estilo.

### 1.3.2 A realidade reduzida à ilusão: Guy de Maupassant e a arte realista

Depois de discutir a contribuição de Flaubert ao realismo e, consequentemente, ao naturalismo, torna-se imprescindível lançar um olhar atento àquele que foi seu maior discípulo, Guy de Maupassant (1850-1893), escritor que, a exemplo do mestre, manifestou acentuado zelo pela forma e pelo estilo, mas soube construir uma obra com identidade própria. Assim, nesta seção, discutiremos a maneira pela qual Maupassant, a partir das orientações de Flaubert, compreendeu e representou a realidade.

Com a separação de seus pais quando ainda era criança, Maupassant buscou em Flaubert, amigo de infância de sua mãe, a figura paterna que lhe faltava. Nele encontrou também um verdadeiro professor, um orientador e um incentivador de seu talento para a arte literária. Seus primeiros ensaios, poemas e contos foram submetidos ao olhar criterioso do mestre e amigo que não hesitava em fazer correções, dar sugestões e até mesmo impor-lhe alguns exercícios. Desse modo, os ensinamentos e a influência de Flaubert o marcaram

profundamente por toda a vida. No prefácio do romance *Pierre e Jean* (1888), por exemplo, Maupassant salienta o quanto essas orientações e conselhos foram essenciais para a concepção de sua arte literária.

> Ousei lhe [a Flaubert] submeter alguns ensaios. Ele os leu com bondade e me respondeu: "Não sei se tem talento. O que me trouxe prova uma certa inteligência, mas nunca se esqueça disso, rapaz, que o talento — segundo a frase de Chateaubriand — não é senão uma longa paciência. Trabalhe".
> Trabalhei e voltei frequentemente a sua casa, compreendendo que eu lhe agradava, porque começou a me chamar, rindo, seu discípulo. Durante sete anos fiz versos, fiz contos, fiz novelas e fiz mesmo um drama detestável. Nada disso restou. O mestre lia tudo, e depois, no domingo seguinte, almoçando, desenvolvia suas críticas e incutia em mim, pouco a pouco, dois ou três princípios que são o resumo dos seus longos e pacientes ensinamentos: "Se se tem originalidade", dizia, "é preciso, antes de tudo, desenvolvê-la; se não se tem, é necessário adquirir uma".
> — O talento é uma longa paciência. — Trata-se de olhar tudo o que se quer exprimir por um longo tempo e com bastante atenção, para descobrir um aspecto que não tenha sido visto e dito por ninguém. Há, em tudo, algo de inexplorado, pois nos habituamos a não nos servir dos nossos olhos senão com a recordação do que se pensou antes de nós a respeito do que contemplamos. A menor coisa contém um pouco de desconhecido. Encontremo-lo (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*, p. 8, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[68]

A concepção segundo a qual um incansável trabalho linguístico é capaz de promover o talento, a obsessiva preocupação com o estilo e a forma, o incessante burilar da palavra, a busca pelo traço descritivo mais particular, capaz de revelar a mais peculiar das diferenças, em suma, todo o princípio estético de Flaubert foi assim pedagogicamente repassado àquele a quem considerava seu discípulo.

> "Quando passar, ele dizia, em frente de um merceeiro sentado à sua porta, de um porteiro fumando o seu cachimbo, de um ponto de fiacres de aluguel, me mostre esse merceeiro ou esse porteiro, sua atitude, toda a sua aparência física, contendo também, indicada pela feição da imagem, toda a sua natureza moral, de forma que eu não o confunda com nenhum outro merceeiro ou porteiro, e me faça ver, por uma simples palavra, em que esse cavalo de fiacre não se assemelha aos outros cinquenta que o seguem ou precedem" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*, p. 9, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[69]

---

[68] No original: "J'osai lui soumettre quelques essais. Il les lut avec bonté et me repondit: 'Je ne sais pas si vous aurez du talent. Ce que vous m'avez apporté prouve une certaine intelligence, mais n'oubliez point ceci, jeune homme, que le talent — suivant le mot de Chateaubriand — n'est qu'une longue patience. Travaillez'.
Je travaillai, et je revins souvent chez lui, comprenant que je lui plaisais, car il s'était mis a m'appeler, en riant, son disciple. Pendant sept ans je fis des vers, je fis des contes, je fis des nouvelles, je fis même un drame détestable. Il n'en est rien resté. Le maître lisait tout, puis le dimanche suivant, en déjeunant, dévéloppait ses critiques et enfoncait en moi, peu à peu, deux ou trois principes qui sont le résumé de ses longs et patients enseignements. 'Si on a une originalité', disait-il, 'il faut avant tout la dégager; si on n'en a pas, il faut en acquerir une' ".
— Le talent est une longue patience. — Il s'agit de regarder tout ce qu'on veut exprimer assez longtemps et avec assez d'attention pour en découvrir un aspect qui n'ait été vu et dit par personne. Il y a, dans tout, de l'inexploré, parce que nous sommes habitués a ne nous servir de nos yeux qu'avec le souvenir de ce qu'on a pensé avant nous sur ce que nous contemplons. La moindre chose contient un peu d'inconnu. Trouvons-le".

[69] No original: "Quand vous passez, me disait-il, devant un épicier assis sur sa porte, devant un concierge qui fume sa pipe,

Maupassant referendou, como se vê, princípios artísticos de seu mestre, entre os quais o ideal de que o romancista deve ter um olhar vigilante a tudo que o cerca, pois as coisas e os seres mais banais são, na verdade, uma rica oportunidade para o verdadeiro artista manifestar seu talento; trata-se de encontrar a beleza dissimulada na aparente banalidade.

Foi por intermédio de Flaubert que Maupassant entrou em contato com os principais escritores de seu tempo. Numa das reuniões de domingo na casa do autor de *Madame Bovary*, foi apresentado a Zola, com quem, em 1877, participou, ao lado de Edmond de Goncourt, Huysmans, Paul Alexis, Henri Céard, Octave Mirbeau e do próprio Flaubert, do polêmico jantar no restaurante *La Trapp*, cujo objetivo teria sido o de fundar oficialmente o movimento naturalista. O jantar, anunciado com certa antecedência por alguns jornais importantes, como *La République des Lettres* e *Les Cloches de Paris*, de fato ocorreu, mas tinha como única intenção despertar o interesse da imprensa e, consequentemente, do público para o grupo de seis novos escritores ali presentes[70] (cf. CATHARINA, 2006, p. 107). Nessa época, à semelhança dos demais romancistas que compunham o grupo, com exceção dos já renomados Flaubert e Zola, e do polêmico Edmond de Goncourt, Maupassant era pouco conhecido. Escrevia apenas algumas resenhas de livros para os diários *L'Ordre* e *Journal Officiel*, que assinava como Guy de Valmont (cf. COGNY, 1957, p. 136).

O jantar no *La Trapp* ajudou, provavelmente, a divulgar o nome dos seis novatos romancistas, ainda desconhecidos do grande público, entre eles o de Maupassant, cujo reconhecimento mais expressivo, no entanto, veio alguns anos mais tarde, em 1880, com a publicação da novela "Bola de sebo", nas primeiras páginas da obra coletiva *As soirées de Médan* (1880), livro aliás concebido numa circunstância bastante precisa: convictos de que o exército e as instituições francesas não teriam sido tratados à sua altura e com o devido respeito durante a guerra franco-prussiana de 1870, um grupo de escritores que se reunia quinta-feira em torno de Zola, na sua casa de campo em Médan, decidiu publicar, em 1880, um conjunto de seis novelas, cujo tema seria a guerra ocorrida na década anterior. Entre as contribuições de Émile Zola, Joris-Karl Huysmans, Henri Céard, Léon Hennique e Paul Alexis, a de Maupassant, além de ser a única inédita, foi também a que obteve o maior destaque, ganhando enorme repercussão. A história da prostituta de boa índole que foge da invasão prussiana em direção ao Havre numa diligência, ao lado de um grupo de burgueses e

devant une station de fiacres, montrez-moi cet épicier et ce concierge, leur posé, toute leur apparence physique contenant aussi, indiquée par l'adresse de l'image, toute leur nature morale, de façon a ce que je ne les confonde avec aucun autre épicier ou avec aucun autre concierge, et faites-moi voir, par un seul mot, en quoi un cheval de fiacre ne ressemble pas aux cinquante autres qui le suivent et le précédent".

[70] Voltaremos ao importante episódio do jantar no *La Trapp* no capítulo 2, no qual abordaremos, entre outros pontos, o início do movimento naturalista. Por ora, limitamo-nos às informações sobre Guy de Maupassant, objetivo principal desta subseção.

de representantes da Igreja, e entrega-se a um soldado prussiano para salvar o grupo que mais tarde a despreza, conquistou a preferência tanto dos críticos quanto do público leitor. A crítica ainda emite opinião favorável sobre este texto de Maupassant e não hesita em reconhecê-lo como o melhor dos que integram *As soirées de Médan* (cf. COGNY, 1963, p. 86).

O sucesso atingido por "Bola de sebo" não só ajudou a divulgar *As soirées de Médan*, que ficou conhecida como uma espécie de manifesto da escola naturalista, como também abriu as portas do meio literário para Maupassant, que nele passou a circular, sendo associado ora a Flaubert, ora ao grupo de escritores naturalistas liderados por Émile Zola.

A partir de então, Maupassant deixou o cargo que ocupava no Ministério da Instrução Pública para exercer o ofício de jornalista, contista, romancista e ensaísta nos principais jornais de sua época. Em dez anos, publicou cerca de trezentos contos e novelas, reunidos em oito volumes; seis romances, *Uma vida* (1883), *Belo amigo* (1885), *Monte Oriol* (1887), *Pierre e Jean* (1888), *Forte como a morte* (1889) e *Nosso coração* (1890); três memórias de viagem, *Ao sol* (1884), *Sobre a água* (1888) e *A vida errante* (1890); e inúmeras crônicas nos mais diferentes jornais.

O sucesso foi tanto que o tornou um homem rico. Logo ele compraria apartamentos luxuosos em Paris, uma mansão na costa normanda e um *yacht* que apelidou de "belo amigo", por tê-lo adquirido com os rendimentos de direitos autorais oriundos do seu romance homônimo. Publicado em 1885, o romance narra a história da ascensão social de um homem conhecido como "belo amigo", que conquista Paris através da imprensa e das mulheres a quem seduz com seu porte altivo e elegante, nele descrevendo-se um mundo submisso ao despotismo, seja do dinheiro, seja da política (cf. DÈCOTE ; DUBOSCLARD, 1988, p. 458).

A riqueza e o prestígio recém-adquiridos abriram-lhe então as portas da alta sociedade, permitindo-lhe frequentar os ricos salões parisienses, e não tardaram a influenciar sua produção literária. Deixou de lado os personagens camponeses, os pequenos trabalhadores, o retrato da vida simples e pitoresca, que lhe tinham rendido bons textos, para se dedicar à produção de longas novelas e romances, onde analisa, sobretudo, conflitos do coração humano. É o caso do romance *Forte como a morte*, que obteve grande sucesso em 1889, ano de sua publicação. Nele, Maupassant enfatiza a análise das paixões que movem seus personagens, na sua maioria aristocratas e burgueses, sem privar-se, todavia, de tecer críticas aos salões parisienses, dos quais era frequentador.

De uma forma ampla, sua obra busca realizar a pintura do meio e dos costumes. Questiona a identidade do herói, apresenta o caráter fragmentário da realidade e ilustra a dupla crise do real e do sujeito que atravessa a representação artística no fim do século XIX.

Contemporâneo dos pintores impressionistas e partidário das mesmas ideias e princípios estéticos destes, Maupassant se recusou a fotografar mecanicamente a realidade, e parece reagir contra os excessos do naturalismo. Assim, sua busca de uma imagem exata da vida, frequentemente, é desviada por uma narrativa que enfoca os mistérios inexplicáveis e os abismos da loucura.

O mundo de Guy de Maupassant é cruel e pessimista. Enquanto as histórias parisienses e normandas revelam seu olhar sobre os meios contemporâneos, os contos fantásticos refletem suas inquietudes mais íntimas e profundas. O ceticismo enraizado desde a infância encontrou ressonância nas ideias de Flaubert e sustentou-se filosoficamente na doutrina de Schopenhauer, cujas ideias exerceram grande influência sobre numerosos escritores do final do século XIX. Maupassant negava a providência divina, atacava a religião, considerava o progresso uma grande quimera e acreditava que todo ser humano estava destinado à solidão.

Toda a sua concepção de arte realista sustentou-se no princípio de que, como criatura limitada, o homem só poderia ter um conhecimento ilusório do mundo (cf. DÈCOTE ; DUBOSCLARD, 1988, p. 462), razão por que a verdade nada mais seria do que uma ilusão, uma criação subjetiva do artista.

A teoria crítica de Maupassant encontra-se tanto no prefácio que escreveu, em 1884, para a publicação da correspondência de Flaubert com Georges Sand, como no prefácio de seu romance *Pierre e Jean*. Neste último, o ficcionista contesta a fórmula "nada mais que a verdade e toda a verdade" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 5, tradução de Roberto Acízelo de Souza)[71] como lema da literatura realista, pois compreende a verdade como uma construção subjetiva que o artista transmite ao seu leitor.

> A arte, ao contrário, consiste em usar de precauções e preparações, em organizar transições sábias e dissimuladas, em destacar, pela composição, os acontecimentos essenciais, dando a todos os outros o destaque que lhes convenha, segundo sua importância, para produzir a sensação profunda da verdade especial que se quer mostrar. Representar a verdade consiste pois em dar a ilusão completa da verdade, segundo a lógica ordinária dos fatos, e não em transcrevê-los servilmente na desordem da sua sucessão (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 5, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[72]

[71] No original: "rien que la vérité et toute la vérité".

[72] No original: "L'art, au contraire, consiste à user de précautions et de préparations, à ménager des transitions savantes et dissimulées, à mettre en pleine lumière, par la seule adresse de la composition, les événements essentiels et à donner à tous les autres le degré de relief qui leur convient, suivant leur importance, pour produire la sensation profonde de la vérité speciale qu'on veut montrer. Faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai, suivant la logique ordinaire des faits, et non a les transcrire servilement dans le pêle-mêle de leur succession".

O artista deve, portanto, selecionar acontecimentos essenciais para a construção de uma verdade ilusória. Ao propor-se realista, o romancista não deve apresentar uma simples fotografia da realidade, mas sim uma ilusão que, por sua vez, pode ser mais completa que a realidade em si. Os grandes artistas realistas seriam aqueles que "impõem à humanidade a sua ilusão particular" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 6, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[73]

Cabe ao romancista objetivar "uma visão mais completa, mais firme, mais aprofundada do que a própria realidade", ou seja, promover uma "profunda sensação de verdade" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 5, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[74]

A arte de Maupassant parece encontrar sua essência na seguinte frase: "representar a verdade consiste pois em dar a ilusão completa da verdade" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 5, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[75] Tendo por base tal princípio estético, ele afirma que "os realistas de talento deveriam antes se chamar ilusionistas" (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 5, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[76] O romancista realista seria por conseguinte aquele que, por meio de técnicas e artifícios literários, promove no leitor uma ilusão de verdade.

> O romancista [...] que pretende nos dar uma imagem exata da vida deve evitar com cuidado todo encadeamento de acontecimentos que pareça excepcional. Seu objetivo não é, absolutamente, nos contar uma história, nos divertir ou nos enternecer, mas nos forçar a pensar, a compreender o sentido profundo e oculto dos acontecimentos. Depois de ter visto e meditado, ele olha o universo, as coisas, os fatos e os homens de certa forma que lhe é própria, e que resulta do conjunto das suas observações refletidas. É esta visão pessoal do mundo que ele procura nos comunicar, reproduzindo-a num livro. Para nos emocionar, como ele próprio se emocionou diante do espetáculo da vida, deve reproduzi-la aos nossos olhos com escrupulosa semelhança (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 4, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[77]

[73] No original: "imposent à l'humanité leur illusion particulièr".

[74] No original: "une vision plus complète, plus saisissante, plus probante que la réalité même", "sensation profonde de la vérité".

[75] No original: "faire vrai consiste donc à donner l'illusion complète du vrai".

[76] No original: "les Réalistes de talent devraient s'appeler plutôt des illusionnistes".

[77] No original: "Le romancier, [...] qui prétend nous donner une image exacte de la vie, doit éviter avec soin tout enchaînement d'événements qui paraîtrait exceptionnel. Son but n'est point de nous raconter une histoire, de nous amuser ou de nous attendrir, mais de nous forcer à penser, à comprendre le sens profond et caché des événements. A force d'avoir vu et médité, il regarde l'univers, les choses, les faits et les hommes d'une certaine façon qui lui est propre et qui résulte de l'ensemble de ses observations réfléchies. C'est cette vision personnelle du monde qu'il cherche à nous communiquer en la reproduisant dans un livre. Pour nous émouvoir, comme il l'a été lui-même par le spectacle de la vie, il doit la réproduire devant nos yeux avec une scrupuleuse ressemblance".

> Que infantilidade, aliás, acreditar na realidade, uma vez que cada um de nós traz a sua no pensamento e nos órgãos! Nossos olhos, nossos ouvidos, nosso olfato, nosso paladar diferentes criam tantas verdades quantos são os homens sobre a terra. E os nossos espíritos que recebem as instruções desses órgãos, diversamente impressionados, compreendem, analisam e julgam como se cada um de nós pertencesse a uma outra raça.
> Cada um de nós constrói para si uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, desonesta ou lúgubre, segundo a sua natureza. E o escritor não tem outra missão senão a de reproduzir fielmente esta ilusão, com todos os procedimentos de arte que apreendeu e de que pode dispor (MAUPASSANT. Prefácio de *Pierre e Jean*. p. 6, tradução de Roberto Acízelo de Souza).[78]

Na ficção realista de Maupassant, o real é desse modo sempre compreendido e apresentado como uma ilusão, pois depende da visão subjetiva do romancista. Neste sentido, a personalidade do escritor tem uma importância capital, uma vez que seu olhar particular sobre o mundo lhe permite revelar aspectos ainda não percebidos. A originalidade do estilo residiria assim, precisamente, no olhar pessoal que o romancista dirige ao mundo.

O artista deve ser primeiro tocado pela realidade, para depois, então, reproduzir, no texto literário, a sua visão pessoal do mundo, isto é, a sua verdade, que nada mais é do que puro ilusionismo. Não existiria uma única verdade. Cada um de nós construiria, a partir de seus sentidos e experiências, a sua própria verdade, isto é, a sua ilusão do real. Ao artista caberia a reprodução estilizada desta construção subjetiva, por isso mesmo ilusória, da realidade.

Por outro lado, o realismo de Maupassant está em perfeita harmonia com as concepções de Flaubert no que concerne à busca da palavra certa e à impassibilidade exigida do romancista. A ênfase dada pelo mestre à objetividade, todavia, apresenta-se em desacordo com o conhecimento subjetivo proposto pelo discípulo. Neste sentido, pode-se afirmar que Maupassant, apesar de corroborar certas ideias de Flaubert, constrói uma visão particular do real.

Sua presença em episódios importantes para a afirmação do naturalismo, como o jantar no *La trapp*, em 1877, e a participação em *As soirées de Médan*, em 1881, também não parecem suficientes para o considerarmos um romancista naturalista. À semelhança de Flaubert, Maupassant refutou a ideia de pertencer a uma escola literária. Em abril de 1880,

---

[78] No original: “Quel enfantillage, d’ailleurs, de croire à la réalité puisque nous portons chacun la nôtre dans notre pensée et dans nos organes. Nos yeux, nos oreilles, notre odorat, notre goût différents créent autant de vérités qu’il y a d’hommes sur la terre. Et nos esprits qui reçoivent les instructions de ces organes, diversement impressionnés, comprennent, analysent et jugent comme si chacun de nous appartenait à une autre race.
Chacun de nous se fait donc simplement une illusion du monde, illusion poétique, sentimentale, joyeuse, mélancolique, sale ou lugubre suivant sa nature. Et l’écrivain n’a d’autre mission que de reproduire fidèlement cette illusion avec tous les procédés d’art qu’il a appris et dont il peut disposer”.

mesmo ano, portanto, da publicação de *As soirées de Médan*, escreveu no jornal *Le Galois* a seguinte declaração sobre o grupo que se reunia em torno de Zola:

> Não temos a pretensão de ser uma escola. Somos simplesmente alguns amigos que uma admiração comum fez encontrarmo-nos em casa de Zola, e que em seguida uma afinidade de temperamentos, de sentimentos muito semelhantes sobre todas as coisas, uma mesma tendência filosófica, uniram mais e mais (*apud* BORNECQUE ; COGNY, 1958, p. 64, tradução nossa).[79]

A ficção de Maupassant parece estar assim num cruzamento de caminhos, entre as lições herdadas de Flaubert e a experimentação naturalista proposta por Zola. Apropria-se de elementos de um e de outro, mas não se submete a nenhum deles. Não obstante o fato de ter sido associado pela crítica de sua época ora a Flaubert, ora ao grupo de Médan, Maupassant revelou, já na ocasião de seu primeiro êxito literário, a publicação de "Bola de sebo", que tinha sua própria concepção estética.

Na condição de defensor de uma ilusão realista, não preenche seus textos com detalhes abundantes, frutos de rigorosa pesquisa documental, tal como faziam Flaubert, os Goncourt e Zola. Suas descrições são precisas e, quase sempre, reduzem-se ao indispensável, sem a pretensão de dizer tudo sobre determinado objeto, e sob este aspecto ele parece assumir uma postura, curiosamente, mais realista que a de seus próprios mestres.

Maupassant, certamente, deu sua contribuição para o fortalecimento de uma representação literária mais próxima da realidade, mas imprimir-lhe o rótulo de naturalista parece-nos excessivo. Não só pelo fato de ele mesmo rejeitar com veemência tal condição, mas, sobretudo, por ter lançado sobre o real um olhar muito distinto daquele sugerido por Zola.

Ao compreender a verdade como uma criação da subjetividade do artista, Maupassant distancia-se da imparcialidade, contrariando um dos princípios fundamentais da literatura naturalista. Além disso, a exemplo de Flaubert, ele também desprezou a vulgaridade humana, sempre presentes nos romances de Zola. Acrescente-se que sua angústia, seu gosto pelo mistério e pelos abismos da alma, explorados à exaustão em seus contos fantásticos, são, essencialmente, de natureza antinaturalista.

---

[79] No original: "Nous n'avons pas la prétention d'être une école. Nous sommes simplement quelques amis qu'une admiration commune a fait se rencontrer chez Zola, et qu'ensuite une affinité de tempéraments, des sentiments très semblables sur toutes choses, une même tendance philosophique, ont liés de plus en plus".

Maupassant traduziu o gosto do final do século pela realidade e, diante do real, revelou uma inquietude melancólica, que o fez compreender a verdade como uma construção ilusória. A simplicidade de seu estilo parece contribuir e atuar, de forma incisiva, na promoção desta ilusão da verdade.

Enquanto Huysmans despertou a curiosidade da elite, e Zola a das massas populares, Maupassant foi lido por um público diversificado, que se interessou por aspectos diferentes de sua obra (cf. COGNY, 1963. p. 91). Talvez isso ajude a explicar o fato de, ao contrário de grande parte dos romancistas realistas e naturalistas, ele continuar, ainda hoje, tendo suas novelas reeditadas.

### 1.3.3 A contribuição dos Goncourt para a introdução do naturalismo

Após abordar o advento do realismo moderno, dando destaque à importância da obra de romancistas como Stendhal e Balzac para a gênese da estética realista, e tendo chegado ao que denominamos realistas posteriores, tais como Flaubert e seu discípulo Maupassant, resta-nos, por fim, dedicar algumas páginas aos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, os quais, como veremos, deram um passo além do realismo, contribuindo, com efeito, para a configuração da estética naturalista, cujos princípios se consolidaram e ganharam maior repercussão, pouco tempo depois, com as obras de Émile Zola.

Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) afiguram um caso excepcional de criação literária coesa e uniforme, produzida a quatro mãos, a partir de dois gênios, ao menos aparentemente, distintos. Dizemos “aparentemente” porque a surpreendente sintonia entre eles fez com que o público e a crítica os compreendessem como um escritor único. Émile Zola, por sinal, foi um dos críticos que reconheceram a surpreendente unidade da obra dos Goncourt: “Da primeira à última linha que escreviam, encontramos o mesmo temperamento, a mesma paixão; muitas obras que passaram por um único cérebro não têm essa admirável unidade, essa originalidade assinando cada página com um traço inesquecível” (ZOLA, 1893, p. 232, tradução nossa).[80]

[80] No original: “De la première ligne qu’ils ont écrite à la dernière, il y a le même tempérament, la même passion; bien des oeuvres qui ont passé par un seul cerveau, n’ont pas cette admirable unité, cette originalité signant chaque page d’un trait inoubliable”.

Jules e Edmond buscavam alcançar a harmonia e a sintonia perfeita de suas ideias, ou talvez, ainda mais do que isso, realizar a fusão total de seus pensamentos, de forma a não ser possível distinguir em seus escritos a contribuição e a evolução pessoal de cada um deles.

> [...] sentavam-se ambos à mesma mesa, após ter preparado uma última vez o trecho que contavam escrever no dia, e ali redigiam esse trecho cada um do seu lado, faziam duas versões dele, segundo seu método pessoal de ver. Essas duas versões, que eles liam um para o outro, eram em seguida fundidas numa única; conservavam de uma e de outra parte as coisas felizes, as descobertas; eram as contribuições de dois espíritos livres, como o melhor deles mesmos que desnatavam e do qual faziam um todo sólido (ZOLA, 1893, p. 239, tradução nossa).[81]

> [...] com o tempo, nessa comunidade contínua de criação, os dois cérebros puseram-se a pensar e exprimir do mesmo modo; quase sempre a mesma ideia, a mesma imagem chegava aos dois irmãos ao mesmo tempo. Só restava escolher as nuances. Esta fraternidade na produção ia tão longe que seus escritos se pareciam. Tocante absorção de dois seres, casamento íntimo de inteligências [...] (ZOLA, 1893, p. 239, tradução nossa).[82]

Embora exagerada e, de certa forma, romântica, a descrição de Zola sobre o método de trabalho dos Goncourt evidencia a co-autoria de cada página que escreviam. O gosto comum, reafirmado por uma técnica de composição que objetivava a integração total entre ambos, induz-nos a crer que os Goncourt eram, de fato, apenas aparentemente distintos.

Foi escrevendo crônicas de teatro para jornais, em meados do século XIX, que os irmãos iniciaram na carreira literária. Apoiados sob uma vasta documentação, resultado de minuciosa pesquisa, publicaram numerosos ensaios e estudos históricos sobre o século XVIII,[83] nos quais reviviam não apenas a arte e a história, mas também o mobiliário, o figurino, os costumes, isto é, a sociedade em si. A partir de 1860, este método de pesquisa documental inspirou a produção de uma série de romances realistas, tais como *Charles Demailly* (1860), *Irmã Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864), *Germinie Lacerteux* (1865), *Manette Salomon* (1867) e *Madame Gervaise* (1869).

---

[81] No original: "[...] ils s'asseyaient tous deux à la même table, après avoir une dernière fois préparé le morceau qu'ils comptaient écrire dans la journée; et là, ils rédigeaient ce morceau chacun de son côté, ils en faisaient deux versions, selon leur façon personnelle de voir. Ces deux versions, qu'ils se lisaient, étaient ensuite fondues en une seule; on conservait de part et d'autre les choses heureuses, les trouvailles; c'étaient les apports de deux esprits libres, comme le meilleur d'eux-mêmes qu'ils écrémaient et dont ils faisaient un tout solide".

[82] No original: " [...] à la longue, dans cette comunauté continuelle d'enfantement, les deux cerveaux s'étaient mis à penser et à exprimer de même; presque toujours, la même idée, la même image arrivaient aux deux frères à la fois. Il n'y avait plus qu'à choisir les nuances. Cette fraternité dans la production allait si loin, que leur écriture se ressemblait. Touchante absortion de deux êtres, mariage intime d'intelligences [...]".

[83] Eis alguns estudos dos irmãos Goncourt sobre o século XVIII: *História da sociedade francesa durante a revolução* (1854), *História da sociedade francesa durante o Diretório* (1855), *Sophie Arnould* (1857), *Retratos íntimos do século XVIII* (1857-1858), *História de Maria Antonieta* (1858), *A arte do século XVIII* (1859-1865), *As amantes de Luís XV* (1860).

Com a morte de Jules em 1870, Edmond passou a se dedicar exclusivamente ao jornal literário que haviam criado em 1851. Composto por dezoito volumes, o jornal apresenta considerações gerais sobre a arte, impressões estéticas e estudos de casos clínicos. Além de descrever o quadro da vida literária de 1851 a 1896, serviu de relevante fonte de inspiração para a criação romanesca dos irmãos escritores.

Decorridos sete anos da morte do irmão mais novo, Edmond recuperou o ânimo e publicou mais alguns romances realistas, como: *A filha Elisa* (1877); *Os irmãos Zemganno* (1879); *A Faustin* (1881), que atingiu enorme sucesso; e *Querida* (1884). Chegou ainda a escrever *Outamaro* (1891) e *Hokusai* (1896), curiosos conjuntos de estudos sobre a arte japonesa.

Antes da morte de Jules, portanto, os Goncourt já haviam definido sua estética literária, corroborada por Edmond em romances posteriores. Os romances realistas de Jules e Edmond almejavam retratar a realidade moderna, dando ênfase ao pequeno detalhe verdadeiro, por meio de documentos humanos. No prefácio de *A Faustin*, Edmond propaga a ideia de que o romantismo teria sido substituído por uma nova escola, a do documento humano: "[...] o novo modo de trabalho de escola que sucedeu o romantismo: a escola do documento humano" (GONCOURT, 1888, p. 60, tradução nossa).[84]

Para escrever seus romances, os Goncourt concentravam-se na documentação metódica, pois acreditavam que o romancista deveria narrar o presente como o historiador narra o passado. Dessa forma, realizavam vasta pesquisa sobre os meios que ambicionavam retratar. Este método de trabalho em nada difere do de outros romancistas realistas. Elaboraram um jornal, do qual usufruíam como importante fonte de documentação, da mesma forma que Flaubert registrava em papéis suas numerosas pesquisas sobre determinado tema, e que Zola colecionava as fichas que escrevia, a partir das quais produzia seus romances.

> Eles se isolavam, viviam um tema durante muito tempo. Sobretudo reuniam um grande número de anotações, vendo tudo no real, impregnando-se do meio onde os episódios se iriam desenvolver. Em seguida discutiam o plano, decidiam juntos as grandes cenas, delineavam assim toda a obra (ZOLA, 1893, p. 239, tradução nossa).[85]

[84] No original: "[...] le mode nouveau de travail de l'école qui a succédé au romantisme: l'école du document humain".

[85] No original: "Ils s'isolaient, ils vivaient un sujet longtemps. Ils amassaient surtout un nombre considérable de notes, voyant tout sur nature, se pénétrant du milieu où les épisodes devaient se dérouler. Puis, ils causaient le plan, arrêtaient ensemble les grandes scènes, jalonnaient ainsi l'oeuvre entière".

Verdadeiros pintores da sociedade contemporânea, ousaram bastante ao descrevê-la nos seus mais diversos aspectos. Sobre este traço da criação literária de Jules e Edmond, o poeta e dramaturgo francês Rémy de Gourmont (1858-1915) chegou a declarar que os Goncourt não eram escritores, mas pintores que escreviam (cf. DÉCOTE ; DUBOSCLARD, 1988, p. 474). Na opinião de Zola, "o que eles buscam são páginas de estudos, simplesmente, um processo verbal humano, alguma coisa de mais elevado e de maior, cujo interesse está na exatidão das pinturas e na originalidade dos documentos" (ZOLA, 1893, p. 245, tradução nossa).[86]

Tal como Balzac, os Goncourt partilhavam a ideia de que o homem não existe sozinho, visto que o meio onde vive não só o completa, como também é capaz de explicá-lo. É por isso que cada um de seus romances se concentra num determinado meio, previamente estudado. Em *Charles Demailly*, colocam em questão o mundo do jornalismo e o universo literário, enquanto em *Irmã Philomène* investigam o cotidiano de um hospital. Os artistas são o tema principal de *Manette Salomon*, ao passo que a mediocridade burguesa é descrita sem pudores em *Renée Mauperin*, bem como os meios católicos em *Madame Gervaise*.

> Os romancistas simplesmente obedecem a essa fatalidade que não lhes permite abstrair uma personagem dos objetos que a cercam; eles a vêem em seu meio, na atmosfera em que está imersa, com suas vestes, o sorriso de seu rosto, os raios de sol que a atingem, o fundo de verdor sobre o qual se destaca, tudo que a circunstancia e lhe serve de quadro (ZOLA, 1893, p. 227, tradução nossa).[87]

Dentre os romances dos Goncourt, *Germinie Lacerteux* é, sem dúvida, o mais importante, não somente por antecipar traços naturalistas, o que promoveu certo escândalo, mas também pelo fato de vir precedido de um polêmico prefácio, verdadeira síntese teórica da estética literária defendida pelos dois romancistas. Neste romance, personagens oriundos das classes mais pobres da sociedade e seus respectivos meios populares apresentam-se como o tema realista por excelência.

A história trágica, inspirada em um caso real, de uma empregada doméstica dominada pela paixão e por seus impulsos sexuais, tornou-se a preferida de Émile Zola, segundo o qual

[86] No original: "Ce qu'ils cherchent, ce sont des pages d'études, simplement, un procès-verbal humain, quelque chose de plus haut et de plus-grand, dont l'intérêt soit dans l'exactitude des peintures et la nouveauté des documents".

[87] No original: "Les romanciers obéissent simplement à cette fatalité qui ne leur permet pas d'abstraire un personnage des objets qui l'environnent; ils le voient dans son milieu, dans l'air où il trempe, avec ses vêtements, le rire de son visage, le coup de soleil qui le frappe, le fond de verdure sur lequel il se détache, tout ce qui le circonstancie et lui sert de cadre".

o romance é um marco na literatura francesa, uma obra-prima do naturalismo (cf. ZOLA, 1893, p. 243). A opinião de Zola como crítico, porém, é mais uma vez altamente suspeita, visto que coincide com os pressupostos literários defendidos por ele, enquanto romancista. Ao apresentar o naturalismo ainda em gestação, o romance vai ao encontro de suas concepções estéticas naturalistas.

Zola também não deixou de comentar o impacto do romance no público e na crítica da época, na ocasião de seu lançamento.

> O romance, quando de sua publicação, produziu um escândalo enorme. Declararam-no obsceno, a crítica usou pinças para virar as páginas. Ninguém, por sinal, pronunciou a palavra correta. *Germinie Lacerteux*, em nossa literatura contemporânea, é um marco. O livro faz o povo entrar no romance, pela primeira vez [...]. [...] não se trata de uma história mais ou menos interessante, mas de uma verdadeira lição de anatomia moral e física (ZOLA, 1893, p. 244, tradução nossa).[88]

O prefácio de *Germinie Lacerteux*, publicado em 1865, ou seja, quinze anos antes do *Roman experimental* (1880), de Zola, com efeito, anuncia princípios estéticos naturalistas que serão retomados e desenvolvidos pelo mestre do naturalismo algum tempo depois. Dentre eles estão a preocupação com a verdade, a escolha de casos oriundos de meios populares, a observação e a análise clínica da realidade.

> O público gosta de romances falsos: este romance é um romance verdadeiro.
> Gosta de livros que fingem pertencer à alta sociedade: este livro vem da rua.
> Gosta das pequenas obras licenciosas, das memórias de moças, das confissões de alcova, das sujeiras eróticas, do escândalo que se arregaça numa imagem na frente das livrarias; o que ele vai ler é severo e puro.
> Que não espere a pornografia decotada do prazer: o estudo que segue é a clínica do amor.
> O público também gosta das leituras anódinas e consoladoras, das aventuras que terminam bem, das imaginações que não perturbam nem sua digestão, nem sua serenidade: este livro com a sua triste e violenta distração é feito para contrariar seus hábitos e prejudicar sua higiene.
> Porque então o escrevemos? Simplesmente para chocar o público e escandalizar seus gostos?
> Não.
> Vivendo no século XIX, num tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo, nos perguntamos se o que chamamos de as "classes baixas" não teria direito ao romance; se este mundo, sob um mundo, o povo, devia ficar submisso à interdição literária e ao desprezo dos autores que até aqui fizeram silêncio sobre a alma e o coração que ele pode ter (GONCOURT, 1921, p. 5, tradução nossa).[89]

---

[88] No original: "Le roman, à son apparition, produisit un scandale énorme. On le déclara ordurier, la critique prit des pincettes pour en tourner les pages. Personne, d'ailleurs, ne dit le mot juste. *Germinie Lacerteux*, dans notre littérature contemporaine, est une date. Le livre fait entrer le peuple dans le roman; pour la première fois [...]. [...], il ne s'agit pas d'une histoire plus ou moins intéressante, mais d'une véritable leçon d'anatomie morale et physique".

[89] No original: "[...] Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.
Il aime les livres qui font semblant d'aller dans le monde: ce livre vient de la rue.

Neste prefácio, os Goncourt abrem fogo contra o gosto dominante do público leitor, formado, na sua maioria, pela burguesia urbana; defendem a mistura de estilos, a partir da entrada na literatura das camadas mais pobres da população; assim como atuam na defesa do cientificismo.

Não obstante o fato de serem romancistas conhecidos, Jules e Edmond não alcançaram o sucesso, pois nunca foram compreendidos pelo público e pela crítica como deveriam. Considerados como imorais e obscenos, seus romances contrariavam o gosto popular. Ironicamente, os Goncourt não ganharam notoriedade em razão do sucesso de um de seus romances, mas sim em virtude do estrondoso fracasso da peça teatral *Henriette Maréchal* (1865), cuja ousadia escandalizou, logo na estréia, a *Comédie Française*. Foi a partir deste insucesso que o nome dos Goncourt disseminou-se entre o grande público (cf. ZOLA, 1893, p. 238).

Auerbach acredita que a dura vida do burguês, com excesso de trabalho, pode ajudar a justificar o gosto do público leitor:

> Não nos devemos surpreender com o fato de essas pessoas [burgueses] esperarem e pedirem da literatura e das artes em geral, um recreio, uma distensão ou, em último caso, um estado de embriaguez facilmente acessível; nem com o fato de se defenderem contra a *triste* e *violente distraction* (para empregar a expressiva frase dos Goncourt) que a maioria dos escritores importantes lhes queria impingir (AUERBACH, 2004, p. 551).

A teoria de Auerbach contribui para a compreensão da rejeição do público às obras de Jules e de Edmond e, mais do que isso, chama-nos a atenção para o papel da arte literária dentro da cultura burguesa, sobretudo a francesa, no século XIX.

*Germinie Lacerteux* foi, sem dúvida, o romance mais bem sucedido da dupla e, no entanto, não ultrapassou a segunda edição. Zola afirmou, com certo exagero, que Jules teria morrido em função da indiferença do público aos seus romances: “Ah! Que miséria, ser

---

Il aime les petites oeuvres polissonnes, les mémoires de filles, les confessions d’alcôves, les saletés erotiques, le scandale qui se retrousse dans une image aux devantures des librairies; ce qu’il va lire est sévére et pur. Qu’il ne s’attende point à la pornographie décolletée du plaisir: l’étude qui suit est la clinique de l’amour.
Le public aime encore les lectures anodines et consolantes, les aventures qui finissent bien, les imaginations qui ne dérangent ni sa digestion, ni sa sérénité: ce livre avec sa triste et violente distraction est fait pour contrarier ses habitudes et nuire à son higiène.
Pourquoi donc l’avons-nous écrit ? Est-ce simplement pour choquer le public et scandaliser ses goûts?
Non.
Vivant au XIXe siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocracie, de libéralisme, nous nous sommes demandé si ce qu’on appelle les “basses classes” n’avait pas droit au roman; si ce monde sous un monde, le peuple, devait rester sous le coup de l’interdit littéraire et des dédains d’auteurs qui ont fait jusqu’ici le silence sur l’âme et le coeur qu’il peut avoir”.

superior e morrer pelo desprezo da massa! Recusar a estupidez e não poder viver sem o aplauso dos estúpidos!" (ZOLA, 1893, p. 237, tradução nossa).[90]

A grande questão levantada pelo prefácio, entretanto, concentra-se na defesa da mistura de estilos, tendo por base, ao menos aparente, considerações de ordem política e sociológica. Os Goncourt foram os primeiros a reivindicar a presença do povo na literatura e a compreender os meios populares como um novo campo de observação realista. Diante do novo quadro social francês, a literatura não poderia mais ser aristocratizada, não lhes parecendo justo que camadas mais pobres da população continuassem a ser excluídas do processo literário.

Motivados pela estética do repulsivo e do feio, foram contra o estilo elevado e incluíram as classes pobres na literatura. Este fascínio meramente sensorial não foi suficiente, no entanto, para que os irmãos burgueses, semi-aristocratas, tivessem interesse em conhecer as camadas mais miseráveis da população em toda a sua complexidade. Desconheciam o trabalho das classes populares, o lugar que ocupavam na sociedade moderna e ainda os movimentos políticos e sociais ali existentes. O interesse que demonstravam pelo povo não era fomentado por um impulso social; tratava-se, tão-somente, de um capricho estético pequeno-burguês (cf. AUERBACH, 2004, p. 453). No número do *Journal* de 3 de dezembro de 1871, Edmond comentou o caráter de seu interesse no que concerne às camadas mais pobres da sociedade:

> Por que, você me dirá, escolher esses meios? Porque é no baixo, no apagamento de uma civilização, que se conserva o caráter das coisas, das pessoas, da língua, de tudo. Mais uma vez por quê? Talvez porque eu seja um literato bem nascido, e que o povo, a gentinha, se você preferir, tem para mim a atração de populações desconhecidas, e não descobertas, alguma coisa de exótico, que os viajantes buscam, com mil sofrimentos, em países distantes (GONCOURT, 1892, p. 362, tradução nossa).[91]

Os Goncourt se sentiram atraídos pela experiência estética de caráter mórbido, feio, patológico, e por novas impressões sensoriais. Numa carta dirigida a Zola, na ocasião do lançamento de *Germinie Lacerteux*, afirmaram: "A pungência das coisas que nos tocam nos

[90] No original: "Ah! quelle misère, être supérieur et mourir du dédain d'en bas refuser la sottise et ne pouvoir vivre sans l'applaudissement des sots!".

[91] No original: "Pouquoi, me dira-t-on, choisir ces milieux ? Parce que c'est dans le bas que, dans l'effacement d'une civilisation, se conserve le caractère des choses, des personnes, de la langue, de tout. Pourquoi encore? Peut-être parce que je suis un littérateur bien né, et que le peuple, la canaille, si vous voulez, a pour moi l'attrait de populations inconnues, et non découvertes, quelque chose de l'*exotique*, que les voyageurs vont chercher, avec mille souffrances, dans les pays lointains".

fazem vibrar os nervos e sangrar o coração" (GONCOURT, 1885, p. 219, tradução nossa).[92] Nesta preferência não foram originais, uma vez que, alguns anos antes, Baudelaire (1821-1867) já havia publicado *As flores do mal* (1857), apoiada em semelhante gosto.

Ao incluir o povo em seus romances realistas, ainda que fomentados pela experiência estética da fealdade, os irmãos Goncourt inspiraram escritores como Émile Zola, que não se limitaram ao culto do feio e do repulsivo, direcionando seus romances para uma abordagem de caráter mais sociológico do que puramente estético.

A defesa do cientificismo é outro ponto relevante do prefácio de *Germinie Lacerteux*.

A partir dos Goncourt, o cientificismo, que havia se iniciado com Balzac, tornou-se ainda mais intenso. Influenciado pela doutrina positivista e pelos grandes avanços da ciência, o romancista passou a se servir de métodos biológico-experimentais, buscando relacionar a atividade literária à atividade científica.

É notável a predileção dos irmãos pelos casos patológicos. A expressão extrema de seu realismo encontra-se, com frequência, na observação clínica e científica destes casos. Buscaram avidamente sensações novas, estudando cientificamente casos anormais e distúrbios de ordem nervosa. Fizeram de romances como *Madame Gervaise* o estudo médico de uma crise religiosa, e de *Germinie Lacerteux*, a investigação sobre um caso de histeria. A atração mórbida que sentiam pelo bizarro, o anormal e o feio pode ser compreendida como o reflexo tanto de um temperamento, quanto de uma época. Neste sentido, pode-se afirmar que, de certa forma, os Goncourt prenunciam a estética decadentista que seria apresentada por Joris-Karl Huysmans (1848-1907), em *Às avessas* (1884).

Os Goncourt eram romancistas realistas que ambicionavam fazer do romance um espelho da realidade. Enxergaram o mundo real pelo prisma transfigurador da arte e buscaram criar a mais viva impressão do verdadeiro humano. No entanto, como cultores da arte, sobretudo da pintura, declaravam preferir os quadros pintados às paisagens, a arte à realidade. Aristocratas no gosto e no temperamento, os Goncourt eram artistas sofisticados que buscaram retratar uma realidade poética, ao contrário dos demais romancistas naturalistas, dos quais foram os precursores. No prefácio de *Irmãos Zemganno*, Edmond surpreende ao declarar: "Quanto aos *Irmãos Zemganno*, o romance que publico hoje: é uma tentativa em uma realidade poética. [...] Neste ano, eu me encontrei em um estado de alma onde a verdade

[92] No original: "Le poignant des choses qui nous touchent, nous font vibrer les nerfs et saigner le coeur".

excessivamente verdadeira também me era antipática!" (GONCOURT, 1888, p. 57-58, tradução nossa).[93]

De acordo com Zola, os irmãos merecem destaque não pelo fato de retratarem a vida moderna, a partir de documentos humanos, pois isso outros também fizeram, mas por terem inventado uma língua capaz de traduzir as impressões mais finas do que observavam (cf. ZOLA, 1893).

Transformaram sensações delicadas em uma escrita burilada, a qual denominaram "escrita artística" (GONCOURT, 1888, tradução nossa).[94] Ao contrário de Flaubert, não ansiaram pela perfeição da frase, mas esforçavam-se em torná-la a imagem exata e instantânea de uma sensação. Entregues aos próprios temperamentos, inventaram uma linguagem própria, com estilo absolutamente pessoal (cf. ZOLA, 1893, p. 230).

Seus textos apresentam refinamentos de estilo impressionista. O léxico é original, há um grande número de termos raros, epítetos, neologismos, alianças entre palavras e rupturas com a sintaxe tradicional. O texto fragmentado parece deixar a intriga sempre em segundo plano. Esta "escrita artística", tal como a denominavam, é ao mesmo tempo original e artificial, pois suas delicadas e sofisticadas nuances parecem estar em desacordo com os temas abordados, sobretudo aqueles que se concentram nos meios populares.

Não por acaso o nome dos Goncourt permanece relacionado ao naturalismo. Além de contribuir para a formação da matriz conceitual de tal escola literária, prenunciando e defendendo em romances e textos teóricos princípios estéticos que pouco tempo depois seriam não apenas corroborados, mas igualmente ampliados e sistematizados por Zola, os Goncourt, ou melhor, Edmond, já sozinho, em virtude da morte de Jules em 1870, participou de ocasiões importantes para a gênese do movimento. Esteve presente ao jantar no restaurante *La Trapp*, em 1876, considerado marco fundamental do início do movimento naturalista, e, embora não tenha publicado nenhum conto ou novela no volume *As soirées de Médan* (1880), era frequentador assíduo das reuniões literárias que aconteciam nessa época na casa de campo de Émile Zola. Edmond também compunha o grupo de cinco escritores ─ Daudet, Flaubert, Tourguéniev e Zola ─ que se reunia, ocasionalmente, para o chamado "jantar dos cinco", onde discutiam a nova escola literária.

Edmond acreditava que os escritores naturalistas, assim como o próprio movimento, eram tributários dele e do irmão no que tinham de melhor. No prefácio de seu romance

[93] No original: "Quant aux *Frères Zemganno*, le roman que je publie aujourd'hui: c'est une tentative dans une réalité poétique. [...] Cette année, je me suis trouvé en un état de l'âme où la vérité trop vrai m'était antiphatique à moi aussi!".

[94] No original: "écriture artiste".

*Querida*, em 1884, reivindicou a *Germinie Lacerteux* a condição de modelo do romance naturalista, posição que, em 1867, seria creditada pela crítica e pela história literária ao romance *Thérèse Raquin* (1867), de Émile Zola. "[...] *Germinie Lacerteux* é o livro tipo que serviu de modelo a tudo o que foi fabricado desde então, sob o título de realismo, naturalismo, etc..." (GONCOURT, 1888, p. 75, tradução nossa).[95]

Alguns críticos da época, bem como o próprio Goncourt, ressaltaram a similitude entre *Germinie Lacerteux* (1865) e *A taberna* (1876), de Émile Zola. Léon Daudet, fiel amigo de Edmond, apontou analogias superficiais entre os personagens dos dois romances. Jupillon teria servido de esboço para a construção de Lantier, ao passo que Germinie seria o protótipo de Gervaise (cf. COGNY, 1963, p. 54).

Zola soube reconhecer a importância de *Germinie Lacerteux* não apenas para a sua obra, como também para a configuração e afirmação dos princípios da estética naturalista como um todo. Cerca de vinte anos mais novo que Edmond, não omitiu a influência que sofreu de seus antecessores, nem tampouco a negou. Ao contrário, preocupou-se em exaltar as inovações que os Goncourt propunham para o romance, uma vez que iam ao encontro de suas próprias convicções estéticas, que, naquele momento, começavam, com efeito, a configurar-se.

A leitura do ensaio crítico de Zola dedicado aos Goncourt, produzido, em 1878, e publicado pela primeira vez em 1881, em *Os romancistas naturalistas*, é reveladora da admiração do escritor pelo talento e ousadia dos dois irmãos. Em um dos diversos momentos do texto no qual evidencia sua admiração, afirma: "Nenhum escritor mais do que os Goncourt trabalhou para liberar o romance de todos os entraves do lugar-comum e do interesse estúpido" (ZOLA, 1893, p. 245, tradução nossa).[96] Por fim, com a convicção que lhe era peculiar, conclui declarando que os Goncourt "são personalidades excepcionais, escritores que devem ser colocados à parte [...]" (ZOLA, 1893, p. 251, tradução nossa).[97]

Os Goncourt tinham ciência da admiração do jovem escritor por seus romances e chegaram a escrever algumas cartas de agradecimento a Zola. O primeiro contato entre eles parece ter sido uma carta com data de 27 de fevereiro de 1865, mesmo ano da publicação de *Germinie Lacerteux*, portanto, na qual os Goncourt manifestavam não apenas certa gratidão à

[95] No original: "[...] *Germinie Lacerteux* est le livre type qui a servi de modele à tout ce qui a été fabriqué depuis nous, sous le titre de réalisme, naturalisme, etc.... ".

[96] No original: "Aucun écrivain plus que MM. de Goncourt n'a travaillé à affranchir le roman de toutes les entraves du lieu commun et de l'intérêt bête".

[97] No original: "Ce sont des personnalités exceptionnelles, des écrivains qu'il faut mettre à part [...]".

crítica positiva que Zola publicara sobre o referido romance, como também demonstravam-se simpáticos e satisfeitos por encontrar reciprocidade em suas ideias.

> Senhor,
> Viemos dizer cordialmente e calorosamente: obrigado, pelo artigo no qual o senhor reverenciou nosso último livro. No meio dos rancores, das inimizades, dos ataques, dentre tudo o que afrontamos e combatemos [...] – é bom, senhor, e fortalecedor encontrar um aplauso e um encorajamento como o seu. Seu artigo consola da hipocrisia literária atual. Afirma os direitos que quisemos dar ao romance: os direitos à verdade moderna [...].
> Sim, como o senhor perfeitamente disse, dai à Germinie um marido, filhos, e toda a sua dedicação se normaliza. Até aqui, somente o senhor compreendeu o que quisemos pintar [...].
> [...] O senhor admite o temperamento e a originalidade em uma obra. Tudo isso é muito corajoso, e nós quase que o admiramos por nos amar e dizê-lo.
> [...] nosso erro é escrever com nossas entranhas e ser de nosso tempo.
> Tudo isso, o senhor simpaticamente pressentiu, expressou melhor do que nós mesmos teríamos podido fazer. Obrigado ainda uma vez por esta análise profunda e livre, pelo horizonte que o senhor abriu diante de um pobre livro [...].
> Somos seus amigos, senhor, e desejamos ter, o mais breve possível, a oportunidade de apertar suas duas mãos (GONCOURT, 1885, p. 219-220, tradução nossa).[98]

Nos anos seguintes, a amizade dos Goncourt com Zola se estreitou. No final da década de 70, Edmond, já sem Jules, passou a ser frequentador assíduo dos saraus em Médan e, de 1874 até 1883, participou, junto com Zola, do chamado "jantar dos cinco". Durante algum tempo, por conseguinte, compartilharam amigos, ideias e projetos literários.

Entretanto, por volta da década de 1880, Edmond começou a recusar a ideia de ser associado ao grupo de Zola. Logo tornou-se um dissidente, renegando a estética que ajudara a constituir. "Quando se deu conta de que seus rebeldes discípulos queriam voar com as próprias asas e que acreditou dever atribuir seus semifracassos pessoais a um conluio com maus garotos das letras, rompeu com a escola [...]" (COGNY, 1963, p. 52, tradução nossa).[99] Enquanto Flaubert refutou a ideia de participar de qualquer escola literária porque acreditava na liberdade individual de seu espírito criador, Edmond parece ter rejeitado a condição de

[98] No original: "Monsieur, nous venons vous dire cordialement et chaudement: merci, pour l'article dont vous avez honoré notre dernier livre. Au milieu des haines, des inimitiés, des attaques, parmi tout ce que nous bravons et combattons [...] - il est bon, monsieur, et fortifiant de trouver un applaudissement et un encouragement comme le vôtre. Votre article console de l'hypocrisie littéraire actuelle. Il affirme les droits que nous avons voulu donner au roman: les droits à la vérité moderne [...].
Oui, comme vous le dites parfaitement, donnez à Germinie un mari, des enfants, et tout son dévouement se règle. Vous seul jusqu'ici, monsieur, avez compris ce que nous avons voulu peindre [...].
[...] vous admettez le tempérament et l'originalité dans une œuvre. Tout cela est bien hardi, et nous vous admirons presque pour nous aimer et le dire.
[...] notre faute, que voulez-vous est d'écrire avec nos entrailles et d'être de notre temps.
Tout cela, vous l'avez sympathiquement deviné, exprimé mieux que nous ne l'aurions pu faire nous-mêmes. Merci encore une fois de cette analyse profonde et libre, de l'horizon que vous avez ouvert devant un pauvre livre [...].
Nous sommes vos amis, monsieur, et nous souhaitons avoir, le plus tôt possible, l'occasion de vous serrer les deux mains".

[99] No original: "Quand il se rendit compte que ses indociles disciples entendaient voler de leurs propres ailes et qu'il crut devoir attribuer ses demi-échecs personnels à une collusion avec ses mauvais garçons de lettres, il rompit avec l'école [...]".

membro do grupo naturalista por não admitir a ideia de reconhecer Zola como líder de um movimento, cujos princípios ajudara a conceber.

Em 1887, Edmond estimulou um grupo de cinco jovens escritores, que o tinham como mestre, a escrever um manifesto contra as ideias literárias defendidas por Zola, na ocasião do lançamento de seu romance *A terra* (1887). O "manifesto dos cinco", como então ficou conhecido, selou o fim da relação amistosa entre os dois escritores, afastando definitivamente Edmond do naturalismo defendido por Zola.

Talvez como forma de saciar a própria vaidade e perpetuar o nome Goncourt, em 1882 Edmond destinou parte de sua fortuna para a fundação de uma sociedade literária que levaria o seu próprio nome. Alguns anos depois de sua morte, em 1903, a Academia Goncourt foi oficialmente fundada. Desde então, a Sociedade Literária dos Goncourt, formada por dez escritores, encarrega-se de, a cada ano, premiar um jovem talento literário. Edmond parece, finalmente, ter alcançado o desejado sucesso, pois o Goncourt continua a ser até hoje o mais renomado e cobiçado prêmio literário da França.

Os Goncourt permanecem, contudo, nos juízos críticos da historiografia literária, intimamente ligados ao naturalismo, do qual foram os precursores mais imediatos. Na condição de escritores realistas, retrataram com a máxima verdade o homem contemporâneo, bem como evidenciaram sua estreita relação com o meio no qual se insere. Serviram-se do método de observação, documentação e experimentação a fim de construir personagens e enredos a partir da realidade vivida.

Se, por um lado, os métodos de que se utilizaram, os temas abordados, a busca de um embasamento científico, a importância atribuída à hereditariedade e ao ambiente como fatores de condicionamento do homem, afirmam a condição de escritores naturalistas, por outro, suas origens aristocráticas e o refinamento dado à língua visando ao que chamaram "escrita artística" os insere certamente num universo contrário ao do romance naturalista. A crença de que o realismo, por meio de uma "escrita artística", poderia representar o belo, os "seres refinados" e as "coisas ricas", também os distancia do naturalismo proposto por Zola.

> O Realismo [...] não tem na verdade a única missão de descrever o que é baixo, o que é repugnante, o que fede; ele também veio ao mundo para definir, na escrita artística, o que é elevado, o que é bonito, o que é bom, e também para dar os aspectos e os perfis dos seres refinados e das coisas ricas: mas isso, em um estudo aplicado, rigoroso, e não convencional, não imaginativo da beleza, um estudo parecido com aquele que a nova escola acaba de fazer, nos últimos anos, da feiúra (GONCOURT, 1888, p. 54-55, tradução nossa).[100]

[100] No original: "Le Réalisme [...] n'a pas en effet l'unique mission de décrire ce qui est bas, ce qui est répugnant, ce qui pue; il est venu au monde aussi, lui, pour définir, dans de l'écriture artiste, ce qui est élevé, ce qui est joli, ce qui sent bon, et

Não obstante o fato de defenderem o direito à literatura por parte das camadas mais pobres da sociedade, os Goncourt não fizeram desta reivindicação uma oportunidade de lançar ao público leitor questões sociais. Com efeito, o interesse que demonstraram pelo povo reduzia-se a um impulso meramente estético, desprendido, desse modo, de qualquer abordagem de caráter sociológico. É o exotismo da pobreza, o desconhecido que os atrai. Neste sentido, diferem do naturalismo proposto por Émile Zola, cujos romances, na sua maioria, buscaram discutir problemáticas de ordem social.

Parece inquestionável, portanto, não obstante os reparos que procuramos apresentar relativamente a um enquadramento historiográfico absoluto de Edmond e de Jules de Goncourt no naturalismo, sua condição de arautos do movimento. Ao anunciar novos valores estéticos, mais tarde reconhecidos como naturalistas, abriram caminho para Zola, que corroborou e expandiu tais princípios e procedimentos, dando-lhes novos matizes, revelados tanto em seus textos críticos quanto em sua vasta obra ficcional.

---

encore pour donner les aspects et les profils des êtres raffinés et des choses riches: mais cela, en une étude appliquée, rigoureuse et non conventionnelle et non imaginative de la beauté, une étude pareille à celle que la nouvelle école vient de faire, en ces dernières années, de la laideur".

# 2. POR ENTRE MITOS E VERDADES: A TEORIA ESTÉTICA DE ÉMILE ZOLA E O MOVIMENTO NATURALISTA

Na primeira parte desta tese, cujo objetivo centra-se na análise comparativa entre o naturalismo francês e o brasileiro, descrevemos o percurso histórico dos termos realismo e naturalismo, retratamos o advento do realismo moderno, discutimos a contribuição de diferentes romancistas para a reflexão da ideia de realidade e suas respectivas atuações no processo de transfiguração do realismo em naturalismo. Julgamos assim que o capítulo de abertura nos oferece base sólida para o desenvolvimento de nossas reflexões acerca da teoria estética sobre o romance preconizada por Émile Zola.

Antes, porém, de nos debruçarmos sobre os ensaios teóricos de Zola acerca da estética naturalista, achamos pertinente destinar parte deste capítulo à sua trajetória pessoal e profissional. É que o estudo de suas origens, de sua formação intelectual e de sua atuação no jornalismo, como cronista da vida doméstica, crítico literário e político, contribui para a elucidação de questões importantes no tocante à configuração do romancista naturalista por excelência que ele viria a ser, bem como da própria estética por ele constituída. Com efeito, sua obra romanesca e teórica parece, em parte, delinear-se a partir de experiências pessoais e profissionais, tanto no que concerne à vivência em meios sociais diversos, quanto no que tange ao conhecimento de correntes intelectuais oitocentistas.

No âmbito de tais questões sobre a teoria naturalista, encontra-se igualmente a discussão sobre a formação do movimento naturalista que se desenvolveu em torno de Émile Zola. Ao discutir a relação do romancista com o chamado “grupo de Médan”, e desconstruir alguns mitos do movimento naturalista cristalizados pela historiografia literária, encontraremos um novo caminho, porém não menos profícuo, para o avanço da discussão sobre a teoria do naturalismo literário. Eis o que ora pretendemos empreender.

## 2.1 Um romancista em formação

Parisiense de nascimento, Émile Zola (1840-1902) parte ainda criança com a família para Aix-en-Provence, região ao sul da França, onde seu pai, o engenheiro François Zola, fora encarregado de construir um aqueduto. Apenas quatro anos depois da instalação da família na

nova cidade, seu pai morre vítima de uma pneumonia adquirida no canteiro de obras. Não obstante as dificuldades, a família opta por ali permanecer.

Em Aix-en-Provence, Zola torna-se interno da pensão Notre-Dame, onde conhece Marius Roux, futuro jornalista, e Philippe Solari, futuro escultor. Em 1853, consegue uma bolsa para estudar no Colégio Bourbon, na companhia de filhos de famílias burguesas e proprietárias de terra. Neste novo meio, conhece Paul Cézanne, com quem estabelece laços de amizade que perdurariam por muitos anos. Foi por intermédio de Cézanne que, algum tempo depois, Zola entraria em contato com os pintores impressionistas e adentraria o universo artístico da pintura, o que influenciou profundamente suas reflexões acerca do fazer literário.

A morte precoce de François Zola promoveu enorme impacto emocional e financeiro sobre Zola e sua mãe. Sem recursos, a família passou por momentos difíceis, com credores batendo à porta reivindicando o pagamente de antigas dívidas. Eles voltariam a procurar Zola alguns anos mais tarde, quando ele já havia alcançado a fama e o reconhecimento popular. Em face das dificuldades, os Zola viram-se obrigados a regressar à cidade de origem, em 1858. Em Paris, Zola ganhou uma nova bolsa para retomar seus estudos no Liceu Saint-Louis, mas acabaria por interrompê-los. Em função da precária situação financeira de sua família e de sua segunda reprovação no *bac*[101] para a faculdade de Direito, Zola decide enfim abandonar os estudos e procurar um emprego que lhe permitisse viver como escritor.

Ele começara a escrever muito jovem ainda em Aix-en-Provence, onde compôs versos, um romance sobre as cruzadas[102] e uma farsa satírica. As primeiras peças teatrais, todavia, foram escritas em Paris: uma comédia, um drama em versos, uma tragédia em três atos, além de versos dedicados aos amigos provençais e a seu pai, sendo que estes últimos foram publicados no jornal *La Provence* em 1859.

Nessa época, Zola já era um jovem afinado com o mundo das artes. Por influência do amigo Cézanne, com quem frequentava Salões de Pintura e ateliês de diferentes artistas, cultivou o interesse pelas artes plásticas. Ao mesmo tempo, entusiasmava-se com Victor Hugo e Musset, e ia ao teatro assistir aos dramas românticos. O gosto ainda em formação o conduzia a admirar a poesia romântica e, paralelamente, apreciar Michelet, Molière, Montaigne, bem como os romances de cavalaria e de aventura. Seu principal biógrafo, o francês Henri Mitterand, busca justificar tal ecletismo: o idealismo despertaria seu interesse por George Sand e Michelet, ao passo que os desequilíbrios e as frustrações o aproximariam

[101] O *baccalauréat* é um exame feito ao final do lycée (ensino secundário), através do qual o aluno pode ingressar no ensino superior.

[102] Este manuscrito, bem como a maior parte do que Zola escreveu ainda jovem, foi perdido.

de Montaigne, Molière, Shakespeare e dos pintores impressionistas (cf. MITTERAND, 1995, p. 23).

Entre 1860 e 1862, Zola viveu anos de intensa boemia, promiscuidade e penúria. Circulava em meio a prostitutas, bêbados e vigaristas, e garantia a sobrevivência com pequenos biscates. As imagens contrastantes de Paris, os diferentes tipos humanos que conheceu, os relacionamentos amorosos com prostitutas, em suma, toda a experiência adquirida neste período foram importantes para constituição de uma nova mirada crítica direcionada à sociedade, e fundamentais para sua obra romanesca, tanto no que concerne à descrição dos meios populares, quanto no que diz respeito à elaboração de diferentes tipos sociais. O romance *A taberna*, publicado em 1877, é um bom exemplo disso.

O ano de 1862 marca uma profunda transformação na vida de Émile Zola. Foi nesse ano que, graças à boa reputação e à influência do nome de seu pai, conseguiu ele um emprego de empacotador na Livraria Hachette, experiência que seria a grande responsável por sua formação enquanto romancista e intelectual. A livraria de Louis Hachette vendia e editava livros que defendiam e propagavam o pensamento liberal, a liberdade científica e política. Publicou o novo enciclopedismo, assim como livros que expunham o positivismo. Zola, que nessa época ainda estava impregnado de cultura clássica e romântica, pôde pouco a pouco, durante os quatro anos de trabalho na Hachette, despojar-se das ideias românticas e enriquecer-se culturalmente a partir de diferentes leituras e do contato com romancistas, críticos e intelectuais de renome que por ali circulavam.

O bom desempenho na tarefa simples que executava, bem como o interesse crescente pelos livros, aliados à publicação de alguns contos, fizeram com que, em pouco tempo, o editor Louis Hachette confiasse-lhe o cargo de chefe de publicidade da editora. Uma de suas funções era ler novos autores, apresentá-los aos críticos e avaliar uma possível publicação. Esta atividade acabou possibilitando-lhe um contato profundo com o mundo das letras, e ele pôde, enfim, tomar parte do movimento literário contemporâneo, conhecendo numerosos diretores de jornal em Paris e na província, e estabelecendo contato com homens importantes de seu tempo, como Sainte-Beuve, Duranty, Taine e Émile Deschanel, este último, por sinal, autor do *Ensaio de crítica natural*, futura inspiração para a teoria dos temperamentos, da qual viria a se servir no romance *Thérèse Raquin* (1865).

Nesse mesmo período, a leitura de Stendhal, Balzac e Flaubert estimula sua adesão à estética realista e ajuda a despertar o germe da teoria naturalista. O contato pessoal estabelecido com Taine por intermédio da Livraria Hachette, somado à leitura de suas obras, permitiram que Zola fundamentasse sua fórmula teórica na transposição, para a criação

romanesca, do método da crítica moderna, baseado em determinações biológicas (a "raça"), históricas (o "momento") e sociais (o "meio"). A exemplo de Taine, assim, o romancista evoca as condições da experiência científica como modelo para as ciências humanas, destacando analogias existentes entre a história natural e a história do homem. Tal como os traços de natureza física, a característica moral estaria sujeita a condições diversas, não constituindo pois um acaso que é sobre Taine o primeiro grande estudo crítico publicado por Zola. A teoria naturalista proposta por Zola é, com efeito, em grande parte tributária das ideias defendidas por Taine, assim como do estudo sobre a medicina experimental desenvolvido por Claude Bernard, questões que discutiremos mais adiante, ainda neste capítulo.

Ao longo dos quatro anos de trabalho com Louis Hachette, Zola não só conheceu romancistas e intelectuais, como também completou, alargou, aprofundou e especificou sua cultura ideológica e estética. Na opinião de Henri Mitterand, a Livraria Hachette foi a grande universidade de Zola, caracterizando-se ao mesmo tempo como uma escola profissional, um seminário filosófico e metodológico e um instituto de formação política (cf. MITTERAND, 1986, p. 14). Graças à sua passagem pela Hachette, Zola conheceu o ofício de escritor na sua plenitude; ampliou seus domínios sobre a arte e desvendou o mundo do mercado editorial; aprendeu a negociar o preço de um livro, bem como a assegurar o mínimo sucesso deste junto ao público. Além disso, construiu uma importante rede de contatos na imprensa, o que lhe abriu as portas para o jornalismo literário.

No ano de 1863, depois de publicar dois contos na *Revue du Mois*, de Lille, Zola começou a colaborar com o *Journal Populaire*, também de Lille, na condição de contista, cronista e crítico. A partir de então, sua atuação no jornalismo expandiu-se de forma considerável. Nos anos subsequentes, foi convidado para escrever em diferentes jornais. Escrevia crônicas regulares no *Petit Journal* e no *Salut Public*, de Lyon, além de publicar em jornais de grande circulação, como *L'Événement*. Em 1864, o editor Hetzel, amigo de Louis Hachette, publicou seu primeiro livro, a coletânea *Contos luminosos* (1864). O romance de estreia, *A confissão de Claude* (1865), no entanto, só viria a público um ano depois, pelo editor Lacroix.

Mas, a fim de dedicar-se exclusivamente ao jornalismo e à literatura, Zola desliga-se da Livraria Hachette em 1866. Seus próximos passos seriam a produção de três diferentes obras: o romance-folhetim *A promessa de uma morte* (1866); o volume *Meu salão* (1866), que reúne suas críticas de arte; e ainda *Meus ódios* (1866), uma coletânea de suas críticas literárias publicadas no jornal *Salut Public*. Entre os anos de 1865 e 1867, escreveu cerca de

55 artigos para esse jornal, que tinha ideologia semelhante à da Livraria Hachette. Defendia a liberdade industrial e comercial, criticava a influência do clero sobre o poder civil, propunha a descentralização pública, e ainda o desenvolvimento da instrução pública. Os artigos ali publicados afinavam-se, obviamente, com o perfil e as propostas ideológicas do jornal.

Com o subtítulo "conversas literárias e artísticas", a coletânea *Meus ódios* pode ser considerada o ponto de partida da teoria de Zola sobre o naturalismo. Nela, Zola desenvolve alguns dos princípios essenciais de sua doutrina. O artista moderno seria aquele que transpõe para a arte o espírito de pesquisa e de método das ciências, e é capaz de compreender a gênese de todas as coisas sob a ótica da vida social e da vida orgânica.

O volume é composto por artigos publicados no *Salut Public*; dentre eles um texto sobre *As canções das ruas e dos bosques* (1865), de Victor Hugo; uma análise do romance *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt; e um estudo sobre Taine, intitulado "Sr. Taine, artista", publicado previamente em 1866 na *Revue Contemporaine*. Dentre os artigos reunidos, os dois últimos são especialmente importantes para a compreensão das bases estéticas de Zola. O primeiro revela o quanto a teoria naturalista foi influenciada pelo romance dos Goncourt, enquanto o segundo esclarece que, embora Zola expressasse certo fascínio pelas ideias de Taine, discordava, em parte, de sua teoria. Os preceitos da teoria naturalista, assim, divergem dos de Taine, pois, ao contrário deste último, Zola concentra-se na defesa da liberdade artística individual, acreditando que assim o criador torna-se capaz de expressar o próprio temperamento. Daí a máxima naturalista: "A obra de arte é um aspecto da Criação, vista através de um temperamento (ZOLA, 1879, p. 307, tradução nossa)".[103] Isso explica a rogativa de Zola a Taine ao longo de seu artigo crítico: "Peço-lhe, Sr. Taine, para dar maior destaque à personalidade, uma obra bela é uma obra viva, original, que um homem soube extrair de sua carne e de seu coração" (MITTERAND, 1987, p. 31, tradução nossa).[104] A doutrina naturalista, desse modo, conforme discutiremos mais adiante, não propõe a submissão absoluta ao objeto, a reprodução impessoal das coisas e dos seres; o que Zola reivindica, de fato, é a liberdade, a independência absoluta do artista.

Nenhum dos textos críticos que compõem a coletânea *Meus ódios* foi selecionado em vão; eles servem para que Zola afirme a diferença entre a doutrina naturalista e a estética

[103] No original: "L'oeuvre d'art est un coin de la création, vu à travers un tempérament".
No artigo "O naturalismo no teatro", publicado pela primeira vez em 1879, Zola apresenta nova versão para sua máxima naturalista ao substituir a palavra "criação" por "natureza": "[...] une oeuvre d'art ne sera jamais qu'un coin de la nature vu à travers un tempérament" (ZOLA, 2006, p. 130).

[104] No original: "Je vous supplie M. Taine de faire une place plus large à la personnalité, une oeuvre belle est une oeuvre vivante, originale, qu'un homme a su tirer de sa chair et de son coeur".

romântica ainda prestigiosa, e, de alguma forma, parecem contribuir para a sua pesquisa acerca de uma nova linguagem romanesca.

Ao lado do prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin* (1868) e dos primeiros textos críticos sobre arte publicados em *Meu salão*, o volume *Meus ódios* ajuda a compor a primeira fase da teoria naturalista, que se prolonga até 1878, com estudos teóricos publicados na revista russa *Messager de l'Europe* e as críticas publicadas no jornal *Le Bien Public*.

> *Meus ódios* aparece como o eixo em torno do qual se organizou a formação do criador e do crítico, entre o período de treino da reflexão e da escrita, que ocorre entre os anos de 1862 e 1864, e o período no qual Zola se torna realmente romancista, de 1866 a 1868 — com a publicação de *Thérèse Raquin* e de *Madeleine Férat*, e a preparação do ciclo dos Rougon-Macquart (MITTERAND, 1987, p. 29, tradução nossa). [105]

Ao desvencilhar-se de suas funções na Livraria Hachette, Zola acreditou que poderia viver de sua própria pena. Esta não seria, entretanto, uma tarefa das mais fáceis. Os livros vendiam pouco e os jornais pagavam mal, o que acabou por tornar a sua situação financeira bastante precária. A ânsia de assegurar o sustento da família o fez escrever cada dia mais e mais. Colaborava com diferentes jornais, escrevendo artigos e crônicas, e paralelamente dava continuidade a sua obra romanesca. Chegou ao ponto de num mesmo dia, pela manhã, dedicar-se ao romance *Thérèse Raquin* (1867) e, à tarde, à redação do folhetim *Os mistérios de Marseille* (1867), que lhe garantiria o sustento mais urgente.

Mas era ao romance que Zola ambicionava consagrar-se com exclusividade, embora isso então ainda não fosse possível. Em resposta a uma crítica de Sainte-Beuve ao romance *Thérèse Raquin*, Zola confessa sua predileção, mas não deixa de pôr em relevo os obstáculos que sua frágil condição financeira impunha à escrita exclusiva de romances que estivessem de acordo com suas novas convicções estéticas.

> O senhor tem mil vezes razão: eu sei bem que preciso escrever uma outra obra, melhor equilibrada, mais verdadeira e mais estudada. A desgraça é que minha pena é meu único ganha-pão, e que não posso trabalhar nas obras que sonho. A luta é dura para mim. Quando eu for conhecido, quando o livro garantir o meu sustento, quando me for permitido deixar o

[105] No original: "*Mes Haines* apparaît bien comme le pivot autour duquel s'est organisée la formation du créateur et du critique, entre la période d'entraînement à la réflexion et à l'écriture qui couvre les années 1862 à 1864 et celle où Zola acquiert un véritable métier romanesque, de 1866 à 1868 — avec la publication de *Thérèse Raquin* et de *Madeleine Férat*, et la préparation du cycle des Rougon-Macquart".

> jornalismo para o qual não sou feito, somente então me lançarei seriamente nesta tarefa (ZOLA, 1998, p. 281, tradução nossa).[106]

Zola conseguiria, algum tempo depois, graças ao sucesso do romance *A taberna* (1876), viver de sua própria pena. Todavia, antes do reconhecimento popular e do lucro financeiro, oriundo desta primeira obra, o romancista viu-se diante do dilema entre escrever os romances naturalistas que desejava e produzir folhetins românticos e artigos para a imprensa que lhe permitissem suprir as necessidades mais imediatas.

O impasse vivido por Zola, num período em que ainda não atingira prestígio junto ao público, ajuda a explicar a simetria entre seus romances naturalistas e as crônicas de costumes que publicava na imprensa diária. Em relação ao enredo, o romance *Thérèse Raquin*, por exemplo, poderia facilmente resumir-se em um *fait divers* da época. A narrativa deve sua primeira versão à crônica "Um casamento de amor", escrita a partir de um fato verídico divulgado pelos jornais, e publicada por Zola no *L'Événement* em 24 de dezembro de 1866. A ficção naturalista inspirou-se, assim, diversas vezes nas notícias de crimes e nos escândalos noticiados pela imprensa diária. Era uma prática romanesca comum escrever contos, crônicas, novelas, e até mesmo romances, a partir de um *fait divers*. Assim, a participação de Zola no meio jornalístico, na condição de cronista político e da vida cotidiana, crítico literário e teatral, foi duradoura e interferiu diretamente na elaboração de toda a sua obra. Entre 1871 e 1877, forneceu mais de 1.800 artigos ao jornal *Sémaphore de Marseille*, além de muitos outros para os jornais *La Cloche*, *L'Avenir National* e *Le Bien Public* (cf. MITERRAND, 1986, p. 15). No caso do *La Réforme*, as publicações de Zola eram tantas que parecia ser ele o proprietário do jornal. Chegou até mesmo a dirigir uma carta ao diretor do periódico em que sugeria um novo nome para o mesmo: "Eu gostaria mais de *A Revolução*, ou outra coisa indicando o movimento, a evolução, o período de luta e de transformação que nós atravessamos" (BECKER, 1981, p. 11, tradução nossa).[107] Mais adiante veremos que a sátira social presente nos romances naturalistas de Zola é igualmente fruto das experiências adquiridas pelo romancista no campo do jornalismo.

---

[106] No original: "Vous avez mille fois raison: Je sais bien qu'il me faut écrire une autre oeuvre, mieux équilibrée, plus vraie et plus étudiée. Le malheur est que ma plume est mon seul gagne pain, et que je ne puis travailler aux ouvrages que je rêve. La lutte est rude pour moi. Quand je serai assez connu, quand le livre pourra me faire vivre, quand il me sera permis de quitter le journalisme pour lequel je ne suis pas fait, alors seulement je me mettrai sérieusement à la besogne".

[107] No original: "J'aimerais mieux *La révolution*, ou autre chose indiquant le mouvement, l'évolution, la période de lutte et de transformation que nous traversons".

Ao escrever *Thérèse Raquin*, no entanto, o romancista buscava ir além da crônica de costumes. Impregnado por teorias cientificistas e positivistas, Zola intencionava fazer de *Thérèse Raquin* o modelo do romance de análise, onde a fisiologia substituiria a psicologia e onde as leis científicas substituiriam a moral. A originalidade do texto estaria na maneira pela qual os personagens seriam apresentados ao leitor. Thérèse e Laurent seriam expostos não como seres humanos, mas como organismos. Animais desprovidos de alma, conforme declarou no prefácio à segunda edição do romance (cf. ZOLA, 2001), guiados pelo instinto, teriam o comportamento determinado pela herança genética e pelo ambiente onde viviam. A leitura do romance revela o êxito do autor no que concerne aos objetivos iniciais da obra:

> A natureza ríspida e nervosa de Thérèse havia agido de maneira estranha sobre a natureza rude e sanguínea de Laurent. Outrora, nos dias de paixão, suas diferenças de temperamento haviam feito daquele homem e daquela mulher um casal fortemente unido, criando entre eles uma espécie de equilíbrio, completando por assim dizer seus organismos. O amante dava o sangue, a amante os nervos, e viviam um no outro, tendo necessidade dos seus beijos para regular o mecanismo dos seus seres. Mas um desequilíbrio acabava de se produzir; os nervos superexcitados de Thérèse haviam dominado. Laurent viu-se repentinamente lançado em pleno eretismo nervoso; sob a influência ardente da mulher, seu temperamento foi-se tornando pouco a pouco como o de uma mocinha agitada por uma neurose aguda. Seria curioso estudar as mudanças que, às vezes, se produzem em alguns organismos depois de determinadas circunstâncias. Essas mudanças, que começam na carne, não demoram a dominar o cérebro, e todo o indivíduo (ZOLA, 2001, p. 150-151).

Na hierarquia das representações romanescas, o corpo ocupa um lugar de destaque; é objeto de tematização autônoma. A metáfora da "besta humana" corresponde a uma exigência teórica, segundo a qual o romancista deve estudar seus personagens, como o naturalista[108] disseca um animal. Ela explicita a convicção de que o homem traz consigo instintos primitivos e certa bestialidade. Essa naturalização do corpo opõe-se às idealizações e aos interditos clássicos e românticos. Alguns anos depois, em março de 1885, ao responder a uma crítica de Jules Lemaître sobre seu romance *Germinal* (1885), Zola elucida seu pensar sobre o tema: "O senhor coloca o homem no cérebro, eu o coloco em todos os seus órgãos. O senhor o isola da natureza, eu não o vejo sem a terra, de onde ele sai e para onde volta" (*apud* MITTERAND, 1986, p. 75-76, tradução nossa).[109]

Tal como *Germinie Lacerteux* (1864) e *A educação sentimental* (1869), *Thérèse Raquin* (1867) pertenceria a um período que Yves Chevrel denomina "primeira onda de fundo

[108] Ver nota 23.

[109] No original: "Vous mettez l'homme dans le cerveau, je le mets dans tous ses organes. Vous isolez l'homme de la nature, je ne le vois pas sans la terre, d'où il sort et où il rentre".

naturalista" (CHEVREL, 1982, p. 40, tradução nossa),[110] correspondente aos anos que vão de 1879 a 1881. O adjetivo "fundador" a eles atribuído deve-se ao fato de esses textos apresentarem características comuns que modelaram toda a tradição naturalista. Agregaram algo novo à história do romance, no que concerne respectivamente à temática, à sensibilidade, e à filosofia que guiam o texto literário. Foram, pois, cada um ao seu modo, determinantes na constituição de uma nova estética romanesca. Eis as características naturalistas comuns a esses romances:

> Antes de tudo, um propósito científico ou sociológico, com uma preocupação particular pela patologia nervosa e hereditária, ou pelo desvendamento da face interna da sociedade contemporânea, tanto quanto por assuntos que atribuem à obra naturalista um princípio de organização e uma função utilitária [...]. Em seguida, [...] um discurso poético, pictural, decorativo, que transforma em quadros verbais e estetiza uma realidade frequentemente sórdida e banal [...]. Depois, uma intriga romanesca, sempre disfórica, que parece sair do *fait divers* jornalístico — crime, escândalo, adultério, trapaça —, apresentando-se na maioria das vezes como a inversão paródica da ação romanesca ou heroica, e submetendo o homem [...] a um destino degradante para desvendar o vazio da existência humana e as torpezas da vida burguesa (BAGULEY, 1995, p. 66, tradução nossa).[111]

*Thérèse Raquin* é pois o protótipo do romance naturalista e, de certa forma, de toda a série *Os Rougon-Macquart*. Nele, a teoria estética naturalista, embora ensaiando os primeiros passos, entra em cena na prática romanesca pelas mãos de Zola. Não há apenas a retomada da temática da nevrose feminina inaugurada pelos Goncourt em *Germinie Lacerteux*, mas também a exploração de temas inovadores que, mais tarde, seriam reconhecidos como tipicamente naturalistas, tais como a interação dos temperamentos, a influência da raça, da hereditariedade e do meio no comportamento humano, e a transformação de estados físicos em estados patológicos. A exploração de temas dessa natureza, todavia, teve o seu preço.

A exemplo do que acontecera alguns anos antes com *Germinie Lacerteux*, o primeiro romance naturalista de Émile Zola provocou escândalo. A abordagem de questões tão audaciosas causou impacto, pois desafiava o gosto popular, ainda muito preso aos "romances falsos", às "leituras anódinas e consoladoras", como ressaltou Edmond de Goncourt no

[110] No original: "première lame de fond naturaliste".

[111] No original: "D'abord, un propôs scientifique ou sociologique, avec une préoccupation particulière pour la pathologie nerveuse et héréditaire, ou pour le dévoilement des dessous de la société contemporaine, autant de sujets qui attribuent à l'oeuvre naturaliste un principe d'organisation et une fonction utilitaire [...]. Ensuite, [...] un discours poétique, pictural, décoratif, qui transforme en tableaux verbaux et esthétise une réalité souvent sordide et banale [...]. Puis, une intrigue romanesque, toujours dysphorique, qui semble relever du fait divers journalistique — crime, scandale, adultère, escroquerie —, se présentant le plus souvent comme le renversement parodique de l'action romanesque ou héroïque et soumettant l'homme [...] à un destin dégradant pour dévoiler le vide de l'existence humaine et les turpitudes de la vie bourgeoise".

prefácio de seu principal romance (GONCOURT, 1921, p. 5, tradução nossa).[112] Os romances naturalistas de Zola ganham, a partir de então, o rótulo de inoportunos, visto que ameaçam os fundamentos da sociedade burguesa, atacam suas estruturas e modos de representação, rejeitam e ridicularizam as intrigas, as situações idealizadas e os personagens admiráveis da literatura canônica.

De caráter escandaloso, o romance chocou o público e a crítica. O primeiro respondeu provocando o aumento da tiragem do romance. O aspecto pernicioso causou *frisson* e rapidamente despertou a curiosidade popular. Já a crítica manifestou-se por meio de artigos inflamados contra o romance. Reagiu com rigor acusando-o de "literatura pútrida" (ULBACH, 1868). Tal como *Germinie Lacerteux*, dos Goncourt, e *La comtesse de Chalis*, de Ernest Feydeau, *Thérèse Raquin* seria fruto de uma "escola monstruosa de romancistas", cujo mestre "faz jorrar pus das consciências" (ULBACH *apud* ZOLA, 1991, p. 266, tradução nossa).[113] Na condição de "resíduo de todos os horrores publicados anteriormente" (ULBACH *apud* ZOLA, 1991, p. 269, tradução nossa),[114] o romance de Zola resumiria "fielmente todas as podridões da literatura contemporânea" (ULBACH *apud* ZOLA, 1991, p. 272, tradução nossa).[115]

A crítica de Sainte-Beuve foi um pouco mais além, uma vez que se estende a um questionamento sobre o processo mimético proposto pela teoria naturalista. Ele considerou a obra "notável e conscienciosa", e não deixou de reconhecer seu caráter inovador, afirmando que "ela pode[ria] fazer época na história do romance contemporâneo" (*apud* ZOLA, 1991, p. 278, tradução nossa).[116] Entretanto, não deixou o crítico de ressaltar que a obra "ultrapassa[va] os limites, sa[ía] das condições da arte" (*apud* ZOLA, 1991, p. 278, tradução nossa).[117] Com exceção da crítica de Sainte-Beuve, que considerou de forma geral "justa e simpática" (ZOLA, 1991, p. 280, tradução nossa),[118] Zola compreendeu as demais como simples injúrias e tolices sem fundamento.

---

[112] No original: "les romans faux", "les lectures anodines et consolantes".

[113] No original: "[...] une école monstrueuse de romanciers [...]","[...] fait jaillir le pus de la conscience [...]".

[114] No original: "[...] c'est le résidu de toutes les horreurs publiées précédement".

[115] No original: "Ce livre résume trop fidèlement toutes les putridités de la littérature contemporaine [...]".

[116] No original: "remarquable et consciencieuse", "[...] elle peut faire époque dans l'histoire du roman contemporain".

[117] No original: "[...] elle dépasse les limites, elle sort des conditions de l'art".

[118] No original: "juste et sympathique".

Em face da polêmica criada em torno do romance, no entanto, Zola vê-se obrigado a escrever um prefácio, um texto de apresentação que acompanharia a segunda edição de *Thérèse Raquin*. Nele, lamenta o fato de o romance não ter sido bem compreendido e expõe suas intenções e princípios estéticos de forma clara e precisa: seu objetivo seria estudar o temperamento e não caracteres. Thérèse e Laurent deveriam ser antes de tudo "bestas humanas" desprovidas de livre arbítrio, dominadas exclusivamente pela força das paixões e dos instintos. O romance seria desse modo um estudo científico, e cada capítulo, a análise de um caso de fisiologia, pois seu ponto de partida seria "o estudo do temperamento e das modificações profundas do organismo sob a pressão do meio e das circunstâncias" (ZOLA, 2001, p. 13). O método adotado o obrigava a trabalhar como um médico, movido pela curiosidade de um sábio. E ao defender-se da acusação de imoralidade dirigida ao romance, declara que todas as cenas foram escritas a partir da curiosidade do cientista, desafiando os críticos a encontrarem na narrativa uma cena realmente licenciosa. Explica ainda que se considerava alheio a critérios de moralidade, pois acreditava ser um neutro analista dos fatos, cujo objetivo seria, antes de mais nada, científico.

Conforme anteriormente afirmamos, este prefácio é um marco fundamental para a doutrina naturalista, seja por apresentar de forma sistemática e quase pedagógica os princípios estéticos de Zola, nessa fase ainda em pleno processo de elaboração, seja pelo fato de registrar na história literária, de forma irrefutável, a aplicação do termo naturalismo à literatura. Ao se servir do termo para designar uma produção literária de caráter científico e experimentalista, que se propõe ser pretensiosamente a "cópia exata e minuciosa da vida" (ZOLA, 2001, p. 11), Zola marca definitivamente a aplicação do termo ao romance.[119]

A publicação de *Meus ódios* e *Thérèse Raquin* fez com que o nome de Zola ganhasse destaque, tornando-se conhecido tanto pelo público, quanto pela crítica. A popularidade, no entanto, não lhe proporcionou imediatamente rendimentos seguros que lhe permitissem deixar de atuar no jornalismo, de que cada vez precisava mais para sobreviver. Assim, por intermédio de Manet, começou a colaborar no jornal republicano *La Tribune*, onde publicava crônicas anti-imperiais, dando início a uma longa atuação no campo do jornalismo político. Ainda em 1868, escreve para mais dois jornais republicanos: *L'Événement Illustré* e *Le Galois*. Neles, porém, Zola também teve a oportunidade de publicar obras ficcionais. No primeiro, publicou uma nova edição de *Meu Salão* e o folhetim *Madelaine Férat*; em *Le Galois*, escrevia uma seção de crônicas nomeada "Os livros de hoje e de amanhã". Não

[119] Ver seção 1.1

tardou a ser convidado a colaborar com o jornal de Victor Hugo, *Le Rappel*, ainda mais radical que *La Tribune*, e com o jornal *La Cloche*, de Louis Ulbach, que, embora não tivesse apreciado *Thérèse Raquin*, tecendo críticas rigorosas ao estilo do romance, admirava Zola como cronista político, reconhecendo sua ousadia ao manifestar repúdio pelos políticos do Segundo Império e da Terceira República. O que, assim, atraía Zola para o jornalismo era exatamente a oportunidade de desenvolver suas ideias, de promover o embate, de fomentar a querela, polemizando sobre política, arte e literatura.

Não foi só a disciplina da redação cotidiana exigida pelo jornalismo que Zola transferiu para a sua obra literária. Sua veia satírica, em ação na maioria dos romances da série *Os Rougon-Macquart*, origina-se das charges políticas que fazia para os jornais *La Tribune*, *Rappel* e *La Cloche*. A sátira adapta-se perfeitamente à literatura naturalista, pois se configura como um elemento de representação e de ilusão mimética indispensável à apresentação convincente de uma determinada realidade social (cf. BAGULEY, 1995, p. 111). Ao atacar a moralidade e as instituições burguesas, desvenda os vícios e a corrupção que se escondem por trás das fachadas de respeitabilidade. Pode-se assim afirmar que o tom da sátira naturalista é ora moral, ora político. Em seus romances, Zola frequentemente promove a sátira animalizando o comportamento humano e estabelecendo analogias entre as espécies humana e animal. Outro processo explorado é a adoção da perspectiva dos empregados para expor as baixezas dos meios domésticos burgueses. O romance *Roupa-suja* (1882) é o grande exemplo do gênero. É pertinente ressaltar ainda que o traço satírico contribui para a caracterização do romance naturalista como um tipo de antiliteratura, capaz de parodiar os costumes sociais, a hipocrisia burguesa, os mitos e as ilusões da literatura popular.

A obra *Madeleine Ferrat* (1968) coloca fim ao primeiro ciclo de romances, composto por *A confissão de Claude* (1865), *A promessa de uma morte* (1866), *Os mistérios de Marseille* (1867) e *Thérèse Raquin* (1867). Baseados numa visão trágica da mulher e da vida a dois, são representativos de uma fase de aprendizagem literária, e refletem, até certo ponto, com exceção de *Thérèse Raquin*, uma tradição herdada do romantismo. Pouco a pouco, porém, Zola libertou-se totalmente da imaginação romântica e desvencilhou sua linguagem do estereótipo canônico, enriquecendo-a com termos que evocam a forma, a matéria e a cor das coisas tal como são, possível influência das visitas, que fazia ao lado de Cézanne, aos ateliês e aos salões de diferentes pintores de seu tempo.

O modelo naturalista de *Thérèse Raquin* ganha continuidade em sua forma, temática e método. A partir de 1868, Zola dá início a uma nova fase de romances. Influenciado por *A comédia humana* de Balzac, concebe a ideia de escrever um ciclo de dez romances capaz de

narrar a grande "História natural e social de uma família sob o Segundo Império". Desde seu esboço primário, o projeto previa que a família em questão deveria ser formada por um ramo legítimo e por um outro bastardo, e que o drama vivido por seus componentes estaria em contraste com a humanidade moderna. O editor Lacroix, responsável por suas duas últimas obras, aceitou publicar a série de dez volumes de *Os Rougon-Macquart*, cujo primeiro romance, *A fortuna dos Rougon*, começou a ser publicado em folhetim em 1870, no jornal *Le Siècle*. Se inicialmente a série contaria com dez títulos, em 1871 já havia sido acrescida de mais nove, tendo chegado à marca de vinte livros em 1893.[120]

Embora organizados em volumes independentes, os romances podem ser lidos pelo mesmo fio condutor: a "história natural e social" d'*Os Rougon-Macquart*. Enquanto a "história natural" é narrada a partir do papel da hereditariedade, a "social" revela-se nas diferentes profissões e ocupações desempenhadas pelos membros desta família. Zola promove assim o encontro entre a "história social" e a "história natural", orgânica, biológica; os motivos e as fatalidades do corpo se cruzam e se completam com os da história (cf. MITTERAND, 1986, p. 39).

A obra documenta tanto os efeitos do meio sobre o indivíduo, quanto o panorama social da França no Segundo Império, ou seja, entre os anos de 1852 e 1870. O romancista revela a modernidade técnica e discute a vida econômica de seu tempo. Sobre a política, sua ótica foi a do jornalista, mais próxima da anedota, do pitoresco e da sátira, tudo isso, é claro, permeado por intensa preocupação com a marcação histórica.

Seus romances não são apenas produtos de ilusão realista ou travestimentos do imaginário; muitas de suas páginas são frutos de observações e pesquisas *in loco*. Em 1883, Zola percorreu todas as seções da loja de departamentos *Bon Marché* de Paris para escrever *O paraíso das damas*, da mesma forma que, antes de escrever *A besta humana*, viajou em uma locomotiva, além de buscar reportagens sobre grandes catástrofes ferroviárias e crimes em estradas de ferro. A fim de escrever *Germinal*, realizou ampla pesquisa durante a greve de 1884 que mobilizou doze mil mineiros em Anzin. Durante oito dias, interrogou trabalhadores e suas famílias, assistiu a algumas reuniões sindicais e desceu ao fundo de uma mina.

Independentemente do assunto que pretendia abordar, Zola mantinha-se atento às múltiplas características do tema estudado. Antes de começar a compor um romance, ele não

[120] O conjunto de vinte volumes de *Os Rougon-Macquart* é composto pelos seguintes romances: *A fortuna dos Rougon* (1871), *O regabofe* (1871), *O ventre de Paris* (1873), *A conquista de Plassans* (1874), *O crime do Padre Mouret* (1875), *O senhor ministro* (1876), *A taberna* (1877), *Uma página de amor* (1878), *Nana* (1880), *Roupa-suja* (1882), *O paraíso das damas* (1883), *A alegria de viver* (1884), *Germinal* (1885), *A obra* (1886), *A terra* (1887), *O sonho* (1888), *A besta humana* (1890), *O dinheiro* (1891), *A derrocada* (1892) e *O doutor Pascal* (1893).

só elaborava um esboço da obra, com determinações e orientações a serem seguidas, como também escrevia numerosas notas preparatórias.[121] Elas constituem uma obra à parte e formam um conjunto extenso de dados, que compreendem anotações sobre lugares, resumos de obras lidas e entrevistas que servem para a formação das fichas de seus personagens, onde constam nome, idade, relações de parentesco, traços físicos, caráter e profissão. Encontram-se divididas em "notas de recordações", "notas sobre coisas vistas", que substituem a fotografia e têm papel relevante no processo de descrição no romance, e "notas sobre obras lidas" (cf. MITTERAND, 1987, p. 44-45). Os romances são modelados por estruturas numéricas e foram escritos de forma bastante orquestrada, reminiscência de sua formação clássica e influência do racionalismo positivista, que, como se sabe, valoriza o método e a lógica. Constituem também produto da disciplina adquirida durante os anos em que se dedicou ao jornalismo. Em seus documentos preparatórios, é possível pois encontrar o plano geral de cada romance, as sinopses e mais dois planos detalhados: o primeiro é um apurado panorama da obra, ao passo que o segundo apresenta-se como um recorte preciso e quase definitivo, se comparado à obra final.

> Vários planos sucessivos precisam a ação, a ordem das peripécias, a época, os lugares, os caracteres, de tal forma que nada da redação final seja deixado ao acaso. Zola acredita assim impor duplamente a imagem do romancista que calca seu procedimento sobre o do sábio: de um lado, a documentação, a hipótese; de outro, o conhecimento lúcido das causas e dos efeitos, a contribuição para a pesquisa sobre o corpo, as mentalidades, os meios, a história. É um ideal conforme ao positivismo do tempo. Valoriza-se a ciência, renuncia-se à ficção (MITTERAND, 1995, p. 54, tradução nossa).[122]

O interesse pela realidade material, econômica, social, política e cultural de seu tempo motivou Zola a buscar criar sobre ela uma representação romanesca. Estudou a história das classes, suas condições, suas tradições e seus modos de vida. As notas preparatórias revelam as quatro classes por ele estudadas: o povo, os comerciantes, a burguesia, e o que nomeia como "o grande mundo". Este último configura-se como um universo à parte, onde é possível

[121] As notas preparatórias dos romances que compõem a série *Os Rougon-Macquart* podem ser encontradas na Biblioteca Nacional da França (BNF).

[122] No original: "Plusieurs plans successifs précisent l'action, l'ordre des péripeties, l'époque, les lieux, les caractères, de telle manière que rien de la rédaction finale ne soit laissé au hasard. Zola entend ainsi imposer doublement l'image d'un romancier qui calque sa démarche sur celle du savant: d'un côté la documenation, l'hypothèse, de l'autre, la conaissance lucide des causes et des effets, la contribution à la recherche sur le corps, les mentalités, les milieux, l'histoire. C'est un idéal conforme au positivisme du temps. On valorise la science, on desavoue la fiction".

encontrar a prostituta, o matador, o padre e o artista. Nota-se que, de fato, Zola dedica-se igualmente à busca de tipos humanos e dispositivos dramáticos verossímeis.

Antes de começar a escrever o romance *Nana* (1881), Zola procurou desvendar o mundo da prostituição parisiense. O amigo Edmond Laporte lhe forneceu todo tipo de informação e anedotas sobre as prostitutas mais célebres de Paris: a clientela, a frequência da casa, as rivalidades, os problemas domésticos e financeiros. Foi ele quem apresentou Zola à Anna Judic, a vedete mais cobiçada dos cabarés da época. Esse meio não era desconhecido por Zola; ao contrário, durante seus anos de boemia, assim que chegou à Paris, foi frequentador de diferentes cabarés e chegou a ter como amante a prostituta Berthe.[123]

Henri Mitterand chama atenção para o fato de *Os Rougon-Macquart* serem uma obra etnográfica, uma vez que Zola busca recuperar e descrever os hábitos de vida, as mentalidades, os códigos e os ritos da cultura francesa num dado momento da história (cf. 1986, p. 45). O romancista concilia o imaginário e os dados de autenticidade etnográfica resultados de suas incansáveis pesquisas.

A fim de recolher informações e notas que pudessem servir de base ao audacioso projeto, Zola passava dias inteiros na Biblioteca Nacional, pesquisando registros históricos sobre o golpe de estado de 1851 e lendo tratados sobre hereditariedade, dentre os quais o então renomado *Tratado filosófico e fisiológico da hereditariedade natural*, do Dr. Prosper Lucas. O progresso da ciência e da história natural, refletido nas pesquisas de Curvier, Darwin e Claude Bernard, assim como os trabalhos sobre hereditariedade e loucura, além das obras de Taine, Flaubert e os Goncourt, ofereceram o suporte científico, filosófico, metodológico e literário para a composição dos volumes de *Os Rougon-Macquart*. Por sua ampla ilustração e pela difusão dos princípios naturalistas, esta série pode ser considerada a mais perfeita realização do naturalismo, não obstante o fato de alguns romances, em particular *Uma página de amor* (1878), *A alegria de viver* (1884) e *O sonho* (1888), afastarem-se até certo ponto dos postulados da corrente, em razão de seu conteúdo lírico.

Em 1870, o romance *A fortuna dos Rougon*, o primeiro da série *Os Rougon-Macquart*, teve sua publicação interrompida em virtude do início da guerra franco-prussiana. A fim de fugir do cerco de Paris, Zola partiu junto com sua família para Marseille, levando consigo o manuscrito de *O regabofe* (1871). Na nova cidade, funda, junto com o amigo Marius Roux, o jornal popular *La Marseillaise*, que vende três meses depois. Em setembro, parte para Bordeaux, onde assume a função de secretário particular de Glais-Bizou, um dos membros

[123] O biógrafo de Zola, Henri Mitterand, salienta que a primeira amante de Zola "não tinha nada a ver com a distinção das amantes de Balzac ou de Stendhal: era apenas uma moça das ruas, sem nome [...]" (MITTERAND, 1995, p. 24).

importantes da delegação do governo. Nessa mesma época, Louis Ulbach e Balantier, diretores respectivamente dos jornais republicanos *La Cloche* e *Sémaphore de Marseille*, lhe confiam uma correspondência diária. Neles, Zola ainda publica crônicas políticas e de costumes.

Com o fim da guerra, Zola e sua família retornam a Paris, onde a publicação de *A fortuna dos Rougon* em fascículos diários é retomada. A partir de então, a maioria de seus romances virá a público sob a forma de folhetins. A publicação em volume ficará, a partir de 1872, a cargo do editor George Charpentier, que se tornaria conhecido como "o editor do naturalismo."

Entre 1872 e 1876, Zola continua a colaborar em diferentes jornais, escreve peças de teatro, publica artigos mensais na revista russa *Messager de l'Europe* e, paralelamente, mais alguns volumes de sua série de romances: *O ventre de Paris* (1873), *A conquista de Plassans* (1874), *O crime do Padre Mouret* (1875), *O senhor ministro* (1876). Os três primeiros são essencialmente anticlericais e ambicionam satirizar a influência que o clero buscou exercer sobre a consciência popular no período do pós-guerra. Se em *A conquista de Plassans*, um religioso controla uma pequena cidade monarquista por meio da subjugação de mulheres, jovens e clérigos locais, em *O crime do Padre Mouret*, um sacerdote cede ao desejo e às suas pulsões sexuais. Embora sejam produtos da observação e da experimentação, na qual estão presentes tanto a intuição psicológica, quanto os aspectos fisiológicos — mais tarde retomados e discutidos em *O romance experimental* —, esses romances também devem ser compreendidos como obras de caráter crítico. Ressalta-se, então, mais uma vez a conjugação entre naturalismo, crítica social e sátira.

A exemplo de *Thérèse Raquin*, de *A fortuna dos Rougon* e de *O regabofe*, esses romances foram recebidos como obras audaciosas e escandalosas. A publicação de *O regabofe* no jornal *La Cloche*, por exemplo, foi interrompida poucos fascículos depois de iniciada, sob a alegação de atentado aos bons costumes. Além de serem compreendidas como uma ameaça às instituições sociais e políticas, em virtude de seu aspecto anticlerical e antimilitar, as obras naturalistas eram consideradas uma violação, uma ameaça ao público feminino e à família. A polêmica devia-se ao fato de o romance naturalista trazer a lume os medos, os tabus e os desejos reprimidos da sociedade burguesa, apresentando-os diante dos leitores com franqueza chocante. As realidades do amor, da morte e do corpo são apresentadas como fenômenos puramente biológicos.

A polêmica que envolve a recepção dessas obras estendeu-se a todos os romances naturalistas de Zola. Yves Chevrel destaca que, na França, como em outros países, "a história

do naturalismo também é, em grande parte, a história do processo, das apreensões, dos debates sobre a censura, das proibições" (CHEVREL, 1982, p. 25, tradução nossa).[124] Zola defendia-se da acusação de escrever obras de caráter pernicioso, afirmando que suas "análises não saberiam ser obscenas, quando [eram] científicas e traz[ia]m um documento" (*apud* BAGULAY, 1995, p. 138, tradução nossa).[125] O romancista naturalista tenta, assim, persuadir o leitor de que o repugnante é resultado de um estudo científico ou sociológico. No que diz respeito aos romances naturalistas, a polêmica parece consequência inevitável, pois, embora postule a existência de um leitor observador das "verdades" apresentadas, as narrativas dirigem-se a um público ainda admirador de produções românticas açucaradas, que se escandaliza com a crueza das obras naturalistas.

## 2.2 Do escândalo à glória

Um dos casos mais debatidos pelo público e pela crítica, e reconhecidos pela historiografia literária, no que concerne ao caráter polêmico de sua recepção, é o do romance *A taberna*. O sétimo volume da série *Os Rougon-Macquart* deve ao escândalo grande parte de seu sucesso.

Com um subtítulo à moda de Balzac, "Estudo dos meios parisienses", *A taberna* começou a ser publicada em 1876, sob a forma de folhetim, no jornal *Le Bien Public*, no qual dias antes Zola começara a colaborar na condição de crítico teatral e literário. Paralelamente, dois jornais russos de São Petersburgo iniciaram a publicação do romance.[126] Poucos meses depois da publicação do primeiro capítulo, em razão do escândalo fomentado, o jornal *Le Bien Public* decide interromper a sequência, sob a alegação de que a conclusão do romance demandaria um pouco mais de tempo por parte do romancista. Depois de breve interrupção, a publicação foi retomada pelo jornal *La République des Lettres.*

No ano seguinte, em virtude do grande sucesso alcançado, *A taberna* ganhou sua primeira versão em volume. Com espantosa rapidez, tornou-se o primeiro *best-seller* do

[124] No original: "L'histoire du naturalisme est aussi, pour une longue part, l'histoire de procès, de saisies, de débats sur la censure, d'interdictions".

[125] No original: "nos analyses ne sauraient être obscènes, du moment où elles sont scientifiques et apportent un document".

[126] As relações de Zola com a imprensa russa são anteriores à publicação de *A taberna*. Em 1873, Zola entrou em contato com o escritor Tourgueniev e, por intermédio deste, foi convidado a contribuir mensalmente com a revista *Messager de l'Europe*. Esta participação estendeu-se até 1880, ano em que Zola serviu-se da revista para fazer forte campanha à estética naturalista.

século XIX, atingindo números considerados surpreendentes até para a atualidade. Só em 1877 — mesmo ano da edição do romance em livro, portanto —, mais de 38 edições foram publicadas (cf. GENGEMBRE, 1999, p. 6). Para se ter uma ideia da proporção do sucesso de *A taberna*, os romances de Victor Hugo, até então considerados fenômenos editoriais, chegavam ao máximo até a décima edição (cf. BAGULAY, 1995, p. 150). Alguns críticos creditam tal sucesso ao fato de, a partir de 1875, a publicação de livros em Paris ter-se tornado dez vezes maior que durante a Monarquia de Julho (cf. BAGULAY, 1995, p. 150). O caráter naturalista da obra, frequentemente associado à devassidão e à licenciosidade, leva-nos a crer, todavia, que o *boom* da indústria editorial no final dos anos 1870 e início dos anos 1880 na França é apenas em parte responsável pelo seu sucesso comercial.[127]

Procuremos, então, compreender por que esse romance de Zola provocou especialmente tanta perplexidade, atingindo, por isso mesmo, ampla repercussão.

Zola suscita a polêmica, pois retoma e aprofunda uma inovação trazida pelo romance naturalista através das mãos de Edmond e Jules de Goncourt, em *Germinie Lacerteux*, isto é, a presença do povo, algo até então muito distante da narrativa romanesca, a principal forma de representação da cultura burguesa. Ao contrário, no entanto, dos Goncourt, que, ao introduzirem em seus romances as classes mais pobres da sociedade, demonstraram apenas um interesse estético, Zola revela-se atento às questões sociais. Foi ele quem ousou explorar a etnografia, operando em seu texto uma abordagem múltipla da vida popular, conseguindo, por fim, fundir seu olhar e sua voz com os do povo. Era partidário da crença de que o romancista tem importante papel na sociedade e deve ser um homem de seu tempo. Cabe-lhe analisar o meio social e o indivíduo, estudando-os com franqueza.

Tal como os Goncourt informam ao leitor que *Germinie Lacerteux* é um "romance verdadeiro", um livro que "vem da rua", feito para "contrariar seus hábitos e prejudicar sua higiene" (GONCOURT, 1921, p. 5, tradução nossa),[128] Zola reafirma no prefácio de *A taberna* o compromisso de seu romance com a verdade: "É uma obra de verdade, o primeiro romance sobre o povo, que não mente e que tem o cheiro do povo" (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[129]

---

[127] Se o sucesso da indústria editorial explica, ainda que parcialmente, a ampla divulgação dos romances naturalistas, a crise editorial que assolou a França a partir de 1885, por sua vez, aliada à fatores sócio-econômicos, à reação contra o positivismo, e ao sucesso do romance psicológico e religioso, contribuiu até certo ponto para o declínio do romance naturalista. Na última década do século XIX, numerosos editores faliram e diferentes grupos literários passaram a disputar o mercado.

[128] No original: "roman vrai", "ce livre vient de la rue","contrarier ses habitudes et nuire à son l'hygiène".

[129] No original: "C'est une oeuvre de vérité, le premier roman sur le peuple, qui ne mente pas et qui ait l'odeur du peuple".

> *A taberna* é o primeiro romance — desde Rabelais e Restif de Bretonne — onde se sente o odor e o suor do povo, onde se escuta o rumor das ruas, e onde a prosa, a grande prosa francesa, se nutre dos instintos e das experiências do ser humano na sua pureza e na sua violência originais: a fome, o sexo, o prazer, a alegria, o trabalho, a miséria, o sofrimento, a loucura, o abandono, a morte (MITTERAND, 1995, p. 48, tradução nossa).[130]

Zola compôs um romance *ouvrier*, inteiramente dedicado à vida da classe operária parisiense.[131] Trata-se do drama íntimo e profundo de uma família de trabalhadores de sua época. Persuadido da importância de seu papel social, o romancista apresenta ao público leitor, de forma precisa e entusiasmada, o trabalhador moderno, seu ofício e seus costumes. O trabalho manual e a pequena indústria, ambos dominantes na segunda metade do século XIX na França, são trazidos à cena literária.

Descrevem-se com riqueza de detalhes a fabricação de correntes de ouro por pequenos artesãos, a lavagem da roupa pelas lavadeiras, o trabalho das mulheres que passam a ferro diferentes peças do vestuário, a fundição de metais na forja. Formam-se verdadeiros quadros descritivos do trabalho e da vida cotidiana que remetem aos quadros de Courbet, Degas, Monet, Manet, Cézanne e Pissarro, seja pelo tema, seja pela técnica. À semelhança do pintor impressionista, Zola busca transmitir as sensações e as impressões de seus personagens. Seu objetivo não é oferecer ao leitor a precisão exata das coisas, mas sim traduzir, através da força imagética da obra, o efeito, a percepção que tem o artista do meio à sua volta. Neste sentido, estabelece-se uma íntima relação entre o texto literário e a pintura. Há uma inegável correspondência entre as técnicas da pintura impressionista e os romances naturalistas de Zola, não sendo absolutamente por acaso que os termos impressionismo, realismo e naturalismo foram durante algum tempo empregados como sinônimos.[132] O convívio com Cézanne, seu amigo de infância, as visitas que faziam aos ateliês e aos salões de pintura, aliados aos encontros no Café Guerbois com os futuros mestres da pintura impressionista, permitiram, com efeito, que Zola conhecesse a técnica e a filosofia artística do

---

[130] No original: "*L'assommoir* est le premier roman — depuis Rabelais et Restif de Bretonne — où l'on sent l'odeur et la sueur du peuple, où l'on entend la rumeur des rues, et où la prose, la grande prose française, se nourisse des instincts et des expériences de l'être humain dans leur pureté et leur violence originelles: la faim, le sexe, le plaisir, la gaité, le travail, la misère, la souffrance, la folie, la déréliction, la mort".

[131] O tema de *A taberna* era atual, pois no ano de publicação do romance eclodiram inúmeras greves e a questão da classe operária ficou em evidência. A intriga, desenvolvida entre 1851 e 1869, é contemporânea ao início do movimento operário francês. Nesse contexto, três fatos históricos são particularmente importantes: O Manifesto dos Sessenta, em 1864, em defesa da emancipação social dos trabalhadores, a Lei Ollivier, que autorizava coalisões e greves, e a fundação em 1865 da Associação Internacional dos Trabalhadores, cujo manifesto é de autoria de Karl Marx (cf. BECKER ; LANDES, 1999, p. 81).

[132] Ver seção 1.1.

impressionismo, e que nelas se inspirasse, a fim de engendrar as primeiras bases de sua teoria literária.

Esses quadros descritivos da vida e dos costumes do populacho parisiense permitem reiterar o caráter etnográfico do romance naturalista de Zola. Se compreendermos a etnografia como um ramo das ciências humanas que tem por objeto o estudo descritivo das características antropológicas e sociais de um determinado grupo, podemos afirmar que *A taberna* oferece-nos uma visão etnográfica da periferia de Paris da segunda metade do século XIX. Zola descreve com interesse e certo apreço não só o trabalho e o cotidiano de pequenos trabalhadores com todas as dificuldades materiais, como também seus rituais, festas e costumes.

Os dados etnográficos, neste caso, são resultados de aplicada pesquisa. A exemplo de Michelet, Victor Hugo e os Goncourt, que escreveram respectivamente *O povo* (1846), *Os miseráveis* (1862) e *Germinie Lacerteux* (1865) a partir de pesquisas sobre a população trabalhadora, Zola compôs seu romance com base num estudo sobre o universo operário. Como sempre fazia antes de começar a escrever uma obra, elaborou um dossiê preparatório com os planos de capítulos, reflexões gerais sobre o enredo e os personagens (criou uma ficha para cada um deles), além de informações sobre o meio escolhido. Conforme destacamos anteriormente, Zola elaborava minuciosamente seus romances, reunindo notas e documentos diversos sobre o tema em questão. No caso de *A taberna*, dedicou-se ainda ao estudo sobre o alcoolismo, através do livro *Alcoolismo, diversas formas do delírio alcoólico e seu tratamento* (1874), de autoria de Valentim Magnan. Pesquisou as diferentes profissões que pretendia abordar, entrevistou operários e visitou bairros pobres, recolhendo *in loco* informações sobre a vida cotidiana desses trabalhadores. Por ter vivido alguns anos entre operários e artesãos, assim que retornou a Paris por ocasião da morte de seu pai, Zola já tinha conhecimento prévio dos meios populares que iria abordar. Descreveu as dificuldades sofridas pela classe operária, pois sabia, tanto quanto eles, o que era o frio, a fome, os baixos salários e as ameaças de despejo.

As notas preparatórias revelam o quanto Zola procurava racionalizar a própria atividade criadora através de uma sólida base documental. A transcrição abaixo de um pequeno trecho que escreveu concernente ao trabalho das lavadeiras evidencia a preocupação do romancista em observar e registrar minuciosamente as informações sobre a atividade em questão. Neste caso específico, Zola procura documentar a organização das relações de trabalho:

> As lavadeiras ocupam vários lavatórios. Um lavatório é pago com 3,50 francos por dia, com café ao meio-dia e vinho às 4 horas. Mantêm-se as aprendizes por três anos, com alimentação inclusa, ou por dois anos, sem alimentação. As passadeiras ganham 55 centavos, com café ao meio-dia. As mais antigas na casa ganham 50 centavos a mais (ZOLA *apud* MITTERAND, 1986, p. 419, tradução nossa).[133]

Além de reunir notas e documentos que pudessem auxiliá-lo na descrição dos costumes, do meio e do ofício de diferentes trabalhadores, e empreender um estudo capaz de abordar o ponto de vista médico sobre o alcoolismo, Zola buscou, por meio da leitura do *Dictionnaire de la langue verte*, de Alfred Delvau, realizar uma verdadeira pesquisa sociolinguística. A inserção da língua popular na escrita romanesca parecia-lhe, neste caso, uma necessidade ditada pela temática em questão. Era também um modo de reiterar o princípio norteador de *A taberna*, apresentada ao leitor como uma "obra de verdade", o primeiro romance feito inteiramente sobre o povo (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[134] Seria preciso, então, que o falar desse grupo social, dotado de marcas linguísticas particulares e rico do ponto de vista lexical em gírias e idiomatismos metafóricos, penetrasse todas as instâncias do texto literário.

É possível afirmar, então, que *A taberna* não só dá vida, como também voz aos excluídos e marginais. Zola soube habilmente transformar seu principal romance naturalista em um romance "falado". Os personagens empregam um registro informal, expressando-se por uma linguagem ágil, elíptica e até mesmo jocosa, pois a intenção do romancista era exatamente registrar no texto literário tal variante linguística, reiterando dessa forma o caráter verossímil de um romance dedicado inteiramente ao povo. A originalidade do texto reside em grande parte no emprego da gíria em todos os níveis, não só no diálogo entre os personagens, como também na própria narrativa que revela o falar popular. No prefácio do romance, ao revidar as críticas sofridas quanto à linguagem empregada em *A taberna*, confessa: "meu crime é ter tido a curiosidade literária de recolher e de colocar em uma forma muito trabalhada a língua do povo (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[135] Sua procura era por

---

[133] No original: "Les blanchisseuses occupent plusieurs laveuses. Une laveuse se paie 3,50 francs par jour, avec café à midi et vin à 4 heures. On garde les apprenties trois ans et on les nourrit, ou deux ans sans les nourrir. Les repasseuses gagnent 55 sous, avec le café à midi. Les premières dans une maison ont 50 centimes de plus".

[134] No original: "oeuvre de vérité".

[135] No original: "mon crime est d'avoir eu la curiosité littéraire de ramasser et de couler dans un moule très travaillé la langue du peuple".

"fazer um trabalho puramente filológico", que acreditava apresentar "um vivo interesse histórico e social" (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[136]

As críticas, todavia, não se restringiram à língua; estenderam-se às diferentes esferas do romance. Foram inúmeras as críticas recebidas por Zola e seu romance quanto à abordagem dos meios sociais mais baixos. Mallarmé e Huysmans estiveram entre os poucos a compreenderem e a exaltarem a novidade iconoclasta trazida pelo romance. Na opinião deste último, "As esquinas de Paris, as ruas, os bulevares fervilham em *A taberna*. O movimento do populacho, o murmúrio, a onda da multidão, flauteiam ou mugem na orquestra potente do estilo" (*apud* ZOLA, 1998, p. 15, tradução nossa).[137] Parece, no entanto, ser de Mallarmé a crítica mais consciente e justa dirigida ao romance:

> Esta é uma grande obra; e digna de uma época em que a verdade torna-se a forma popular da beleza! Aqueles que o acusam de não ter escrito para o povo enganam-se de certa forma, tanto quanto aqueles que lamentam um ideal antigo; o senhor encontrou um que é moderno, isso é tudo (MALLARMÉ *apud* ZOLA, 1998, p. 15, tradução nossa).[138]

Enquanto Mallarmé felicitou Zola por ter dotado a literatura de algo absolutamente novo, empreendendo uma nova estética romanesca, Victor Hugo, como representante do cânone literário, juntou-se aos críticos tradicionais e aumentou o coro dos que acusavam o romance de cruel: "Este livro é ruim" porque "mostra, com prazer, as horrorosas feridas da miséria e da abjeção às quais o pobre se encontra reduzido" (*apud* ZOLA, 1998, p. 523, tradução nossa).[139] De fato, como bem enfatizaram os Goncourt no prefácio de *Germinie Lacerteux*, o público, ainda apreciador das "leituras anódinas" e de "pequenas obras licenciosas", tinha certa dificuldade em aceitar um romance "que vem da rua" (GONCOURT, 1921, p. 5, tradução nossa).[140] Por outro lado, nas palavras de Huysmans em defesa de *A taberna*, é possível identificar com clareza a novidade trazida pelas ideias norteadoras da

[136] No original: "faire un travail purement philologique", "un vif intérêt historique et social".
[137] No original: "Les coins de Paris, les rues, les boulevars foisonnent dans *L'assommoir*. Le remuement de la populace, le murmure, la houle de la multitude, flûtent ou mugissent dans l'orchestre puissant du style".

[138] No original: "Voilà une bien grande oeuvre; et digne d'une époque où la vérité devient la forme populaire de la beauté! Ceux qui vous accusent de n'avoir pas écrit pour le peuple se trompent dans un sens, autant que ceux qui regrettent un idéal ancien; vous en avez trouvé un qui est moderne, c'est tout".

[139] No original: "Ce livre est mauvais", "montre, comme à plaisir, les hideuses plaies de la misère et de l'abjection laquelle le pauvre se trouve réduit".
[140] No original: "lectures anodines", "les petites oeuvres polissonnes","qui vient de la rue".

estética naturalista. Com ares de manifesto, o texto de Huysmans revela-se em total concordância com o discurso proposto por Zola:

> Não, não somos sectários, somos homens que creem que um escritor, assim como um pintor, deve ser um homem de seu tempo; somos artistas sedentos de modernidade, queremos o enterro dos homens de capa e espada, queremos enviar para os brechós toda a roupa velha e antiquada, todo o rigodão grego e hindu; não demolimos as pretensas obras-primas com que nos cevam até a náusea, não quebramos os bustos reputados célebres, passamos simplesmente ao largo, vamos à rua, à rua viva e pululante, aos quartos de hotel assim como aos palácios, aos terrenos baldios assim como às decantadas florestas; [...] queremos tentar construir seres de carne e osso que falem a língua que aprenderam, seres, enfim, que palpitem e vibrem; queremos tentar explicar as paixões que os guiam [...]. [...] queremos fazê-los agir em um meio observado e descrito com minúcias de detalhes [...], o mecanismo de suas virtudes e de seus vícios, dissecar o amor, a indiferença ou o ódio [...]; somos os apresentadores, tristes ou alegres, dos animais! (HUYSMANS, 1972, v. 2, p. 162-163, tradução nossa).[141]

A crítica acusava Zola de pôr em cena somente patifes, bêbados e desavergonhados. O romancista não deixou de defender-se dessa acusação e, através de uma carta dirigida ao diretor do jornal *Le Bien Public*, na qual discute em particular o papel de cada personagem do romance, esclarece que os mesmos encarnam diferentes variedades do operário parisiense. Chama atenção para o fato de ser mal interpretado em razão da crítica compreender *A taberna* de forma isolada, e não como parte de um todo, isto é, a partir de seu grande projeto romanesco, a série *Os Rougon-Macquart*:

> Bem! Onde você vê que eu tenho pego apenas bêbados e desocupados como personagens? Ao contrário, todo mundo trabalha em *A taberna*; há sete ou oito quadros que mostram os operários trabalhando. E, salvo as exceções necessárias ao meu drama, ninguém bebe. Leem-me mal. É tudo o que quero provar (ZOLA, 1998, p. 526, tradução nossa).[142]
>
> *A taberna*, sempre *A taberna*! Querem fazer deste livro um evangelho absurdo. Eh! Escrevi dez romances antes deste, escreveria mais dez. Tomei como tema a sociedade inteira; já

[141] No original: "Non, nous ne sommes pas des sectaires, nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité, nous voulons l'enterrement des romans de cape et d'épée, nous voulons l'envoi au décrochez-moi-ça de toute la défroque des temps passés, de tous les rigaudons grecs et hindous; nous ne renversons pas les prétendus chefs d'oeuvre dont on nous rassasie jusqu'à la nausée, nous ne brisons pas les torses réputés célèbres, nous passons simplement à côté d'eux, nous allons à la rue, à la rue vivante et grouillante, aux chambres d'hôtels aussi bien qu'aux palais, aux terrains vagues aussi bien qu'aux forêts vantées; [...] nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chair et en os, des êtres qui parlent la langue qui leur fut apprise, des êtres enfin qui palpitent et qui vivent, nous voulons tenter d'expliquer les passions qui les mènent [...]. [...] nous voulons les faire agir, dans un milieu observé et rendu avec un soin minutieux de détails [...], le mécanisme de leurs vertus et de leurs vices, disséquer l'amour, l'indifférence ou la haine [...]; nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes !".

[142] No original: "Eh bien! Où voit-on que j'aie pris seulement des ivrognes et des fainéants comme personnages ? Tout le monde travaille au contraire dans *L'assommoir*; il y a sept ou huit tableaux qui montrent les ouvriers au travail. Et, sauf les exceptions nécessaires à mon drame, personne ne boit. On me lit bien mal. C'est tout ce que je désire prouver".

> passeei com meus personagens em vinte mundos diferentes, até no mundo do sonho (ZOLA, 1998, p. 529, tradução nossa).[143]

Ainda nessa carta, corrobora sua defesa contra a acusação de não apresentar o povo na sua integridade, anunciando o projeto de escrever *Germinal*, romance no qual continuaria a abordar a problemática que envolve a classe operária, através de uma discussão sobre a exploração das minas e do grande capital: "[...] a série deve compreender dois romances sobre o povo. Que as pessoas que me acusam de não ter mostrado o povo sob todas as faces queiram esperar o segundo romance que conto lhe consagrar" (ZOLA, 1998, p. 527, tradução nossa).[144]

A fim de minimizar as acusações da crítica, Zola procurou legitimar seu modelo literário apresentando-o como uma continuação natural da obra de Balzac: "Eu sou apenas um crítico estudando sua época, remontando ao século passado para buscar as fontes de Balzac, e descendo até os nossos dias para dizer onde está o movimento que o autor de *A comédia humana* determinou em nossa literatura" (ZOLA, 1998, p. 529, tradução nossa).[145] O subtítulo atribuído ao romance, "Estudo dos meios parisienses", revela sua intenção de filiá-lo à obra daquele que julgava como grande mestre do romance moderno. Enquanto Balzac dividia a sociedade parisiense em categorias sociais, Zola propunha a distinção de cinco "mundos" fundamentais — o povo, os comerciantes, a burguesia, o grande mundo — e um "mundo à parte", onde estariam os marginais. Nota-se que Zola não apenas inspira-se no estudo do meio proposto por Balzac, a quem considerava, em razão de seu método de investigação, um escritor naturalista (cf. ZOLA, 1893, p. 58), como também preocupa-se em evidenciá-lo. Da mesma forma, num plano mais abrangente, o naturalismo não lhe pertenceria; seria, antes, um produto inevitável do século. Estaria presente nas letras assim como na sociedade, nas ciências, na política e nas artes em geral (cf. ZOLA, 1998, p. 529).

Mais uma prova da forte influência de Balzac sobre a obra de Zola encontra-se no fato de a influência social e física do meio, ao lado da hereditariedade, constituir um dos fios condutores dos romances que compõem a série *Os Rougon-Macquart*. No caso de *A taberna*,

---

[143] No original: "*L'assommoir*, toujours *L'assommoir*! On veut faire de ce livre je ne sais quel évangile absurde. Eh! J'ai écrit dix romans avant celui-là, j'en écrirai dix autres. J'ai pris pour sujet la société tout intière; j'ai promené déjà mes personnages dans vingt mondes différents, jusque dans le monde du rêve".

[144] No original: "[...] la série doit comprendre deux romans sur le peuple. Que les personnes qui m'accusent de n'avoir pas montré le peuple sous toutes ses faces veulent bien attendre le second roman que je compte lui consacrer".

[145] No original: "Je suis simplement un critique étudiant son époque, remontant jusqu'au siècle dernier pour chercher les sources de Balzac, et descendant jusqu'à nos jour pour dire où en est le mouvement que l'auteur de *La comédie humaine* a détérminé dans notre littérature".

esses dois eixos se evidenciam na narrativa da vida de Gervaise.[146] Assim como Germinie Lacerteux e Thérèse Raquin, ela segue o modelo e o percurso da mulher no romance naturalista um ser submetido às nevroses, à influência do meio e à herança genética. A partir da trajetória desse personagem, Zola estuda um grupo de operários, e através dele toda a classe.

A hereditariedade tem papel relevante na estrutura argumentativa e na organização da série *Os Rougon-Macquart*. Na condição de lei científica, é compreendida como um princípio explicativo da psicologia e do comportamento dos personagens. Os protagonistas de *A taberna*, Gervaise e Coupeau, se permitem embriagar-se e deixar-se dominar pelo álcool, porque, além de sofrerem a influência do meio, são filhos de pais alcoólatras. Da mesma forma, o meio e a carga genética são nefastos para Anna. A personagem título do nono romance da série torna-se prostituta em virtude da decadência física e moral de sua família. Ao justificar perante a crítica o destino dela, Zola esclarece: "Quanto à Nana, ela é um produto. [...] ela é filha de alcoólatras, foi submetida à fatalidade da miséria e do vício. Eu diria ainda: consulte as estatísticas e o senhor verá se eu minto" (ZOLA, 1998, p. 526, tradução nossa).[147]

Desde a elaboração do dossiê preparatório de *A taberna*, Zola deixa clara sua intenção de atribuir a decadência e a degradação de seus personagens à influência do meio:

> O romance deve ser este: mostrar o meio popular, e explicar por esse meio os costumes do povo; como tudo em Paris, a embriaguez, o corre-corre da família, os espancamentos, a aceitação de todas as vergonhas e de todas as misérias vêm das próprias condições de vida dos operários, dos trabalhos duros, das promiscuidades [...] (ZOLA *apud* BECKER ; LANDES, 1999, p. 71, tradução nossa).[148]

Seguindo o princípio determinista adotado pela estética naturalista, os personagens de *A taberna* são produtos de suas condições de vida e de trabalho, assim como do momento histórico. O urbanismo, que subverteu a ocupação social de diferentes bairros da cidade, ao

[146] *A Taberna* é uma obra igualmente importante do ponto de vista organizacional da série *Os Rougon-Macquart*, pois a narrativa da vida de Gervaise deu origem a mais quatro romances. Seus filhos Anna, Étienne, Claude e Jacques são, respectivamente, os protagonistas de *Nana* (1880), *Germinal* (1885), *A obra* (1886) e *A besta humana* (1890).

[147] No original: "Quant à Nana, elle est un produit. [...] elle est fille d'alcoolisés, elle subit la fatalité de la misère et du vice. Je dirai encore: consultez les statistiques et vous verrez si j'ai menti".

[148] No original: "Le roman doit être ceci: montrer le milieu peuple, et expliquer par ce milieu les moeurs du peuple; comme quoi à Paris, la soulerie, la débandade de la famille, les coups, l'acceptation de toutes les hontes et de toutes les misères vient des conditions mêmes de l'existence ouvrière, des travaux durs, des promiscuités [...]".

lado do progresso industrial, da alta dos aluguéis e dos alimentos, seriam alguns dos fatores a promoverem impacto nefasto na vida da classe trabalhadora.

A gordura, a sujeira, a lama e a umidade, presentes em todos os cenários do romance, invadem os próprios personagens, animalizando-os[149] e, triunfando sobre eles, os transformam física e moralmente em lixo. A miséria econômica desdobra-se em miséria moral, para culminar em miséria fisiológica (cf. GENGEMBRE *apud* ZOLA, 1990, p. 7):

> Eu quis pintar a decadência fatal de uma família de trabalhadores, no meio pestilento de nossos subúrbios. Ao fim da embriaguez e da preguiça, há o relaxamento dos laços de família, as imundícies da promiscuidade, o esquecimento progressivo dos sentimentos honestos, e depois, como desfecho, a vergonha e a morte. É a moral em ação, simplesmente (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[150]

O frio, a fome, a miséria, a moradia insalubre, em resumo, a precariedade das condições de vida, seria, então, responsável não apenas pelo processo de animalização dos indivíduos, bem como os empurraria para o álcool. Ao promover a decadência física e moral da classe operária, a bebida conduz à ruína. O alambique, também de certa forma personagem do romance, torna-se, por excelência, o símbolo de destruição, o devorador do povo. Zola enfatiza o efeito do consumo desmedido do álcool nas classes populares, e propõe uma solução para as aflições do povo:

> Eu diria que toda *A taberna* pode se resumir nesta frase: fechem os cabarés, abram as escolas. A embriaguez devora o povo. Consultem as estatísticas, vão aos hospitais, façam uma enquete, e verão se eu minto. O homem que acabasse com a embriaguez faria mais pela França que Carlos Magno e Napoleão. Acrescentaria ainda: saneiem os subúrbios e aumentem os salários (ZOLA, 1998, p. 524, tradução nossa).[151]

---

[149] Animalizados, os personagens ganham nomes sugestivos como Mme. Coudeloup, M. Hongre, Mme. Lerat, Virginie Poisson e Mme. Putois. Gervaise é comparada a um carneiro, M. Bijard a um lobo, os Lorilleux às aranhas, enquanto Virginie e Lantier são habilidosos como gatos e Coupeau equilibra-se sobre os telhados como um macaco. São inúmeras as imagens explícitas e implícitas de animais ao longo do romance.

[150] No original: "J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourg. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêts, puis comme dénouement, la honte et la morte. C'est de la morale en action, simplement".

[151] No original: "Je dirais que tout *L'assommoir* peut se résumer dans cette phrase: fermez les cabarets, ouvrez les écoles. L'ivrognerie dévore le peuple. Consultez les statistiques, allez dans les hôpitaux, faites une enquête, vous verrez si je mens. L'homme qui tuerait l'ivrognerie ferait plus pour la France que Charlemagne et Napoléon. J'ajouterai encore: assainissez les faubourgs et augmentez les salaires".

Numa carta ao editor Charpentier, revela que com *A taberna* tem a ambição de "pedir ar, luz e instrução para as classes baixas" (ZOLA, 1998, p. VI, tradução nossa).[152] Seu romance deveria soar como um grito de alerta para que a sociedade viesse em socorro das camadas sociais mais sacrificadas. A obra faz eco às ideias políticas defendidas por Zola em crônicas e artigos de opinião publicados em diferentes jornais republicanos da época, bem como reitera sua denúncia das injustiças sociais presente em publicações anteriores. A partir de 1868, Zola passou a lutar duramente contra o regime de Napoleão III, e atacou sem cessar as estruturas sociais, defendendo reformas capazes de erradicar a enorme distância entre a fortuna dos ricos e a miséria dos pobres.

Paralelamente ao escândalo estético, promovido não só pela presença das classes populares, como também pelo tratamento dado a elas pelo romancista, a riqueza semântica do título nos parece uma das razões para o sucesso do romance. O público e a crítica viram-se intrigados e estimulados por um título dotado de sentidos diversos.

Nos subúrbios de Paris, o destilador de álcool era conhecido como *assommoir*.[153] O objeto tornou-se assim conhecido por, em virtude da baixa qualidade dos elementos que compõem a bebida, ser capaz de *assommer*,[154] isto é, abater, pelo álcool, rapidamente um indivíduo. Por derivação, chamava-se também *assommoir* um cabaré localizado no bairro Belleville, onde se poderia consumir todo tipo de álcool adulterado. O termo ainda era empregado para designar uma espécie de cassetete usado para abater o gado. De acordo com o *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*, de Pierre Larousse, *assommoir* também é o nome dado a um tipo de armadilha usada para prender raposas, texugos e outros animais fétidos. A sociedade na qual vive Gervaise funciona exatamente como uma armadilha, onde ela cai e de que não consegue escapar. Zola escolheu assim um título de inquestionável força evocatória no plano sociológico, que fala a todo tipo de leitor e tem a capacidade de agregar os temas do romance em um todo coerente. O caráter polissêmico do título também parece ser usado como estratégia publicitária. O romancista parecia definitivamente empenhado no propósito de atrair a atenção do público e da crítica.

Acusado de escrever um romance pornográfico, Zola defendia-se afirmando: "*A taberna* é certamente o mais casto dos meus livros" (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[155]

---

[152] No original: "reclamer de l'air, de la lumière et de l'instruction pour les classes basses".

[153] Título do romance no original francês: *L'assommoir*.

[154] Segundo o dicionário *Le Petit Robert*, o verbo *assommer* apresenta as seguintes acepções: 1. *Abattre* / 2. fam. *Estourbir*. / 3. *Abattre, accabler*. / 4. *Ennuyer, excéder, fatiguer*; fam. *Barber, empois*.

[155] No original: "*L'assommoir* est à coup sûr le plus chaste de mes livres".

Na opinião do romancista, seus romances deveriam ser lidos como parte de um todo. Se compreendidos com clareza, evitariam a emissão de julgamentos despropositados sobre sua pessoa e sua obra (cf. ZOLA, 1998, p. 522).

A fim de resguardar-se perante o público, responsável por alavancar as vendas do romance, saiu em defesa da própria imagem, procurando afastar de si o rótulo de escritor pernicioso: "[...] O romancista feroz é um digno burguês, um homem de estudo e de arte, vivendo sabiamente no seu canto, e cuja única ambição é de deixar uma obra tão larga e viva quanto ele puder!" (ZOLA, 1998, p. 522, tradução nossa).[156] Nota-se certa preocupação com a construção do imaginário do leitor no tocante à imagem do escritor, que deveria representar o novo homem de letras preconizado pelo naturalismo. Era preciso mais do que nunca promover uma desconstrução simbólica em torno da imagem do romancista, considerado até então pornográfico e maldito. Com base em tal reflexão, Zola traçou um novo estratagema midiático.

A pedido do romancista, Huysmans publicou uma série de artigos intitulada "Émile Zola e *L'assommoir*", na qual defende o romancista dos ataques sofridos. Nesses artigos, a fim de desvincular totalmente a imagem do romancista do modo de ser e de viver de seus personagens, Huysmans descreve a aparência física de Zola, além de sua moradia e de seu ambiente de trabalho.

> Na verdade, já é hora de tudo isso acabar; que o povo compreenda que, com raras exceções, um homem de talento leva uma vida modesta. [...] Se a turba dos boêmios literários é numerosa na França, os naturalistas, repito, não têm nada a ver com isso; um escritor pode ser casto e tratar de assuntos escabrosos, e a recíproca é ainda mais verdadeira [...].
> [...]
> O autor de *L'assommoir* não usa nem chapéu amassado, nem jaleco azul, nem calções gastos; ele se veste como todos os homens de bom gosto, sem excentricidade nem desleixo. Eis seu retrato: alto, gordo, pescoço largo, testa alta, o rosto rechonchudo e um pouco pálido, a barba severa e espessa, os cabelos apenas ondulados e cortados curto, olho cinzento com marcas que o escurecem, nariz vigoroso, inquisidor, fendido na ponta, narinas largas e abertas, boca cor-de-rosa pálido. O riso é sonoro e franco, e a face um pouco pesada possui uma singular expressão de delicadeza e força (HUYSMANS, 1972, v. 2, p. 152-155, tradução nossa).[157]

---

[156] No original: "le romancier féroce, est un digne bourgeois, un homme d'étude e d'art, vivant sagement sur son coin, et dont l'unique ambition est de laisser une oeuvre aussi large et aussi vivante qu'il pourra".

[157] No original: "En vérité, il est grand temps que tout cela finisse, il est grand temps que la foule comprenne qu'à de rares exceptions près, un homme de talent mène une vie honorable. [...] Si la tourbe des bohèmes de la plume est nombreuse en France, les naturalistes, je le répète encore, n'ont rien à démêler avec elle; un écrivain peut être chaste et traiter des sujets scabreux et la réciproque est plus vraie encore [...].
[...]
L'auteur de *L'assommoir* ne porte ni tape-à-l'oeil bossué, ni blouse bleue, ni culottes qui perdent leurs fonds, il est mis comme sans négligence. Son portrait le voici: grand, gros, le cou puissant, le front haut, la figure bouffie et un peu pâle, la barbe rude et drue, les cheveux ne frisant guère et coupés courts, l'oeil gris avec des réveils qui le foncent, le nez vigoureux, fureteur, fendu au bout, les narines larges et ouvertes, la bouche d'un rose pâle. Le rire c'est sonore et franc, la face un peu empâtée a une singulière expression de finesse et de force".

> Émile Zola é casado e mora atualmente nos confins de Batignolles, em uma ruela pouco frequentada e habitada em parte por pessoas que vivem de renda. Mora sozinho numa casa com jardim. A campainha toca? A empregada o introduzirá em uma antessala mobiliada com um cabide, um espelho com moldura de carvalho e repleta de flores e plantas. Em frente, uma escada e duas portas, a da sala de visitas e a da sala de jantar. A sala de visitas tem vista para o jardim; entre as duas janelas se erige, sobre um pedestal de dignitário, o busto do escritor; à esquerda, a lareira formiga de bibelôs japoneses [...].
> Não vejo em que essa sala de visitas se assemelha a esses cômodos vergonhosos que parecem assinalados, pelo público, como refúgio dos homens de letras; também não vejo as paredes cobertas por tecidos negros com lágrimas prateadas e decoradas com caveiras e tíbias penduradas. Estamos longe, como podem perceber, de 1830 e das farsas lúgubres inventadas pelos românticos! O gabinete de trabalho, situado no andar superior, contém objetos de arte, uma paisagem de Claude Monet, o impressionista, objetos da China e jardineiras de cobre antigo. Até aqui não encontro nada que denote em Zola a intenção de espantar as pessoas; a casa desse romancista feroz é pura e simplesmente a residência confortável de um burguês abastado [...] (HUYSMANS, 1972, v. 2, p. 155-156, tradução nossa).[158]

Na ocasião do lançamento de *As soirées de Médan*, alguns anos depois, Zola manifestaria esta mesma preocupação em associar a sua imagem a de um burguês bem sucedido e pacato. Dessa vez, conforme veremos adiante, caberia a Paul Alexis publicar diferentes reportagens sobre a casa de Médan. A descrição do ambiente e do cotidiano do escritor procurava dissociar definitivamente a imagem de Zola da do escritor maldito.

Enquanto jovens escritores, como Huysmans e Paul Alexis, entusiasmavam-se com o novo romance, atuando diretamente na construção simbólica da imagem de Zola como o romancista naturalista por excelência, Edmond de Goncourt e Gustave Flaubert mantiveram-se discretos diante da repercussão surpreendente de *A taberna*. O primeiro, temendo aumentar a reputação e o sucesso atingido pelo romance, preferiu o silêncio. Já Flaubert declara ter lido um pequeno fragmento do romance, o qual julgou ignóbil. Justifica seu parecer expondo sua própria compreensão da arte, muito distante da de Zola: "ser verdadeiro não me parece a primeira condição da arte. Visar o belo é o principal, e alcançá-lo, se possível" (*apud* BECKER ; LANDES, 1999, p. 77, tradução nossa).[159] Pouco tempo depois, manifestou-se

---

[158] No original: "Émile Zola est marié et demeure actuellement aux confins des Batignolles, dans une petite rue peu fréquentée et habitée en partie par des rentiers. Il occupe à lui seul un petit hôtel avec jardin. Sonnez-vous ? la bonne vous introduit dans une antichambre meublée d'un grand porte-manteau, d'une glace au cadre de chêne et tapissée de fleurs et de plantes vertes. En face, un escalier et deux portes, celles du salon et de la salle à manger. Le salon prend vue sur le jardin; entre les deux fenêtres se dresse, sur un socle de pourpre, le buste de l'écrivain; à gauche, la cheminée fourmille de bibelots japonais [...].
Je ne vois pas jusqu'ici que ce salon ressemble à ces chambres honteuses qui semblent désignées, par le public, comme le repaire des hommes de lettres, je ne vois pas non plus que les murs soient tendus d'étoffes noires à larmes d'argent et agrémentées de têtes de mort et de tibias en sautoir. Nous sommes loin, comme vous voyez, de 1830 et des farces lugubres inventées par les romantiques ! Le cabinet de travail, situé à l'étage au-dessus, contient, comme objets d'art, un paysage de Claude Monet, l'impressionniste, des chinoiseries et des jardinières en vieux cuivre rouge. Ici encore, je ne trouve rien qui dénote chez Zola l'intention d'esbrouffer son monde; le logis de ce romancier féroce est tout simplement la demeure confortable d'un bourgeois à l'aise [...]".

[159] No o original: "Faire vrai ne me parâit pas être la première condition de l'art. Viser au beau est le principal, et l'atteindre si l'on peut".

novamente sobre o romance, revelando-se, no entanto, um pouco mais simpático ao texto de Zola. Flaubert não só declara preferir *A taberna* ao romance *A filha Élise*, dos Goncourt, como também reconhece a força estética da obra: "Há nessas longas páginas sujas uma potência real e um temperamento incontestável" (*apud* BECKER ; LANDES, 1999, p. 77, tradução nossa).[160]

Se a polêmica documentada pelas críticas promoveu o sucesso, este, por sua vez, rendeu frutos. Curiosamente, foi justamente o romance cujo tema fundamental é o submundo da classe operária o grande responsável pela glória e a riqueza de seu autor. Além de garantir uma pequena fortuna a Zola e ao seu editor, o romance foi responsável por levar o nome do escritor para além das fronteiras francesas. Admirado por uns e odiado por outros, Zola tornou-se mais do que nunca um autor reconhecido, em torno do qual passou a se reunir um grupo de jovens escritores. A publicação de *A taberna* é pois, um marco na configuração do movimento naturalista. Avaliar as consequências da repercussão desse romance nos parece uma chave mestra para a compreensão do movimento que se desenvolve a partir de então em torno da imagem e das obras de Émile Zola. Eis o que passaremos a discutir na próxima subseção.

## 2.3 Exército de um homem só

Com os direitos autorais de *A taberna*, Zola comprou uma casa em Médan, pequena cidade às margens do Sena aproximadamente a 40 quilômetros de Paris. Numa carta escrita a Gustave Flaubert, em 9 de julho de 1878, ele anuncia ao amigo a aquisição do imóvel:

> Comprei uma casa, um casebre entre Poissy e Triel, em um charmoso povoado à beira do Sena; nove mil francos. Digo o preço para que você não leve muito a sério. A literatura pagou este modesto refúgio campestre que tem o mérito de ser longe de qualquer estação de trem e de não ter um único burguês na vizinhança [...] (ZOLA *apud* MITTERAND, 1995, p. 143, tradução nossa).[161]

[160] No original: "Il y a dans ces longues pages malpropres une puissance réelle et un tempérament incontestable".

[161] No original: "J'ai acheté une maison, une cabane à lapins entre Poissy et Triel, dans un trou charmant, au bord de la Seine: neuf mille francs. Je vous dis le prix pour que vous n'ayez pas trop de respect. La littérature a payé ce modeste asile champêtre, qui a le mérite d'être loin de toute station de ne pas compter un seul bourgeois dans son voisinage".

A então pequena propriedade campestre, hoje transformada em um grande museu,[162] tornou-se um polo de peregrinação de jovens escritores atraídos pela polêmica que se havia criado em redor do romance *A taberna* (1877) e da imagem de Émile Zola. O "refúgio campestre" ganhou projeção, e os encontros que ali ocorriam inspiraram em 1880 a publicação da obra coletiva *As soirées de Médan*, considerada pela historiografia literária um manifesto do movimento naturalismo. Antes, portanto, de abordar esse importante acontecimento do calendário naturalista, trataremos de um episódio anterior que, embora menos notório, parece-nos igualmente relevante para a compreensão da configuração do grupo literário naturalista. Trata-se do jantar ocorrido no restaurante *La Trapp*, evento que inauguraria o movimento que se desenvolve em torno de Émile Zola.

Em abril de 1877, um grupo de jovens escritores composto por Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau e Guy de Maupassant — este último até então conhecido pelo pseudônimo de Guy de Valmont — convidou para um jantar romancistas que consideravam mestres, como Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt e Émile Zola. O grupo convidou ainda Charpentier, que ficaria conhecido como o editor dos naturalistas, com a intenção de sensibilizá-lo para a publicação de romances do gênero. O jantar foi anunciado com antecedência pelos jornais *Les Cloches de Paris* e *La République des Lettres*. Este último chegou a publicar o *menu*, cujos pratos faziam alusão a personagens e a títulos de conhecidos romances.

> Em um restaurante que vai se tornar ilustre, no *Trapp*, nas proximidades da estação Saint-Lazare, seis jovens e entusiasmados naturalistas, que também se tornarão célebres, MM. Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau e Guy de Valmont, recebem seus mestres: Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt e Émile Zola. Um dos convidados comunicou o *menu*: "Sopa, 'Purê Bovary'; Truta rosada à Fille Élisa; Frango trufado à Saint-Antoine; Alcachofras ao Coeur simple; Parfait naturalista; Vinho Coupeau; Licor L'assommoir. O Senhor Gustave Flaubert, que tem outros discípulos, destaca a ausência das enguias à Cartaginesa e dos pombos à Salammbô (*LA RÉPUBLIQUE DES LETTRES apud* MITTERAND, 1995, p. 142, tradução nossa).[163]

[162] A Maison Zola abriga hoje um grande complexo cultural. Além de seus 440 $m^2$ de área construída, e de seus lindos jardins, o visitante pode conhecer, num prédio anexo, o museu Dreyfus, que se propõe resgatar na memória cultural a importante participação de Zola naquele que foi o caso jurídico mais célebre da França. Outrora polo de peregrinação de jovens romancistas e de célebres pintores, a casa de Médan continua a atrair grande número de visitantes. O público vê-se atraído, seja pelo material de pesquisa disponibilizado por seus administradores, no caso de pesquisadores, seja simplesmente pela oportunidade de conhecer e desfrutar de uma bela casa, que aliás não tem nada de casebre, à beira do Sena.

[163] No original: "Dans un restaurant qui va devenir illustre, chez Trapp, aux environs de la gare Saint-Lazare, six jeunes et enthousiastes naturalistes, qui, eux aussi, deviendront célèbres, MM. Paul Alexis, Henry Céard, Léon Hennique, J.-K. Huysmans, Octave Mirbeau et Guy de Valmont, traitent leurs maîtres: Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt et Émile Zola. Un des convives a communiqué le menu: "Potage, 'purée Bovary'; Truite saumonée à la fille Élisa; Poularde trufée à la Saint-Antoine; Artichauts au Coeur simple; Parfait naturaliste; Vin de coupeau; Liqueur de L'assomoir". M. Gustave Flaubert, qui a d'autres disciples, remarque l'absence des anguilles à la Carthagionoise et des pigeons à la Salammbô".

A presença de nomes importantes do cenário literário de então, aliada à atmosfera fantasiosa e exagerada criada pelas notas publicadas na imprensa, fez com que o jantar no *La Trapp* fosse compreendido pela crítica oitocentista e registrado pela história literária como "o banquete naturalista", cujo objetivo seria inaugurar oficialmente o movimento. Trata-se certamente de um evento importante na história do naturalismo, todavia, distante do propósito que lhe foi atribuído pela historiografia.

Uma leitura atenta de textos críticos, de notas de imprensa e das declarações publicadas em jornais diários, aliada à análise da correspondência trocada entre os membros do grupo, incita-nos a compreender o jantar no *La Trapp*, sobretudo, como um acontecimento midiático articulado pelos próprios romancistas nele envolvidos. A ampla divulgação feita pela imprensa dias antes do jantar não fora feita ao acaso, mas construída pelos jovens escritores, que nessa época contribuíam com artigos e crônicas para os dois jornais responsáveis pela propaganda feita em torno do jantar. O grupo estava perfeitamente consciente da estratégia publicitária que havia construído. O objetivo, porém, não era firmar o marco de fundação do movimento naturalista, mas despertar o interesse da imprensa e, consequentemente, do público para o grupo de seis novos escritores que ali estavam ao lado de romancistas de sucesso, como Gustave Flaubert, Edmond de Goncourt e Émile Zola. A presença deste último parecia-lhes particularmente importante no que concerne à estratégia midiática, visto que naquele momento Zola ocupava o centro das atenções em virtude das polêmicas levantadas acerca de *A taberna.*

Edmond de Goncourt registrou o banquete naturalista em seu jornal de 16 de abril de 1877, revelando certa vaidade e orgulho de ser considerado mestre de uma nova geração de romancistas: "Esta noite [...] a juventude das letras realista, naturalista, nos sagrou Flaubert, Zola e eu, oficialmente os três mestres do presente, em um jantar dos mais cordiais e dos mais alegres. Eis aqui o novo exército sendo formado" (GONCOURT *apud* BAGULEY, 1995, p. 20, tradução nossa).[164] De fato, um novo grupo de escritores se formava e buscava se afirmar. Nessa época, apenas os três mestres eram conhecidos do grande público. Os demais ainda procuravam seu espaço no mundo das letras e disputavam a preferência dos leitores. Maupassant escrevia e publicava resenhas de romances no jornal *L'Ordre* e no *Journal Officiel*, enquanto Paul Alexis escrevia contos, e Henry Céard, sob o pseudônimo de Henry Denoisel, publicava artigos diversos de pequena repercussão. Huysmans e Léon Hennique eram um pouco mais conhecidos que os demais, pois um ano antes haviam publicado

[164] No original: "Ce soir [...] la jeunesse des lettres réaliste, naturaliste, nous a sacrés Flaubert, Zola et moi, sacré officiellement les trois maîtres de l'heure présente, dans un dîner des plus cordiaux et des plus gaies. Voici l'armée nouvelle en train de se former".

respectivamente os romances *Marthe* (1876) e *Elisabeth Couronnea*u (1876) (cf. COGNY, 1957, p. 136).

Foi através do trabalho na imprensa, especificamente no jornal *La République des Lettres*, no qual a maioria dos novos romancistas colaborava, que os primeiros contatos foram estabelecidos. Antes de conhecer Zola e seus romances, o grupo já se reunia a fim de discutir as obras de Balzac, dos Goncourt e de Flaubert (cf. BAGULEY, 1995, p. 22-23). Dos cinco membros do futuro grupo de Médan, apenas Paul Alexis e Maupassant entraram em contato com Zola antes de 1876. Maupassant conhecera Zola em 1870, quando o romancista começou a frequentar os encontros literários na casa de Flaubert. No entanto, ele só se aproximou efetivamente de Zola depois de juntar-se aos outros membros do grupo. Alexis, por sua vez, frequentava desde 1869 as reuniões que aconteciam às quintas-feiras na residência de Zola. Certa vez, levou consigo a um desses encontros Léon Hennique, que conhecera havia pouco em *La République des Lettres*. Em 1876, Henry Céard apresentou-se sozinho à casa de Zola, que por sinal chegou a confundi-lo com um representante de vinhos. Algumas semanas depois, foi a vez de Henry Céard conduzir Huysmans às reuniões organizadas pelo autor de *A taberna*.

Ao longo de 1877, Zola trocou correspondências com Alexis, Céard, Hennique e Huysmans. Os artigos da série "Zola e *L'assommoir*" escritos por Huysmans a pedido de Zola, embora de maior repercussão, não foram as únicas manifestações a favor do mestre de Médan. Na ocasião da publicação de *A taberna*, a exemplo de Huysmans, Léon Hennique e Paul Alexis saíram em defesa de Zola contra as críticas dirigidas ao romance. Em 23 de janeiro de 1877, Hennique fez entusiasmada conferência de exaltação ao texto de *A taberna* e ao seu autor (cf. MORGAN, 1962, p. 24) e, ao lado de Alexis, publicou artigos que defendiam Zola e sustentavam a polêmica criada em torno do grupo depois do jantar no *La Trapp*. Assim como o mestre, sabiam que a propaganda, o oportunismo e a mistificação em torno da imagem de Zola e do grupo naturalista eram fundamentais para a divulgação da nova estética.

Como assim se pode constatar, ao contrário do que a historiografia afirma, Zola não constituiu em torno de si um grupo de discípulos; na verdade, ele foi adotado como mestre por um grupo que já existia e considerava Balzac, Flaubert e os Goncourt como verdadeiros guias. É certo que, nos anos seguintes, motivados pela polêmica criada em torno de *A taberna*, os jovens romancistas aproximaram-se ainda mais de Zola, ficando desse modo mais estreita a relação entre eles.

Paul Alexis tornou-se o seu amigo mais fiel, a ponto de Henry Céard chamá-lo anedoticamente de "sombra de Zola". De fato, a relação entre ambos ultrapassava as esferas

literárias. Anos mais tarde, Zola viria a batizar a primeira filha de Alexis, que, por seu turno, já era o padrinho do filho de Zola. Deve-se a Alexis a primeira biografia do autor de *A taberna*. O livro *Émile Zola, notas de um amigo* (1882) é até hoje considerado uma importante fonte, no que tange tanto à imagem de Zola quanto às suas opiniões acerca da literatura. É pertinente destacar o fato de a redação do livro ter sido acompanhada de perto pelo próprio Zola. Ele orientou Alexis a escrever os doze capítulos do livro de forma a apresentar ao público dados de sua vida privada e de sua carreira literária. Mais uma vez o publicitário Zola entrava em cena.

Por volta de 1880, Léon Hennique e Henry Céard também estavam bem próximos de Zola. Nesse mesmo ano, escreveram juntos *O padre Faujas*, um drama inspirado no romance zolaniano *A conquista de Plassans*. Cabia a Henry Céard a tarefa de assistir às estreias teatrais e reunir notas que seriam discutidas pelo grupo durante seus encontros. Ele também costumava auxiliar Zola na pesquisa documental que subsidiava a redação dos romances naturalistas da série *Os Rougon-Macquart*. Além disso, entre 1882 e 1887, publicou vários estudos a respeito de diferentes romances de Zola.[165]

Gustave Flaubert e Edmond de Goncourt, no entanto, demais mestres do jovem grupo de escritores que se reunia nos saraus de Zola, fizeram oposição ao movimento naturalista. Flaubert desprezava os artigos de Zola sobre a nova estética, enquanto Edmond não media esforços para minar a autoridade e a influência de Zola sobre o grupo. Sentindo-se desprestigiado, Edmond criticou abertamente o que chamou de relação de interdependência entre Zola e o grupo de Médan. Numa das páginas de seu jornal de 1879, declara: "Zola tem um grupo de jovens fiéis, que o esperto escritor mantém e nutre com a admiração, o entusiasmo, a chama pela concessão de correspondências no exterior, o contato nos jornais onde ele reina absoluto, enfim com serviços materiais (GONCOURT *apud* BECKER, 1981, p. 13, tradução nossa).[166] Edmond fazia referência aos inúmeros contatos de Zola na imprensa francesa e estrangeira, através dos quais negociava a publicação de artigos e crônicas de autoria desses novos escritores. A crítica do desprestigiado, e por isso mesmo ressentido Edmond de Goncourt, iria ainda mais além. No prefácio do romance *Irmãos Zemgamno*, publicado no mesmo ano, além de encorajar os jovens escritores a se distanciarem do caminho

[165] Em 1 de julho de 1882, publicou o artigo "Pot-bouille d'Émile Zola" no jornal *La Vie Moderne*. No mês seguinte, escreveu "Émile Zola" para o jornal *L'Express*. Publicou ainda "Émile Zola y Germinal", no jornal *Sud America*, entre 16 e 18 de abril de 1885, e "Zola intime", na *Revue Ilustrée* de fevereiro de 1887 (cf. BECKER *apud* ZOLA, 1981, p. 287).

[166] No original: "Zola a une gens de jeunes fidèles, dont le malin écrivain entretient et nourrit du reste l'admiration, l'enthousiame, la flamme par l'octroi de correspondances à l'étranger, le faufilement dans les journaux où il règne en maître, enfin par des services tout matériels".

traçado pelo autor de *A taberna*, Edmond faz um ataque público a Zola: "[...] este prefácio tem por objetivo dizer aos jovens que o sucesso do realismo está aqui, somente aqui, e não mais na *canalha literária*, exaurida neste momento, por seus antecessores" (GONCOURT, 1888, p. 57, tradução nossa)[167]. Edmond pretendia convencer o grupo de que Zola distorcia a estética literária que ele e o irmão preconizaram com o romance *Germinie Lacerteux*. Zola rebateu as críticas rancorosas, por meio de uma carta dirigida ao próprio Edmond e de um artigo publicado no jornal *Le Voltaire*, no qual reafirma suas teorias naturalistas e sua posição frente ao grupo de novos escritores.

Ao mesmo tempo que um novo grupo se formava em torno de Zola, por ocasião do sucesso de *A taberna*, o primeiro grupo literário formado por Flaubert, Edmond de Goncourt, Daudet, Tourgueniev e Zola começava a se dissolver a partir de 1878. Flaubert, ponto de ligação entre todos os outros romancistas, passava a maior parte do tempo em Croisset, envolvido com problemas financeiros e com a redação do romance *Bouvard e Pécuchet* (1881). Tourgueniev preferia manter-se dissociado da literatura naturalista, enquanto Edmond e Daudet, enciumados com o grande sucesso atingido por *A taberna*, afastaram-se de Zola. Influenciado diretamente por Edmond, Daudet chega a declarar que era indiferente ao naturalismo e que nunca havia empregado o termo (cf. COGNY, 1963, p. 107). Zola, entretanto, julgava o romancista de forma diversa, visto que o considerava um dos membros do grupo naturalista: "Ele pertence ao grupo dos naturalistas, tem a paixão pelos largos horizontes reais; crê na necessidade dos meios exatos e dos personagens estudados de acordo com a natureza. Todas as suas obras são plenamente tomadas da vida moderna" (ZOLA, 1893, p. 261, tradução nossa).[168]

O grupo de jovens escritores, por seu turno, reunia-se semanalmente para os encontros literários na nova casa de Émile Zola em Médan. Nessa mesma época, ocorriam paralelamente encontros semelhantes em diferentes restaurantes e cafés parisienses. Sabe-se que a reunião entre gerações de escritores tem longa tradição em solo francês.

O Café Procope, por exemplo, outrora frequentado por Rousseau e Voltaire, e tradicionalmente adotado por romancistas como cenário para seus encontros literários, a partir de 1875 passou a acolher um grupo de escritores e pintores que batizaram suas reuniões de jantar do "boeuf nature". Na condição de um dos organizadores do encontro, Zola procurou justificar e esclarecer a escolha do título. Acreditava que o nome "boeuf nature" era ilustrativo

[167] No original: "[...] cette préface a pour but de dire aux jeunes, que le succès du réalisme est là, seulement là, et non plus dans le *canaille littéraire*, épuisé à l'heure qu'il est, par leurs devanciers".
[168] No original: "Il appartient au groupe des naturalistes, il a la passion des larges horizons réels; il croit à la necessité des milieux exacts et des personnages étudiés sur nature. Toutes ses oeuvres sont prises en pleine vie moderne".

das ideias literárias discutidas pelo grupo durante os encontros: “Ele contém uma profissão de fé, é a bandeira do naturalismo, a reivindicação da verdade nas artes e nas letras” (ZOLA *apud* BAGULAY, 1995, p. 19, tradução nossa).[169] Alguns anos depois, essa mesma reunião transferiu-se para o Café Brebante, onde desde 1870 ocorria outro encontro literário, conhecido como “Jantares Magny”. Mais tarde, reunir-se-iam ali os membros da “Societé des Gens de Lettres”. O “Jantar dos autores vaiados”, invenção de Flaubert, foi mais um dos encontros literários do período. Parte da plêiade oitocentista, composta por Gustave Flaubert, Alphonse Daudet, Edmond de Goncourt, Émile Zola e Tourgueniev, reunia-se com frequência nesse jantar, cujo título ironizava o insucesso de peças teatrais desses literatos. O clã naturalista também frequentava assiduamente os jantares na casa de Flaubert, considerado “a reunião mais significativa dos primórdios do naturalismo” (LÉON DEFFOUX *apud* BAGULEY, 1995, p. 19, tradução nossa).[170] Quando estava em Paris, Flaubert também recebia os amigos para discussões sobre arte durante as tardes de domingo. Foi exatamente por intermédio desses encontros que Zola tivera a oportunidade de aproximar-se não só do próprio Flaubert, como também de Daudet, Edmond de Goncourt e do russo Tourgueniev. O editor naturalista Charpentier, por sua vez, recebia seus amigos romancistas às sextas-feiras em sua casa no bairro de Saint-Germain. Havia ainda “as quintas de Zola”, uma tradição que remontava aos anos de 1863 e 1864, quando o romancista começou a publicar seus primeiros artigos sobre os salões de arte. Nessa época, sua casa era frequentada, sobretudo, por pintores que viriam mais tarde a constituir o grupo dos impressionistas. Paul Alexis narra a gênese do grupo naturalista por intermédio de tais encontros:

> As quintas de Zola continuarão na rua Saint-Georges, as quintas que haviam começado no apartamento da rua des Feuillantines, havia cerca de quinze anos. E foi lá, na rua Saint-Georges, que se encontraram, pela primeira vez, um grupo de rapazes, que os jornais designaram com o nome muito espirituoso de: “o rabo de Zola” (PAUL ALEXIS *apud* COGNY, 1963, p. 59, tradução nossa).[171]

[169] No original: “Il contient une profession de foi, il est le drapeau du naturalisme, la revendication de vrai dans les arts et dans les lettres”.

[170] No original: “la réunion la plus significative des débuts du naturalisme”.

[171] No original: “Les jeudis de Zola continueront rue Saint-Georges, les jeudis qui avaient commencé dans l’appartement de la rue des Feuillantines, il y avait quelque chose comme quinze ans. Et ce fut là, rue Saint-Georges que se rencontrèrent, pour la première fois, un groupe de jeunes hommes, que les journaux ont designés sous cette appellation énormement spirituelle: “la queue de Zola”.

Como se pode constatar, as reuniões em Médan enquadravam-se na tradição dos saraus literários e em nada se diferenciavam deles. A ampla repercussão dada a esses encontros deve-se ao fato de essas reuniões, cujos participantes eram Zola, Guy de Maupassant, Léon Hennique, Henry Céard, Paul Alexis e J. -K. Huysmans, terem estimulado em 1880 a publicação da obra coletiva *As soirées de Médan*.

O volume reunia novelas e contos, cujo tema comum era a guerra franco-prussiana que ocorrera entre 1870 e 1871. O conto "O ataque do moinho", de Émile Zola, abre a coletânea, e é seguido pela novela "Bola de sebo", de Maupassant, considerado o melhor texto do volume, além de ser o único então inédito. Os contos "Sac au dos", de Huysmans, "A sangria", de Henry Céard, um dos piores do livro, "O negócio do grande 7", de Léon Hennique, e "Depois da batalha", de Paul Alexis, completam o repertório da coletânea.

Dentre as diferentes versões que buscam esclarecer a gênese do volume, a de Maupassant é considerada por parte da crítica como a mais fantasiosa (cf. BAGULEY, 1995). Em seu artigo "Como esse livro foi feito", publicado no jornal *Le Galois* em 17 de abril de 1880, ele narra em detalhes o surgimento da coletânea: certa noite em Médan, o grupo conversava e elogiava contadores de contos orais, quando Zola propôs que contassem histórias, cujo tema deveria ser o mesmo do primeiro conto apresentado. O anfitrião, então, narrou aos presentes o enredo do conto "O ataque do moinho", que escrevera havia pouco tempo. No dia seguinte, seria a vez de Maupassant, depois de Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, e por fim, Paul Alexis, que demorou quatro dias para começar a apresentar sua narrativa. O mestre teria julgado os contos e as novelas apresentados bastante curiosos, e teria sugerido, assim, a organização de uma coletânea.

A versão apresentada por Léon Hennique parece lógica e, por isso, mais convincente. Ele conta que o grupo teve a ideia de organizar o livro durante um jantar, no qual evocavam lembranças da guerra franco-prussiana (cf. BECKER, 1981, p. 16). Coincidentemente, três membros do grupo já haviam escrito contos ou novelas a respeito do tema. Zola, por exemplo, a pedido de Tourgueniev, escrevera em 1877 um conto para os leitores russos interessados no tema da guerra, e o publicara em *Le Messager de l'Europe*, com o título de "Um episódio da invasão de 1870". O texto de Huysmans fora publicado em *L'Artiste*, enquanto o de Henry Céard viera a público com o título de "O armistício", no jornal *Slovo*, de São Petesburgo.

Já Paul Alexis, em seu artigo "As soirées de Médan", publicado em *Le Journal* em 30 de novembro de 1893, treze anos portanto após a publicação do livro, defende a tese de que a ideia de organizar o volume nascera durante os jantares que aconteciam às quartas-feiras no restaurante Bistrol, no bairro de Montmartre, onde o grupo se reunia para discutir o romance

*A taberna*. Alexis acrescenta ainda que a publicação de *As soirées de Médan* teria sido motivada pelos laços que uniam os participantes do grupo de Médan entre 1878 e 1880, e pela desistência do projeto de publicação de uma revista, cujo nome seria *A comédia humana*, referência evidente à obra de Balzac. Liderados por Zola, os jovens romancistas sonhavam ter um veículo midiático próprio, uma revista ou um jornal, onde pudessem expor livremente suas ideias. Não obstante as limitações econômicas que dificultavam a viabilidade do projeto, o grupo sentia-se fortalecido e entusiasmado com a participação efetiva de Zola. Quando o primeiro número da revista estava quase fechado, Zola abortou a ideia, o que impossibilitou a publicação. O grupo decidiu, então, publicar um livro de novelas, cujo tema seria a guerra franco-prussiana, uma vez que três participantes do grupo já haviam publicado contos ou novelas acerca do tema. Esta coincidência configuraria assim a oportunidade, e pois não a causa da publicação do volume. Num artigo que veio a público no mesmo mês de publicação do livro, Paul Alexis anuncia que, dentro de um ano, os seis autores iriam publicar a obra *Teatro de Médan*, uma coletânea com seis peças curtas e audaciosas, cujo prefácio se resumiria em uma linha: "Este aqui é o teatro do futuro" (*apud* BECKER, 1981, p. 298-299, tradução nossa).[172] A obra, todavia, nunca foi publicada.

O grande número de versões difundidas pela imprensa sobre a gênese de *As soirées de Médan* revela o quanto a história do grupo está repleta de coincidências, curiosidades e contradições.

Se a publicação da coletânea parece até certo ponto fortuita, a escolha do tema e a forma de abordá-lo definitivamente não o são. Tratava-se de um meio eficaz de desmitificar o conflito bélico através da verdade naturalista. Afirmando-se como "uma obra de verdade", capaz de mostrar a guerra como ela é, com suas misérias e covardias, o volume buscava romper com a tradição literária romântica, contestar o espírito popular, patriótico e revanchista que ganhava espaço na imprensa no período do pós-guerra. Naquele momento, o grupo buscava reagir ao romantismo e propor uma literatura moderna. A guerra revela-se, pois, como um assunto privilegiado, onde se poderia exercer a terapêutica naturalista. Isso explica o fato de Zola já ter publicado artigos sobre a política de guerra de Napoleão III antes de publicar *As soirées de Médan*.

Diante do escândalo promovido por *A taberna* e das duras críticas recebidas, em particular nos meios republicanos, Zola decidira empreender uma campanha pela verdade. Em maio de 1879, publicara o famoso artigo "Carta à juventude", no qual sublinha o traço político

[172] No original: "Ceci est le théâtre de l'avenir".

do naturalismo. Mais do que uma doutrina estética, o naturalismo seria um método de pensamento (cf. MITTERAND, 1968, p. 1404). Seja na literatura, seja na política, o naturalismo deveria revelar a verdade,[173] daí o *slogan* "A República será naturalista ou não será" (ZOLA, 2006, p. 341, tradução nossa).[174] Zola sonhava com a República dos homens da ciência.

Para os naturalistas de Médan, uma das maneiras de dissipar a onda romântico-patriótica e, consequentemente, desmitificar a guerra, era apresentar ao público anedotas de caráter bélico com as quais ele se deleitaria. O título *A invasão cômica*, proposto inicialmente para a coletânea por Huysmans, revela a intenção de escárnio e de deboche desses romancistas que sabiam como ninguém fazer da ironia a retórica naturalista por excelência (cf. BAGULEY, 1995, p. 119). Como defende Anatole France, a ironia é a última fase da desilusão (cf. BAGULEY, 1995, p. 120). No caso dos textos naturalistas, ela expressaria a absoluta descrença na estética canônica ainda vigente. Ao lado da sátira, adapta-se perfeitamente à narrativa naturalista. Apresentam-se ambas, nesse caso, como um elemento importante de representação e de ilusão mimética, indispensáveis à apresentação convincente de uma dada realidade social. O deboche é comum às narrativas de *As soirées de Médan*, inclusive à tragédia *O ataque do moinho* escrita por Zola. Enquanto a novela "Bola de sebo", de Maupassant, apresenta-se como uma sátira viva e evidente dos horrores da guerra, a tragédia de Zola descreve os combates bélicos de forma grotesca. A estrutura narrativa, a escolha dos protagonistas, bem como os pontos de vista e os símbolos adotados por Zola nesse texto buscam denunciar o horror da guerra de forma satírica. Para a crítica Colette Becker, apesar de todo o esforço contrário, ainda é possível notar nesse e nos demais textos reminiscências de uma literatura patriótica (cf. 1981, p. 19).

A publicação de *As soirées de Médan* pelo editor Charpentier foi considerada um evento importante do movimento naturalista. Graças a ela, os escritores passaram a ser denominados como o grupo de Médan. A crítica oitocentista deu importância exagerada ao lançamento do volume que ganhou *status* de acontecimento literário. Os críticos, por sua vez, atribuíram à coletânea o valor de manifesto, e compreenderam os textos que a compunham como modelos de narrativas naturalistas, valor este que nunca lhes fora atribuído por nenhum dos autores. A história literária, por seu turno, reiterou o caráter mítico do volume. Construiu-se assim o que Alain Pagès denomina "o mito de Médan" (cf. PAGÈS, 1981, p. 31-40).

[173] Esse afã de Zola pela verdade aplicado à política ganharia maior notoriedade durante sua participação no famoso caso do capitão Dreyfus, tema central da seção 2.5 deste capítulo.

[174] No original: "La République sera naturaliste ou ne sera pas".

Cabe-nos aqui rever este famoso episódio do calendário naturalista, buscando desconstruir, ou ao menos relativizar, o mito criado em torno da publicação de *As soirées de Médan*. Em primeiro lugar, é preciso destacar que o grupo de Médan não tinha a intenção de fazer do livro o manifesto de uma nova escola literária.

Em carta dirigida a Flaubert, Maupassant corrobora o compromisso exclusivo do grupo com a verdade:

> Não tivemos, fazendo este livro, nenhuma intenção antipatriótica, nem nenhuma outra intenção; quisemos apenas tentar dar às nossas narrativas uma nota justa sobre a guerra, despojá-las do chauvinismo *à la Déroulède*,[175] do entusiasmo falso julgado até aqui como necessário em toda narração onde se encontram uma calça vermelha e um fuzil. [...] isso não será antipatriótico, mas simplesmente, verdadeiro (*apud* BECKER, 1981, p. 17, tradução nossa).[176]

O livro se justificaria como uma reação ao romantismo:

> Admiro indistintamente tudo o que me parece superior, a todos os séculos e em todos os gêneros.
> No entanto, produziu-se evidentemente em nós uma reação inconsciente, fatal, contra o espírito romântico; é por esta razão que as gerações literárias se seguem e não se assemelham (*apud* BECKER, 1981, p. 293, tradução nossa).[177]

De acordo com Maupassant, o projeto foi motivado pelo propósito de afirmar a solidariedade entre os membros do grupo que compartilhavam – ao menos naquele momento – certa "afinidade de temperamentos", a "mesma tendência filosófica", e o propósito de fazer oposição à sentimentalidade romântica e ao patriotismo vazio da literatura no pós-guerra.

A publicação da coletânea pode ainda ser compreendida como mais um estratagema publicitário organizado por Zola a fim de atrair a atenção do público e da crítica para o grupo de Médan. Como responsável pela publicidade da Livraria Hachette, Zola adquirira

[175] O francês Paul Déroulède foi escritor e militar nacionalista. Seu nome é constantemente empregado para designar todo tipo de patriotismo extremado e radical.

[176] No original: "Nous n'avons eu, en faisant ce livre, aucune intention antipatriotique, ni aucune intention quelconque; nous avons voulu seulement tâcher de donner à nos récits une note juste sur la guerre, de les dépouiller du chauvinisme à la Déroulède, de l'enthousiasme faux jugé jusqu'ici nécessaire dans toute narration où se trouvent une culotte rouge et un fusil. [...] ce ne sera antipatriotique, mais simplement, vrai".

[177] No original: "J'admire indistinctement tout ce qui me paraît supérieur, à tous les siècles et dans tous les genres. Cependant, il s'est fait évidemment en nous une réaction inconsciente, fatale, contre l'esprit romantique, par cette seule raison que les générations littéraires se suivent et ne se ressemblent pas".

experiências importantes para o ofício de escritor. A atuação em diferentes segmentos do jornalismo possibilitou-lhe tanto compreender as condições da produção literária quanto reconhecer a eficiência da propaganda. Buscava propagar suas ideias pelos veículos midiáticos dos quais dispunha, e usava sua influência para assegurar espaço na mídia para os jovens escritores que o acompanhavam. Procurava lugares para a encenação de peças teatrais, jornais dispostos a publicar artigos, editores para romances e novelas, além de escrever artigos nos quais apresentava e defendia seus novos amigos. Assim, estabeleceu-se entre eles uma relação de interdependência, uma espécie de mutualismo, no melhor sentido naturalista do termo. Se Zola precisava do grupo para difundir suas ideias, dando-lhes maior repercussão, o grupo, por sua vez, também precisava usufruir da influência de Zola no meio literário a fim de garantir certa visibilidade. À semelhança de satélites que gravitam em torno do sol, buscando iluminar-se da claridade que dali provém, os jovens romancistas aproveitavam o prestígio e a evidência de Zola na mídia para destacarem-se, garantindo, por conseguinte, certo recurso financeiro. Em janeiro de 1880, três meses, portanto, antes da publicação de *As soirées de Médan*, Maupassant confidencia a Flaubert que a participação de Zola no livro iria assegurar o pagamento de 100 a 200 francos para cada um dos autores (cf. BECKER, 1981, p. 13).

A epígrafe do livro, em tom precavido, revela que o grupo estava consciente do impacto e da polêmica que a coletânea causaria, seja no público leitor, seja na crítica: "Esperamos todos os ataques, a má fé e a ignorância de que a crítica corrente já nos deu tantas provas. Nossa única preocupação foi afirmar publicamente nossas verdadeiras amizades e, ao mesmo tempo, nossas tendências literárias" (ZOLA, 1981, p. 281, tradução nossa).[178] De fato, as críticas não tardaram a ganhar espaço na imprensa. Anos mais tarde, Paul Alexis relembrou que os jovens escritores do grupo de Médan foram nessa ocasião acusados de "pretensiosos", "escória da literatura", "servis imitadores" e "valentes impotentes" (*apud* BECKER, 1981, p. 297, tradução nossa).[179]

O título *As soirées de Médan* contribuía para a construção da imagem de Zola como um escritor caseiro, distante, portanto, das agitações do mundo parisiense. O lançamento da coletânea ajudou o romancista a desvencilhar-se da fama de escritor pornográfico e maldito, e a construir para si a imagem de um homem de família e profissional que vivia calmamente em sua casa de campo. De acordo com Colette Becker, "[...] em Médan Zola encontra uma

[178] No original: "Nous nous attendons à toutes les ataques, à la mauvaise foi et à l'ignorance dont la critique courante nous a déjà donné tant de preuves. Notre seul souci a été d'affirmer publiquement nos véritables amitiés et, en même temps nos tendances littéraires".

[179] No original: "jeunes présompteux", "rebut de la littérature", "plats imitateurs", "valents impuissants".

imagem de si mesmo, um símbolo, um lugar de metáforas descritivas. [...] o suposto pornógrafo é na verdade um escritor caseiro, que foge de toda modernidade, de toda sociedade" (*apud* 1981, p. 14, tradução nossa).[180] A exemplo do que fizera com Huysmans durante a polêmica que envolveu a publicação de *A taberna*, Zola pediu a Paul Alexis que escrevesse e publicasse uma reportagem especial sobre a casa de Médan e seu modo de vida antes da divulgação da obra coletiva. Sem nenhum pudor, Zola fez questão de estabelecer o plano do texto que deveria contribuir para a construção de sua nova imagem: "Curta descrição de Médan, curto histórico da compra da casinha e da construção da casa principal, vida dos seus heróis tal qual você a conhece e conclusão sobre o verdadeiro caráter do homem, opondo-o ao caráter legendário que lhe atribuem" (*apud* MITTERAND, 2001, v. 2, p. 516, tradução nossa).[181]

Paralelamente, o título da coletânea também tinha o papel de dar visibilidade à cidade de Médan, fazendo com que Zola se afirmasse perante seus mestres. Ele estaria associado à Médan, tal como Victor Hugo à Jersey e Guirnesey, e Flaubert à Croisset. Já naquela época alguns críticos conseguiram identificar a estratégia de Zola para colocar a cidade onde residia em evidência. É o que nos mostra uma crítica publicada no jornal *Le Figaro* dois dias depois do lançamento do volume.

> Título pretensioso e que parece querer indicar que o bonito vilarejo entre Poissy e Triel é tão conhecido quanto as capitais europeias. [...] esses jovens acreditam sinceramente que a simples presença de Zola em Médan coloca a partir de então essa pequena cidade entre os pontos turísticos da França (WOLLF *apud* BECKER, 1981, p. 14, tradução nossa).[182]

Flaubert julgou o título estúpido, enquanto Maupassant o classificou como ruim e perigoso, visto que ele não fazia apenas uma homenagem à casa de Zola, mas também afirmava a existência de um grupo sólido e unido, cujo mestre seria Zola (cf. BECKER, 1981). Maupassant reconhecia o fato de os membros do grupo terem afinidades entre si, mas não o via de forma coesa, pois sentia-se capaz de apontar tanto em si mesmo quanto nos

[180] No original: "[...] dans Médan Zola trouve une image de lui-même, un symbole, un lieu de métaphores descriptives. [...] le prétendu pornographe est en fait un écrivain casanier, fuyant toute modernité, toute société".

[181] No original: "Courte description de Médan, court historique de l'achat de la petite maison et la construction de la grande, vie de vos héros telle que vous la connaissez, et conclusion sur le véritable caractère de l'homme opposé au caractère légendaire qu'on lui prête".

[182] No original: "Titre prétentieux et qui semble vouloir indiquer que le joli village entre Poissy et Triel est aussi connu que les capitales européennes. [...] ces jeunes gens se figurent sincèrement que la seule présence de Zola à Médan place desormais ce village parmi les points touristiques de la France".

demais membros gostos, ideias e convicções estéticas diferentes das de Zola. De toda forma, foi, sobretudo, em razão do título que a crítica considerou *As soirées de Médan* como um manifesto da escola naturalista.

O volume não é, obviamente, desprovido de significação literária. O título, o prefácio e as seis novelas revelam um projeto literário comum; no entanto, é preciso insistir na relativização do rótulo de manifesto do naturalismo atribuído à obra pela historiografia literária.

Na época da organização do livro, Zola dedicava-se à conclusão do romance *Nana*, trazido a público no mesmo ano, enquanto Maupassant, por exemplo, ocupava-se de seu volume de poesias *Versos*. Na correspondência de Zola relativa a esse período, há apenas uma alusão à publicação de *As soirées de Médan*. Trata-se de uma breve carta a Henry Céard, na qual Zola lhe pede que leve ao próximo encontro o prefácio do volume. As correspondências trocadas entre Flaubert e Maupassant nesse mesmo período, por seu turno, se concentram mais em comentários sobre a novela "Bola de sebo" do que em discussões acerca da oficialização de uma escola literária, por intermédio da coletânea.

No âmbito de tais questões, parece imprescindível destacar que a publicação de *As soirées de Médan* não foi o evento literário mais importante do ano para Zola. Em janeiro de 1880, ele publicara *O romance experimental*, a principal obra teórica do naturalismo, a partir da qual pretendia defender-se dos ataques da crítica não só contra seus romances, bem como contra ele próprio. Além de instrumento de defesa, *O romance experimental* teria o papel de estabelecer as bases científicas, modernas e originais do naturalismo. Nesse mesmo ano, portanto, Zola dividiu sua atenção entre três grandiosos e ousados projetos literários: a publicação de *O romance experimental*, do romance *Nana*, que deveria ser o exemplo romanesco da aplicação da teoria de criação literária proposta pelo primeiro, e a da coletânea *As soirées de Médan*.

Depois de *A taberna*, o público aguardou o novo romance de Zola como uma promessa de escândalo. A obra foi lançada sob intensa estratégia midiática. Duas semanas antes de o romance *Nana* ganhar as ruas sob a forma de folhetim, o jornal *Le Voltaire*, responsável pela publicação, espalhou cartazes por toda Paris, anunciando o lançamento. Henry Céard registrou a grande campanha publicitária feita em torno do romance: "Há em torno de *Nana* uma enorme curiosidade. Esse nome está infinitamente sobre todos os muros de Paris (*apud* MITTERAND, 2002, p. 17, tradução nossa).[183] O jornal *Le Voltaire* publicou

[183] No original : "Il y a autour de *Nana* une enorme curiosité. Ce nom est à l'infini sur tous les murs de Paris".

simultaneamente o romance e o ensaio teórico. Foram ambos duramente criticados pela crítica. Os amigos saíram em defesa de Zola e exaltaram o romance: “Saio de *Nana*, surpreso [...]. O bonito livro é absolutamente novo em sua série e em tudo o que já se escreveu até hoje” (HUYSMANS *apud* MITTERAND, 2002, p. 17, tradução nossa).[184] Até mesmo Flaubert, sempre crítico em relação aos romances de Zola, não deixou de tecer-lhe alguns elogios: “A morte de Nana é michelangelesca! Um livro enorme, meu caro... Que livro! É tenso! E o caro Zola é um homem de talento; que se diga!!!” (*apud* Mitterand, 2002, p. 17, tradução nossa).[185] À semelhança de *A taberna*, o romance *Nana* atingiu um enorme sucesso. Em sua primeira edição em livro, em fevereiro de 1880, mais de 100.000 exemplares foram vendidos pelo editor Charpentier. Definitivamente, Zola era um sucesso.

### 2.3.1 Falsos aliados ou simples desertores?

A morte de Flaubert em maio de 1880, apenas um mês, portanto, depois da publicação de *Les soirées de Médan*, foi um verdadeiro golpe no movimento naturalista. Nesse sentido, é possível concordar com Henri Mitterand e afirmar que a publicação de *Les soirées de Médan*, ao contrário do que afirmam a historiografia e a crítica, marca mais o fim do que o início do grupo naturalista (cf. MITTERAND, 2001, p. 519).

Embora Flaubert não tenha participado do livro e não compartilhasse das ideias de Zola, ele era o verdadeiro mentor do grupo, o espírito tutelar, a autoridade incontestável. Sua obra era não somente uma fonte de inspiração, mas um modelo de integridade artística impossível de ser superada (cf. BAGULEY, 1995, p. 24). Zola tinha consciência da repugnância de Flaubert às suas ideias, mas ainda assim não deixava de curvar-se diante da autoridade do verdadeiro mestre. Ao narrar a morte de Flaubert em *Os romancistas naturalistas* (1881), reconhece o amigo como o representante mor dos dez últimos anos da vida literária francesa (cf. ZOLA, 1893, p. 166).

---

[184] No original: “Je sors de *Nana*, ébouriffé [...]. Le beau livre est [...] absolument neuf dans votre série et dans tout ce qu’on a jusqu’à ce jour écrit”.

[185] No original: “La mort de Nana est michelangelesque! Un livre enorme, mon bon... Quel bouquin! C’est raide! Et le bon Zola est un homme de génie; qu’on se le dise!!!”.

> A morte de Gustave Flaubert foi para nós aterradora. Seis semanas antes, no domingo de Páscoa, realizamos um velho projeto, Goncourt, Daudet, Charpentier e eu: fomos passar vinte e quatro horas com ele em Croisset; e o deixamos, felizes por essa escapada, enternecidos por sua hospitalidade paternal, prometendo nos reencontrar em Paris, nos primeiros dias de maio, época em que ele deveria lá passar dois meses. No sábado, 8 de maio, encontrava-me em Médan, [...] quando chegou a correspondência. No campo, cada vez que recebo a correspondência, experimento um aperto no coração, com medo de más notícias. Entretanto, fiz uma brincadeira; minha família estava lá, e disse rindo que a correspondência não iria de modo algum nos impedir de jantar. E, aberto o papel, li essas duas palavras: Flaubert morto. Era Maupassant que me telegrafava essas duas palavras, sem explicações. Uma pancada em pleno crânio. [...] Nenhuma morte poderia me atingir nem me perturbar mais do que a dele (ZOLA, 1893, p. 163-164, tradução nossa).[186]

Curiosamente, nem mesmo a narração e a descrição da morte do velho amigo parecem escapar de seu discurso naturalista:

> Como era sujeito a crises nervosas, depois das quais caía em síncope e permanecia prostrado por um sono pesado, pensou tratar-se de um acesso e não se assustou em absoluto. Todavia, chamou a doméstica para que ela fosse chamar o doutor Fortin, que residia na vizinhança. Em seguida, mudou de ideia, reteve-a perto de si, pedindo-lhe para conversar; em suas crises, sentia a necessidade de ouvir alguém a seu lado. Continuava calmo, conversava dizendo que teria sido muito mais preocupante se o acesso ocorresse no dia seguinte, no trem; queixava-se de ver tudo amarelo ao seu redor; surpreendia-se por ainda ter força para abrir um frasco de éter, que foi buscar em seu quarto. Depois, de volta ao gabinete, lançou um suspiro e declarou que se sentia melhor. Todavia, sentindo suas pernas como quebradas, sentou-se no divã turco que ocupava um canto do cômodo. E, de repente, sem uma palavra, inclinou-se para trás: estava morto. Certamente, ele não se viu morrer. Durante várias horas, pensou tratar-se de um estado letárgico. Mas o sangue havia subido ao pescoço, a apoplexia estava lá, num colar negro, como se o tivesse estrangulado. Bela morte, golpe de maça invejável, e que me fez desejar para mim e para todos aqueles que amo esse aniquilamento de inseto esmagado sob um dedo de gigante (ZOLA, 1893, p. 168, tradução nossa).[187]

---

[186] No original: “La mort de Gustave Flaubert a été pour nous tous un coup de foudre. Six semaines auparavant, le dimanche de Pâques, nous avions réalisé un vieux projet, Goncourt, Daudet, Charpentier et moi; nous étions allés vivre vingt-quatre heures chez lui, à Croisset; et nous l’avions quitté, heureux de cette escapade, attendris de son hospitalité paternelle, nous donnant tous rendez-vous à Paris pour les premiers jours de mai, époque à laquelle il devait y venir passer deux mois. Le samedi 8 mai, je me trouvais à Médan, [...] lorsqu’une dépêche m’arriva. À la campagne, chaque fois que je reçois une dépêche, j’éprouve un serrement de coeur, dans la crainte d’une mauvaise nouvelle. Je plaisantais pourtant; tous les miens étaient là, je dis en riant que la dépêche n’allait toujours pas nous empêcher de dîner. Et, le papier ouvert, je lus ces deux mots: Flaubert mort. C’était Maupassant qui me télégraphiait ces deux mots, sans explications. Un coup de massue en plein crâne. [...] Aucune mort ne pouvait m’atteindre ni me bouleverser davantage”.

[187] No original: “Comme il était sujet à des crises nerveuses, après lesquelles il tombait en syncope et restait écrasé de lourds sommeils, il crut à un accès, et ne s’effraya nullement. Seulement, il appela la domestique pour qu’elle courût chez le docteur Fortin, qui habitait le voisinage. Puis, il se ravisa, il la retint près de lui, en lui ordonnant de parler; dans ses crises, il avait le besoin d’entendre quelqu’un vivre à son côté. Il n’était toujours pas inquiet, il causait, disant qu’il aurait été beaucoup plus ennuyé, si l’accès l’avait pris le lendemain, en chemin de fer; il se plaignait de voir tout en jaune autour de lui, il s’étonnait d’avoir encore la force de déboucher un flacon d’éther, qu’il était allé prendre dans sa chambre. Puis, revenu dans son cabinet, il poussa un soupir et déclara qu’il se sentait mieux. Pourtant, les jambes comme cassées, il s’était assis sur le divan turc qui occupait un coin de la pièce. Et, tout d’un coup, sans une parole, il se renversa en arrière: il était mort. Certainement, il ne s’est pas vu mourir. Pendant plusieurs heures, on a cru à un état léthargique. Mais le sang s’était porté au cou, l’apoplexie était là, en un collier noir, comme si elle l’avait étranglé. Belle mort, coup de massue enviable, et qui m’a fait souhaiter pour moi et pour tous ceux que j’aime cet anéantissement d’insecte écrasé sous un doigt géant”.

Eles haviam se conhecido em 1869, quando Flaubert vivia em Paris e sentia-se melancólico devido ao insucesso de a *Educação sentimental* (1869). No auge das críticas dirigidas ao romance, Zola fora um dos raros críticos a admirá-lo sem reservas e a tecer todos os elogios possíveis ao seu autor, a quem considerava acima de tudo um amigo. Depois da guerra de 1870 e a publicação das primeiras obras que compunham a série *Os Rougon-Macquart*, Zola tornara-se frequentador assíduo dos encontros que ocorriam na casa de Flaubert nas tardes de domingo. A amizade entre eles permaneceu e ganhou força, não obstante as divergências de suas ideias acerca da arte literária.

Com a morte de Flaubert, o eterno e inquestionável mestre de toda aquela geração de romancistas, o grupo de Médan, que já não era sólido, começou a dissolver-se. Ao contrário de Flaubert, Zola sempre fora duramente questionado por seus seguidores, visto que do ponto de vista estético, não havia consenso entre eles. O que os unia era a luta contra as convenções literárias dominantes.

O grupo de jovens escritores sentia-se atraído pela polêmica criada em razão da publicação de *A taberna* e de *Nana*. Eles admiravam a obra do mestre de Médan e sentiam certo encanto por sua imagem de romancista iconoclasta, porém não compartilhavam fielmente de suas teorias literárias. O objetivo do grupo era antes de tudo combater a estética romântica ainda em vigor. A admiração comum os uniu em torno daquele que acreditavam ser capaz de promover a superação definitiva do cânone romântico. Zola sempre teceu críticas ferozes aos princípios românticos em seus artigos publicados no jornal *Le Bien Public*. Sua intenção era renovar o cenário da literatura francesa, estabelecendo o naturalismo como nova doutrina literária. Para isso, sabia que o estratagema midiático e até mesmo a mistificação em torno de seu nome e do grupo que se reunia ao seu redor eram importantes.

As atividades literárias do grupo, interligadas diretamente a Zola, como a obra coletiva *As soirées de Médan*, contribuíram para criar a ilusão do surgimento de uma nova escola. Essa não era, contudo, a intenção do grupo. O próprio Zola, durante a juventude, repudiou a ideia de se filiar a uma escola, pois queria ser independente, o que de certa forma acabou acontecendo. Em seu artigo “Como esse livro foi feito”, publicado no jornal *Le Galois*, no mês de lançamento de *As soirées de Médan*, Maupassant afirma que o grupo não teve a intenção de afirmar uma nova escola literária:

> Não temos a pretensão de ser uma escola. Somos simplesmente alguns amigos que uma admiração comum fez encontrarmo-nos em casa de Zola, e que em seguida uma afinidade de temperamentos, de sentimentos muito semelhantes sobre todas as coisas, uma mesma

> tendência filosófica, uniram mais e mais (*apud* BORNECQUE ; COGNY, 1958, p. 64, tradução nossa).[188]

Uma escola literária pressupõe certa disciplina, leis fixas reconhecidas por todos, além de ser dotada de algum prestígio. O naturalismo, ao contrário, caracterizou-se pelo individualismo de seus membros. No âmbito de tais questões seria preciso, sobretudo, relativizar a condição de Zola como verdadeiro mestre. Émile Zola ditou as próprias leis e acatou as próprias ordens. O que a historiografia denomina "a armada naturalista" trata-se, na verdade, de o exército de um homem só. Ainda que solitário, Zola demonstrou-se forte e resistente na defesa de seus princípios estéticos. Atuou como um verdadeiro exército, o que foi decisivo para a sobrevida do naturalismo:

> Em parte, isto ficou a dever-se à pura força da personalidade de Zola; [...] ele tinha coragem de dizer o que pensava, por menos populares ou convencionais que suas opiniões fossem, como se mostra na sua defesa dos pintores impressionistas, em primeiro lugar, e, mais tarde, na biografia de Dreyfus (FURST ; SKRINE, 1971, p. 42)

A teoria naturalista é uma criação de Émile Zola. O grupo de Médan contribuiu muito pouco com a base teórica do naturalismo. Os famosos artigos de Huysmans, "Zola e *L'assommoir*", por exemplo, seriam apenas um eco das ideias de Zola, enquanto o prefácio do romance *Pierre e Jean*, de Maupassant, apresentaria uma visão mais realista que propriamente naturalista. Zola foi, de fato, o único mentor intelectual e artístico do movimento.

Na opinião de alguns críticos, a chamada escola naturalista se teria limitado a um mestre e a um discípulo: Zola e Paul Alexis (cf. BECKER, 1981, p. 13). Este último teria sido o único adepto fiel da teoria naturalista proposta por Zola. Antes, porém, de corroborar tal afirmativa, seria preciso investigar o que Paul Alexis compreendeu da teoria naturalista, e até que ponto conseguiu expressá-la em sua obra romanesca. Essa investigação, contudo, embora enriquecedora, nos desviaria fatalmente do centro de nossos estudos, o que por ora não nos parece pertinente.

Em razão de seu caráter individual, o naturalismo não teria, portanto, constituído uma escola literária, mas um movimento. Movimento que, por sua vez, não era unificado e não apresentava claramente as suas ideias. Os grupos formaram-se e dispersaram-se com rapidez,

[188] Ver nota 79.

pois viviam relações complexas e conflituosas. A história do movimento constitui-se por rupturas e dissidências. Escritores como Huysmans e Maupassant, por exemplo, não tardaram a se distanciarem das ideias de Zola.

Se em 1876, Huysmans publica *Marthe*, declarando-se discípulo de Zola, e em 1879 dedica-lhe o romance *As irmãs Vatard*,[189] alguns anos depois, em *Às avessas* (1884), procura superar o naturalismo buscando novos caminhos estéticos. Na opinião de Zola, *Às avessas* desferiu "um golpe terrível no naturalismo" (*apud* BECKER, 1981, p. 286, tradução nossa),[190] pois selou o afastamento de um de seus membros mais participativos. Até então, Huysmans fora um entusiasmado defensor de Zola e difusor da estética naturalista. Atraído pelo ocultismo, porém, dissociou-se definitivamente da teoria de Zola. A partir de então, suas obras ganham traços de misticismo, refletindo o caminho espiritual que buscou seguir. No prefácio escrito vinte anos depois da primeira publicação de *Às avessas*, explica sua ruptura com o movimento naturalista que, segundo ele, estava condenado a se repetir: "Estávamos em pleno naturalismo, mas essa escola, que deveria tornar inesquecível o serviço de situar personagens reais em meios exatos, estava condenada a se refazer [...]" (HUYSMANS, 1961, p. 9, tradução nossa).[191]

O caso de Huysmans é ilustrativo de um processo de "migração literária" comum na década de 80 do século XIX. Curiosamente, antes mesmo do início desse período que ficou conhecido como o mais rico em romances naturalistas, alguns jovens escritores, até então considerados naturalistas, começaram a abandonar o modelo romanesco preconizado por Émile Zola e a migrar para novos caminhos estéticos. As teorias científicas cederam lugar às ilusões humanas e à nulidade da vida burguesa.

Numa carta a René Dumesnil, cujo tema é o seu romance *Uma bela jornada* (1881), Henry Céard comenta o desgaste do modelo naturalista: "Eu me desliguei dos procedimentos literários de Goncourt e de Zola, *Uma bela jornada* foi o sintoma de uma transformação" (*apud* BAGULEY, 1995, p. 107, tradução nossa).[192] Maupassant, por seu turno, reitera o desinteresse pelo modelo zolaniano: "Por mais bonita que seja, uma fórmula se torna

[189] Huysmans entregou um exemplar do romance a Zola com a seguinte dedicatória: "seu fervoroso admirador e devotado amigo" [son fervent admirateur et devoué ami] (cf. BAGULEY, 1995, p. 109). Zola retribuiu a gentileza ao felicitar Huysmans publicamente pelo caráter progressivo do romance.

[190] No original: "un coup terrible au naturalisme".

[191] No original: "On était alors en plein naturalisme; mais cette école, qui devait rendre l'inoubliable service de situer des personnages réels dans des milieux exacts, était condamnée à se rabâcher [...]".

[192] No original: "Je me suis détaché des procédés de Goncourt e de Zola *Une belle journée* fut le symptôme de ma transformation".

monótona, sobretudo para as pessoas que só se ocupam da literatura, que a fazem de manhã até a noite, que a vivenciam [...]" (*apud* BAGULEY, 1995, p. 108, tradução nossa).[193] Embora admirasse a obra e tenha inclusive escrito um estudo sobre Zola em 1883, Maupassant procurou manter certa distância das ideias naturalistas, o que era perceptível aos demais escritores que compunham o grupo de Médan.

Cada vez mais indiferente ao modelo científico e fisiológico, essa geração se voltou para uma concepção de romance distante dos fundamentos do projeto naturalista, o que fez com que o grupo de Médan se desintegrasse por completo. Maupassant queixava-se com Flaubert que o grupo não lhe dava importância porque não o considerava de fato naturalista, enquanto Paul Alexis lamentava ser colocado à parte. Henry Céard, por sua vez, rompeu com Zola, pois não concordava com o fato de o romancista ter aceitado a condecoração oferecida pela *Légion d'honneur*, e ainda ter lançado sua candidatura à Academia Francesa. Justamente ele, que emprestara a Zola um exemplar do livro *Introdução ao estudo da medicina experimental*, de autoria de Claude Bernard, e sinalizara ao mestre a natureza problemática da teoria do romance experimental. Ao lado de Léon Hennique, manteve-se contrário a Zola no caso Dreyfus. Apesar de ter se afastado de Zola para se aproximar de Edmond de Goncourt e Daudet, Hennique sempre manteve relações cordiais com o antigo mestre de Médan. O crítico Owen Morgan destaca que a relação de Hennique com o naturalismo nunca passou de *flirt* de um burguês revoltado com as novas teorias em voga (cf. 1962, p. 24).

Paul Alexis, ao contrário dos demais, como já destacamos, nunca deixou de ser fiel aos princípios estéticos propostos por Zola. No mesmo período em que os demais seguidores davam as costas ao naturalismo, repudiando sua estética, Alexis saiu em defesa da doutrina, reiterando suas convicções. Em 1884, declarou:

> O naturalismo não consiste em negar as regras, em exagerar mais ou menos a forma, em pesquisar o lixo pelo lixo. Não! Mil vezes não! Gritamos durante muito tempo para repetir em todos os tons, para demonstrar o nosso melhor, que o naturalismo não é uma retórica, mas um método (ALEXIS *apud* BAGULEY, p. 34, tradução nossa).[194]

[193] No original: "Quelle belle qu'elle soit, une forme devient monotone, surtout por les gens qui ne s'occupent que de littérature, et qui en font du matin jusqu'au soir, qui en vivent [...]".

[194] No original: "Le naturalisme ne consiste pas à nier les règles, à outrer plus ou moins la forme, à rechercher l'ordure pour l'ordure. Non! mille fois non! Nous nous sommes égosillés à répéter sur tous les tons, à demontrer de notre mieux, que le naturalisme n'est pas une rhétorique, mais une méthode".

Com a morte de Flaubert e a desintegração do grupo de Médan, Zola reduziu a publicação de artigos críticos e teóricos em defesa do naturalismo e dedicou-se quase inteiramente à escrita de *Os Rougon-Macquart*. Entre 1882 e 1888, publicou um romance por ano: *Roupa-suja* (1882), *O paraíso das damas* (1883), *A alegria de viver* (1884), *Germinal* (1885), *A obra* (1886), *A terra* (1887) e *O sonho* (1888). Ele parecia decidido a escrever muito, expondo-se minimamente. Numa carta a Octave Mirbeau, em 15 de março de 1885, confessa seu recolhimento e sua dedicação aos romances: "Mais porque você diz que eu lidero o naturalismo? Eu não lidero nada. Faz quase quatro anos que eu não escrevo uma linha num jornal, trabalho no meu canto, deixando que o mundo gire para onde quiser (ZOLA, 1978-1995, v. 5, p. 247, tradução nossa).[195]

A morte do mestre e amigo Flaubert e, alguns meses depois, a perda da mãe abalaram profundamente Émile Zola, que passou por um período de intensa melancolia, do qual é fruto o romance *A alegria de viver* (1884). Com um título irônico, esse é o romance mais íntimo e confidencial de Zola. O estado depressivo refletia não só a dor de perder Flaubert e a mãe, mas também o lamento pela diluição do pequeno grupo naturalista. Além disso, Cézanne ia raramente a Médan, e os dois amigos pareciam não se entender mais. Os adversários de última hora, Edmond de Goncourt e Daudet, invejam-lhe o sucesso e o denegriam, lançando-lhe ataques constantes. Como amigos, restavam-lhe apenas Paul Alexis e o editor Charpentier, que ainda viria a publicar os demais romances que davam continuidade à série dos Rougon-Macquart.

### 2.3.2 A tropa rival ganha reforços: o "Manifesto dos cinco" e a última batalha

A publicação do romance *A Terra*, em 1887, motivou a elaboração do "Manifesto dos cinco". Antes mesmo do término da publicação do romance no jornal *Le Fígaro*, cinco escritores praticamente desconhecidos — Rosny, Bonnetain, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guiches — publicaram no mesmo jornal um manifesto de repúdio ao romance que, segundo eles, era excessivamente erótico, escatológico e sanguinolento. O texto acusava Zola de envergonhar seus discípulos e de transformar os princípios da doutrina naturalista em mera pornografia. Zola teria caído no clichê e na obscenidade, "o encanto do

[195] No original: "Mais pourquoi dites-vous que je conduis le naturalisme? Je ne conduis rien du tout. Voici bientôt quatre ans que je n'ai écrit une ligne dans un journal, je travaille dans mon coin, en laissant rouler le monde où lui plait".

mestre veio a se enlamear na imundicie", como destacavam (*apud* BAGULEY, 1995, p. 27, tradução nossa).[196] Em tom grandiloquente protestaram:

> Nosso protesto é um grito de honestidade, o bálsamo de consciência de jovens preocupados em defender suas obras — boas ou ruins — contra uma assimilação possível às aberrações do mestre. Teríamos esperado com prazer, mas o tempo não é nosso: amanhã será tarde demais (*apud* COGNY, 1963, p. 110, tradução nossa).[197]

Curiosamente, os autores chegaram a atribuir o caráter excessivamente erótico do romance às "manias de monge solitário" do romancista, à "irremediável depravação de um pudico",[198] ou ainda a uma possível doença renal de Zola (*apud* BAGULEY, 1995, p. 27, tradução nossa).

Cinco escritores assinaram o manifesto, mas, de acordo com o que o próprio Rosny revelou algum tempo depois, apenas ele e Bonnetain participaram de forma efetiva de sua redação. Ao último coube elaborar a ideia, e ao primeiro, redigir o manifesto e recolher a assinatura dos demais: "Eu o redigi simplesmente e aliás, estupidamente; os outros acrescentaram algumas palavras, que o tornaram ainda mais inepto" (ROSNY, 1921, p. 221, tradução nossa).[199]

Se a justificativa divulgada pelo grupo apoiava-se na defesa das letras francesas, o motivo real, revelado por Rosny alguns anos depois, centrava-se no propósito de agradar a Edmond de Goncourt, desafeto público de Émile Zola, e que Bonnetain considerava "o rei das letras" (ROSNY, 1921, p. 220, tradução nossa).[200] Sabe-se ainda que Rosny guardava certo rancor de Zola por ele ter-se recusado a apadrinhar seu romance *Nell-Horn* (1886). A intenção de agradar a Edmond de Goncourt parece ter sido fomentada pelo ressentimento de um candidato a discípulo desprezado. A publicação do manifesto configurou-se também como uma estratégia para atrair a atenção do público para o grupo de até então ilustres desconhecidos. É o que esclarece Rosny, no livro *Tochas e velas*; *memórias da vida literária*:

---

[196] No original: "le charme du maître est venue s'embourber dans l'ordure".

[197] No original: "Notre protestation est le cri de probité, le dictamen de conscience de jeunes hommes soucieux de défendre leurs oeuvres — bonnes ou mauvaises — contre une assimilation possible aux aberrations du maître. Volontiers nous eussions attendu encore, mais le temps n'est pas à nous: demain, il serait trop tard".

[198] No original: "manies de moine solitaire", "l'irrémediable dépravation d'un chaste".

[199] No original: "Je le rédigeai simplement et d'ailleurs stupidement; les autres y ajoutèrent quelques mots, qui le rendirent plus inepte encore".

[200] No original: "Le roi de lettres".

"pudemos tirar proveito da aventura: jornais, revistas, livrarias solicitavam nossas prosas" (ROSNY, 1921, p. 222, tradução nossa).[201]

Em resposta ao manifesto, Zola chegou a escrever uma mensagem a Edmond de Goncourt e a Daudet, considerados por ele como os mentores do protesto. Todavia, não obteve retorno, apesar da repercussão que o documento ganhou na imprensa. Rosny lembra que o manifesto "preencheu os jornais de um burburinho quase igual àquele dos grandes acontecimentos planetários, penetrou no fundo das províncias e se propagou até o exterior" (ROSNY, 1921, p. 221, tradução nossa).[202]

Os críticos e a opinião pública dividiram-se. Houve quem aplaudisse o protesto e quem saísse em defesa de Zola repudiando o manifesto, como fez Henry Baiir no jornal *Le Réveil-Matin*:

> Vocês fizeram, meus garotos, uma obra de vilania que se voltará contra vocês mesmos. Esqueceram que o pouco que são vocês lhe devem; vocês só existem por ele. [...] aprendam, crianças, que toda a literatura contemporânea tomou impulso a partir de *Rougon-Macquart* (*apud* BAGULEY, 1995, p. 28, tradução nossa).[203]

De fato, não demorou muito para que o grupo se arrependesse e reconhecesse o equívoco. Em razão de sua morte prematura, Bonnetain foi o único a não manifestar publicamente seu arrependimento. Em seu livro *Tochas e velas*, Rosny oferece sua versão dos fatos e julga a manifestação como ridícula: "Eu guardei dessa pobre aventura um profundo desgosto. Na verdade, eu tinha obedecido a um sentimento respeitável, um sentimento de justiça: tive como resultado um ato absurdo e sem nobreza" (ROSNY, 1963, p. 22, tradução nossa).[204] Em 1822, Margueritte escreveu uma carta de desculpas a Zola, enquanto Guiches e Descaves lamentaram o manifesto e reconheceram o erro em artigos publicados na imprensa. Este último chegou a proferir um discurso em homenagem a Zola em uma cerimônia festiva na casa de Médan, em 1927.

---

[201] No original: "nous eussions pu tirer profit de l'équipée: des journaux, des revues, des librairies sollicitaient nos proses".

[202] No original: "remplit les journaux d'un tapage presque égal à celui des grands événements planétaires, pénétra au fond des provinces et se répandit à l'étranger".

[203] No original: "Vous avez fait là, mes garçons, une vilanie besogne qui se retournera contre vous-mêmes. Vous avez oublié que le peu que vous êtes, vous le lui devez; vous n'existez que par lui. [...] apprenez, mes petits, que toute la littérature contemporaine a pris son essor dans ces *Rougon-Macquart*".

[204] No original: "J'ai gardé de cette pauvre aventure un profond dégoût. De vrai, j'avais obéi à un sentiment respectable, un sentiment de justice: j'aboutissais à un acte absurde et sans noblesse".

Curiosamente, a mesma ambição que outrora motivou um grupo de cinco jovens romancistas a saírem em defesa de Zola contra as críticas dirigidas ao romance *A taberna* moveu um grupo de cinco novos escritores a atacá-lo. Para o crítico David Baguley, o manifesto foi "uma tempestade em copo de água, que não prejudica a reputação de Zola" (*apud* BAGULEY, 1995, p. 27, tradução nossa).[205] Tendo em vista o sucesso atingido pelos romances subsequentes de Zola, pode-se concordar que, de fato, o "Manifesto dos cinco" parece ter abalado muito pouco o romancista e a sua reputação. Entre 1889 e 1890, Zola era ao mesmo tempo o romancista mais famoso e mais contestado de Paris.

Em resposta às críticas sofridas por *A terra*, Zola escreveu *O sonho*, um romance mítico e falsamente conveniente. Na sequência, ainda foram publicados *A besta humana* (1890) e *O dinheiro* (1891). O primeiro fora escrito durante a Exposição Universal, num ambiente de tecnologia e modernidade. Na última cena do romance, um trem desgovernado, sem maquinista, anda com imensa velocidade sobre os trilhos, conduzindo soldados a um grande acidente. Como em *A terra*, nele Zola explora o lado sombrio do ser humano. Nota-se ainda uma mistura inusitada e surpreendente entre a realidade e o fantástico, o pitoresco e o terrível. Já em *O dinheiro*, o romancista aborda o mundo dos grandes negócios. No mesmo ano da publicação desse romance, entre os meses de março e julho, o jornalista Jules Huret publicou no jornal *L'Écho de Paris* uma série de 64 entrevistas que entraram para a história do movimento naturalista.

### 2.3.3 Jules Huret põe fim ao diário de guerra. O naturalismo está morto?

Em 1891, o público naturalista ainda crescia e a influência do movimento era significativa em diferentes literaturas estrangeiras. Na França, entretanto, a fórmula do romance naturalista começava a dar sinais de esgotamento. Foi exatamente esse desgaste inicial do naturalismo que estimulou as entrevistas de Jules Huret com diferentes escritores da época. O objetivo do jornalista era pedir a opinião de diversos romancistas sobre o futuro da literatura. O entrevistado deveria responder a três perguntas norteadoras: "O naturalismo está doente? Está morto?", "Ele pode ser salvo?", "O que o substituirá?" (cf. HURET, 1891).

[205] No original: "une tempête dans un verre d'eau, qui n'entame point la réputation de Zola".

No mesmo ano da divulgação das entrevistas pela imprensa diária, a editora Charpentier publicou-as em livro. No volume *Enquete sobre a evolução literária*, Jules Huret organizou os convidados[206] em diferentes grupos — os psicólogos, os magos, os simbolistas e decadentes, os naturalistas, os neonaturalistas, os parnasianos, os independentes, os teóricos e filósofos —, e classificou os assuntos como "benditos, ácidos, boxeadores, vagos, irônicos e teóricos" (HURET, 1891, tradução nossa). [207]

A divisão em grupos, a classificação dos assuntos, aliadas às descrições do ambiente onde ocorriam as entrevistas, bem como da aparência física de alguns entrevistados, parecem tentar construir uma imagem tendenciosa e, por isso mesmo, nem sempre fiel de cada um dos romancistas entrevistados. O jornalista não está isento; rotula seus entrevistados, omite opiniões pessoais a respeito dos mesmos, dando à entrevista o tom que lhe convém. Acrescente-se ainda o fato de Huret em poucos momentos empregar o discurso direto, preferindo parafrasear a fala do entrevistado, o que até certo ponto relativiza a veracidade do discurso:

> Um pequeno apartamento no começo da rua de Sèvres, no quinto andar, no antigo convento dos Prémontrés. Atravessa-se uma sala minúscula, cujas paredes estão cobertas por quadros holandeses, pelos desenhos de Odilon Redon, pelas aquarelas de Rafaëlli, de Forain [...]. No gabinete de trabalho que vem em seguida, pequeno também, o fogo da lareira está se apagando; há madeiras esculpidas da Idade Média, estatuetas, cobres velhos, fragmentos de baixo-relevos bíblicos; em um quadro um curioso pedaço de escultura, o batismo de São João Batista, com detalhes ingênuos: a água que banha os pés do santo, no fundo o sol representado por traços radiantes; depois gravuras de Durer e de Rembrandt e de dois anjos vestidos com pregas extraordinárias.
> O senhor Huysmans tem cerca de quarenta anos, sua barba e seus cabelos agrisalham, cabelos cortados, uma barba curta e um bigode de uma prega natural e graciosa; o nariz ereto com narinas dilatadas, a boca larga rachada, sensual e como tensionada, porém, pela amargura, grandes olhos verdes ou cinza (HURET, 1921, p. 176-177, tradução nossa).[208]

[206] Dentre os entrevistados por Jules Huret estavam Renan, Edmond de Gonconrt, Émile Zola, Guy de Maupassant, Huysmans, Anatole France, Maurice Barres, Jules Lemaître, Stéphane Mallarmé, Paul Verlaine, Jean Moréas, Saint-Pol-Roiix-le-Magnifique, Maurice Maeterlinck, Octave Mirbeau, Rosny, Joseph Caraguel, Bonnetain, Abel Hermant, Leconte de Lisle, Catulle Mendès, François Coppée, Vacquerie, Claretie etc.

[207] No original: "bénisseurs, acides, boxeurs, vagues, ironiques e théoriciens".

[208] No original: "Un petit appartement au commencement de la rue de Sèvres, au cinquième étage, dans l'ancien couvent des Prémontrés. On traverse un salon minuscule dont les murs sont couverts de tableaux hollandais, les dessins d'Odilon Redon, d'aquarelles de Rafaëlli, de Forain [...]. Dans le cabinet de travail qui fait suite, tout petit aussi, un feu de bois est en train de mourir; il y a là des bois sculptés du moyen âge, des statuettes, des vieux cuivres, des fragments de bas-reliefs bibliques; dans un cadre un curieux morceau de sculpture, le baptême de saint Jean Baptiste, avec des détails ingénus: l'eau qui baigne les pieds du saint, au fond le soleil figuré par des traits rayonnants; puis des gravures de Durer et de Rembrandt et deux anges habillés de plis extraordinaires.
M. Huysmans a une quarantaine d'années, sa barbe et ses cheveux grisonnent, des cheveux taillés en brosse, une barbe courte et une moustache d'un pli naturel et gracieux; le nez droit aux narines dilatées, la bouche large fendue, sensuelle et comme crispée, pourtant, par de l'amertume, de grands yeux verts ou gris".

Apesar das ressalvas, a série de reportagens, reconhecida pelo próprio Huret como experimental (cf. 1891, p. 9), afirma-se como uma importante fonte de pesquisa sobre o naturalismo, visto que por meio dela torna-se possível ter uma ideia de como, no final do século XIX, diferentes escritores compreendiam a estética naturalista e avaliavam o próprio movimento. Como ressalta Huret no prefácio da edição em livro, "Se [sua] enquete não oferece a história literária das teorizações suficientes, ela revela à história geral as paixões fundamentais, as profundezas do espírito, os costumes combativos de um grande número de artistas deste tempo" (HURET, 1891, p. XIV, tradução nossa).[209] A fala dos entrevistados expressa não só o que cada um deles pensava acerca da estética naturalista, como também evidencia a posição de cada um frente ao movimento.

A entrevista de Zola concedida a Huret, por exemplo, revela que, alguns anos depois da publicação de seus principais ensaios críticos e teóricos sobre o naturalismo, Zola encontrava-se em nova fase. Ele havia repensado sua teoria e era capaz de tecer uma autocrítica. Propunha a si mesmo uma concepção mais flexível do naturalismo, menos subjugada ao documento e ao racionalismo científico.

> O futuro pertencerá àquele ou àqueles que terão compreendido a alma da sociedade moderna, que, despojando-se das teorias muito rigorosas, permitirão uma aceitação mais lírica, mais branda da vida. Acredito em uma pintura da verdade mais larga, mais complexa, em uma abertura maior sobre a humanidade, em um tipo de classicismo do naturalismo (*apud* HURET, 1921, p. 173, tradução nossa).[210]

Perfeitamente consciente das transformações que sua obra havia promovido na literatura oitocentista, Zola declara não temer os novos rumos da literatura: "Estivemos presente em grande parte do século, não temos do que nos queixar; e representamos um momento esplêndido na evolução das ideias no século XIX para não temer contemplar o futuro (HURET, 1921, p. 170, tradução nossa).[211] Logo no início de sua entrevista, todavia, faz questão de afirmar a sobrevida do naturalismo, ironizando aqueles que diziam que ele e o

[209] No original: "si mon enquête n'offre pas l'histoire littéraire des théorisations suffisantes, elle révèle à l'histoire générale les passions foncières, les dessous d'esprit, les moeurs combatives d'un grand nombre d'artistes de ce temps".

[210] No original: "L'avenir appartiendra à celui ou à ceux qui auront saisi l'âme de la société moderne, qui, se dégageant des théories trop rigoureuses, consentiront à une acceptation plus lyrique, plus attendrie de la vie. Je crois à une peinture de la vérité plus large, plus complexe, à une ouverture plus grande sur l'humanité, à une sorte de classicisme du naturalisme".

[211] No original: "Nous avons tenu un gros morceau du siècle, nous n'avons pas à nous plaindre; et nous représentons un moment assez splendide dans l'évolution des idées au dix-neuvième siècle pour ne pas craindre d'envisager l'avenir".

naturalismo já não mais existiam. Interessante notar também como o próprio Zola associa a sua imagem à estética literária que teorizou.

> — Ah! ah! me disse o mestre com um sorriso, apertando minha mão, você veio ver se eu estou morto! Bem! como você vê, ao contrário! Minha saúde está excelente, eu me sinto em um equilíbrio perfeito, nunca estive mais tranquilo; meus livros vendem melhor que nunca, e o último, *O dinheiro*, vai de vento em popa! (HURET, 1891, p. 169, tradução nossa).[212]

Não por acaso, a reportagem subsequente à de Zola é a de Huysmans, que, naquela época, já havia se afastado de Zola e voltara a cultivar os primeiros mestres: Flaubert e Balzac. A entrevista que concede a Huret revela seu posicionamento frente ao naturalismo e, sobretudo por uma questão de organização da obra, entra em conflito direto com a entrevista precedente. Se no primeiro capítulo de seu romance *Além* (1891) Huysmans já havia empreendido uma discussão teórica sobre literatura e marcado sua posição contrária ao naturalismo, na entrevista a Jules Huret ele sela definitivamente sua separação da estética zolaniana, ao afirmar que o naturalismo já estava morto:

> — Evidentemente, disse ele, o naturalismo acabou... não podia durar sempre! Tudo foi feito, tudo o que tinha para fazer de novo e de típico no gênero. Oh! Sei bem que a gente pode continuar até o final dos tempos: bastaria pegar um por um os sete pecados capitais e seus derivados [...]. Acredito que, no domínio da observação pura, podemos parar por aqui! (*apud* HURET, 1921, p. 178, tradução nossa).[213]

A resposta de Mallarmé à enquete de Jules Huret, por sua vez, parece mais madura, e denota que, dentre os contemporâneos de Zola, foi ele quem conseguiu compreender o romancista e o naturalismo de forma mais lúcida. Ele credita exclusivamente ao mestre de Médan a teoria e a crítica naturalistas, e não deixa de lançar um olhar atento às limitações da estética. Interrogado sobre o que pensava acerca do fim do naturalismo, declarou:

---

[212] No original: "— Ah! ah! me dit le maître avec un sourire, en me serrant la main, vous venez voir si je suis mort! Eh bien! vous voyez, au contraire! Ma santé est excellente, je me sens dans un équilibre parfait, jamais je n'ai été plus tranquille; mes livres se vendent mieux que jamais, et mon dernier, *L'Argent*, va tout seul!".

[213] No original: "— Evidemment, fit-il, le naturalisme est fini... Il ne pouvait pas toujours durer! Tout a été fait, tout ce qu'il y avait à faire de nouveau et de typique dans le genre. Oh! je sais bien qu'on peut continuer jusqu'à la fin des temps: il n'y aurait qu'à prendre un par un les sept péchés capitaux et leurs dérivés [...]. Je crois que, dans le domaine de l'observation pure, on peut s'arrêter là!".

> [...] me parece que é preciso entender por isso a literatura de Émile Zola, e que a palavra morrerá, na verdade, quando Zola tiver acabado sua obra. [...] Tenho uma grande admiração por Zola. [...] Ele tem qualidades realmente poderosas; seu senso inaudito da vida, seus movimentos de multidão, a pele de Nana [...], tudo isso pintado em prodigiosas aquarelas, a obra é de uma organização realmente admirável! Mas a literatura tem algo de mais intelectual que isso (HURET, 1921, p. 63-64, tradução nossa).[214]

Opiniões à parte, sobre a sobrevivência ou morte do naturalismo, o fato é que, depois de *O dinheiro* (1891), Zola ainda publicou *A derrocada* (1892), produto da leitura de uma série de reportagens e livros de memórias sobre estratégias fracassadas de guerra, e ainda *Doutor Pascal* (1893), o último da série de vinte volumes que completam a série *Os Rougon-Macquart.* Esse romance não só fecha o ciclo romanesco, como também se apresenta como uma confissão íntima do romancista. Zola projeta-se duplamente em Pascal Rougon, seja por suas convicções filosóficas, seja por seu romance secreto com Jeanne Rozerot. Nesse romance, Zola não só enobrece a figura do médico, cujo modelo é Claude Bernard, o pai do método experimental, como também expressa o conflito da ciência e da fé, da serenidade oferecida pela razão e da inquietude provocada pelo desconhecido.

No dia 21 de junho de 1893, um grande banquete literário foi organizado no *Bois de Boulogne* a fim de comemorar o enceramento do ciclo dos Rougon-Macquart. Do grupo que um dia fora reconhecido como naturalista poucos compareceram. Flaubert e Maupassant já estavam mortos, e Edmond de Goncourt, Daudet, Huysmans e Céard, agora desafetos, estavam ausentes.

Ao final do grande ciclo, Zola coroava-se como um romancista de sucesso e, mais do que isso, confirmava sua altivez, alteridade e independência. Sua produção e sua imagem revelam-se acima de qualquer grupo ou movimento literário, dos aliados e dos desertores, dos protestos e das manifestações de apoio, dos amigos e dos inimigos. Fiquemos então com as sábias palavras de Mallarmé, segundo o qual o naturalismo existiria enquanto Zola continuasse a escrever romances dessa natureza. O diário de guerra parece, assim ter chegado ao fim. O naturalismo resistiria enquanto seu mestre sobrevivesse.

A realização do grande projeto *Os Rougon-Macquart*, todavia, não parecia o bastante; o romancista incansável inaugurou um novo ciclo, no qual surgiram novas questões e se manifestaram certas inquietudes: dúvidas sobre a ciência, bem como a atribuição de um novo valor ao oculto e ao misterioso. Como produto dessa nova forma de pensar surge a série das

[214] No original: “[...] il me paraît qu’il faut entendre par là la littérature d’Émile Zola, et que le mot mourra, en effet, lorsque Zola aura achevé son oeuvre. [...] J’ai une grande admiration pour Zola. [...] Il a vraiment des qualités puissantes; son sens inouï de la vie, ses mouvements de foule, la peau de Nana [...], tout cela peint en de prodigieux lavis, c’est l’oeuvre d’une organisation vraiment admirable! Mais la littérature a quelque chose de plus intellectuel que cela”.

três cidades: *Lourdes* (1894), *Rome* (1896) e *Paris* (1898), e os quatro evangelhos: *Fecundidade* (1899), *Trabalho* (1901) e a obra de publicação póstuma *Verdade* (1903). Do quarto e último evangelho, que deveria chamar-se *Justiça*, Zola escreveu apenas algumas notas esparsas.

No evangelho *Verdade*, Zola narra a história de um homem acusado e condenado por um crime que não cometera, e a batalha pública entre seus acusadores e seus defensores. Trata-se de uma alusão ao caso do capitão de origem judaica Alfred Dreyfus, que ocupou as manchetes de vários jornais entre 1894 e 1900. O romance transpõe "o caso Dreyfus", como assim ficara conhecido pelo público e pela imprensa diária, para o campo das lutas a favor da laicidade, a fim de emancipar o Estado da longa tradição católica. A participação de Zola nesse polêmico episódio expõe sua condição de ativista político e permite compreender as íntimas relações entre a doutrina naturalista e a política republicana. Será esse o ponto de discussão da seção 2.5 deste capítulo. Antes, porém, cabe-nos empreender uma reflexão crítica sobre o que fora, de fato, a teoria naturalista.

## 2.4 Do crítico "do impressionismo" ao teórico "do naturalismo"

A leitura dos artigos de Émile Zola sobre arte, publicados em diferentes periódicos ainda na década de 60 do século XIX, e que mais tarde comporiam os volumes *Meu salão* (1866) e *Escritos sobre arte* (1867), revela que a teoria naturalista aplicada à literatura originou-se das reflexões de Zola, enquanto crítico de arte, acerca das questões trazidas pelo impressionismo. Nesses artigos, alguns anteriores à publicação de *Thérèse Raquin* (1867), Zola já define a obra de arte como "um aspecto da Criação, visto através de um temperamento" [215] (ZOLA, 1879, p. 307), preceito que, desenvolvido alguns anos depois, ganharia *status* de divisa teórica. Já é possível, portanto, identificar as noções de "temperamento" e "expressão pessoal" do artista, questões que só seriam apresentadas de forma teórica, em 1878, nos artigos que compõem o conjunto de ensaios "Do romance". Mais tarde, por sua vez, esses e outros textos estariam presentes no volume *O romance experimental* (1881), consolidando, dessa forma, a teoria naturalista.

[215] Ver nota 103.

A pintura sempre fora presença constante na vida de Émile Zola. Na companhia do amigo Cézanne, com quem convivera desde a juventude, visitava os Salões de arte e frequentava o Café Guerbois, quartel general dos pintores que mais tarde seriam denominados impressionistas. Nesse ambiente, conheceu inúmeros pintores, discutiu tendências, gostos e técnicas de pintura. O convívio com o chamado "Grupo de Batignolles" repercutiu diretamente em sua formação como crítico de arte, conferindo-lhe certa lucidez para a compreensão das obras artísticas de seu tempo. Assim, Zola profetizou o sucesso de Manet e previu o declínio das obras concebidas a partir de modelos pré-determinados.

Seus diversos artigos denunciam um crítico inicialmente austero e inflexível na defesa de suas ideias, e depois mais maduro e comedido. Os primeiros textos, publicados no jornal *L'Événement*, em 1866, refletem essa severidade do crítico ainda debutante que coloca em questão não só as obras apresentadas nos Salões oficiais de arte, como também a formação do júri, responsável pela seleção das telas que ali seriam expostas.

> [...] é evidente que o Salão não é a expressão inteira e completa da arte francesa no ano da graça de 1866. [...] Nos nossos dias, um Salão não é obra dos artistas, é obra de um júri.
> O júri não é nomeado por sufrágio universal, mas através de uma votação restrita, da qual só participam os artistas acima de qualquer julgamento, após a obtenção de certos prêmios. Então, quais as garantias para aqueles que não têm medalhas a exibir? Como? Cria-se um júri encarregado de examinar e aceitar as obras de jovens artistas e faz-se com que esse júri seja nomeado por aqueles que não precisam mais dele! (ZOLA, 1989, p. 24).

Os Salões recebiam a cada ano cerca de quatrocentos mil visitantes que lotavam as salas do Palácio da Indústria a fim de admirar as telas selecionadas e premiadas pelo júri. Se para o público os Salões eram verdadeiros acontecimentos sociais e artísticos, para os artistas constituíam a grande oportunidade de suas carreiras, a exposição máxima de uma obra. O número de contemplados, contudo, era bastante reduzido. No Salão de 1863, por exemplo, dentre as cerca de cinco mil obras enviadas apenas duas mil foram aceitas. Cabe destacar ainda que a rigorosa seleção do júri concentrava-se na escolha de telas pintadas a partir de modelos clássicos e românticos preconcebidos. Definitivamente, não havia espaço para novidades.[216]

[216] Diante das fortes críticas dirigidas ao júri, Napoleão III decidiu criar, em 1863, o "Salão dos Recusados", com o propósito de acolher as obras preteridas pelo Salão oficial. O "Salão dos Recusados" tornou-se um marco de ruptura com as formas artísticas canônicas. Nele, os pintores que mais tarde se tornariam conhecidos como impressionistas exibiam com frequencia suas obras.

Zola criticava essa postura do júri, reticente às inovações que se apresentavam na arte pictórica. Para ele, as obras selecionadas para os Salões só apresentavam "sentimentalismo, banalidade, habilidade ou estupidez, devaneios ou loucura" (ZOLA, 1989, p. 99). Avesso às pinturas de inspiração clássica ou romântica, o crítico refletia sobre a natureza da arte nova e defendia a presença de "artistas livres, aqueles que vivem à margem, que procuram em outra parte, mais além, as realidades ásperas e fortes da natureza" (ZOLA, 1989, p. 25). Zola rejeitava as obras concebidas a partir de modelos previamente determinados, elaboradas sob certa atmosfera onírica e que retratavam criaturas mortas, pálidas e desvanecidas. Abismava-se com o fato de pintores como Manet serem condenados à obscuridade simplesmente porque "o júri não quis saber de telas fortes e vivas, de estudos feitos em plena vida e em plena realidade" (ZOLA, 1989, p. 29). Zola acreditava que uma obra real era uma obra viva, cujos personagens poderiam mover-se e falar (cf. ZOLA, 1989, p. 46), tal como retratavam Manet, Monet, Pissaro, Degas e outros.

A exclusão das telas de Manet do Salão de 1866 motivou o crítico a publicar, no mês seguinte à realização do evento, um estudo biográfico e crítico sobre o pintor, no qual exaltava a pintura moderna realizada por ele e reivindicava seu lugar junto aos grandes pintores do século:

> Eu revi *Almoço na relva*, essa obra-prima exposta no Salão dos recusados, e desafio os nossos pintores da moda a oferecer-nos um horizonte maior e mais repleto de luz e ar. Sim, vocês continuam rindo, porque estão viciados com os céus cor-de-violeta do sr. Nazon. Aqui, há uma natureza bem construída, que só poderia desagradá-los. Além disso, não temos nem a Cleópatra de gesso do sr. Gérome, nem as mocinhas ajeitadas, rosadas e brancas do sr. Dubufe. Encontramos, infelizmente, só personagens de todos os dias, com o defeito de possuir músculos e ossos como todo mundo. Eu entendo o desapontamento e a hilaridade de vocês diante dessa tela: vocês queriam que seus olhos fossem acariciados com as imagens das caixas de luvas.
> [...]
> O lugar do sr. Manet está reservado no Louvre, como o de Courbet, como o de qualquer artista com um temperamento original e forte (ZOLA, 1989, p. 41-42).[217]

Partidário da vida e da verdade (cf. ZOLA, 1989, p. 44), o crítico afinava-se com as telas desses "artistas livres", denominados realistas, que buscavam criar suas obras a partir da observação dos seres, dos objetos e dos meios.

[217] O que Zola não ousaria imaginar é que o então preterido pintor e seus demais companheiros ganhariam mais de um século depois, em 1986, um belo museu às margens do Sena e diante do Louvre, o Museu d'Orsay, onde suas obras seriam acolhidas e reverenciadas por gerações vindouras.

> Muito bem! Eu me nomeio o defensor da realidade. Eu confesso tranquilamente que vou admirar o sr. Manet, declaro que faço pouco caso de todo o pó-de-arroz do sr. Cabanel e que prefiro os cheiros fortes e saudáveis da verdadeira natureza. [...] Contento-me em constatar aqui, e ninguém terá coragem de me desmentir, que o movimento designado sob o nome de realismo não estará representado no Salão (ZOLA, 1989, p. 29).

Em virtude da falta de clareza na distinção entre os termos, esses mesmos artistas também foram chamados naturalistas, pelo simples motivo de explorarem a natureza em suas obras e de realizarem suas pinturas ao ar livre. Ao descrever a ocasião em que serviu de modelo vivo para Manet pintar o seu famoso retrato, hoje, no Museu d'Orsay, Zola refere-se ao pintor preocupado com a fidelidade da tela como naturalista:

> Muitas vezes, quando se tratava de um detalhe secundário, eu queria deixar de posar e sugeria que ele inventasse. "Não", ele me respondia, "não posso fazer nada sem a natureza. Não sei inventar. Durante todo o tempo em que quis pintar segundo as lições apreendidas, não produzi nada que valesse a pena. Hoje, se valho alguma coisa, devo isso à interpretação exata, à análise fiel." Seu talento está todo aí. Antes de tudo ele é um naturalista (ZOLA, 1989, p. 105).

O pintor naturalista não seria, portanto, aquele que cria, inventa, imagina, mas o que observa meticulosamente, interpreta o que vê, atribuindo à obra sua impressão pessoal, e é capaz de descrever a natureza, ou seja, a realidade, da forma mais precisa possível. Tal seria a ideia mestra da teoria naturalista transposta da arte pictórica à literária. Seria esse também o pressuposto fundamental do romancista naturalista.

Os denominados pintores naturalistas constituíam um grupo à frente do movimento artístico de seu tempo, e eram considerados por Zola como agentes de uma transformação revolucionária que irremediavelmente se operaria na arte francesa. Num artigo dedicado ao pintor impressionista Jongkind, publicado no jornal *La Cloche* em 1872, Zola certifica-se de tal mudança. Declara que a paisagem clássica fora assassinada pela verdade e que, depois de quase um século de literatura e de gostos pessoais o naturalismo estava finalmente sendo aceito. Prenuncia ainda que, em breve, à semelhança das verdades do campo, as verdades do corpo também seriam admitidas (cf. ZOLA, 1989, p. 149).

Esse grupo de pintores exaltado pelo crítico buscava abordar o presente e interpretar "sua época enquanto homens que a sentem viver dentro de si" (ZOLA, 1989, p. 113). Suas obras seriam vivas, pois "foram tomadas da vida e pintadas com todo o amor que sentem pelos tempos modernos" (ZOLA, 1989, p. 113). Na opinião de Zola, a grande pintura seria

obra dos pintores de gênio, ou seja, aqueles que, além de tornar suas telas originais, imprimindo-lhes particularidades de seu temperamento, eram capazes de expor em seus quadros o espírito de seu tempo.

Zola refutava a ideia de pertencer a uma determinada escola: “Eu não sou por nenhuma escola, porque sou pela verdade humana, que exclui todo sectarismo ou sistema” (ZOLA, 1989, p. 33). Sua concepção artística, todavia, ia perfeitamente ao encontro das inovações propostas pela pintura desses artistas, chamados ora “naturalistas”, ora “realistas”, em razão de sua busca incessante pelo sentido exato das coisas, ou ainda “atualistas”, por dedicarem-se ao tempo presente. Em concordância com esse grupo de pintores, Zola defendia a concepção de que em tempos de análise psicológica e fisiológica, quando o vento sopra a favor das ciências, o artista deveria dedicar-se ao estudo exato dos fatos e das coisas (cf. ZOLA, 1989, p. 45). Acreditava que o artista tinha, a partir de seu “temperamento”, a obrigação de retratar a natureza, de “pintar realidades” (ZOLA, 1989, p. 44), ou seja, de ser um intérprete da natureza, descrevendo-a com certo rigor.

> Eu ficaria desesperado se meus leitores pensassem, por um instante que fosse, que sou o porta-bandeira de uma escola. Pois fazer de mim um realista apesar de tudo, um homem entrincheirado em um partido, seria compreender-me muito mal. [...] Pouco me importo com o realismo, no sentido de que essa palavra não significa nada de preciso para mim. Se os senhores entenderem por esse termo a necessidade de estudar e representar a natureza, na qual se encontram os pintores, não há duvida de que todos os artistas devem ser realistas. Pintar sonhos é uma brincadeira de criança e de mulher; mas os homens têm a obrigação de pintar realidades.
> [...]
> O movimento da época é com certeza realista, ou antes, positivista. Dessa maneira sou forçado a admirar homens que parecem ter algum parentesco entre si, o parentesco da hora em que vivem (ZOLA, 1989, p. 44-45).

Os futuros mestres impressionistas escandalizaram a escola tradicional de arte francesa, pois, ao contrário dos grandes artistas da escola de Belas-Artes, que pintavam em ateliês escuros a fim de evitar a interferência da luz do dia em suas telas, pintores como Manet, Monet, Cézanne, Pissaro, Renoir e Degas pintavam ao ar livre, explorando luz, forma e conteúdo de uma maneira totalmente nova. A intenção era representar os objetos a partir de suas impressões pessoais, daí a íntima relação entre a filosofia da arte impressionista e a ideia de “expressão pessoal” proposta pela teoria naturalista.

Ao romper com as regras tradicionais das escolas de Belas-Artes, esses pintores foram ridicularizados, tornando-se alvo de todo tipo de zombaria. A atitude do público frente às telas impressionistas pode ser justificada pelo abismo existente entre o gosto popular, familiarizado

com as pinturas canônicas, e as inovações trazidas pelas obras impressionistas: “Não existe nada mais incrível, nada mais exasperante do que o verdadeiro, quando temos sob os olhos séculos de mentira” (ZOLA, 1989, p. 313), afirmava Zola.

Na década de 1870, o grupo ganhou o sarcástico apelido de “impressionistas”, em razão do título de um artigo crítico escrito pelo jornalista Louis Leroy que, por sua vez, inspirara-se na famosa tela de Claude Monet, “Impressão ao nascer do sol” [218] (cf. SERULLAZ, 1967, p. 13). Não obstante a intenção de escárnio, o nome que lhes foi atribuído acabou perpetuando-se. Deu-se, dessa forma, o nome de impressionistas aos artistas que pintavam a realidade e orgulhavam-se de representar a própria impressão da natureza. O resultado seria uma pintura de impressão, e não uma pintura de detalhes (cf. ZOLA, 1989, p. 235).

A pintura de obras ao ar livre promoveu consequências admiráveis. Esse procedimento foi um verdadeiro golpe de misericórdia contra a pintura de inspiração clássica e romântica. Ao transportar suas telas para o ar livre, os impressionistas retrataram a natureza de forma inteiramente nova, segundo as múltiplas variações do clima e do momento do dia. Atraídos pelos aspectos mais efêmeros da natureza, foram capazes de enxergá-la de forma alegre e clara, revelando assim grande originalidade e surpreendente harmonia de tons. Por suas mãos, entraram em cena a mutação das cores e os jogos de luz e sombra. A claridade passou a promover múltiplos efeitos de luz, o que transformou e diversificou o aspecto das coisas e dos seres observados. Segundo Zola, o impressionismo é exatamente o estudo da luz em suas variáveis decomposições e recomposições (cf. ZOLA, 1989, p. 284).

Ainda na década de 1870, os pintores impressionistas organizaram seus primeiros Salões. O homogêneo grupo afirmava-se cada vez mais, atraindo parte do público parisiense. A presença do impressionismo parecia, assim, irrefutável e promissora. Num artigo no qual comenta a exposição dos pintores impressionistas em 1877, Zola declara: “A prova de que os pintores impressionistas determinam um movimento está no fato de que, mesmo rindo, o público acorre para ver sua exposição. São contados mais de quinhentos visitantes por dia” (ZOLA, 1989, p. 237). Em seu longo artigo dedicado ao Salão de 1878, corrobora o fato de o impressionismo configurar-se como o destino inexorável da arte francesa, o resultado de uma transformação progressiva no cenário artístico.

[218] O título original da tela é “Impression, soleil levant.”

> [...] nossa escola atravessa um momento importante. Os mestres não existem mais. Os discípulos desgastam-se com as velhas fórmulas. Em todos os séculos há momentos como este, onde parece que os grandes pintores viram tudo e tudo pintaram. [...] É por essa razão que é preciso haver uma transformação. [...] Aqui mesmo falei dos impressionistas, jovens pintores que provocaram algum barulho em Paris, nestes últimos anos. É preciso esperar que o futuro lhes pertença (ZOLA, 1989, p. 265).

No ano seguinte, num artigo publicado no jornal russo *Le Messager de l'Europe*, Zola reitera a nova posição que os pintores impressionistas ocupam no cenário artístico de seu tempo:

> Penso já ter falado a vocês de um pequeno grupo de pintores que se denominam impressionistas. Essa denominação não me parece feliz; entretanto não há dúvida de que esses impressionistas, já que assim são chamados, encontram-se na dianteira de um movimento contemporâneo. Todos os anos, visitando a exposição constatamos que sua influência torna-se cada vez mais forte. E o mais curioso é que o júri recusa impiedosamente a obra desses pintores, que acabaram por não mais enviá-las; eles fundaram uma sociedade e organizam todos os anos os Salões dos Independentes, aonde os visitantes acorrem em grande número, ainda que unicamente por curiosidade e sem nada compreender. Assim, assistimos a um espetáculo surpreendente: um pequeno grupo de pintores perseguidos, ridicularizados na imprensa, sobre os quais só se fala em meio a gargalhadas, é o verdadeiro inspirador das exposições de quadros oficiais, de onde são expulsos (ZOLA, 1989, p. 269).

> Todas as forças vivas são atraídas pela escola naturalista. Apesar de os representantes da pintura tradicional serem ainda muito numerosos, seus discípulos mais bem-dotados não mais lhes são fieis, e já é possível imaginar o momento em que a própria academia de Belas-Artes será tomada pelos impressionistas, ou, mais exatamente, pelos naturalistas (ZOLA, 1989, p. 273).

Cabe aqui insistir no fato de os termos "impressionista" e "naturalista" ainda não gozarem nessa época de uma significação própria muito rígida, sendo por essa razão frequentemente empregados como sinônimos. Zola, todavia, revelava-se pouco afinado com o vocábulo "impressionista". Talvez em razão da origem sarcástica da palavra, tenha preferido optar, na maioria das vezes, pelo adjetivo "naturalista", amplamente empregado por ele em seus escritos literários desde o prefácio da segunda edição do romance *Thérèse Raquin* (1867). Como a intenção de Zola era provar o triunfo de uma nova estética, contrária às diretrizes românticas, nada mais natural que buscasse registrá-la com um nome único, capaz de perpetuar-se e, consequentemente, evitar dúvidas porvindouras. Seu objetivo parecia ser insistir na concordância dos efeitos operados por essa nova estética, tanto na pintura quanto na literatura.

À semelhança dos impressionistas que, a partir das inovações trazidas pela obra realista de Courbet, deram continuidade ao movimento outrora iniciado, ampliando a fórmula

e banindo mais radicalmente as receitas clássicas e românticas, Zola deu prosseguimento na literatura às transformações operadas pelas obras de Stendhal, Balzac e Flaubert.

> Courbet era um mestre operário que deixou obras imperecíveis, onde a natureza revive com uma força extraordinária. Mas, depois dele, o movimento continuou, como continua na literatura, após Stendhal, Balzac e Flaubert. Vieram artistas que, mesmo sem possuir certamente a solidez e a beleza de execução de Courbet, ampliaram a fórmula (ZOLA, 1989, p. 284).

Em 1880, Zola escreve um artigo dedicado à presença dos naturalistas no Salão oficial daquele ano: "[...] é possível verificar que o movimento se afirma, com uma força invencível: o naturalismo, ou o impressionismo, ou a modernidade — podem chamá-lo como quiserem — é hoje o mestre dos Salões oficiais" (ZOLA, 1989, p. 288). De fato, o naturalismo estava em evidência, tanto nas artes pictóricas, através dos pintores impressionistas, quanto na literatura, por meio de Zola e sua ficção naturalista, com o devido destaque para o romance *A taberna*, publicado três anos antes. Zola não deixa de destacar que "a mesma evolução existe na pintura e nas letras", e que "desde o início do século, os pintores dirigem-se à natureza", visto que as artes fazem "um movimento em direção à verdade [...]" (ZOLA, 1989, p. 284). Os artistas de talento seriam, pois, aqueles que se apoiam na observação e na análise, despendendo esforços para tornar as obras mais intensas e vivas, dando a impressão completa das figuras e dos ambientes nas suas plurais condições de existência.

A modernidade impunha-se, sufocando os últimos suspiros da arte clássica e romântica. O artista parece, enfim, compreender as pressagiosas palavras de Damier[219]: "É preciso ser de seu tempo" (*apud* HAUSER, 2003, p. 796). Era chegada a hora de pintar o mundo moderno, a contemporaneidade, de superar os conceitos preestabelecidos e as fórmulas prefixadas. A busca da verdade afirma-se como resultado das transformações operadas pelo pensamento positivista. A ciência, a história, a política, as letras e a pintura rendem-se à correnteza irresistível da filosofia de Comte. Assim, sob a égide de um mesmo princípio filosófico, impressionismo e/ou o naturalismo ocupava(m) o centro do cenário artístico de seu tempo.

Em 1896, portanto trinta anos depois de publicar seu primeiro artigo sobre o Salão de 1866, Zola analisa os desdobramentos do impressionismo no final do século XIX. O

[219] Ao lado de Duranty e Champfleury, Damier pode ser considerado um dos primeiros realistas.

romancista reconhecido e experiente, que terminara de compor todo o ciclo de *Os Rougon-Macquart,* e aventurava-se então a escrever uma pequena série de novos romances, era também agora um crítico maduro e conscienciosо. Seu artigo, contudo, não se apresenta sob a forma de uma resenha crítica, mas como o depoimento de um defensor ferrenho da verdade trazida a lume pelas telas impressionistas de outrora, que, algum tempo depois, assombra-se com os frutos do que plantara. Para Zola, os novos artistas teriam compreendido mal o impressionismo, abusando do jogo de luz. As obras do Salão de 1896 seriam excessivamente claras e revelariam certa tendência ao misticismo:

> Eu tinha vinte e seis anos, acabara de entrar em *Le Figaro* [...]. Nessa época eu estava inebriado da verdade e da intensidade na arte, inebriado pela necessidade de afirmar minhas crenças com golpes de clava.
> [...]
> Poderíamos imaginar, se vocês permitirem, que eu dormi durante trinta anos. Ontem fui a esse Salão de 1866 com Manet, Monet e Pissarro, cujas telas tinham sido rudemente recusadas. E eis que, após uma longa noite, eu desperto e me dirijo aos Salões de Champ-de-Mars e do Palácio da Indústria.
> O que logo de início me impressiona é o toque claro, dominante. Então todos são Manets, todos Monets, todos Pissarros? Outrora, quando alguma tela de um deles era pendurada em uma sala, produzia um buraco de luz entre as outras telas [...]. Era a janela aberta para a natureza, o famoso ar livre que entrava. E hoje só temos o ar livre [...].
> Mas o que redobra o meu assombro é o fervor dos convertidos, o abuso da nota clara, que faz com que certas telas se pareçam com tecidos desbotados por uma lavagem excessiva.
> [...]
> Além disso, há um lastimável transbordamento de misticismo.
> [...]
> Desperto e estremeço. Então, na realidade, foi por isso que lutei? Foi por essa pintura clara, por essas manchas, por esses reflexos, por essa decomposição da luz? Meu Deus! Eu estava louco? Eu deixei os dois Salões deste ano perguntando-me com angústia se minha antiga batalha teria sido nociva.
> Não. Eu cumpri minha tarefa, combati o bom combate. Eu tinha vinte anos, estava do lado dos jovens e dos corajosos. Por menor que tenha sido a verdade que produzimos, hoje ela está conquistada. E se o caminho aberto tornou-se banal, foi porque nós o ampliamos, para que a arte de um certo momento tivesse a possibilidade de passar por ele. E além do mais, os mestres permanecem (ZOLA, 1989, p. 318 - 323).

O crítico não se arrepende do esforço empreendido na defesa dos jovens pintores impressionistas. Acredita ter desempenhado o papel que naquele momento lhe cabia na difusão da expressão da natureza. Trinta anos depois, reavalia de forma madura sua atuação e reafirma sua busca. Ao afirmar-se e difundir-se, o impressionismo teria perdido a espontaneidade, uma de suas qualidades fundamentais.

Plenamente identificado com a proposta estética impressionista, Zola faz de sua escrita romanesca uma descrição dramatizada capaz de refletir o espírito das telas de sua época. Como não associar os camponeses e pastores de Millet aos personagens de *A terra* (1887), ou ainda, as passadeiras de Degas à Gervaise, as elegantes senhoras retratadas por Renoir à

Hélène Mouret, protagonista de *Uma página de amor* (1878) (cf. CARLES ; DESGRANGES, 2010)? Como não lembrar ainda do romance *A obra* (1886), no qual o quadro "Plein air" do exigente e insatisfeito pintor Claude Lantier inspira o surgimento de uma nova escola pictórica, numa clara alusão à Manet e ao impressionismo? O próprio Zola afirmava que em todos os seus livros estivera em contato com a pintura. Os pintores lhe teriam ajudado a pintar de uma maneira nova, "literariamente" (cf. NEWTON, 1967, p. 49). Tal como a prática romanesca, a teoria naturalista também se inspiraria nas artes pictóricas.

É curioso notar como um sistema de pintura, frequentemente incluído pela historiografia e pela crítica literária no rol das vanguardas europeias precursoras do insigne movimento modernista, dialoga tão intimamente com a hoje desprestigiada ficção e teoria naturalista. O que a princípio poderia ser considerado um paradoxo, em razão de o impressionismo concentrar-se sobre a impressão mais fugidia, e proclamar o triunfo da sensação sobre a racionalidade, enquanto o naturalismo, ao contrário, apoia-se na razão científica, revela-se, na verdade, como uma confluência de filosofias artísticas.

### 2.4.1 A Teoria das telas

A "Teoria das telas" proposta por Zola em 1864, numa carta ao amigo Valabrègue, é um exemplo irrefutável da estreita relação entre a pintura e a teoria naturalista. Essa teoria exerceu importante papel na escrita de Zola, pois nela o romancista afirma a primazia da representação, isto é, da mímesis como artefato humano. Ainda pouco discutida pela crítica, essa teoria surpreende ao revelar-se distante da crença ingênua em uma possível representação exata da realidade.

De acordo com a "Teoria das telas", a obra de arte é "uma janela aberta para a Criação (ZOLA, 2006, p. 412, tradução nossa),[220] cujo vidro é "uma tela transparente através do qual percebemos os objetos mais ou menos deformados" (ZOLA, 2006, p. 413, tradução nossa).[221] Ao ultrapassar essa tela, os objetos se modificariam, pois ela não seria nada mais do que o "temperamento" do artista, a sua personalidade influenciada pelo momento artístico vivido. A tela seria, então, um dispositivo óptico deformante, o prisma arbitrário através do qual a

[220] No original: "une fenêtre ouverte sur la création".

[221] No original: "une sorte d'écran transparent, à travers lequel on aperçoit les objets plus ou moins déformés".

Criação — isto é, a natureza, o conjunto das coisas criadas —, se apresenta transformada pelo meio por onde passa. Dessa forma, cada época, cada classe social, cada indivíduo teria a sua tela particular.

Partindo de tal princípio, Zola distingue e caracteriza metaforicamente três tipos de telas: a clássica, a romântica e a realista.

A tela clássica seria como "uma bela folha de pedra talco muito pura e de um grão fino e sólido, de uma brancura leitosa. As imagens ali se desenha[ria]m com nitidez, com um simples traço negro" (ZOLA, 2006, p. 414, tradução nossa).[222] Poderia ser comparada a um "cristal frio e pouco translúcido" que retira da Criação toda a sua aspereza, bem como suas "energias vivas e luminosas", guardando "tão-somente as suas sombras" (ZOLA, 2006, p. 414, tradução nossa).[223] Em outros termos, a tela clássica distorceria a realidade, ao refleti-la de forma plácida e pouco imaginosa.

Já a tela romântica, ao contrário, seria "um vidro sem espelho, claro, [...] colorido com as sete cores de arco-íris" (ZOLA, 2006, p. 415, tradução nossa),[224] um "prisma" poderoso capaz de opor sombra e luz. Por seu intermédio, não vemos "a sóbria descrição das cores, mas toda a paixão do movimento e todo o esplendor fulgurante de sóis imaginários" (ZOLA, 2006, p. 415, tradução nossa),[225] visto que ela não só permitiria a passagem das cores, como ainda as intensificaria. Zola, entretanto, não deixa de destacar que, por ser "turva em certos pontos", a tela romântica "transforma os contornos" (ZOLA, 2006, p.415, tradução nossa),[226] alterando a forma do que é observado. Em oposição à tela clássica, a romântica representaria a realidade de forma tumultuosa e exuberante. Tal desmedida configuraria igualmente uma distorção na imagem apresentada.

Quanto à tela realista, "a última produzida na arte contemporânea" (ZOLA, 2006, p. 415, tradução nossa)[227] até aquele momento, seria "uma simples lente de vidro, muito fina, muito clara", que "nega sua própria existência" (ZOLA, 2006, p. 415, tradução nossa).[228] Ela nos ofereceria "as imagens mais reais" e atingiria um "alto grau de reprodução exata" (ZOLA,

---

[222] No original: "une belle feuille de talc très pure et d'un grain fin et solide, d'une blancheur laiteuse. Les images s'y dessinent nettement, au simple trait noir".

[223] No original: "cristal froid et peu translucide", "énergies vivantes et lumineuses", "elle ne garde que ses ombres".

[224] No original: "une glace sans tain, claire, [...] colorée des sept nuances de l'arc-en-ciel".

[225] No original: "la sobre discrétion des couleurs, mais toute la passion du movement et toute la splendeur fulgurante de soleils imaginaires".

[226] No original: "trouble en certains endroits", "les contours y subissent aussi des déviations".

[227] No original: "le dernier qui se soit produit dans l'art contemporain".

[228] No original: "un simple verre à vitre, très mince, très clair", "nie sa propre existence".

2006, p. 415, tradução nossa).[229] Em resumo, ela nos apresentaria a imagem mais fiel que uma tela pode oferecer. Todavia, por mais clara e fina que seja, Zola salienta que, tal como as demais, ela "tinge os objetos e os refrata" (ZOLA, 2006, p. 415, tradução nossa).[230] O crítico opta por defini-la como uma tela "muito transparente, sem ser muito límpida" (ZOLA, 2006, p. 416, tradução nossa).[231]

Como se vê, em 1864, muito tempo antes de dar início ao processo de sistematização da teoria naturalista, e ao conjunto literário de *Os Rougon-Macquart*, portanto, Zola já tinha plena consciência de que "a realidade exata é impossível em uma obra de arte" (ZOLA, 2006, p. 413, tradução nossa).[232] Essa frase parece colocar por terra tudo aquilo que, em geral, se diz a respeito de Zola e de sua teoria. Contraria a crítica e a maioria dos manuais de história literária que ainda hoje julgam o teórico naturalista de forma errônea, tomando-o como um obcecado pelo "real" adepto da crença de que poderia representar a realidade com exatidão.

Zola, na verdade, recusa a ilusão realista e suas ingênuas pretensões de objetividade, e propõe os fundamentos de uma "Teoria das telas" naturalista, na qual reivindica a parte da "mentira", ou seja, da imaginação, da ficção, sem a qual a obra de arte não existiria enquanto tal. O naturalismo assim seria nas letras equivalente ao impressionismo na pintura: um realismo subjetivo, no qual o "temperamento" do artista conta tanto quanto o "aspecto da natureza" que é retratada.

> Vemos a Criação em uma obra, 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 ali colocadas, e essa reprodução, que não saberia ser fiel, mudará tantas vezes quantas uma nova tela vier se interpor entre o nosso olho e a criação (ZOLA, 2006, p. 413, tradução nossa).[233]

[229] No original: "les images qu'il donne sont les plus réelles", "haut degré de reproduction exacte".

[230] No original: "il teint les objets, il les réfracte tout comme un autre".

[231] No original: "très transparente sans être très limpide".

[232] No original: "la réalité exacte est donc impossible dans une oeuvre d'art".

[233] No original: "Nous voyons la création dans une oeuvre, à travers un homme, à travers un témperament, une personnalité. L'image qui se produit sur cet écran de nouvelle espèce est la reproduction des choses et des personnes placées au-delà, et cette reproduction, qui ne saurait être fidèle, changera autant de fois qu'un nouvel écran viendra s'interposer entre notre oeil et la création".

A nova tela à qual Zola se refere no trecho acima, que irá se colocar entre o artista e a realidade, seria determinada pelas escolas artísticas que, por sua vez, seriam submissas ao gênio dos "grandes homens".

> As escolas foram feitas para a mediocridade. É bom que existam regras para aqueles que não têm a força da audácia e da liberdade. [...] Mas o gênio [...] se contenta em se interpor entre nós e a natureza, e em nos dar ingenuamente as imagens, e nós nos servimos desses produtos, de sua liberdade de atitudes [...]. Os artistas de gênio nascem e crescem livremente, os discípulos lhes seguem os passos. As escolas nunca produziram um único grande homem. São os grandes homens que produzem as escolas (ZOLA, 2006, p. 414, tradução nossa).[234]

De acordo com o crítico François-Marie Mourad, a "Teoria das telas" seria em parte tributária das concepções de Taine. Ela configuraria a "retomada da teoria clássica, mentalista [herdada de Descartes e de Condillac], da ideia representativa desenvolvida por Taine, em sua recusa do ecletismo, do idealismo e mais especialmente da psicologia de Théodore Jouffroy (*apud* ZOLA, 2006, p. 411, tradução nossa)",[235] segundo a qual "o espírito humano elabora uma representação mental do objeto no momento da percepção" (*apud* ZOLA, 2006, p. 411, tradução nossa).[236] De acordo com Taine, "a percepção exterior é uma alucinação verdadeira. No momento de uma sensação nasce uma ideia representativa, ou, em outros termos, um simulacro que tomamos pelo objeto, que, como o objeto, nos parece exterior e real" (*apud* ZOLA, 2006, p. 411, tradução nossa).[237]

De fato, Zola parece solidificar sua teoria no pensamento de Taine. Com efeito, segundo a "Teoria das telas" o artista nos apresenta apenas um simulacro da realidade, uma representação ou imitação da natureza. Por mais pura e transparente que uma "tela" possa ser, ela sempre modificará a imagem, pois é determinada pelo temperamento do artista e pela

---

[234] No original: "Les écoles ont été faites pour la médiocrité. Il est bon qu'il y ait des règles pour ceux qui n'ont pas la force de l'audace et de la liberté. [...] Mais le génie [...] se contente de s'interposer entre la nature et nous, et de nous en donner naïvement les images, et on se sert de ses produits, de sa liberté d'allures [...]. Les artistes de génie naissent et grandissent librement, les disciples les suivent à la trace. Les écoles n'ont jamais produits un seul grand homme. Ce sont les grands hommes qui ont produit les écoles".

[235] No original: "la reprise de la théorie classique, mentaliste [héritée de Descartes et de Condillac], de l'idée représentative dévellopée par Taine, dans sa réfutation de l'écletisme, de l'idéalisme et plus spécialement de la psychologie de Théodore Jouffroy".

[236] No original: "l'esprit humain élabore une représentation mentale de l'objet lors de l'activité perceptive".

[237] No original: "La perception extérieure est une hallucination vraie. À l'occasion d'une sensation naît une idée représentative, ou, en d'autre termes, un simulacre que nous prenons pour l'objet, qui, comme l'objet, nous paraît extérieur et réel".

estética em vigor que, por seu turno, nunca deixarão de interferir no processo de reprodução dos seres e das coisas.

Assim sendo, a obra de arte sempre oferecerá uma visão distorcida da realidade. Essa "deformação do que existe", essa "mentira", poderá ser feia ou bonita, dependendo da natureza da tela que a retrata (ZOLA, 2006, p. 413, tradução nossa).[238]

> [...] se a janela estivesse aberta, os objetos colocados para além dela apareceriam na sua realidade. Mas a janela não está aberta, e nem poderia estar. As imagens devem atravessar um meio, e esse meio deve forçosamente modificá-las, por mais puro e transparente que seja. A palavra Arte não é então contrária à palavra Natureza?
> Assim, todo nascimento de uma obra de arte consiste nisso: o artista se coloca em relação direta com a Criação, a vê à sua maneira, permite-se penetrá-la, e nos envia raios luminosos, como o prisma, refratados e coloridos segundo sua natureza (ZOLA, 2006, p. 413, tradução nossa).[239]

Mais do que desvelar uma inquietude estética precoce, a "Teoria das telas" delata a pretensão de Zola em fundar uma poética. São muitas as perguntas suscitadas pelo teórico naturalista acerca da natureza da representação literária, da noção de gênio, do papel social da arte, de sua evolução, e ainda dos fundamentos da modernidade, que parecem servir de guia para a constituição de tal sistema. Ao longo de seus estudos, Zola buscou oferecer respostas a essas e a outras indagações que, por fim, concentram-se sobre a própria noção de literatura.

Embora de forma difusa, essas questões foram retomadas no artigo "O movimento artístico", publicado em 1866, no jornal *L'Événement*. Nesse texto, que mais tarde faria parte do volume *Meu salão*, Zola define pela primeira vez o que compreende como obra de arte:

> [...] para mim o realismo não vale mais do que qualquer outra coisa. Que haja verdade, ou, se se quiser, vida, mas sobretudo carnes e corações diferentes interpretando diferentemente a natureza. A definição de uma obra de arte só poderia ser a seguinte: *Uma obra de arte é uma porção da criação vista através de um temperamento* [240] (ZOLA, 1989, p. 47-48).

---

[238] No original: "déformation de ce qui existe", "il y a mensonge".

[239] No original: "[...] si la fenêtre était libre, les objets placés au-delà apparaîtraient dans leur réalité. Mais la fenêtre n'est pas libre et ne saurait l'être. Les images doivent traverser un milieu, et ce milieu doit forcèment les modifier, si pur et si transparent qu'il soit. Le mot Art n'est-il pas d'ailleurs opposé au mot Nature?
Ainsi, tout enfantement d'une oeuvre consiste en ceci: l' artiste se met en rapport directe avec la création, la voit à sa manière, s'en laisse pénétrer, et nous en renvoie les rayons lumineux, après les avoir, comme le prisme, réfractés et colorés selon sa nature".

[240] Preferimos a seguinte tradução para a frase final do trecho citado: "Uma obra de arte é um aspecto da Criação visto através de um temperamento." (cf. a propósito a nota 103).

Além de sintetizar a “Teoria das telas”, essa frase afirma-se como uma máxima da teoria naturalista proposta por Zola, segundo a qual a obra de arte deve ser uma representação da realidade de seu tempo elaborada a partir do “temperamento criador”, isto é, do traço particular do artista, da sua subjetividade: “Para mim — e espero que para muitas pessoas — uma obra de arte é uma personalidade, uma individualidade” (ZOLA, 1989, p. 33). A obra de arte seria, então, composta pela combinação de dois elementos: o elemento real, que Zola nomeia de natureza, e o elemento individual, o homem:

> O elemento real, a natureza, é fixo, sempre o mesmo; eu diria que ele pode servir de medida comum a todas as obras produzidas [...]. O homem, ao contrário, o elemento individual, é infinitamente variável; existem tantas obras quantos espíritos diferentes. Se o temperamento não existisse, todos os quadros seriam forçosamente meras fotografias (ZOLA, 1989, p. 33).

Zola não só valoriza o traço pessoal, o “temperamento” do artista, como também o sobrepõe à natureza, pois o considera um agente criador. Caberia ao artista oferecer-nos uma interpretação pessoal e inédita da natureza, capaz de tornar única a obra, dotada de caracteres particulares: “a palavra ‘realista’ não significa nada para mim, que declaro subordinar o real ao temperamento. Façam obras verdadeiras, e eu aplaudirei. Mas, sobretudo, façam obras individuais e vivas, e eu aplaudirei mais forte” (ZOLA, 1989, p. 33). Mais adiante, determina: “Eu não quero nada que não seja absolutamente vida, temperamento, realidade!” (ZOLA, 1989, p. 34).

A ideia de “verdade” também não deixou de ser relativizada pelo teórico naturalista. Com inesperada maturidade e acuidade, Zola a compreende como uma criação artística de caráter verossímil: “Pois é uma boa piada acreditar que exista, em matéria de beleza artística, uma verdade absoluta e eterna. A verdade una e completa não é feita para nós, que confeccionamos todas as manhãs uma verdade usada todas as noites” (ZOLA, 1989, p. 34). O teórico naturalista reconhece que, especialmente no que concerne à arte, a unicidade da verdade é inconcebível, pois, ao oferecer a sua própria interpretação da realidade, cada obra artística revela em si a sua verdade.

Escrito em 1866, o artigo “O movimento artístico” preconiza, por sua vez, princípios da teoria naturalista que só ganhariam maior repercussão com a publicação de *O romance experimental*, em 1881. Nesse último, encontra-se um subconjunto de textos constituído por artigos curtos, como “O senso do real” e “A expressão pessoal”, publicados antes, em 1878, no periódico *Le Voltaire*. Nesses dois artigos, dotados de títulos bastante sugestivos, Zola

reitera a noção de “temperamento”, ao qual passa a referir-se como “a expressão pessoal.” Neles, Zola parece a princípio contradizer-se, opondo-se às próprias ideias anteriormente apresentadas.

O teórico abre o artigo “O senso do real” afirmando que os paradigmas que guiam o romance moderno mudaram, pois “a imaginação já não é mais a qualidade mestra do romancista” (ZOLA, 1995, p. 23). O declínio da imaginação é apresentado ao leitor como uma condição do romance moderno.

Ele não sugere com isso, no entanto, a exclusão da imaginação do romance naturalista; apenas propõe que o artista a camufle em meio à representação: “todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real” (ZOLA, 1995, p. 24). Embora reconheça a imaginação como agente criador, Zola acredita que no romance moderno o artista deve camuflá-la de forma a valorizar o dado empírico factual como ponto de partida do processo artístico.

O que Zola refuta é a imaginação por si mesma. À semelhança dos românticos, reconhece o gênio, porém sob perspectiva diversa. Compreende-o, sobretudo, como um potente instrumento de exaltação do real. Na opinião do teórico naturalista, o artista deveria “colocar em pé criaturas vivas” (ZOLA, 1995, p. 24), ou seja, buscar mimetizar a realidade, esforçando-se para ser o mais verossímil possível. A criação artística, indissociável por natureza da imaginação, deveria ter como ponto de partida a realidade.

Daí muitas vezes a adoção da expressão “documentos humanos” em detrimento do termo “romance”, de conotação originariamente romântica. Em consonância com as ideias de Zola, Edmond de Goncourt declara em seu jornal literário que a palavra romance não nomeava mais os livros que faziam (cf. GONCOURT, 1892, v.6, p. 250). Ela remeteria à ideia de conto, de fabulação, de fantasia, ao passo que a expressão “documentos humanos”, ao contrário, corroboraria a crença de que o texto deve sua gênese à realidade da natureza, sendo pouco tributário da imaginação.

Mas como sobrepor o real à imaginação? A observação atenta do meio e do objeto que serão artisticamente representados e a coleta de notas com informações diversas, ao lado do estudo do que Zola denomina “documento humano”, ofereceriam ao artista o plano da obra, e ajudariam a escamotear a participação do dado imaginário. Os fatos se originariam e se encadeariam logicamente, organizando “naturalmente” o enredo. A criação artística emergiria do material recolhido e estudado, e o romance se caracterizaria como “um fragmento da vida humana” (cf. ZOLA, 1995, p. 26). Zola faz crer que, se o romancista parte da realidade do

meio e da verdade do “documento humano” e, em seguida, a desenvolve num certo sentido, já não há mais imaginação, porém dedução.

Ao buscar relativizar o papel da imaginação no processo de criação artística, Zola enaltece o que acredita ser a nova qualidade mestra do romancista: o “senso do real”, isto é, a capacidade de perceber a natureza, de saber enxergá-la e representá-la. O crítico salienta, entretanto, que o dom de ver é ainda menos comum do que o de criar (cf. ZOLA, 1995, p. 28).

> Parece, inicialmente, que todo mundo possui dois olhos para ver, e que nada deve ser mais comum do que o senso do real. Entretanto, nada é mais raro. [...] Quantos romancistas creem ver a natureza e só a percebem através de todos os tipos de deformações! Persuadem-se de que puseram tudo num quadro, que a obra é definitiva e completa. Sente-se isso pela convicção com a qual acumularam os erros de cores e formas. [...] apesar de seus esforços, tudo se dilui em tintas falsas, tudo clama e se aniquila (ZOLA, 1995, p. 27).

Nesse trecho, fica claro que Zola retoma a “Teoria das telas”, corroborando sua crítica à tela romântica. O artista romântico não teria olhos para ver o real, não sentiria a natureza, nem a reproduziria de forma original. A ausência do “senso do real” o impossibilitaria de produzir uma obra mais próxima da realidade.

Além do “dom de ver”, observar e analisar, o artista deveria ser capaz de comunicar suas impressões. É por isso que, ao lado do “senso do real”, deve atuar a personalidade do artista. O romancista moderno seria aquele capaz de aliar o “senso do real” e a “expressão pessoal” (cf. ZOLA, 1995, p. 30).

Outrora chamada “temperamento”, a “expressão pessoal” permite que o artista represente a natureza de forma única, “fazendo-a viva por sua própria vida” (ZOLA, 1995, p. 36). Ao imprimir um estilo particular à criação artística, conferindo-lhe originalidade, a “expressão pessoal” confundiria as fronteiras no processo mimético, a ponto de não ser mais possível distinguir o que fora extraído da realidade, sob a forma de notas, e o que é produto do gênio imaginativo.

> Nessa íntima união, a realidade da cena e a personalidade do romancista já não são distintas. Quais são os detalhes absolutamente verdadeiros, quais os inventados? É o que seria muito difícil dizer. O que há de certo é que a realidade foi o ponto de partida, a força de impulsão que lançou o romancista [...] (ZOLA, 1995, p. 32).

Eis a fórmula ideal a ser seguida pelo romancista naturalista: a harmonia entre o "senso do real" e a "expressão pessoal". Segundo Zola, nada substituiria esses dois elementos do mecanismo de representação da realidade (cf. ZOLA, 1995, p. 34). Estando ambos em perfeita concordância, a obra de arte fatalmente se tornaria una e verossímil.

É interessante notar aqui como Zola se opõe ao romantismo, mas apropria-se da ideia de originalidade, de origem romântica, para estruturar sua teoria naturalista. Por outro lado, se para os românticos o mais importante no processo artístico era o gênio, a propensão inata do artista, o que os clássicos denominavam engenho, para Zola e sua teoria naturalista o artista deveria aliar o seu gênio, ou seja, seu "temperamento", à sua "expressão pessoal", ao "senso do real", que nada mais é do que a capacidade de observar e representar a realidade.

Nota-se ainda que a poética naturalista inscreve-se na tradição aristotélica, encontrando pois em certa leitura da *Poética* de Aristóteles parte de seus fundamentos. É curioso identificar postulados básicos da teoria aristotélica, contida na *Poética*, no pensamento teórico-crítico de Zola, seja ao recusar a simples imitação do real, seja ao conferir uma relativa autonomia à invenção. À semelhança de Aristóteles, o teórico naturalista compreendia a arte como uma produção subjetiva que manifesta uma concepção estética. A mímesis naturalista, tal como a aristotélica, não significa imitação do mundo exterior, mas uma possível interpretação do real, uma representação do que poderia ser.

Ao discutir as relações entre a ficção e a realidade em sua *Poética*, Aristóteles compreendera o gênio, ou o engenho, conforme preferiam os clássicos, como "um temperamento vigoroso e exaltado" (ARISTÓTELES, 1997, capítulo XVII, tradução nossa).[241] Essa definição anuncia e justifica não apenas o termo frequentemente empregado pelo teórico naturalista, mas também a própria noção que dele se extrai. Afinal, o que propõe Zola senão a representação da realidade a partir da "expressão pessoal" do artista? A noção de "temperamento" teria em parte sua origem em Aristóteles?

[241] No original: "tempérament vigoureux et exalté".
Apenas algumas edições francesas da *Poética* optaram por traduzir do grego "tempérament vigoureux et exalté". Nas edições brasileiras, por exemplo, o mesmo trecho é traduzido como: "a poesia exige ânimos bem dotados ou capazes de se entusiasmarem".

### 2.4.2 A composição de *O romance experimental* e de "O romance experimental"

Contemporâneo das reflexões de Zola acerca da "expressão pessoal" do artista e da organização do volume *O romance experimental* (1881), e concebido por ele como uma aplicação experimental de suas ideias sobre o naturalismo, o romance *Nana* (1881), à semelhança dos demais que compõem a série *Os Rougon-Macquart*, anuncia o quanto a poética naturalista pode ser literariamente rentável. Não por acaso, seu lançamento sob a forma de folhetim coincide com o de *O romance experimental*, a obra teórica naturalista de maior relevância.[242]

Tal como a obra ficcional, os textos teóricos de Zola constituem um conjunto amplo e coeso, que tem o mérito de divulgar o pensamento crítico de seu autor. São, portanto, indispensáveis para uma avaliação mais consistente da literatura naturalista. Ao lado dos volumes *Meus ódios* (1866), *Os romancistas naturalistas* (1881), *Documentos literários* (1881), *Nossos autores dramáticos* (1881), *Uma campanha* (1882), e dos prefácios de *Thérèse Raquin* (1865), de *A taberna* (1877), bem como do ciclo *Os Rougon-Macquart*, *O romance experimental* (1880) compõe a base teórica da doutrina naturalista.

Antes de mais nada, entretanto, é preciso distinguir o ensaio teórico "O romance experimental", publicado pela primeira vez em 1879, do volume publicado em 1881, cujo título coincide com o de seu principal artigo. Esse último marca o início da segunda fase teórica do naturalismo, na qual Zola buscará, sobretudo, apresentar seu método e seus conceitos de forma quase pedagógica. O livro é composto por um harmonioso conjunto de estudos teóricos e artigos críticos, do qual fazem parte "O romance experimental", "Carta à juventude", "O Naturalismo no teatro", "O dinheiro na literatura", "A República e a literatura", e os subconjuntos de textos "Do romance" e "Da crítica". O primeiro subconjunto constitui-se de artigos curtos e de natureza diversa, como "O senso do real", "A expressão pessoal", "A fórmula crítica aplicada ao romance", "Da descrição", "Os documentos humanos", "*Os irmãos Zemganno*" e "Da moralidade". Já o segundo, como o próprio título indica, agrupa artigos variados de caráter crítico. Esses artigos encarnam a transformação da crítica literária, que se libertava pouco a pouco da cultura do gosto e do papel de guardiã da ordem moral, para racionalizar-se e progredir na ordem do método.

[242] Ver seção 2.3.

À exceção dos artigos que compõem os subconjuntos de textos “Do romance” e “Da crítica”, publicados seja em *Le Bien Public*, seja em *Le Voltaire*, os demais tiveram sua primeira publicação na revista russa *Le Messager de l’Europe*.

Redigidos entre 1877 e 1880, os textos que compõem o volume *O romance experimental* fazem, cada qual com uma abordagem específica, eco a um princípio único: o desejo de Zola de superar o romantismo e de estabelecer uma nova estética literária, cujo horizonte seria o da modernidade. Assim o naturalismo combate a retórica romântica e propõe a renovação estética do romance. Esses artigos formam uma rede de textos paralelos que auxiliam tanto na configuração quanto na divulgação da teoria naturalista, uma vez que todos tiveram ampla divulgação na imprensa francesa.

Redigido antes de “O romance experimental”, o artigo “Carta à juventude” teve sua escrita motivada por dois episódios da atualidade literária e cultural de sua época: a primeira representação da peça *Ruy Blas*, de autoria de Victor Hugo, na Comédie Française, e a recepção de Renan na Academia. Esses dois eventos fomentaram inúmeros comentários na imprensa e estimularam Zola a reagir a eles, que davam mostras da persistência do romantismo e do idealismo. Ao manifestar sua contrariedade, Zola apresenta argumentos que se apoiam na teoria naturalista, que, por sua vez, encontra sustentabilidade no olhar que o crítico lança à sua época. Nele, é possível perceber que, mais do que uma filosofia, Zola propõe uma epistemologia. Nesse sentido, então, concordamos com o que diz Henri Mitterand a respeito de “Carta à juventude”: “É um texto importante para a definição do naturalismo, que ali aparece como uma doutrina que implica não somente uma estética, mas de forma mais geral um método de pensamento” (MITTERAND, 1968, p. 1404, tradução nossa).[243]

Sob a forma de uma carta aberta, esse ensaio configura-se como uma síntese argumentativa, através da qual Zola manifesta seu repúdio ao romantismo, ao idealismo, à retórica e à poesia, e convoca a juventude francesa a rebelar-se contra as ideias e valores impostos pelo cânone literário em vigor. O crítico adverte contra o excesso de lirismo e idealismo que, no seu entender, vinha causando dano a várias gerações de intelectuais, e incita a juventude francesa a manifestar-se contra a idolatria a Victor Hugo e à retórica romântica.

Embora apresente um título aparentemente redutor, o ensaio “O naturalismo no teatro” postula o alargamento das reflexões acerca da teoria naturalista, deslocando o centro da discussão para o teatro, meio que Zola considera o da modernidade por excelência e o mais propício para a experimentação. Trata-se, antes de tudo, de uma convocação dirigida aos

[243] No original: “C’est un texte important pour la définition du naturalisme, qui y apparaît comme une doctrine impliquant non seulement une esthétique, mais plus généralement une méthode de pensée”.

escritores dramáticos para que operem as mudanças necessárias no teatro, que, tal como o romance, deverá submeter-se ao naturalismo, "a força de impulsão do século" (ZOLA, 2006, p. 154, tradução nossa).[244]

Zola busca conferir credibilidade aos seus princípios teóricos e revidar os ataques da crítica à teoria naturalista, defendendo a origem remota do naturalismo na história literária. Ele filia sua estética às ideias de Aristóteles, e afirma que "Homero é um poeta naturalista" (ZOLA, 2006, p. 89, tradução nossa).[245] Ao longo do texto defende-se afirmando que seu erro seria o de ter inventado um termo novo, para nomear "uma escola literária velha como o mundo" (ZOLA, 2006, p. 129, tradução nossa).[246] Dois anos mais tarde, no artigo "O naturalismo", publicado em *Le Figaro*, e retomado em *Uma campanha* (1882), Zola corroboraria tais argumentos, buscando mais uma vez revalidar seus princípios estéticos na longínqua origem do naturalismo. Parece possível e coerente compreender tais afirmativas como mais uma estratégia discursiva de caráter midiático, à semelhança de tantas outras elaboradas pelo mestre de Médan para divulgar a estética e o movimento naturalistas.

Zola e os demais membros do grupo de Médan teciam com o teatro uma relação que precede a publicação de "O naturalismo no teatro". Em concordância com os preceitos de Zola, Alexis, Huysmans, Maupassant, Hennique e Céard acreditavam que o teatro, tal como outrora fora a pintura, poderia servir de campo para o estudo do "movimento da inteligência humana" (ZOLA, 2006, p. 388, tradução nossa).[247] Não por acaso, depois da publicação da coletânea *As soirées de Médan*, o grupo teve como meta a organização do volume *Teatro de Médan*, uma reunião de peças teatrais que ambicionavam apresentar o teatro do futuro.

Da mesma forma, um artigo publicado em *Le Voltaire* em outubro de 1878, anterior, portanto, à publicação de "O naturalismo no teatro", não apenas ratifica a anterioridade das reflexões de Zola acerca do gênero dramático, como também antecipa argumentos que mais tarde seriam desenvolvidos.

> Como ele não compreendeu que o teatro para mim é somente um campo de manobras e de experiências? [...] Outrora foi a pintura que me serviu de campo de manobra. Hoje, eu escolhi o teatro, porque ele está mais perto; aliás, pintura, teatro, romance, o terreno é o mesmo

[244] No original: "la force d'impulsion du siècle était le naturalisme".

[245] No original: "Homère est un poete naturaliste".

[246] No original: "une école littéraire vieille comme le monde".

[247] No original: "mouvement de l'intelligence humaine".

> quando ali se estuda o movimento da inteligência humana (ZOLA, 2006, p. 388, tradução nossa).[248]

No ensaio "O naturalismo no teatro", Zola disserta sobre a origem do romance naturalista, também chamado moderno, por meio das obras de Stendhal, Balzac, Flaubert e dos irmãos Goncourt.[249] Ao localizar a gênese do romance moderno na obra de tais romancistas, Zola antecipa a argumentação que Eric Auerbach (cf. 2004) proporia no século XX para a formação do realismo moderno:

> Minha única finalidade é aqui estabelecer as fontes do romance contemporâneo, explicar o que é e por que o é.
> Eis, portanto, as fontes nitidamente indicadas. Ao alto, Balzac e Stendhal, um fisiólogo e um psicólogo, livres da retórica do romantismo, que foi sobretudo um motim de retóricos. Depois, entre nós e esses dois antepassados, o Sr. Gustave Flaubert de um lado, e os Srs. Edmond e Jules de Goncourt do outro, trazendo a ciência do estilo, fixando a fórmula numa retórica nova. O romance naturalista aí está (ZOLA, 2006, p. 140, tradução nossa).[250]

Na sequência do ensaio, Zola refaz brevemente o percurso histórico do teatro, lamenta o fato de o teatro naturalista ainda não ter um mestre e defende a ideia de que, à semelhança do romance, o gênero dramático precisa transformar-se, tornando-se mais realista. Para tanto, seria preciso livrar-se das deficiências do teatro romântico, trazendo à cena a verdade humana, a observação dos costumes e do homem.

> Espero que se coloquem de pé no teatro homens de carne e osso, tomados da realidade e analisados cientificamente, sem nenhuma mentira. [...] Espero que os meios determinem as personagens e que as personagens ajam segundo a lógica dos fatos combinada com a lógica de seu próprio temperamento. [...] Espero, enfim, que a evolução feita no romance termine no teatro, que se retorne à própria origem da ciência e da arte modernas, ao estudo da natureza, à

---

[248] No original: "Comment n'a-t-il pas compris que le théâtre n'est encore pour moi qu'un champ de manoeuvres et d'expériences ? [...] Autrefois, ç'a été la peinture qui m'a servi de champ de manoeuvres. Aujourd'hui, j'ai choisi le théâtre, parce qu'il est plus près: d'ailleurs, peinture, théâtre, roman, le terrain est le même, lorqu'on y étudie le mouvement de l'intelligence humaine".

[249] Esses romancistas voltariam a ser abordados por Zola na obra *Os romancistas naturalistas*, publicada no mesmo ano em que saiu o volume *O romance experimental*.

[250] No original: "Mon seul but est d'établir ici les sources du romain contemporain, d'expliquer ce qu'il est et pourquoi il est cela.
Voilà donc les sources nettement indiquées. En haut, Balzac et Stendhal, un physiologue et un psychologue dégagés de la rhétorique du romantisme, qui a été surtout une émeute de rhéteurs. Puis, entre nous et ces deux ancêtres, M. Gustave Flaubert d'une part, et de l'autre MM. Edmond et Jules de Goncourt, apportant la science du style, fixant la formule dans une rhétorique nouvelle. Le roman naturaliste est là".

> anatomia do homem, à pintura da vida, num relatório exato, tanto mais original e vigoroso que ninguém ainda ousou arriscá-lo no palco (ZOLA, 2006, p. 155-156, tradução nossa).[251]

Por fim, afirma que a evolução naturalista é a própria inteligência do século, e que o próprio público reclamará uma transformação (cf. ZOLA, 2006, p. 159). A fim de revalidar e difundir seus argumentos, apresenta o naturalismo como o destino inexorável da arte, "a força das nossas produções, o eixo ao redor do qual gira nossa sociedade" (ZOLA, 2006, p. 135, tradução nossa).[252] Conclui afirmando que "ou o teatro será naturalista ou não existirá" (ZOLA, 2006, p. 159, tradução nossa).[253]Assim, Zola conclama a mudança, fazendo desse artigo mais um instrumento de combate ao romantismo.

O ensaio "O dinheiro na literatura", por seu turno, difere dos demais, pois não contribui diretamente para o arcabouço teórico naturalista. Através dele, Zola realiza um estudo sociológico do meio literário oitocentista, no qual critica a maneira hostil com que o dinheiro é visto no mundo das letras e, como sugere o título, defende a inclusão do mesmo "no seio do universo da produção dos bens simbólicos" (ZOLA, 2006, p. 388, tradução nossa).[254] Na opinião do crítico, "a literatura tem tudo a ganhar ao incorporar-se à potência do dinheiro" (ZOLA, 2006, p. 389, tradução nossa),[255] visto que é ele que garante a independência dos escritores e que "impulsiona as belas obras" (ZOLA, 2006, p. 194, tradução nossa).[256] Como qualquer outro trabalhador, o escritor ganha sua vida por meio de seu trabalho. A imagem romântica do escritor como um ser especial dotado de habilidades e talentos extraordinários é assim desmitificada ao longo desse artigo.

Já o último texto do volume, "A República e a literatura", aponta similaridades entre a teoria naturalista e a política republicana, considerada por Zola essencialmente naturalista. Daí a frase emblemática: "A República será naturalista ou não será" (ZOLA, 2006, p. 341,

---

[251] No original: "J'attends qu'on plante debout au théâtre des hommes en chair et en os, pris dans la réalité et analysés scientifiquement, sans un mensonge. [...] J'attends que les milieux déterminent les personnages et que les personnages agissent d'après la logique des faits combinée avec la logique de leur propre tempérament. [...] J'attends enfin que l'évolution faite dans le roman s'achève au théâtre, que l'on y revienne à la source même de la science et de l'art modernes, à l'étude de la nature, à l'anatomie de l'homme, à la peinture de la vie, dans un procès-verbal exact, d'autant plus original et puissant, que personne encore n'a osé le risquer sur les planches".

[252] No original: "la force de nos productions, le pivot sur lequel tourne notre société".

[253] No original: "ou le théâtre sera naturaliste, ou il ne sera pas".

[254] No original: "[...] au sein de l'univers de la production des biens symboliques".

[255] No original: "La littérature a tout à gagner à s'incorporer la puissance de l'argent".

[256] No original: "fait pousser les belles oeuvres".

tradução nossa),[257] uma recontextualização da frase que proferira a respeito do teatro de sua época. Em virtude de seu forte caráter político, o ensaio suscitou inúmeros comentários e promoveu a ruptura entre Zola e o jornal *Le Voltaire*. Anunciado um dia antes em um artigo do crítico Albert Wolff, o ensaio teve sua publicação aguardada com certa ansiedade. Nele, Zola "naturaliza" as espécies republicanas, questiona a perda do poder simbólico dos escritores no seio do mundo social, e exige um lugar de destaque aos "homens de ciência, escritores e artistas" (ZOLA, 2006, p. 368, tradução nossa).[258] As ideias de Zola sobre a política de seu tempo serão retomadas ao longo de sua carreira, primeiramente em *Uma campanha* (1882), livro no qual defende a liberdade de expressão, e mais tarde, durante seu envolvimento no caso Dreyfus.

Mas dentre os artigos que compõem o volume *O romance experimental*, o homônimo ao título é sem dúvida o mais importante, pois é nele que Zola expõe os fundamentos de sua teoria literária de forma sistemática, buscando defender, justificar e legitimar suas práticas textuais. Depois de sua primeira publicação em maio de 1879, na revista russa *Le Messager de l'Europe*, "O romance experimental" saiu ainda no mesmo ano no periódico *Le Voltaire*. Só então o público francês pôde ter acesso ao texto que busca configurar uma teoria do romance e sintetizar parte da poética naturalista, cujas primeiras manifestações encontram-se nos artigos de jornal escritos em defesa dos pintores impressionistas, publicados ainda no início da década de 1860.

O texto inscreve-se com perfeição no contexto de seu tempo, ao refletir o grande entusiasmo da era positivista pelo progresso das ciências e ao delatar o interesse de literatos pelo universo científico. Sob a influência do experimentalismo em voga, a literatura empenhou-se na descrição metódica do real. Desse modo, a fim de observar e descrever com maior precisão, os romancistas passaram a documentar suas pesquisas analíticas. Leituras de tratados de Ciências Naturais, de Fisiologia e de Medicina tornaram-se frequentes, em função do propósito de aproximar a literatura e a ciência. O romancista buscava documentar sua obra a partir de observações empíricas, pois era partidário da crença de que a ciência conferia indubitavelmente verossimilhança ao discurso literário. A inserção do conhecimento científico no território das artes sustentava-se assim na associação entre ciência e verdade.

Auguste Comte fora um dos primeiros a abrir caminho aos romancistas naturalistas ao definir em seu *Curso de filosofia positivista* os fundamentos de tal filosofia, segundo a qual as leis dos fenômenos devem ser estabelecidas por meio da observação e do pensamento

[257] No original: "La République sera naturaliste ou ne sera pas".

[258] No original: "hommes de science, écrivains et artistes".

racional. Dessa corrente, os romancistas também herdaram o interesse pela ordem social que, por sua vez, afinou-se diretamente com o nascimento da sociologia.

Dentre aqueles que prepararam e fertilizaram o terreno para os escritores naturalistas, encontra-se igualmente a presença do filósofo, historiador, crítico e ensaísta Hippolyte Taine. O conjunto de seus postulados, com destaque para a teoria dos três fatores (raça, meio e momento), da qual se serve para explicar o fenômeno artístico do ponto de vista científico, influenciará enormemente a doutrina naturalista proposta por Zola.

Os estudos literários devem em parte a Taine o início da substituição da crítica subjetiva pela crítica científica: "Com Taine, tudo é determinado, e o problema literário se torna um problema de matemática: colocam-se os dados, raça, meio, momento, admite-se uma variável, qualidade dominante, e obtém-se a definição de um talento" (COGNY, 1963, p. 31, tradução nossa).[259]Antes de construir a análise crítica sobre a obra de um romancista, Taine empenhava-se no estudo biográfico do autor de sua escolha, pois acreditava que a obra estava contida no homem, isto é, estudando o homem, compreender-se-ia a obra. Eis a aplicação da teoria do meio e das circunstâncias, da qual Taine se servia como método para a elaboração de suas críticas: "Essa teoria tem por princípio que os fatores intelectuais são apenas os produtos da influência da raça, do meio e do momento sobre o homem. Sendo um homem a nação a que pertence, a época e o meio nos quais vive, deduziremos daí a obra que produzirá esse homem" (ZOLA *apud* CATHARINA, 2006, p. 117).

Na condição de "humilde discípulo de Taine" (ZOLA *apud* BAGULEY, p. 39), que conhecera por volta de 1862, durante o trabalho na Livraria Hachette, Zola defendia a ideia de que no romance moderno a função do romancista deveria confundir-se com a do crítico. Os romancistas naturalistas deveriam assim adotar o mesmo método difundido por Taine:

> Quando Taine estuda Balzac, faz exatamente o que o próprio Balzac faz quando estuda, por exemplo, o pai Grandet. O crítico age sobre o escritor para conhecer suas obras como o romancista age sobre uma personagem para conhecer seus atos. Dos dois lados, é a mesma preocupação com o meio e com as circunstâncias (ZOLA, 1995, 39).

Tendo por base a filosofia positivista, o crítico e o romancista naturalista não só aplicariam o mesmo método, como também partiriam de um mesmo ponto: o estudo do meio

[259] No original: "Avec Taine, tout est déterminé et le problème littéraire devient un problème de mathématiques: on pose les données, race, milieu, moment, on admet une variable, qualité dominante et l'on obtient la définition d'un talent".

e a coleta de documentos extraídos da natureza. Dessa forma, tanto o crítico quanto o romancista não tirariam conclusões, mas apenas exporiam fatos. Tal metodologia busca fazer crer que a imaginação não exerce um papel dominante no processo de criação literária: "[...] a imaginação torna-se dedução, intuição, age sobre os fatos prováveis que se pôde observar diretamente e sobre as consequências possíveis dos fatos que se trata de estabelecer logicamente segundo o método" (ZOLA, 1995, p. 41).

A exemplo de Taine, que fundamenta suas críticas na fisiologia, Zola também aí buscará fundamentar suas proposições artísticas. Suas reflexões a respeito da "fisiologia do mundo moral", assim como seus demais apontamentos, são tributárias das leituras que fizera das obras de Taine, como a *História da literatura inglesa* (1864), o prefácio de *Ensaios de crítica e história* (1866) e, sobretudo, o grande estudo feito sobre Balzac presente em *Novos ensaios de crítica e história* (1865).

É pertinente destacar, portanto, que, embora considerasse Taine o "naturalista do mundo moral" (*apud* BAGULEY, 1995, p. 89), capaz de aliar a ciência e a arte, e tenha feito de *História da literatura inglesa* um importante subtexto de "O romance experimental", Zola fora capaz de lançar um olhar crítico sobre algumas posições daquele que acreditava ser seu mestre. Sua principal contraposição resumia-se no fato de Taine não reconhecer o papel e a importância do temperamento do escritor no processo artístico. Zola não deixou de criticar a rigidez do método de Taine, incapaz de conferir liberdade e espaço à personalidade do romancista. Sabe-se que, ao longo dos anos, Taine passou a não corresponder mais às expectativas de Zola, o que fez com que novas críticas se consolidassem, algumas inclusive a respeito da falta de engajamento de Taine na vida literária: "É o Sr. Taine que é atualmente o chefe de nossa crítica, e é lamentável que ele se feche na história e na filosofia, ao invés de intervir em nossa vida militante" (ZOLA *apud* BAGULEY, 1995, p. 39, tradução nossa).[260] O abandono progressivo das ideias de Taine acabaria por despertar em Zola interesse pelos estudos de Claude Bernard a respeito da medicina experimental.

Ao lado dos princípios de Taine, da filosofia de Comte e das descobertas de Darwin,[261] os estudos de Claude Bernard conferiram sustentabilidade teórica à doutrina naturalista. Assim, é especialmente sob a égide dos estudos empreendidos por Claude Bernard que Zola sustenta a construção argumentativa de "O romance experimental."

---

[260] No original: "C'est M. Taine qui est actuellement le chef de notre critique, et il est à regretter qu'il s'enferme dans l'histoire et la philosophie, au lieu de se mêler à notre vie militante".

[261] O crítico Alain de Lattre estuda a influência da doutrina darwinista na obra de Zola em se livro *Le réalisme selon Zola*; archéologie d'une intelligence.

As pesquisas inovadoras de Claude Bernard exerciam fascínio naquele período. Ele ocupava a cadeira de medicina experimental no Collège de France, onde fazia conferências atraindo espectadores diversos, dentre os quais personalidades eminentes, como o Príncipe de Gales e o Imperador do Brasil, Pedro II, além de alguns romancistas, tais como Edmond de Goncourt, Théophile Gautier, Flaubert e Zola (cf. CARONI, 1982, p. 16). De fato, Claude Bernard era o intelectual do momento, e suas ideias começavam a ganhar prestígio no meio literário. Não se sabe ao certo quando Zola leu pela primeira vez *Introdução ao estudo da medicina experimental*, mas é provável que tenha ouvido falar do livro ainda no ano de sua publicação, cuja repercussão fora considerável. Publicado em 1865, o estudo de Claude Bernard dividiu as atenções com o escândalo envolvendo a tela Olympia, de Manet, com o lançamento de *Germinie Lacerteux*, dos Goncourt, e ainda com a publicação das primeiras lições de *Filosofia da arte* e de *Novos ensaios da crítica e da história*, ambos de Taine.

No artigo "Duas definições do romance", publicado em 1866, Zola já destacava "os largos horizontes da observação e do método," bem como propunha "a análise e o método experimental" (ZOLA, 2006, p. 20, tradução nossa),[262] o que permite supor que ele tinha ao menos conhecimento do vocabulário empregado por Claude Bernard.

Para escrever seu principal artigo teórico, Zola confessa ter-se apoiado diretamente no estudo de Bernard. Portanto, não há qualquer exagero em afirmar que as notas de leitura de *Introdução ao estudo da medicina experimental* constituem o manuscrito preparatório de "O romance experimental." Zola é o primeiro a reconhecer que, de fato, essas anotações marginais escritas em letra miúda e em traços verticais serviram de roteiro para a redação de seu texto.

Já nas primeiras linhas do artigo, ele faz uma espécie de resenha do texto de Claude Bernard, revelando, dessa forma, a principal fonte de suas reflexões:

> Farei aqui tão-somente um trabalho de adaptação, pois o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard, em sua *Introdução ao estudo da medicina experimental*. Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, vai servir-me de base sólida. Nele encontrarei toda a questão tratada, e limitar-me-ei, como argumento irrefutável, a dar as citações que me serão necessárias. Será apenas uma compilação de textos, uma vez que pretendo, em todos os pontos, entrincheirar-me atrás de Claude Bernard (ZOLA, 2006, p. 48, tradução nossa).[263]

[262] No original: "larges horizons de l'observation et de la méthode", "l'analyse et la méthode expérimentale".

[263] No original: "Je n'aurai à faire ici qu'un travail d'adaptation, car la méthode expérimentale a été établie avec une force et une clarté merveilleuses par Claude Bernard, dans son *Introduction à l'étude de la medécine expérimentale*. Ce livre, d'un savant dont l'autorité est décisive, va me servir de base solide. Je trouverai là toute la question traitée, et je me bornerai, comme arguments irréfutables, à donner les citations qui me seront nécessaires. Ce sera donc une compilation de textes; car je compte, sur tous les points me retrancher derrière Claude Bernard".

Ao longo do texto de “O romance experimental”, é possível identificar três níveis de argumentação: a apresentação do método experimental, a aplicação desse método às ciências humanas e, por fim, a definição do romance experimental.

O método poderia ser definido como “uma observação provocada com o objetivo de controle” (ZOLA, 2006, p. 51, tradução nossa),[264] ao passo que sua adequação às ciências do homem se sustentaria na aplicabilidade de seu rigor metodológico. Segundo Claude Bernard e Zola, apesar das diferenças existentes entre as ciências biológicas e as ciências físico-químicas, o método experimental poderia ser aplicado às ciências dos corpos vivos, uma vez que neles as condições de existência dos fenômenos também são absolutamente determinadas (cf. CARONI, 1982, p. 17).

Já o romance experimental é apresentado como a forma ideal de literatura na modernidade. O romancista torna-se um observador-experimentador que relata uma experiência, ou seja, concebe uma intriga apoiada em dados documentais extraídos da natureza.

Zola serve-se assim dos estudos de Claude Bernard como metáfora para a sua teoria naturalista de criação literária, não só porque compartilha com ele e com os demais cientistas de seu tempo o dogma do determinismo absoluto, mas, sobretudo, porque compreende que, ao aproximar-se de Claude Bernard, um cientista em evidência na sua época, conferia credibilidade e visibilidade à sua teoria, além de atrair um público que se interessava pelas novidades científicas. Abre-se, dessa forma, a possibilidade de compreender “O romance experimental” como um texto publicitário, cuja publicação se configuraria como mais uma das estratégias midiáticas de Zola.

Ao escrever “O romance experimental”, Zola funde a obra médica de Claude Bernard com os conceitos de Hippolyte Taine, a ponto de o texto oscilar entre paráfrases extraídas do livro de Claude Bernard e os preceitos metodológicos de Taine. A fusão desses dois universos distintos teria permitido a Zola não só desenvolver a sua tese naturalista, como também legitimá-la.

---

[264] No original: “une observation provoquée dans un but de contrôle”.

### 2.4.3 A poética naturalista: uma questão de mímesis?

Sabe-se que Zola valorizou e defendeu o que nomeou “temperamento”, ou seja, certa propensão inata do escritor, manifestada num estilo ou expressão pessoal, algo próximo àquilo que os clássicos chamavam “engenho”, e os românticos, “gênio”. Posicionou-se, no entanto, contra o estilo empoado e a imaginação irrestrita, características da literatura romântica, pois acreditava que a era do idealismo havia chegado ao fim. Em tempos de grande avanço científico, a investigação científica e o raciocínio experimental deveriam entrar em ação, substituindo os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação (cf. ZOLA, 2006, p. 60). Ao contrário dos escritores idealistas, que “escapam à análise, e permanecem por isso no desconhecido, fora das leis da natureza” (ZOLA, 2006, p. 75, tradução nossa),[265] o escritor naturalista deve submeter os fatos à observação e à experiência (cf. ZOLA, 2006, p. 75). A criação literária deve aliar o estilo individual de cada escritor à sua capacidade de observar analiticamente a realidade.

Com “O romance experimental”, Zola agrega um novo princípio à sua teoria, o de que a realidade deve ser observada pelos olhos da ciência. Sob a ótica da cientificidade, multiplica suas proposições literárias originais que começaram a delinear-se na década de 1860. Trata-se de um “esforço teórico para conciliar a observação do real, a ciência e o ‘temperamento’” (BECKER, 1993, p. 369, tradução nossa).[266]

No início de sua argumentação, Zola serve-se de um trecho extraído do estudo de Claude Bernard a fim de determinar o que deve haver de observação e de experimentação no romance naturalista:

> O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante dos olhos... Ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza. Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato e bem observado o fenômeno, surge a ideia, intervém o raciocínio, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno (Claude BERNARD *apud* ZOLA, 2006, p. 51-52, tradução nossa).[267]

[265] No original: “échappent à l’analyse, et restent dès lors dans l’inconnu, en dehors des lois de la nature”.

[266] No original: “effort théorique de concilier l’observation du réel, la science et le ‘tempérament’ ”.

[267] No original: “L’observateur constate purement et simplement les phénomènes qu’il a sous les yeux... il doit être le photographe des phénomènes; son observation doit représenter exactement la nature. Il écoute la nature, et il écrit sous sa dictée. Mais une fois le fait constaté et le phénomène bien observé, l’idée arrive, le raisonnement intervient, et l’expérimentateur apparaît pour interpréter le phénomène”.

Nesse trecho, fica claro que Zola identifica certa correspondência entre as definições dos processos de observação e experimentação, propostas por Claude Bernard, e suas noções de "senso do real" e "temperamento". O racionalismo experimental empreendido por Claude Bernard garantiria o espaço da individualidade do pesquisador, da intuição do experimentador. Nas palavras de Zola, trata-se de "um sentimento particular, um *quid proprium*, que constitui a originalidade, a invenção ou o gênio de cada um" (ZOLA, 2006, p. 56, tradução nossa).[268]

O romancista observa a natureza atentamente e, a fim de registrá-la tal como um fotógrafo, recolhe informações e escreve notas. A partir de então, "surge a ideia", e o romancista põe-se a criar uma intriga que mais do que nunca tem um compromisso selado com a verossimilhança. Em outras palavras, seria possível dizer: o romancista naturalista deve ter o "senso do real" para observar a natureza e associá-lo à sua "expressão pessoal", que lhe permitirá interpretar o real ao seu modo.

Qual seria o papel do gênio do artista na experimentação? Zola esclarece que "permanece sendo o gênio, a ideia *a priori*, mas é controlado pela experiência. Como é natural, a experiência não pode destruir o gênio, ela o confirma, pelo contrário" (ZOLA, 2006, p. 74, tradução nossa).[269] O sentimento pessoal seria apenas "o impulso primeiro". Em seguida, "a natureza se impõe" (ZOLA, 2006, p. 88, tradução nossa).[270] O romancista experimentador seria aquele que

> aceita os fatos provados, que mostra, no homem e na sociedade, o mecanismo dos fenômenos que a ciência domina, e que faz o seu sentimento pessoal intervir apenas nos fenômenos cujo determinismo ainda não está de forma alguma fixado, procurando controlar o mais que puder esse sentimento pessoal, essa ideia *a priori*, pela observação e pela experiência (ZOLA, 2006, p. 88, tradução nossa).[271]

> [...] o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal qual os observou, define o ponto de partida, estabelece o terreno sólido sobre o qual as personagens vão andar e os fenômenos se desenvolver. Depois, o experimentador surge e institui a experiência, quer dizer, faz as personagens evoluírem numa história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo

[268] No original: "un sentiment particulier, un *quid proprium*, qui constitue l'originalité, l'invention ou le génie de chacun".

[269] No original: "Il reste le génie, l'idée a priori, seulement il est contrôlé par l'expérience. Naturellement, l'expérience ne peut détruire le génie, elle le confirme, au contraire".

[270] No original: "l'impulsion première", "la nature est là et s'impose".

[271] No original: "celui que accepte les faits prouvés, qui montre dans l'homme et dans la société le mécanisme des phénomènes dont la science est maîtresse, et qui ne fait intervenir son sentiment personnel que dans les phénomènes dont le déterminisme n'est point encore fixé, en tâchant de contrôler le plus qu'il le pourra ce sentiment personnel, cette idée *a priori*, par l'observation et par l'expérience".

> dos fenômenos estudados. Trata-se quase sempre de uma experiência "para ver", como a designa Claude Bernard. O romancista parte em busca de uma verdade (ZOLA, 2006, p. 52, tradução nossa).[272]

O romancista naturalista não está, de fato, em busca da verdade, mas de uma verdade, isto é, da verossimilhança. Não é a verdade que está em jogo, mas o caráter verossímil do que se narra. Nesse sentido, acreditamos que Zola esteja mais próximo da poética clássica de Aristóteles do que se imagina. O romancista-teórico é partidário da ideia de que "não é ofício do poeta narrar o que aconteceu, e sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade" (ARISTÓTELES, 1987, p. 209). À semelhança de Aristóteles, Zola acreditava que a narrativa deveria apresentar ao leitor o possível, persuasivo e crível, pois a mímesis não se circunscreve ao campo da verdade, mas ao das possibilidades. Ele defendeu a verossimilhança e não a veracidade, ao contrário, pois, da interpretação equivocada que seus escritos pode sugerir. Acreditava, contudo, que, para ser verossímil, o texto literário deveria partir de dados extraídos da realidade.

O romance de Balzac *A prima Bette* seria, na opinião de Zola, um exemplo dessa operação, que "consiste em pegar os fatos na natureza, depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os mesmos pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se afastar das leis da natureza (ZOLA, 2006, p. 53, tradução nossa).[273]

A experiência que Zola apregoa nada mais é do que um processo imaginário, que deve partir de dados empíricos, e que é metaforicamente associado a procedimentos científicos. O método experimental não encerra o romancista em limites estreitos; ao contrário, ele o coloca no pleno exercício de sua "inteligência de pensador" e de todo o seu "gênio de criador" (ZOLA, 2006, p. 56, tradução nossa).[274] Embora o romancista observe o real, elabore um inventário de notas com dados extraídos da realidade, e só então dê início à escrita de seus romances, tudo isso constitui um ponto de partida, uma base factual e empírica sim, porém destinada a aliar-se à expressão pessoal, ao gênio imaginativo do artista. Mais uma vez, vê-se,

---

[272] No original: "[...] le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et l'institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomène mis à l'étude. C'est presque toujours ici une expérience 'pour voir', comme l'appelle Claude Bernard. Le romancier part à la recherche d'une vérité".

[273] No original: "consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature".

[274] No original: "intelligence de penseur", "génie de créateur".

então, que Zola não só não exclui a imaginação da criação literária, como também a reconhece como parte integrante e decisiva do processo artístico.

O que Zola pretendia dizer é que a documentação, o recolhimento dos dados, a observação *in loco* não poderiam ser desprezados, sob pena de o romance deixar de ser produto do "senso do real" do romancista. O romancista naturalista é aquele que parte de documentos extraídos da natureza para compor seus textos com lógica e clareza. Conforme afirmava Claude Bernard, "A ideia experimental não é de modo algum arbitrária, nem puramente imaginária; ela deve ter sempre um ponto de apoio na realidade observada, isto é, na natureza" (Claude BERNARD *apud* ZOLA, 2006, p. 56, tradução nossa).[275]

Ao longo do texto de "O romance experimental", Zola advoga em causa própria, defendendo-se das acusações da crítica e buscando elucidar seus postulados teóricos. Mais uma vez esclarece que a "experiência" em si pressupõe uma intervenção por parte do artista. O romance, por seu turno, presumiria igualmente essa "experiência", à medida que seleciona e desloca, escolhe e coloca em perspectiva.

> Uma crítica estúpida que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas, é de querermos ser unicamente fotógrafos. Por mais que declaremos que admitimos o temperamento e a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade de ser estritamente verdadeiro, sobre a necessidade de arranjar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem, com a aplicação do método experimental ao romance, cessam todas as querelas. A ideia de experiência traz em si a ideia de modificação. Partimos realmente dos fatos verdadeiros, que constituem nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, temos que produzir e dirigir os fenômenos. Esta é nossa parte de invenção e de gênio na obra (ZOLA, 2006, p. 55, tradução nossa).[276]

O termo "experimental", assim, serve apenas como suporte metafórico a Zola na sua tentativa de elucidar os princípios teóricos que o orientam. O romancista naturalista não realiza nenhuma "experiência", no sentido literal do termo; ele apenas reúne a mais vasta documentação que puder acerca do tema que escolheu para desenvolver e, em seguida,

[275] No original: "L'idée expérimentale n'est point arbitraire ni purement imaginaire; elle doit toujours avoir un point d'appui dans la réalité observée, c'est-à-dire dans la nature".

[276] No original: "une reproche bête qu'on nous fait, à nous autres écrivains naturalistes, c'est de vouloir être uniquement photographes. Nous avons beau déclarer que nous acceptons le témperament, l'expression personnelle, on n'en continue pas moins à nous répondre par des arguments imbéciles sur l'impossibilité d'être strictement vrai, sur le besoin d'arranger les faits pour constituer une oeuvre d'art quelconque. Eh bien! avec l'application de la méthode expérimentale au roman, toute querelle cesse. L'idée d'expérience entraîne avec elle l'idée de modification. Nous partons bien des faits vrais, qui sont notre base indestructible; mais, pour montrer le mécanisme des faits, il faut que nous produisons et que nous dirigions les phénomènes; c'est là notre part d'invention, de génie dans l'oeuvre".

permite que sua expressão pessoal se manifeste por meio do processo criativo, à semelhança de qualquer outro ficcionista.

> [...] no momento da redação do texto definitivo do romance, o texto das notas de pesquisa, que se apresenta originalmente como um conjunto homogêneo, contínuo, unificado por seu tema, pelas circunstâncias de seu estabelecimento e por sua estrutura, se volatiza. Ele explode e se dispersa através das seções descontínuas do romance, de um capítulo a outro. Cria-se, então, um outro sistema de correlações entre o enunciado mimético do real e a semiose constitutiva da ficção narrativa [...] (MITTERAND, 1987, p. 85, tradução nossa).[277]

Ora, na condição de ficcionista, Zola sabia que a imaginação era inerente ao processo de criação literária, e que suas notas de leituras e de observações *in loco* seriam naturalmente diluídas no texto e misturadas ao dado ficcional.

O método científico não seria uma invenção de Zola, mas um produto de seu tempo: "Não fomos nós que introduzimos esse método; ele se introduziu sozinho, e o movimento continuaria, mesmo que quiséssemos eliminá-lo. Apenas constatamos o que acontece em nossas letras modernas" (ZOLA, 1989, p. 44). O método científico seria pois responsável por creditar ao romancista a capacidade de revelar uma verdade; ao comportar-se como um cientista, o romancista exporia a verdade naturalista.

O romance experimental, por seu turno, seria igualmente uma consequência da evolução científica do século: "[...] é, em uma palavra, a literatura de nossa idade científica, como a literatura clássica e romântica correspondeu a uma idade de escolástica e de teologia. (ZOLA, 2006, p. 64-65, tradução nossa).[278]

Nota-se que o naturalismo é tanto uma questão de método quanto de assunto. O método seria o da objetividade do cientista, ao passo que os temas poderiam estar relacionados com patologias físicas, com a fisiologia, com os problemas e as condições de vida da classe trabalhadora, a pobreza etc. Para ser considerada naturalista, portanto, uma obra deveria estar afinada com o método e com temas típicos do romance naturalista. É curioso notar, todavia, que a repetição de um determinado modelo de intrigas, personagens, temas, tipos, lugares, processos narrativos e descritivos típicos do discurso naturalista opõem-se

[277] No original: "[...] au moment de la rédaction du texte définitif du roman, le texte des notes d'enquête, qui se presente à l'origine comme un ensemble homogène, continu, unifié par son sujet, par les circonstances de son établissement et par son écriture, se volatise. Il éclate et se disperse à travers des sections discontinues du roman, d'un châpitre à l'autre. Alors se crée un autre système de corrélations entre l'énoncé mimétique du réel et la sémiose constitutive de la fiction narrative [...]".

[278] No original: "[...] il est en un mot la littérature de nôtre âge scientifique, comme la littérature classique et romantique a correspondu à un âge de scolastique et de théologie".

diretamente às práticas miméticas preconizadas por tal literatura (cf. BAGULEY, 1995, p. 8). Parece incoerente a adoção de uma fórmula única por uma estética que busca ter como ponto de partida dados extraídos da realidade. Tal como a natureza, ela deveria caracterizar-se pela não-especificidade, pela indistinção. Essa é uma das críticas recorrentes dirigidas ao romance naturalista.

Muito se diz também sobre a incongruência entre o discurso teórico naturalista e o romance naturalista propriamente dito. A crítica acredita que, se por um lado o romance *Nana* (1880) configura-se como uma tentativa de aplicabilidade do discurso teórico na prática romanesca, romances como *Germinal* (1885) encontram-se longe de qualquer simetria entre teoria e prática. Essa aparente incoerência deve-se ao fato de a crítica, em geral, não compreender que Zola, tal como apregoara em seu texto teórico, ao mesmo tempo que se submete aos determinismos propostos em "O romance experimental", associando regras de orientação positivista e determinista, se autoconcede liberdade para organizar suas narrativas, seguindo regras implícitas e subjacentes que manifestam sua "expressão pessoal". Talvez mais interessante do que buscar assimetrias entre a teoria e a realização de seus romances seria compreender sua teoria e sua ficção como produtos de uma mesma cultura e obras de um mesmo "temperamento."

Ainda hoje, quando cresce a simpatia por Zola e seus romances, a crítica sobre a teoria do romance experimental permanece bastante desfavorável. Grande parte da crítica contemporânea continua a ver "O romance experimental" como uma mera adaptação da obra médica de Claude Bernard. Acusam Zola ora de louco, ora de ingênuo, visto que ninguém em sã consciência seria capaz de afirmar que o romance poderia tornar-se científico apoiando-se na medicina. A crítica atém-se simplesmente à impossibilidade de aplicação dos ditames médicos ao romance, o que desvalida, e muito, a teoria naturalista.

Zola é assim frequentemente acusado de confundir literatura e fisiologia e de ignorar as regras mais elementares da verossimilhança artística. Esse "erro" fundamental, "verdadeiro absurdo", tornaria a teoria naturalista insustentável (cf. FURST, 1971, p. 47). Suas frases de efeito seriam sofismas e não resistiriam a um exame cuidadoso, pois suas ideias seriam inviáveis artisticamente (cf. FURST, 1971, p.45). Ao compreender a teoria naturalista ao pé da letra, parte da crítica insiste na insanidade do teórico que almejaria colocar as artes no mesmo plano das ciências, impondo um método científico ao processo de criação artística.

Pesa ainda sobre Zola a acusação do descuido com a forma. A crítica não aprofunda muito tal juízo, que parece ter como parâmetro o cuidado obsessivo de Flaubert com o aspecto formal. Nesse sentido, Lilian Furst considera os textos teóricos de Zola — "O romance

experimental" e "O naturalismo no teatro" — como um dos pontos fracos do naturalismo, dado seu alheamento em relação às questões propriamente formais da elaboração literária. Pode-se ponderar, no entanto, que embora Zola não se atenha aos aspectos formais nos referidos textos de caráter mais teórico que artístico, não significa dizer que ele despreze tais questões ou jamais manifeste preocupações a respeito.

Ainda segundo essa mesma crítica, o naturalismo teria atingido seu maior êxito em romances plenos de poesia, como *Uma página de amor* (1878) e *Germinal* (1885), ou seja, quando fracassou na execução de suas rígidas leis, como por exemplo, a de que o artista não poderia servir-se de sua imaginação. Lilian Furst, no entanto, parece compreender a teoria naturalista de forma equivocada, pois Zola sempre reconheceu a imaginação como parte do processo criativo, como julgamos ter demonstrado; apenas propagou a ideia de que o "senso do real" deveria a ela aliar-se. A propósito disso, convém referir que Guy Robert, pesquisador da obra de Zola, ao analisar os manuscritos e as notas preparatórias da série *Os Rougon-Macquart*, pôde constatar que o trabalho do escritor, embora complexo e minucioso, concedia amplo espaço à atividade criadora, ou seja, à imaginação, visto que existem naturalmente diferenças consideráveis entre as anotações, fruto de leituras e observações *in loco*, e os romances.

Lílian Furst acrescenta ainda que a realizações do romance naturalista contradizem a teoria ao permitir a impressão da marca de seu autor: "Na própria escolha das palavras, ou seja, na transformação da realidade em arte, o gênio individual do artista entra também em jogo, e assim os praticantes do naturalismo afastam-se da própria teoria" (FURST, 1971, p. 98). Ora, não há contradição alguma nisso. Zola, como vimos, nunca negou a participação da individualidade do artista no processo criativo; ao contrário, afirmou que o gênio individual, que chamava "temperamento", deveria aliar-se ao "senso do real", ou seja, à capacidade de observar e analisar a natureza.

A crítica costuma associar diretamente a mímesis aos romances naturalistas pelo fato de essas obras inventariarem fatos sociais, e apoiarem-se na crença de que é possível representar o real por meio da linguagem. Essa é uma das restrições mais incisivas e recorrentes direcionadas contra o naturalismo.

> Mais uma vez a ideologia burguesa é identificada a uma ilusão linguística: pensar que a linguagem pode copiar o real, que a literatura pode representá-lo fielmente como um espelho ou uma janela sobre o mundo, segundo as imagens convencionais do romance (COMPAGNON, 1999, p. 107).

Tal reflexão é sem dúvida bastante profícua e pertinente, porém não se aplica apenas aos mecanismos de criação literária propostos por Zola e aos romances naturalistas, mas ao texto literário em geral, enquanto representação do mundo. Trata-se de uma ampla indagação sobre o próprio fazer literário, uma reflexão acerca das relações entre a literatura e o real, um questionamento, portanto, acerca do caráter mimético do texto literário.

A literatura afirma e reafirma sua existência na crença de que a linguagem pode representar ou expressar o real. No entanto, como sublinha Barthes na frase que escolhemos como epígrafe para esse trabalho, que ora reproduzimos, "O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por meio das palavras que há uma história da literatura" (BARTHES, 1978, p. 22). Desse modo, a ambição do artista em fazer do texto literário a mímesis da realidade, aliada à utopia de que tal empreendimento é possível por meio da linguagem, configuraria a própria razão de ser da literatura.

Todavia, é preciso ressaltar, como afirma Leyla Perrone-Moisés, que "a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer" (1986, p. 9). O fazer literário se fundamentaria portanto num paradoxo, pois a linguagem configura ao mesmo tempo a possibilidade de representar o real e a dificuldade intransponível desse empenho. A linguagem, desse modo, implicaria uma deformação inevitável; ela não pode representar o mundo com exatidão, mas apenas reinventá-lo, visto que seu sistema é falho em razão da arbitrariedade do signo. Escrever seria, assim, transformar, reinventar; caberia então à literatura reconstruir o mundo por meio da linguagem.

Nesse sentido, seria possível concluir que, por ser linguagem, a literatura não pode ser realista. Nem o realismo, nem a fuga do real se efetuariam plenamente na literatura, pois tanto uma atitude quanto a outra teriam o real como horizonte e a linguagem como mediação (cf. PERRONE-MOISÉS, 1986, p. 16). Segundo Barthes, a literatura pode paradoxalmente ser "categoricamente realista, na medida em que ela sempre tem o real por objeto de desejo", ou ainda, "irrealista" (BARTHES, 1978, p. 23), pois credita como possível o desejo do impossível, ou seja, de reproduzir o real.

Independente da estética que o texto literário preconize, ele não pode mimetizar o real com exatidão, nem tampouco agir diretamente sobre ele. À literatura caberia apenas promover o alargamento de nossa compreensão acerca do real, por meio dos processos de destruição e reconstrução do mundo.

Zola foi um excelente advogado de si mesmo. Tinha consciência de que a crítica refutava suas ideias porque as compreendia mal. Por isso mesmo, procurou, ao longo do texto

de “O romance experimental”, elucidar possíveis dúvidas e dirimir mal-entendidos no que concerne à sua teoria. Sua argumentação nesse sentido parece, todavia, não ter sido muito eficaz, pois ainda hoje parte da crítica insiste em compreendê-lo de forma errônea.

> Não dou ouvidos à voz dos críticos que me pedem para formular as leis da hereditariedade nas personagens e as da influência dos meios. Os que me fazem estas objeções negativas e desencorajadoras, dirigem-nas a mim apenas por preguiça de espírito, por teimosia na tradição, por apego mais ou menos consciente a crenças filosóficas e religiosas... O caminho experimental tomado pelo romance é hoje definitivo. De fato, ele não é de forma alguma o resultado da evolução científica, do próprio estudo do homem. São as minhas convicções a este respeito, e que procuro infundir no espírito dos jovens escritores que me leem, pois eu julgo que é preciso, antes de tudo, incutir-lhes o espírito científico e iniciá-los nas noções e tendências das ciências modernas (ZOLA, 2006, p. 79, tradução nossa).[279]

Em primeiro lugar, para não incorrer em incompreensões, em um plano maior seria preciso ler “O romance experimental” como parte do conjunto teórico dos escritos de Zola. À semelhança de sua obra romanesca, sua obra teórica também precisa ser compreendida como um todo. Só assim é possível lançar sobre os textos literários e teóricos de Zola um olhar crítico mais consistente. O desconhecimento dos artigos teóricos e críticos anteriores ou paralelos à escrita de “O romance experimental” compromete a leitura desse ensaio, a ponto de torná-la pouco coerente. O crítico que lê “O romance experimental” de forma isolada, como é forçoso admitir, não disporá de condições de compreensão tão favoráveis quanto aquele que leu o mesmo ensaio como parte de um todo, ou seja, depois de conhecer os estudos críticos de Zola sobre os pintores impressionistas ou ainda de tomar ciência da “Teoria das telas”, chave fundamental para entender adequadamente a teoria da criação literária segundo a ótica naturalista. Diríamos até que, a fim de alcançar uma perspectiva ainda mais ampla, seria preciso ler e compreender “O romance experimental” dentro do contexto de prefácios, manifestos e controvérsias que caracterizam a vida literária da época em questão.

Referimo-nos aqui também aos artigos críticos porque, como já indicamos (ver abertura desta subseção), no caso do naturalismo a teoria nasce da crítica. Há, nesse sentido, talvez uma subversão da lógica natural de todo o processo. A teoria naturalista começa a

[279] No original: “Je suis sourd à la voix des critiques qui me demandent de formuler les lois de l’hérédité chez les personnages et celles de l’influence des milieux; ceux qui me font ces objections négatives et décourageantes, ne me les adressent que par paresse d’esprit, par entêtement dans la tradition, par attachement plus ou moins conscient à des croyances philosophiques et religieuses... La direction expérimentale que prend le roman est aujourd’hui définitive. En effet, ce n’est point là le fait de l’influence éphémère d’un système personnel quelconque; c’est le résultat de l’évolution scientifique, de l’étude de l’homme elle-même. Ce sont mes convictions à cet égard que je cherche à faire pénétrer dans l’esprit des jeunes écrivains qui me lisent, car j’estime qu’il faut avant tout leur inspirer l’esprit scientifique et les initier aux notions et aux tendances des sciences modernes”.

delinear-se a partir do exercício de Zola como crítico de arte, ainda nos primeiros anos da década de 1860; isso altera, e muito, a compreensão crítica de suas concepções.

Num plano menor, restrito à estrutura argumentativa do texto, seria conveniente ler "O romance experimental" pacientemente, atendo-se aos argumentos e contra-argumentos apresentados. O leitor deve ler o artigo de Zola com certa prudência, sem deixar-se impressionar pelo estilo polêmico de seu autor:

> Zola é incapaz de escrever sem alarde e com poucas palavras, porque nunca se engaja sem convicção. Coragem, ardor, veemência e força impregnam seu ser tanto quanto seu pensamento. O que, aliás, era indispensável para construir o monumento literário que legou à posteridade (CARONI, 1982, p. 19).

Superados os primeiros obstáculos de leitura, já é possível lançar sobre "o romance experimental" uma nova mirada crítica. A leitura atenta de frases como "Não somos nem químicos, nem físicos, nem fisiólogos, somos simplesmente romancistas que nos apoiamos nas ciências" (ZOLA, 2006, p. 76, tradução nossa),[280] nos permite concluir que Zola não era um ingênuo que confundia literatura e ciência, como sugere parte da crítica ainda hoje. Ao contrário do que a historiografia literária consolidou, o escritor nunca afirmou que o romance era uma "experiência", no sentido literal da palavra, e que o romancista deveria trocar seu escritório de trabalho por um laboratório (cf. CARONI, 1982, p. 20).

O teórico naturalista acreditava que o romancista deveria voltar-se para o mundo ao seu redor, levando em conta todos os avanços científicos. A teoria naturalista estaria voltada para o futuro. É o que sugere esta frase de Zola: "Temos a química e a física experimentais; teremos a fisiologia experimental; mais tarde ainda teremos o romance experimental" (ZOLA, 2006, p. 59, tradução nossa).[281] Zola tinha consciência da dificuldade de se superar a literatura romântica, em razão da forte resistência do público e da crítica. Acreditava, contudo, que tal empreitada seria possível num futuro próximo, através do romance experimental. Ao aliar o "senso do real" à imaginação, esse novo modelo de romance promoveria a superação definitiva da escola romântica.

De fato, Zola colocou em discussão o futuro da literatura, posicionando-se, por exemplo, contra o princípio da "arte pela arte":

---

[280] No original: "Nous ne sommes ni chimistes, ni des physiciens, ni des physiologistes; nous sommes simplement des romanciers qui nous appuyons sur les sciences".

[281] No original: "On a la chimie et la physique expérimentales; on aura la physiologie expérimentale; plus tard encore, on aura le roman expérimental".

> [...] concebendo o romance experimental, ele não se contenta em tomar emprestado às ciências médicas, como fazem os romancistas contemporâneos, um conteúdo; ele questiona o que se pensava ser as características inerentes à literatura, recusando a concepção de uma literatura submissa à lei do belo, do bom gosto, e tomando por tema a análise das almas. Os críticos não veem o destaque dado à invenção do romancista, à sua intuição, à sua imaginação, cujo papel é capital tanto para o cientista, quanto para o escritor (BECKER *apud* CATHARINA, 2006, p. 115).

A teoria naturalista propôs, assim, uma nova maneira de pensar a criação literária, capaz de associar o dado imaginativo, o traço particular do romancista e as informações extraídas da natureza. A fim de concretizar a operacionalização de tal processo criativo, propôs uma aproximação entre arte e procedimentos científicos, aproximação no entanto de natureza tão-somente metafórica. A teoria naturalista teria, nesse sentido, conforme já mencionado, tanto um caráter epistemológico quanto metodológico:

> O que ele define é uma nova atitude. O romancista não é apenas um observador, ele é um experimentador, fazendo uma experiência cujo resultado deve confirmar a hipótese surgida a partir de suas observações. Como Claude Bernard, Zola privilegia a imaginação necessária na montagem de uma experiência ou do roteiro de um romance que, apoiado em um fato observado, fará brotar a "intuição". O documento é um trampolim. Zola nunca encerra o romancista em um sistema rigoroso. [...] O romance experimental é um esforço para conciliar a observação do real, a ciência e o temperamento (BECKER *apud* CATHARINA, 2006, p. 115).

Zola não incorreu portanto na estreiteza de acreditar que a literatura poderia ser cópia da realidade. Estreitos seríamos nós, se assim o interpretássemos. Ele era tão-somente um homem de seu tempo, empenhado no combate à ideologia romântica, e que viu nos avanços científicos de sua época, aos quais se conferia prestígio significativo, um meio profícuo de apoiar seu método de criação literária.

A literatura naturalista não se resume assim apenas na mímesis, mas revela-se também uma *poiesis*, isto é, um fazer criador. O naturalismo não se configura somente como um discurso representativo da realidade, mas também como uma reflexão acerca da própria criação artística. Ele empreende uma discussão das relações entre a arte e a verdade, através de procedimentos científicos, além de constituir-se por meio de grandes obras romanescas, nas quais o imaginário exerce um papel tão importante quanto as concepções teóricas.

## 2.5 *A verdade em marcha*: o caso Dreyfus

O título escolhido para esta subseção faz referência ao de uma coletânea de artigos sobre "o caso Dreyfus" publicada por Émile Zola em 1901. Além de inspirar o título de mais um de seus volumes críticos, a sentença "a verdade em marcha" parece refletir o cerne do ideal estético naturalista. Trata-se de um pacto pretensioso que objetiva revelar o que é arbitrariamente julgado como verdadeiro. É a busca pelo que está em vias de manifestar-se, pelo que fatalmente deverá desvelar-se. A verdade estaria, assim, sempre em marcha, em constante trânsito, prestes a vir à tona, e seria ilusoriamente perseguida em diversos planos. Esse afã inesgotável pelo "verdadeiro" pode ser identificado nos artigos redigidos em defesa do capitão Alfred Dreyfus.

Reconhecido inimigo da censura e da repressão, Zola participou ativamente do polêmico caso que agitou a imprensa no final do século XIX. Por sua intensa e eclética colaboração em jornais e revistas, que se estendia da crítica literária à política, Zola foi uma personalidade de destaque nos meios literários de sua época. Era, por isso mesmo, constantemente chamado a opinar publicamente sobre diversos assuntos.

A estrutura de seus romances e de todo o conjunto de sua produção parece organizada de forma a assegurar serventia política. Seja por meio da ficção, narrando pequenos acontecimentos domésticos, seja através de seus artigos políticos ou de suas crônicas de costumes, nos quais descrevia de forma irônica a vida hipócrita do meio burguês e todas as corrupções que o circundam, Zola sempre buscou intervir no meio social. Nesse sentido, afirma sua condição de intelectual moderno, um homem de seu século, como propunham seus predecessores realistas, capaz de opinar e agir. Em contraposição ao princípio da arte pela arte, acreditava na importância da participação do artista na vida social, compreendendo a arte como um veículo eficaz de intervenção na sociedade. Não se contentava em descrever os meios sociais; almejava transformá-los, propondo um futuro calcado na ciência a na racionalidade. Daí sua defesa de uma República naturalista, que permanecesse lado a lado com a ciência, considerasse os meios e as circunstâncias e não favorecesse uma classe social em detrimento de outra.

> [...] o naturalismo é uma literatura republicana, se consideramos a República como o governo humano por excelência, baseado na pesquisa universal, determinado pela maioria dos fatos,

> respondendo em uma palavra às necessidades observadas e analisadas de uma nação. Toda a ciência positivista de nosso século está aí (ZOLA, 2006, p. 361, tradução nossa).[282]

O "caso Dreyfus" foi, provavelmente, o assunto mais polêmico e de maior repercussão sobre o qual Zola foi chamado a manifestar-se. Ele não só emitiu opiniões críticas sobre a questão, como também atuou diretamente no episódio. Seu artigo "Acuso" foi decisivo para os novos rumos tomados pelo processo.

Tudo começou quando em setembro de 1894 uma agente secreta do serviço de inteligência do Exército francês interceptou carta destinada ao adido militar alemão a serviço em Paris. Em razão do conteúdo do documento, que expunha informações sobre peças de artilharia e revelava segredos de estratégia militar, o Ministro da Guerra decidiu abrir um processo sobre o fato. Depois de breve investigação, o capitão Alfred Dreyfus, oficial de origem judaica, alsaciano e com passagem pelo Estado-Maior, foi apontado como principal suspeito pelo crime de espionagem. Em seguida, laudos grafológicos de origem duvidosa reconheceram a autenticidade da caligrafia de Dreyfus no tal documento, mais conhecido como *le bordereau*.[283] O processo correu rapidamente e o capitão foi condenado à deportação ainda no mesmo ano.

Com o crescimento do antissemitismo e a ampla divulgação da imprensa sobre o *affaire*, Dreyfus tornou-se presa fácil dos interessados em incriminá-lo. A opinião pública voltou-se rapidamente contra o acusado e clamou por justiça. Antes de ser deportado, no entanto, o capitão judeu fora expulso do Exército, sendo ainda vítima de um ato de humilhação no pátio da Escola Militar em Paris. Tudo devidamente documentado pela imprensa e testemunhado pela multidão espectadora.

As irregularidades do processo, no entanto, geravam divergências e mantinham a notícia nos jornais, atraindo assim a atenção de diferentes intelectuais. O assunto ganhou repercussão internacional. Jornais londrinos o noticiaram, dando-lhe algum destaque. Exilado em Londres, desde julho de 1894, o jurista brasileiro Rui Barbosa acompanhou a questão com interesse por meio dos jornais ingleses. Dois dias depois da cena de humilhação da qual fora vítima Alfred Dreyfus no pátio da Escola Militar, Rui Barbosa enviou para o *Jornal do*

---

[282] No original: "[...] le naturalisme est une littérature républicaine, si l'on considère la République comme le gouvernement humain par excellence, basé sur l'enquête universelle, déterminé par la majorité des faits, répondant en un mot aux besoins observés et analysés d'une nation. Toute la science positiviste de notre siècle est là".

[283] Há quem sustente a ideia de que esse documento nunca existira de fato. Ele teria sido forjado pelo alto comando do Exército francês a fim de mostrar a todos como um traidor deveria ser exemplarmente punido. Naquela época, no entanto, não houve quem cogitasse tal hipótese (cf. SENNA, 2005).

*Comércio*, periódico carioca no qual colaborava, um texto em defesa de Dreyfus.[284] Publicado no dia 3 de fevereiro de 1895, o artigo de Rui Barbosa é, portanto, anterior ao primeiro artigo de Zola sobre o caso, datado de 1897. Anos depois, o próprio Dreyfus reconheceu em suas memórias que o brasileiro fora um dos primeiros a sair publicamente em sua defesa (cf. LÍSIAS, 2007, p. 5). Na condição de jurista, Rui Barbosa analisou as questões políticas, bem como as irregularidades e as inconsistências do processo jurídico:

> Onde o corpo de delito? Onde a identificação entre o seu autor e o acusado? Ninguém seria capaz de mostrá-lo. Ninguém viu o processo. Ninguém tem notícia de documentos, ou depoimentos. Fala-se em um papel, cuja letra se atribui ao condenado. Mas o que a esse propósito se conhece, por indiscrições publicadas no *Figaro*, é que, de cinco peritos ouvidos sobre o caráter da letra desse escrito anônimo, se três reconhecem a de Dreyfus, dois sustentam o contrário (Rui BARBOSA *apud* ZOLA ; BARBOSA, 2007, p. 64).

> Aqui, onde não chega o revérbero ardente do braseiro francês, ninguém compreende o encarniçamento da imprensa daquele país sobre o cadáver moral de Dreyfus (Rui BARBOSA *apud* ZOLA ; BARBOSA, 2007, p. 65).

O brasileiro fez apologia da democracia e denunciou os excessos do militarismo, por meio da narração e da descrição do ato de humilhação ao qual Dreyfus foi injustamente submetido. O texto de Rui Barbosa deve ser compreendido como o discurso de um expatriado que se identifica com o drama alheio. Travestidas pela eloquência, as palavras de Rui Barbosa são as de um jurista revoltado contra o arbítrio do qual fora igualmente vítima em seu país (cf. SENNA, 2005). Também ele tinha sido injustamente acusado de ser o mentor intelectual da segunda Revolta da Armada em 1893, durante o governo do Marechal Floriano Peixoto.

> Quando o condenado entrou no quadrângulo da Escola Militar, as insígnias, que ainda lhe sobressaíam na farda, já não figuravam ali senão por artifício convencional, como outros tantos estigmas no peito e na fronte daquele homem. O alfaiate substituíra de véspera as costuras por alinhavos; o cutileiro partira e ressoldara a espada, que no outro dia se devia quebrar publicamente diante das tropas. A lenta e implacável pragmática esgotou no flagelado o cálix das afrontas possíveis. Se entre elas não figura o esbofeteamento, dir-se-ia que não é senão para poupar à mão do executor o vilipêndio do contato com o rosto do réprobo. Desde o képi até as listas vermelhas das calças, um a um, lhe caíram aos pés, arrancados por um subalterno, os emblemas da dignidade militar (Rui BARBOSA *apud* ZOLA ; BARBOSA, 2007, p. 58).

[284] O artigo de Rui Barbosa ganhou destaque no Rio de Janeiro e chegou até mesmo a ser publicado em Buenos Aires. Não há, no entanto, nenhuma notícia da repercussão do texto na Europa (cf. LÍSIA, 2007, p. 24).

Rui Barbosa também não deixou de apontar diferenças significativas entre o sistema judicial francês e o inglês. Mais sóbria e alheia às alucinações provocadas pelo clamor popular que dominava a França na ocasião, a imprensa inglesa, segundo o brasileiro, deu a notícia com a retidão que lhe era própria. Os jornais *Pall Mall* e *Daily Graphic Gazette* publicaram respectivamente:

> Segundo todas as informações, o capitão Dreyfus sofreu a provação mais dilaceradora, a que se podia expor um homem, de cuja sensibilidade moral ainda restasse alguma coisa, com um estoicismo antes conciliável com o sentimento da inocência do que com a consciência do crime (*apud* ZOLA ; BARBOSA, 2007, p. 63).

> As dúvidas existentes e francamente exprimidas fora da França na questão da criminalidade ou inocência de Dreyfus não sofrerão quebra, por certo, em presença da singular fortaleza com que o condenado padeceu o medonho castigo. A sua firme protestação de inculpabilidade tende naturalmente a suscitar a crença de algum erro cometido contra ele (*apud* ZOLA ; BARBOSA, 2007, p. 63).

A reviravolta do caso aconteceu em 1896, quando o tenente-coronel Picquart declarou possuir fortes evidências de que o verdadeiro culpado pelo crime fora o comandante Esterhazy. A acusação e a condenação de Dreyfus teriam sido uma estratégia do comando militar para desviar a atenção da imprensa do verdadeiro responsável. Mathieu Dreyfus uniu-se à Picquart e foi aos jornais acusar publicamente o comandante Esterhazy, a fim de iniciar forte campanha pela libertação do irmão. No entanto, o jornalista e escritor francês de origem judaica Bernard-Lazare, que, desde 1896, procurava despertar a atenção do meio intelectual e da opinião pública sobre a injustiça cometida contra Dreyfus, foi quem persuadiu Zola a mobilizar-se a favor do acusado.

Diante da gigantesca repercussão do *affaire,* o romancista resolve engajar-se seriamente na questão. Ele estava plenamente convencido da inocência de Dreyfus e decidido a manifestar-se. Zola não foi o único francês a atuar na defesa do oficial judeu. Os "dreyfusards", como ficou conhecido o grupo de defensores de Dreyfus, também contaram com a participação de outros nomes importantes, como os de Anatole France e Marcel Proust. Tal como Zola, os dois literatos escreveram artigos e assinaram manifestos em defesa de Alfred Dreyfus, mas nenhum desses textos promoveu tanto clamor e suscitou tanta polêmica quanto os de autoria de Zola.

O primeiro artigo de Zola em defesa de Dreyfus foi publicado no jornal *Figaro* em 1897. No mês seguinte, saíram mais três artigos: "Averbação", "Carta à juventude" e "Carta à

França". Fazendo coro aos artigos de Zola, Bernard-Lazare publicou seu terceiro manifesto sobre o caso, "Como se condena um criminoso". Na semana subsequente à publicação de "Carta à França", o jornal *L'Aurore* estampou, em sua primeira página, sob o título de "Acuso", a polêmica carta de Zola ao presidente francês Félix Faure. Embora dirigida de forma petulante ao chefe de Estado, a carta foi escrita de forma a ter toda a sociedade francesa como destinatário.

Nela, Zola compromete-se em revelar toda a verdade sobre o caso. Lista o nome dos verdadeiros culpados e, anaforicamente, reitera suas acusações. O texto se encerra com oito frases de caráter implacável que se iniciam com a forma verbal "*J'accuse* ...".[285] Além disso, narra as estratégias dos inimigos de Dreyfus para levá-lo à condenação, dando destaque à forma pela qual a opinião pública fora influenciada contra o jovem oficial judeu. O termo "verdade" é empregado pelo menos vinte vezes, e seu adjetivo correspondente transborda no texto, o que só reflete a obstinação de Zola em trazer à tona o que está escondido, camuflado, o que ninguém conhece. Mesmo fora do âmbito da literatura, a pretensiosa tarefa de desvelar parece ainda lhe caber.

> E como foram ousados, serei da minha parte ousado também. Vou falar a *verdade*, pois prometi resguardá-la, já que a justiça, conspurcada diversas vezes, não faz isso, plena e inteiramente. Tenho o dever de falar, eu não quero ser cúmplice. [...] E será à Sua Excelência, senhor presidente, que dirigirei meus clamores, a *verdade*, com toda a força da minha revolta de homem honesto. Conheço a sua honra e, por isso, sei que ignora a *verdade*. A quem mais eu poderia denunciar a turba malfeitora dos *verdadeiros* culpados, que não à Sua Excelência, o primeiro magistrado do país? (ZOLA, 2007, p. 36).[286]

Trezentos mil exemplares do jornal foram distribuídos (cf. MITTERAND, 1995, p. 112). O texto panfletário de Zola ganhou as ruas de Paris, atingiu estrondosa repercussão, promovendo inclusive a publicação, no dia seguinte, de um protesto assinado por diferentes intelectuais que solicitavam a revisão do processo responsável pela condenação de Alfred Dreyfus. Compreendido como um ato revolucionário (cf. LAFFONT-BOMPIANI, 1994), uma declaração pública antimilitar, anticlerical, republicana e que condena o antissemitismo, o artigo tornou-se célebre, repercutindo no pensamento filosófico e jurídico da época.

[285] "Eu acuso..."

[286] Grifo nosso.

> Depois de “Acuso”, senão a verdade, pelo menos a revisão, estava em marcha, e nada, efetivamente, podia detê-la. Tinha sido preciso, para isso, a extraordinária conjunção do estatuto social e moral de um escritor, o capital simbólico acumulado, o atrevimento estratégico e a competência polêmica — e, de certa forma, poética — para elevar um caso judiciário à categoria de mito. [...] e assim, o poder político encontra na palavra de um grande escritor o contrapoder que o equilibra, e que lhe impõe respeito (MITTERAND, 1994, p. 47, tradução nossa).[287]

Enquanto o artigo de Rui Barbosa é o de um advogado, centrado, sobretudo, na argumentação, a carta de Zola apresenta-se como um texto escrito por um romancista. Há nela certo senso dramático e ao mesmo tempo poético, que se apoia na própria técnica narrativa. Paradoxalmente, em “Acuso”, texto no qual Zola se revela mais uma vez imbuído da tarefa de desvelar, o ficcionista “não escreve como um naturalista, mas, sim, antes, como romântico, que se apaixona pela causa, se inflama e vitupera” (SENNA, 2005). O tom veemente empregado por Zola, bem como o caráter essencialmente passional do texto, podem ainda ser justificados pelo fato de o romancista publicar seu artigo num momento crucial do caso, quando a repercussão era imensa e a opinião pública se manifesta de forma acalorada contra o acusado.

A ousadia e a petulância de Zola, refletidas já no título do artigo, no entanto, custaram-lhe caro. Poucos dias depois da publicação, foi ele intimado pela justiça francesa. Audacioso, escreve novo artigo, no qual reitera a inocência do capitão judeu, e coloca a própria obra como garantia. A Corte o condena por difamação a um ano de prisão e ao pagamento de uma multa de 3000 francos. A fim de evitar o cárcere, Zola refugia-se na Inglaterra, onde dá continuidade à sua obra romanesca. Seus artigos, somados à enorme mobilização de diferentes intelectuais da época, parecem, todavia, surtir efeito. Em 1899, o processo foi reaberto e, no ano seguinte, o Estado concedeu anistia a todos os envolvidos no caso.

Zola pôde, então, retornar a Paris, onde ainda publicou artigos que analisavam a questão. Em 1901, um ano antes de sua morte, portanto, decide reunir todos os textos que havia produzido sobre o caso em um único livro, uma coletânea que deveria chamar-se *A verdade em marcha*. O título foi inspirado numa frase sua: “A verdade está em marcha e nada a deterá”,[288] presente no artigo “Averbação” a respeito do *affaire*, e publicada no jornal *Le*

[287] No original: “Après ‘J’accuse’, sinon la vérité du moins la révision était en marche, et rien, effectivement, ne pouvait l’arrêter. Il avait fallu, pour cela, l’extraordinaire conjonction du statut social et moral d’un écrivain, du capital symboliquie accumulé, de la hardiesse stratégique et de la compétance polémique — et, d’une certaine façon, poétique — élevant une affaire judiciaire au rang de mythe. [...] Il arrive ainsi que le pouvoir du politique trouve dans la parole d’un grand écrivain le contre-pouvoir qui l’équilibre et qui le tient en respect”.

[288] Tradução nossa; no original: “La vérité est en marche, et rien ne l’arrêtera.”

*Figaro* em novembro de 1897. Ele sabia que a verdade estava a caminho, e que, mais cedo ou mais tarde, seria revelada.

Ironicamente, aquele que tanto lutou para o restabelecimento da verdade dos fatos não pôde presenciar o momento no qual ela finalmente pôde vir à tona. Somente quatro anos depois da morte do romancista, o capitão Dreyfus foi reconhecido como inocente e reincorporado ao exército. O caso, porém, parecia predestinado a não ter um final glorioso. Alguns anos mais tarde, enquanto participava da cerimônia da transferência das cinzas de Zola para o Panthéon de Paris, Alfred Dreyfus foi baleado por dois tiros disparados por um nacionalista radical, provavelmente ainda convencido de sua culpa. Cogita-se também que a misteriosa morte de Zola por asfixia poderia ter sido criminosamente arquitetada por um descontente antidreyfusard. O acusado teria se aproveitado de uma obra na casa ao lado para tampar a saída da chaminé do quarto onde o romancista dormia. É possível assim que Zola tenha pagado com a vida o alto preço da verdade, e que tenha sido ele mesmo o protagonista de um *fait divers* tipicamente naturalista.

Mais do que nunca é importante notar que Zola participa do caso na condição de intelectual de prestígio, capaz de intervir efetivamente na sociedade. Ao relacionar literatura, ciência e política, como se observa em seu artigo “A República e a literatura”, no qual compara escritores naturalistas e políticos republicanos, o romancista reafirma a importância da literatura e do homem das letras na constituição dos governos e na organização da sociedade. Seu compromisso em expor o verdadeiro parece estender-se, portanto, para além dos limites literários, tornando-se um ideal ético. Nesse sentido, sua participação no caso Dreyfus encontra-se em concordância com a poética naturalista, pois reflete não apenas seu obsessivo desejo em privilegiar sempre a realidade dos fatos, mas também a luta pelo ideal democrático republicano.

# 3. NATURALISMO À BRASILEIRA

A terceira parte deste estudo será dedicada a descrever e analisar a aclimatação da estética naturalista no Brasil. Nas páginas que seguem, buscaremos por meio da associação literatura e história propor uma releitura crítica do naturalismo brasileiro. Nosso propósito será o de rever opiniões cristalizadas no meio literário a respeito do naturalismo, rotulado de "literatura torpe" (VERÍSSIMO, 1894, p. 27) e acusado de atacar o decoro e ferir a sensibilidade do público leitor com narrativas de caráter escandaloso. Pretendemos assim elucidar a rejeição quase unânime da crítica brasileira ao naturalismo e às suas obras.

Parece-nos pertinente, portanto, que esta reavaliação crítica e historiográfica do romance naturalista brasileiro seja feita, sobretudo, a partir de seu expoente máximo, Aluísio Azevedo, e de sua realização literária mais expressiva historicamente: a tríade composta por *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890). Ambicionamos, dessa forma, promover a reinterpretação dessas obras naturalistas canônicas, a fim de renovar-lhes ou questionar-lhes o sentido tradicionalmente atribuído.

No âmbito do processo de reatualização crítica e historiográfica do naturalismo, cabe-nos desfazer a ideia do naturalismo como uma manifestação mal-sucedida da teoria de Zola, evitando assim a lógica simplista da influência-importação de moda estrangeira. Parece-nos, ao contrário, mais interessante e profícuo valorizar o mérito da incorreção, as qualidades da subversão empreendida pelo naturalismo brasileiro do modelo preconizado pelo mestre naturalista e sua estética. Diante de tal propósito, será preciso compreender o naturalismo para além do limite estreito das escolas literárias, da filosofia positivista e do cientificismo, investigando, por exemplo, o papel da literatura naturalista na cena política republicana brasileira e sua contribuição para a ideia de uma nação plural, mestiça pela própria natureza.

## 3.1 República Naturalista do Brasil

Se na França Zola associou o naturalismo a um ideal republicano, dando-lhe assim ares filosóficos, no Brasil não foi diferente. A famosa frase zolaniana "A República será

naturalista ou não será" (ZOLA, 2006, p. 341, tradução nossa) [289] teve ecos em solo brasileiro. Nossos escritores naturalistas eram homens de imprensa que lutavam pela liberdade e, tal como Zola, acreditavam que a política do romance naturalista só poderia ser republicana. Fortalecendo a aliança entre o campo literário e o político, propuseram à República uma gestão baseada na observação e na experimentação, isto é, um modelo naturalista. Ao lado da elite civil, composta por pequenos proprietários, profissionais liberais, jornalistas, professores e estudantes, os literatos compunham a ala abolicionista do republicanismo no Brasil, cujos membros eram defensores da diversidade cultural e da heterogeneidade racial. Lutavam a favor da liberdade, da igualdade e da participação popular, pois compreendiam o poder monárquico como uma força coerciva do progresso e subjugadora do povo. Opunham-se, por sua vez, à corrente republicana politicamente conservadora e escravocrata, da qual fazia parte o grupo dos cafeicultores do oeste paulista. Adeptos do modelo de república americano, os proprietários rurais paulistas propagavam uma definição individualista do pacto social, segundo a qual os interesses públicos deveriam ser determinados pela soma dos interesses individuais (cf. CARVALHO, 1997, p. 24).

Também em campo diametralmente oposto encontrava-se parte das forças militares, acompanhadas de perto pela elite intelectual civil. Eram ambas partidárias das ideias de Comte, sobre as quais lançavam um olhar histórico, filosófico e religioso. Sentiam-se atraídas pela ênfase que o positivismo conferia à ciência e ao desenvolvimento industrial, bem como pela demanda positivista de separação entre a Igreja e o Estado (cf. CARVALHO, 1997, p. 27).

A configuração de uma nova geração de militares que desde 1874 frequentava a Escola Militar e viria em 1889 a proclamar a República ilustrou, tal como as polêmicas acerca da "questão servil", da "questão religiosa" e da "questão militar", a metamorfose pela qual passava o país na segunda metade do século XIX. Essas importantes discussões de cunho social, religioso e político refletiam o espírito contraditório da época que punha em conflito instituições de ordem diversa.

> A parte pensante do Exército, que se destinava ao Estado-Maior e ao corpo de engenheiros e vinha formar-se em conjunto com a mocidade civil, ficou concentrada nos cursos da Escola Militar, segregada no isolamento do seu internato. O que poderia ser uma medida destinada a aperfeiçoar o sentimento e a instrução militares serviu para constituir uma espécie de ginásio político-literário-militar. [...] tudo isso foi preparando ali uma casta intermediária, interessada nas contendas civis, pela direção do espírito, e ligada ao Exército, pela identidade da profissão

[289] No original: "La République sera naturaliste ou ne sera pas!".

> legal [...]. Foi justamente o movimento político contra a escravidão que abalou o terreno preparado entre os militares. Era a primeira grande questão nacional que surgia depois da guerra do Paraguai e da concentração da Escola Militar; a questão religiosa tinha-se agitado naquela mesma época, porém era uma questão que interessava mais à consciência do que à paixão política dos cidadãos (FAORO, 1974, p. 361).

Desde 1871, num episódio conhecido como a "questão religiosa", maçons e positivistas lutavam lado a lado através da imprensa a favor de uma igreja nacional, independente de Roma e inspirada nos princípios positivistas. Objeto constante de debates na imprensa, a "questão religiosa" atingiu repercussão considerável no Rio de Janeiro, onde a imprensa satírica e o teatro serviram como veículo de propaganda anticlerical.

Quanto ao papel da imprensa e da literatura como veículo de crítica e de defesa dos ideais da modernidade, é pertinente lembrar que, em 1879, em seu artigo "A República e a literatura", Zola já destacava o fato de nos tempos modernos o pensamento escrito ter-se afigurado como uma arma perigosa e eficaz (cf. ZOLA, 2006, p. 357). José Murilo de Carvalho corrobora, por sua vez, a asserção de Zola, ao destacar que no Brasil os positivistas

> constituíram, sem dúvida, o grupo mais ativo, mais beligerante, no que diz respeito à tentativa de tornar a República um regime não só aceito como também amado pela população. Suas armas foram a palavra escrita e os símbolos cívicos. Por eles e com eles lutaram com dedicação apostólica [...] (CARVALHO, 1997, p. 129).

Paralelamente à polêmica envolvendo a "questão religiosa", a imprensa manifestava opiniões diversas acerca do trabalho escravo e do princípio abolicionista. Desde o fim da guerra do Paraguai, a "questão servil" ganhara espaço e se tornara tema de debates. Um pouco mais tarde, seria a vez dos conflitos envolvendo a oficialidade do Exército e o regime monárquico ganharem espaço até culminarem com a proclamação da República. Essas três questões estariam, pois, diretamente relacionadas à instauração do regime republicano no Brasil.

Há alguns anos a República configurava-se como uma aspiração nacional, haja vista as revoluções que desde a Inconfidência Mineira tinham por meta instalar o regime republicano no Brasil (cf. COSTA, 1977, p. 244). As arbitrariedades e o abuso de poder por parte do imperador, a má gestão financeira, a manutenção do sistema escravocrata e a guerra do Paraguai, que inflou o sentimento de nacionalidade e promoveu a indisposição entre setores

do Exército e o sistema monárquico, levaram políticos representantes da elite civil e das forças armadas a se unirem momentaneamente a fim de proclamar a República.

Por intermédio desse grupo de caráter heterogêneo, mas igualmente positivista, chegou ao Brasil uma variante do modelo da Terceira República francesa, que, por seu turno, sofrera influência da tradição liberal da Revolução de 1789, desencadeadora da Primeira República na França, defensora da liberdade, da igualdade e dos direitos universais do cidadão (cf. CARVALHO, 1997, p. 20).

Ao sintetizar o propósito de "substituir um governo e construir uma nação" (CARVALHO, 1997, p. 24), o termo "cidadão" adequou-se ao lema dos republicanos. Imbuídos de ideias políticas oriundas do positivismo, a geração intelectual da Primeira República brasileira (1889-1930) buscou na construção de uma identidade coletiva para o país a base para a construção da nação. Tratava-se, portanto, de compreender as diferenças raciais, culturais, sociais, sexuais e econômicas como um traço marcante de nosso povo. A República nascia assim sob o propósito de dar vez e voz aos excluídos e marginais, bem como de conferir oportunidades igualitárias aos cidadãos constituintes da nação.

Como política social de caráter mais urgente a ser implementada pelo Estado encontrava-se a incorporação do proletariado à sociedade moderna. Nos primeiros passos de nossa industrialização, conforme destaca Gilberto Freyre, "a máquina vinha concorrer para fazer de uma meia-raça uma classe média" (FREYRE, 1968, p. 900). Esse esboço de proletariado oriundo do início de nosso processo de industrialização configurou uma incipiente classe média que, por sua vez, lutando por seu espaço, será a consumidora imediata da ficção que ora se apresentava com maior vigor crítico.

Com efeito, Aluísio Azevedo, bem como os demais adeptos da doutrina naturalista no Brasil, ambicionaram ficcionalizar em seus romances o modelo de república que, na condição de membros da elite intelectual civil, defendiam e almejavam construir, isto é, uma república mestiça e heterogênea, condizente com o novo panorama social, político e econômico, e a par dos avanços científicos.

> [...] entrecortando os debates confusos sobre o que eram literaturas realista e naturalista, a ciência, o progresso e a pornografia, havia também em andamento um debate, igualmente confuso, sobre o que era o Brasil. Na disputa desses anos de transição, o que estava em jogo era a construção de um ideal republicano de nação. Pela história de sua produção e recepção, o naturalismo brasileiro foi um participante ativo desse debate [...] (MENDES, 2006, p. 147).

A fim de construir ficcionalmente a ideia de uma nação plural, o naturalismo reescreveu o Brasil a partir da periferia, seja ela social, racial ou sexual. Os escritores naturalistas brasileiros representaram nossa sociedade como "um todo composto de partes contraditórias, composta de negros, mulheres masculinizadas e homossexuais ou homens afeminados" (BUENO, 1992, p. 363).

Exemplo maior de tal heterogeneidade e de contribuição ficcional de alta relevância é *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo. Nele, encontram-se o comerciante português, a escrava, a mulata, o homossexual, a prostituta, a lésbica e tantos outros representantes de uma parcela da população que se achava à margem ou mesmo excluída do corpo social. Trata-se de tipos diversos que refletem tal isolamento também do ponto de vista espacial, pois habitam em um cortiço fétido, sujeito a todo tipo de enfermidades e vicissitudes. Ao considerar os marginalizados e os excluídos socialmente como dignos de figurar na criação artística, o romance naturalista corrobora o ideal democrático, contribuindo para a discussão acerca de uma nação heterogênea, seja do ponto de vista sócioeconômico, racial, ou ainda sexual. Sobre este último aspecto, torna-se pertinente destacar que a abordagem plural e crua que o romance naturalista faz da sexualidade é pouco comum na história literária. Não por acaso as maiores críticas a ele dirigidas gravitam em torno dessa questão.[290]

Percebe-se, portanto, que a ousadia literária de *O cortiço* encontra-se na adoção pelo romancista de um ponto de vista periférico, e não na apropriação de um discurso cientificista, como a historiografia costuma rotineiramente ressaltar. Ao apresentar a sociedade como um todo heterogêneo, os romancistas naturalistas brasileiros imprimiram um traço particular ao nosso naturalismo, subvertendo e transgredindo o modelo preconizado pelo romance naturalista francês. É possível então afirmar:

> [...] há ali muito mais do que ciência fria importada de Paris. Há uma desconfiança profunda dessa mesma ideologia e não raro uma resistência aos saberes que ela promove. E há também o ingresso na literatura de uma população considerada até então indigna de representação social e literária: negros, pobres, mulatos, capoeiras, desocupados de toda espécie, gays e lésbicas (MENDES, 2006, p. 139).

A incursão do povo na literatura a partir de um tratamento literário sério e elevado configura uma das grandes inovações trazidas pelo naturalismo à literatura. A ascensão de camadas socialmente inferiores ao *status* de objetos de representação problemático existencial

[290] Voltaremos a esta discussão na seção 3.3.

apresenta-se como um dos fundamentos do realismo moderno (cf. AUERBACH, 2004, p. 440). Esse processo ganhou destaque na França por meio da obra de Stendhal e Balzac, e do romance *Germinie Lacerteux* (1865), dos irmãos Jules e Edmond Goncourt, cuja protagonista é uma jovem empregada doméstica particularmente suscetível aos clamores da carne. Ainda que motivados pela estética do repulsivo e do feio, os Goncourt compreenderam o povo como um campo de observação realista. Ao abordarem também a questão sexual, foram ainda mais além, promovendo assim duplo impacto no público leitor e na crítica.

Posicionaram-se em defesa da mistura de estilos, que tem como um de seus principais corolários, oriundo da tradição literária cristã, a mistura de classes. Já no prefácio do romance, reivindicam junto ao público leitor que as camadas populares ganhem representação romanesca (cf. GONCOURT, 1921, p. 6). Diante de um novo panorama social, a literatura não deveria manter-se aristocratizada. Até então excluídas de um tratamento literário sério e apresentando-se apenas como personagens de comédias e obras satíricas, as classes mais pobres deveriam enfim ganhar novo *status* ficcional. Stendhal, Balzac e os Goncourt foram seguidos de perto por Zola, que não apenas defendeu a mistura dos estilos alto e baixo, dando representação literária às camadas mais pobres da população, como também acrescentou aos seus romances dados etnográficos, frutos de suas incansáveis pesquisas enciclopédicas e de suas incursões pelos meios populares. Zola buscou assim descrever a vida de seu tempo (o Segundo Império) em sua pluralidade. Investigou meticulosamente a estrutura social, tornando-se um especialista de todos os meios, como nos revela a obra *Os Rougon-Macquart*.[291]

No Brasil, os romancistas naturalistas inovaram ao abordar a pobreza e a vida quotidiana dos centros urbanos do país. Até então apenas Manuel Antônio de Almeida, em sua novela picaresca *Memórias de um sargento de milícias* (1855), dera representação literária às camadas populares. Sua abordagem, todavia, encontrava-se ainda distante do propósito ideológico de combate característico do romance naturalista**.** Afinados com os preceitos de Zola, que propunha uma estreita aliança entre a literatura e a política, e enfatizava a importância da literatura na vida social e na organização do sistema governamental, os romancistas naturalistas brasileiros lutaram por meio de suas obras por um país mais heterogêneo e democrático.

[291] Aluísio Azevedo tinha propósito semelhante ao de Zola. Ambicionava construir em cinco volumes (*O cortiço*, A *família brasileira*, *O felizardo*, *A loureira* e *A bola preta*), sob o título de *Brasileiros antigos e modernos*, a comédia humana do Segundo Reinado, isto é, a vida pública não apresentada pela história. Infelizmente o projeto não foi adiante e acabou limitado ao primeiro volume.

> [...] o naturalismo é uma literatura republicana, se considerarmos a República como o governo humano por excelência, baseado na investigação universal, determinado pela maioria dos fatos, enfim, respondendo às necessidades observadas e analisadas de uma nação. Toda ciência positiva de nosso século está aí (ZOLA, 2006, p. 361, tradução nossa).[292]

O naturalismo encontrava-se, portanto, em concordância com o ideal republicano, com os questionamentos acerca do trabalho servil, com os avanços conquistados em diferentes planos. Revelava-se como a estética adequada à representação artística das inquietudes suscitadas pela nova conjuntura econômica, social e política da segunda metade do século XIX.

Tendo surgido em nosso meio literário entre o Segundo Reinado e a instalação da República (1889), o romance naturalista vivenciou a crise política e moral do Império no Brasil, bem como de seus sistemas ideológicos e culturais. O país vivia uma fase de mudanças, na qual as velhas estruturas ancoradas no passado colonial sofriam fortes abalos.

A partir da década de 1870, o Brasil adentrou uma nova fase de seu desenvolvimento. No plano econômico, os meios de produção ampliavam-se e a industrialização avançava. A rede ferroviária expandia-se, numerosos jornais eram fundados, enquanto o telégrafo atingia os pontos mais remotos do território nacional, interligando os núcleos populacionais do país e estreitando contato com o exterior. No plano social, a pequena burguesia crescia e agrupava-se nas áreas urbanas. Paralelamente ao desenvolvimento econômico e ao novo panorama social que se estabelecia, um conjunto de transformações operava-se no plano das ideias: surgiam as agremiações intelectuais da província e Sílvio Romero dava início à crítica científica, o que caracterizava em parte a superação da crítica de extração romântica. Concomitantemente, Miguel Lemos e Tobias Barreto apresentavam os primeiros trabalhos acerca do positivismo e do evolucionismo, respectivamente, e que foram acompanhados de perto pelos trabalhos de cunho materialista de Guedes Cabral e Vicente de Sousa. Também aqui a ciência expandia-se atingindo diversos campos do saber (cf. SODRÉ, 1965, p. 159).

No domínio das letras, a prosa afirmava sua supremacia sobre a poesia e o romance se fortalecia enquanto manifestação literária moderna. Diante de tantas transformações, a literatura alterou seus sistemas e dispositivos, e superou velhas técnicas a fim de introduzir outras tantas oriundas do arsenal científico em voga. O romantismo parecia insuficiente na abordagem dos novos temas que a sociedade apresentava. Era preciso uma nova estética capaz de representar artisticamente as inquietudes e as incongruências dos novos tempos.

[292] No original: "[...] si l'on considere la République comme le gouvernement humain par excellence, basé sur l'enquête universelle, déterminé par la majorité des faits, répondant en un mot aux besoins observés et analysés d'une nation. Toute la science positive de notre siècle est là".

Acontecimentos históricos relevantes, como a guerra do Paraguai, a “questão religiosa” (1874), a abolição (1888), a “questão Militar” (1888) e a proclamação da República (1889) alteraram em profundidade a vida nacional e criaram um ambiente favorável ao advento do naturalismo no Brasil.

A compreensão de tal conjuntura ajuda-nos a desconstruir a opinião crítica segundo a qual o naturalismo brasileiro foi um modismo estrangeiro ou ainda um “movimento frustrado”, visto que aqui não haveria um “ambiente propício” para o desenvolvimento da escola (COUTINHO, 1969, p. 229). Como se pode constatar, a nova estética não apenas estava em profundo acordo com as novas modificações pelas quais o país passava, como também procurava, especialmente por meio do estudo das ciências do homem e da natureza, representar a sociedade em transformação. O surgimento do povo como tema literário, bem como a introdução dos temas relacionados à vida das camadas mais pobres da população e ao operariado, representam o esforço da literatura no sentido de acompanhar a nova realidade que se impunha. Em perfeita consonância com o ideal republicano, o naturalismo trouxe à cena uma parcela da população social, econômica, política e sexualmente marginalizada.

É curioso notar, portanto, que o naturalismo não só abordou a periferia, como também foi ele mesmo um movimento em princípio oriundo da periferia, e talvez, por isso mesmo, também se tenha afirmado como um movimento periférico, desprestigiado e igualmente relegado à margem pela crítica e pela historiografia literária.

Tentemos agora compreender como o naturalismo se configurou como um movimento originário da periferia do país, a fim de, em seguida, compreender as razões pelas quais a crítica lhe foi em geral hostil, conferindo-lhe um lugar menor na história da literatura brasileira.

## 3.2 Vozes periféricas

Tanto no âmbito da crítica, quanto no da ficção, os principais nomes do naturalismo brasileiro são originários do norte e do nordeste do Brasil, regiões consideradas periféricas pelo fato de encontrarem-se geograficamente afastadas dos principais centros urbanos e econômicos do país. Homens como Tobias Barreto, Sílvio Romero, Araripe Júnior, José Veríssimo, Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha, Inglês de Sousa, dentre outros, foram na sua maioria membros de uma elite intelectual nacionalmente periférica, cujo papel foi decisivo na

divulgação das ideias e dos pressupostos teóricos que serviram de base ao romance naturalista brasileiro.

No final do século XIX, "[...] quando a observação passou a ser obrigatória no romance, podemos dizer que, à exceção de Machado de Assis e Raul Pompeia, só as vozes do norte se faziam ouvir" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 124). As vozes oriundas das províncias do norte parecem ter produzido eco considerável para o restante do país, conforme corrobora Sílvio Romero em seu artigo "A prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro": "[...] o moderno naturalismo do romance brasileiro, qual o compreenderam Franklin Távora e Herculano Inglês, é também um movimento do norte" (ROMERO, 1879, p. 89). Basta lembrar que foi no Maranhão que surgiu *O mulato* (1881), romance de estreia de Aluísio Azevedo que, ressalvas à parte, ainda hoje é reconhecido como o primeiro romance naturalista brasileiro. Quando Urbano Duarte encerra sua crítica ao referido romance publicada na *Gazeta da Tarde*, com a frase "Romancista ao norte!", aponta exatamente para a efervescência literária na qual vivia a província. De origem nordestina são igualmente os romances de Inglês de Sousa e os contos de José Veríssimo.

> Força é confessar que, se há qualquer coisa que se chame literatura brasileira, esta coisa refugiou-se nas províncias e só aí encontra ar respirável. Na corte ela estiolou positivamente, asfixiada pela atmosfera mercantil e pelo desprezo da imprensa diária (URBANO DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 55).

Se ao menos em sua fase inicial o naturalismo foi essencialmente nordestino, seja pela origem de seus principais adeptos, seja pelo fato de essa região do país agrupar certo número de agremiações intelectuais, cujos alicerces ideológicos sustentariam a nova escola literária no Brasil, a nova estética logo se transferiu para a corte. Partindo do norte e do nordeste do país, o naturalismo e seus partidários, dentre eles críticos e romancistas, dirigiram-se num movimento migratório comum para o Rio de Janeiro, em busca de prestígio e visibilidade. Foi o que fez Aluísio Azevedo, por exemplo, poucos meses após a publicação de *O mulato* em São Luís do Maranhão. Era a Corte o grande centro receptor de novas ideias, o meio propício para a consagração e difusão das iniciativas literárias advindas da província.

Não se deve ao acaso, mas à efervescência intelectual, à circulação de ideias de cunho científico e filosófico no norte-nordeste, o fato de os principais nomes do naturalismo serem originários dessa região do país. Esse trânsito intelectual, por seu turno, revelou não somente o momento de transição ideológica pelo qual passava o país, que deixava de ser escravocrata e

monarquista para ser livre e republicano, bem como refletiu a fase de elevado crescimento econômico pelo qual passavam as principais cidades litorâneas do nordeste brasileiro, como Recife, Fortaleza e São Luís do Maranhão. Tal progresso deveu-se ao fato de, a partir de 1865, em virtude da guerra civil americana, os produtores de algodão do nordeste brasileiro terem suprido com suas colheitas a demanda do comércio internacional. Em razão da crise na América do Norte, as exportações brasileiras de algodão atingiram índices elevados, o que consequentemente contribuiu para o aumento da riqueza local (cf. TINHORÃO, 1966, p. 49).

Paralelamente ao avanço econômico, instalou-se o progresso intelectual da região, o que explica, por exemplo, o fato de a cidade de São Luís do Maranhão ter sido considerada durante boa parte do século XIX como a "Atenas brasileira", reduto da cultura e do saber. A nova classe média urbana nordestina, que outrora se sentira excluída do debate intelectual, apresentava-se agora forte o bastante para participar da discussão política, responsável por ditar os rumos do país. Defendia o ideal republicano e questionava a estrutura econômica em vigor, pois sabia que não teria nem espaço, nem voz, no modelo econômico que conciliava os interesses da monarquia e os dos cafeicultores do sul do país (cf. TINHORÃO, 1966, p. 49). A nova elite urbana nordestina, cujos membros eram romancistas, críticos e homens de imprensa em geral, invocava o determinismo, o cientificismo, as teorias materialistas e os avanços científicos manifestados nas mais variadas esferas do saber. Também fazia menção a Zola e à sua teoria estética naturalista, pois tinha como propósito angariar certo prestígio intelectual, além de conquistar novos adeptos, potenciais leitores de crônicas, artigos de jornais e romances naturalistas, atraídos ora pelo cientificismo reinante, ora pelo caráter escandaloso de tais textos. Apoiadas nesse prestígio e com certo número de simpatizantes, essas vozes periféricas oriundas do norte e do nordeste do país puderam, por fim, questionar o *status quo* e propor mudanças.

> Araripe Jr., Aluísio Azevedo, Sílvio Romero (e mais tarde Adolfo Caminha) eram membros dessa elite urbana nordestina que via nas filosofias do naturalismo uma forma de lhes criar um espaço de intervenção no processo de construção de um país republicano e livre. Os mais velhos pertenciam à chamada "geração de 70", que em 1888 já vinha trabalhando havia anos pelo estabelecimento de uma cultura histórica moderna no Brasil (MENDES, 2006, p. 142).

A referida geração de 70, também conhecida como geração materialista, está diretamente relacionada à Escola do Recife, grupo criado em torno da Faculdade de Direito daquela cidade, e que tinha como meta a regeneração política e intelectual do país por meio da

difusão e da execução dos ideais da modernidade. Um dos principais centros de propagação dos princípios positivistas e das teorias darwinistas no Brasil, esse grupo, cujos principais membros foram Sílvio Romero, Tobias Barreto, Araripe Júnior, Franklin Távora, Raimundo da Rocha Lima, Celso Magalhães, dentre outros, era republicano, abolicionista, defensor do progresso e divulgador da militância intelectual. No campo das letras, o movimento da Escola do Recife representou a introdução do naturalismo, do evolucionismo e do cientificismo na literatura nacional. Os nomes de Comte e Darwin ganharam visibilidade, sendo citados em artigos e conferências públicas. Paralelamente, o grupo do Recife iniciou a discussão acerca da aplicabilidade da teoria das espécies e das leis da evolução à literatura, à cultura e à sociedade.[293] Alguns de seus membros buscaram ainda fundamentar o estudo da literatura nas noções de "raça" e "natureza" e, ao compreenderem a literatura como sinônimo de cultura e sociedade, deram ênfase à perspectiva histórica. Foi Sílvio Romero, um dos principais nomes da Escola do Recife, quem empreendeu e privilegiou o estudo da literatura e da cultura do ponto de vista histórico-social.

Ao lado de outros grupos intelectuais nordestinos, a Escola do Recife introduziu no país um saber dissociado de qualquer concepção de cunho religioso. Essa geração positivista, que lutava pela modernidade do país, associou a Igreja ao atraso do passado e ao romantismo. Vista como diametralmente oposta à ideia de modernidade, a Igreja e seus dogmas deveriam ser fortemente repelidos e combatidos. A atitude anticlerical apresentava-se assim em concordância com os pressupostos positivistas, racionalistas, bem como com os princípios de laicização que constituíam o patrimônio intelectual dessa geração. Não por acaso, o anticlericalismo foi um dos traços principais do naturalismo, seja na França, em Portugal ou no Brasil.

De acordo com Roberto Ventura, "o naturalismo e o cientificismo tiveram, no Brasil, papel semelhante à Ilustração na Europa no século XVIII, ao trazer um saber secular e temporal, afastado das concepções religiosas" (VENTURA, 1991, p. 12). Ao propor uma visão laica do mundo, contribuíram para a libertação do país das amarras do pensamento religioso, o que representou considerável avanço nas discussões de teor político e social no país.

Paralelamente e após a formação da Escola do Recife, surgiram outras agremiações que reuniam jovens intelectuais da província empenhados em discutir a instalação dos ideais da modernidade em terras brasileiras. Foi o caso, por exemplo, da Academia Francesa,

[293] Os membros da Escola do Recife apoiavam-se em princípios de base científica e materialista comum, mas não configuravam um grupo coeso no tocante às suas opiniões teóricas e críticas. Os debates que travavam na imprensa dão mostra das diferenças que existiam entre eles.

fundada por Rocha Lima no Ceará, em 1873, e igualmente dedicada à difusão da filosofia positivista e do espírito científico. Partidários da crença de que somente a educação poderia promover o progresso social, criaram a "Escola Popular", também conhecida como "Escola Noturna", visto que as aulas eram ministradas no turno da noite para trabalhadores que desejassem escolarizar-se. Desse movimento também fizeram parte Capistrano de Abreu e Araripe Júnior, membros da elite urbana nordestina que combatia o regime monárquico e criticava a influência do poder eclesiástico sobre os indivíduos. Originária da associação Fênix Estudantil e fomentada pela polêmica acerca da "questão religiosa", a Academia Francesa do Ceará tinha como princípio, tal como a Escola do Recife, o saber positivista destituído de qualquer resquício religioso.

Um pouco mais tarde, em 1886, foi a vez de a agremiação conhecida como Clube Literário promover a publicação de diversas revistas através das quais lutava contra o trabalho servil e propunha a disseminação democrática do conhecimento científico, até então reservado às elites urbanas. Assim como as demais, no plano literário, essa associação tinha por princípio a introdução dos métodos científicos que se contrapunham ao romantismo. Seguindo esse propósito, foi, pois, especialmente responsável pela divulgação de romancistas como Manuel de Oliveira Paiva e Rodolfo Teófilo (cf. SODRÉ, 1965, p. 164).

Na contramão dos diversos polos de ebulição intelectual da província, encontrava-se a Padaria Espiritual, movimento nascido em Fortaleza, em 1892, originariamente nacionalista, cujos membros, autonomeados "padeiros", criticavam o uso de palavras de origem estrangeira e a referência a elementos dissociados da língua e da cultura nacional. Em seu periódico *O pão*, cujo título metaforiza a maneira pela qual compreendiam a literatura, exaltavam a produção literária nacional e repudiavam o que julgavam ser simples modismo estrangeiro. Nesse sentido, fizeram coro às críticas de imitação do modelo francês dirigidas ao romance naturalista brasileiro. A Padaria Espiritual configurou-se, no entanto, como uma exceção relativamente às demais agremiações intelectuais nordestinas.

Animados pelo espírito da modernidade e afinados com as ideias racionalistas que movimentavam a Europa, os movimentos intelectuais da província alteraram sensivelmente o panorama das letras no Brasil. Influenciado pelo pensamento filosófico e científico de caráter determinista, o movimento de renovação intelectual que se manifestava em diferentes agremiações intelectuais da província e nas academias de Direito e de Medicina, seja em Recife, Olinda, Fortaleza ou Salvador, decretou a falência do idealismo e do romantismo. Diante da nova conjuntura, os literatos das então chamadas províncias do norte protestavam contra a poesia romântica, segundo eles incapaz de traduzir literariamente a modernidade na

qual o país adentrava. Da mesma forma, contrapunham-se à crítica de caráter romântico. Sob a égide do positivismo e do cientificismo, propunham a renovação da estética e da crítica literária.

> Desde 1870 que [Tobias Barreto] abandonando quase totalmente a poesia, atirou-se à crítica, em seus variados ramos. A sua nova intuição, elaborada pelo estudo profundo do positivismo, do darwinismo, das escolas de ciência religiosa alemã, [...] derramou-se em variados escritos. Todos hão sido, porém, publicados na província, e em jornais [...]. Semelhante modo de pensar envolve por força a necessidade da crítica objetiva, isto é, daquela que, não guardando preferências, estudando os homens e os fatos como eles são, lavra o seu juízo, sem tergiversar, por mais enérgico que ele possa ser. Inútil é dizer que, metidas neste cadinho, certas notabilidades brasileiras quase que se evaporam. Tobias Barreto não recuou: ele é a mais completa encarnação do espírito crítico moderno no Brasil (ROMERO, 1879, p. 89-90).

Muito embora reconheçam o papel de renovação crítica desempenhado por Tobias Barreto, o principal nome da Escola do Recife, críticos como Lúcia Miguel-Pereira e Afrânio Coutinho relativizam a primazia do grupo do Recife no processo de renovação intelectual do país. Na condição de discípulo de Tobias Barreto, Sílvio Romero teria sobrevalorizado o papel de seu mestre e exagerado na maneira de compreender a Escola do Recife como principal centro de ebulição intelectual do país.

O movimento de Fortaleza, por exemplo, teria, ao iniciar-se na década de 70, sofrido as mesmas influências que o de Pernambuco. Recife seria apenas “uma caixa de ressonância maior devido à Faculdade de Direito, que agia como centro de agitação e debate intelectual” (COUTINHO, 1969, p. 22). Na Academia francesa do Ceará, grupo que teve origem autônoma em relação à Escola do Recife, corporificava-se o mesmo clima de laicismo, materialismo, determinismo e anticlericalismo. O mesmo pode-se afirmar acerca da Faculdade de Medicina da Bahia, núcleo de nossos primeiros estudos acerca do positivismo.

Não obstante o fato de divergirem quanto aos protagonistas da cena introdutória do naturalismo entre nós, a crítica reconhece majoritariamente a produção romanesca das últimas décadas do século XIX como os primeiros romances modernos da literatura brasileira.

Ao manifestar ficcionalmente a adesão a princípios científicos e servir de cenário para debates de cunho estético-filosófico, o romance naturalista afirmou-se como a representação literária da modernidade. Inaugura-se, assim, um novo fazer literário que reflete o triunfo da observação. Com o naturalismo, “começou-se a escrever para procurar a verdade, e não mais para ocupar os ócios das senhoras sentimentais e de um ou outro cavalheiro dado a leituras frívolas” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 55-56). Revestida de pressupostos científicos, a

literatura perdeu seu caráter anódino, legado da geração romântica. O aparato científico conferiu-lhe considerável prestígio:

> Nos últimos vinte anos do século passado, as letras se revestiram de uma dignidade e de um prestígio talvez sem precedentes entre nós. Fato que se deverá porventura em parte à introdução da crítica tal como a entenderam Tobias Barreto, Sílvio Romero e José Veríssimo, feita com bases científicas e já não apenas impressionista como fora no período romântico [...]. Patenteadas as suas raízes filosóficas e sociológicas, a literatura como que ganhou o respeito dos outros e a consciência do seu valor (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 57).

É curioso notar que, embora o respeito conferido à literatura no final do século XIX seja motivado pelos mesmos princípios estéticos e filosóficos que guiaram a produção literária naturalista, esse prestígio não se estendeu ao naturalismo, frequentemente hostilizado pela crítica e desprestigiado pela historiografia literária, que parecem anular-lhe o mérito de ter promovido os primeiros romances de caráter moderno de nossa literatura. Relegado ao segundo plano, no rol das escolas literárias, o naturalismo é ainda hoje desprestigiado pela crítica acadêmica brasileira. Cabe-nos agora, então, compreender e discutir as razões pelas quais tal escola encontra-se também na periferia da historiografia.

## 3.3 Uma literatura torpe

A crítica é unânime em reconhecer que o ano de 1888 foi peculiarmente importante para o naturalismo brasileiro.[294] Nele, foram publicados romances como *A carne*, de Júlio Ribeiro, *O cromo*, de Horário Carvalho, *Hortência*, de Marques de Carvalho, *O Ateneu*, de Raul Pompeia, *O missionário*, de Inglês de Sousa, *Cenas da vida amazônica*, de José Veríssimo, e *O lar*, de Pardal Mallet. Embora "diversos nos temas e no valor" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 127), foram todos concebidos segundo as diretrizes da nova escola. Enquanto os três últimos foram pouco ou quase nada notados, e *O Ateneu* teve seu valor literário prontamente reconhecido pela crítica, os demais foram — e continuam a ser — duramente combatidos. Rotulados de "naturalismo histérico" (SODRÉ, 1965, p. 185), essas

[294] Mais do que um ano importante para o naturalismo brasileiro, o ano de 1888 é considerado por Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil*, decisivo para a "revolução brasileira", verdadeiro marco da transição para o predomínio dos centros urbanos sobre os rurais (cf. HOLANDA, 1997, p.126-127).

narrativas reproduzem o modelo preconizado pelo romance *O homem*, de Aluísio Azevedo, publicado no final do ano de 1887, cuja protagonista é uma jovem histérica que padece todas as consequências fisiológicas de sua doença.[295] Magdá, personagem de *O homem*, serve, pois, como paradigma de jovem histérica para Lenita, Ester e Hortência, protagonistas respectivamente de *A carne*, *O cromo* e *Hortência*.

Muito embora já tivesse publicado *O mulato* (1881) e *Casa de pensão* (1884), Aluísio pretendia fazer de *O homem* (1887) seu primeiro romance naturalista de fato, isto é, o primeiro a revelar um estudo científico, cuja base seria a antropologia social darwinista em voga no meio acadêmico do Recife, desde 1870 (cf. MENDES, 2006, p. 140). A crítica, todavia, compreendeu a obra como "um romance fraco", incapaz de resistir à menor análise (SODRÉ, 1965, p. 182). Na opinião de Lúcia Miguel-Pereira, a obra de Aluísio, publicada no ano anterior às demais, "causara forte impressão e inaugurara a chocante mistura de tiradas pedantes e cenas escabrosas a que se deu em regra no Brasil o nome de naturalismo (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 127). A recepção crítica do romance não foi, assim, das mais favoráveis. De forma geral, os romances cientificistas foram acusados de falsos, de obscenos e de cópias do romance naturalista francês. A crítica parecia repudiá-los por temer associar a nacionalidade literária a romances considerados esteticamente pouco nobres (cf. BUENO, 1992, p. 389).

Dos romances de 1888, apenas *O Ateneu* recebeu os louros da crítica. Enquanto os "romances histéricos" foram considerados imitações do modelo francês e não passariam de uma "sistematização do mal" (ROMERO, 1960 [1888], v. 5, p. 1637), *O Ateneu* foi compreendido como um naturalismo mais "correto", o "mais original e mais distinto produto da escola" no Brasil (VERÍSSIMO, 1969 [1916], p. 298). Ao contrário dos demais, ele não se teria limitado a "deglutir migalhas da literatura francesa" (ROMERO, 1960 [1888], v. 5, p. 1686). Ao comentar os romances publicados ao longo do ano de 1888, Sílvio Romero não deixou de destacar *O Ateneu* como uma exceção, em face da similitude dos demais.

> O ano passado, o naturalismo brasileiro, ainda trôpego e estreante, deu os primeiros passos. *A carne* de Júlio Ribeiro, *O Ateneu* de Raul Pompeia, *O cromo* de Horácio de Carvalho, a *Hortência* de Marques de Carvalho foram os principais romances do ano. A eles deve-se juntar *O homem* de Aluísio Azevedo, publicado nos últimos meses de 1887. [...] a primeira

[295] O tema da histeria, explorado exaustivamente em *O homem*, já havia sido abordado, embora de forma mais tímida, em outras produções de Aluísio Azevedo. Apareceu pela primeira vez em *O mulato* (1881); em seguida, nos folhetins românticos *A condessa Vésper* (1882) e *Girândola dos amores* (1882), por meio das personagens Ana, Laura e Olímpia; depois, no romance *Casa de pensão* (1884), com Nini, filha de madama Brizard e de João coqueiro. O tema ressurgiria ainda em *O coruja* (1890) e em *A mortalha de Alzira* (1894), e ainda no conto "Inveja" (1898). A histérica é, assim, um tipo que se repete de modo uniforme e previsível em diferentes produções de Aluísio Azevedo.

> nota que se impõe ao leitor insuspeito é o ar de parentesco entre todos aqueles livros, exceto *O Ateneu* (ROMERO, 1960 [1888], v. 5, p. 1768).

Se no século XIX Sílvio Romero e José Veríssimo elegeram *O Ateneu* como modelo da expressão do naturalismo no Brasil, Mário de Andrade, cerca de cinquenta anos depois, corroborou essa mesma opinião crítica, ao afirmar: "*O ateneu* representa um dos aspectos mais altos do naturalismo brasileiro" (1984, p. 184). O romance é, de fato, uma das belas manifestações de nossa literatura, todavia não deve servir como parâmetro estético adequado para avaliar os demais romances publicados naquele mesmo ano. Em primeiro lugar, parece-nos pertinente destacar que Raul Pompeia não seguiu a "tendência naturalista" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 53), como a maioria de seus contemporâneos o fez, mas, sim, optou por adotar uma perspectiva muito mais "analítica", à semelhança da explorada por Machado de Assis em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881). Embora reconheçamos todo o seu valor estético, manifestado na sofisticação e no burilamento de sua escrita e na beleza de seu estilo, não podemos deixar de sublinhar que ele foi uma manifestação singular em nossa literatura. Ainda que Sílvio Romero e José Veríssimo queiram alçá-lo à condição de romance naturalista modelo, a produção mais numerosa do naturalismo brasileiro seguiu o paradigma dos romances cientificistas de 1888.

Além, é claro, de suas inquestionáveis virtudes estéticas, a crítica de ontem e de hoje louva o romance de Pompeia, pois, ao compará-lo com a maioria dos romances naturalistas, percebe que ele aborda a sexualidade de forma velada, relegando-a às entrelinhas do texto. A relação homossexual entre o protagonista Sérgio e seus companheiros de internato (Sanches, Bento Alves e Egbert) é inquestionável, porém não explícita. Cabe ao leitor mais sagaz desvelá-la no subtexto do romance. A nota redigida por Raul Pompeia para anunciar e divulgar o romance num dos jornais da época alude à preocupação do romancista com o caráter recatado do texto:

> [...] grandes belezas de estilo, severo escrúpulo da forma, que constitui a um tempo a honestidade e a elegância da obra d'arte, e o mais meticuloso cuidado em abordar os assuntos escabrosos, de modo que a própria família do escritor possa ler e confessar que leu o seu trabalho (POMPEIA *apud* IVO, 1963, p. 61).

O rebuscamento da linguagem e a preocupação com a forma serviram para abordar de modo velado e com certo decoro assuntos indesejáveis para a época, como o

homossexualismo e o desejo sexual, tema norteador do romance. O texto de divulgação adverte ao leitor de que, embora "escabrosos", os assuntos seriam tratados com polidez. A preocupação com o escândalo e com o ornamento linguístico configura-se como um dos traços que afastam o romance de Pompeia do modelo de romance naturalista mais recorrente na literatura brasileira. Entre nós, os adeptos da escola de Zola, como Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro, nunca pouparam o leitor de uma cena mais forte. Ao abordar o homossexualismo em *Bom crioulo* (1895), por exemplo, Caminha foi muito mais direto e ousado que Pompeia. Seguindo os mesmos princípios naturalistas, também Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro, Horácio Carvalho e Marques de Carvalho criaram suas histéricas. Cenas pintadas com a tinta forte, cores quentes e marcantes foram assim recorrentes nos romances naturalistas brasileiros. Os trechos abaixo, extraídos respectivamente de *Bom crioulo* e *O Ateneu*, ilustram, portanto, a diferença de tratamento dada à questão sexual pelos dois romancistas:

> Sentindo-lhe o calor do corpo roliço, a branda tepidez daquela carne desejada e virgem de contatos impuros, um apetite selvagem cortou a palavra ao negro [...]. Não se viam um ao outro: sentiam-se, adivinhavam-se por baixo dos cobertores. [...] Aleixo conservou-se imóvel, sem respirar. [...] Uma sensação de ventura infinita espalhava-se em todo corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados [...]. Uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade... E consumou-se o delito contra a natureza.
> [...]
> Do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... Todo ele vibrava, demonstrando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual [...].
> – Basta! Suplicou Aleixo.
> – Não, não! Um bocadinho mais...
> Bom-Crioulo tomou a vela, meio trêmulo, e, aproximando-se, continuou o exame atencioso do grumete, palpando-lhe as carnes, gabando-lhe o cheiro da pele, no auge da volúpia, no extremo da concupiscência, os olhos deitando chispas de gozo... (CAMINHA, 2007, p. 37- 49).

> Sanches foi se aproximando. Encostava-se depois, muito a mim. Fechava o livro dele e lia no meu, bafejando-me o rosto com uma respiração de cansaço. Para explicar alguma coisa, distanciava-se um pouco; tomava-me, então, os dedos e amassava-me até doer a mão, como se fosse argila, cravando-me olhares de raiva injustificada. Volvia novamente às expressões de afeto e a leitura prosseguia, passando-me ele o braço ao pescoço como um furioso amigo (POMPEIA, 2005, p. 44).

> A amizade de Bento Alves por mim, e a que nutri por ele, me faz pensar que [...] certa efeminação pode existir como um período de constituição moral. Estimei-o femininamente, porque era grande, forte, bravo; porque me podia valer [...] (POMPEIA, 2005, p. 84).

> No campo dos exercícios à tarde, passeávamos juntos, voltas sem fim, em palestra sem assunto, por frases soltas, estações de borboleta sobre as doçuras de um bem-estar mútuo, inexprimível. Falávamos baixo, bondosamente, como temendo espantar com a entonação mais alta, mais áspera, o favor do gênio benigno que estendia sobre nós a amplidão invisível das asas. *Amor unus erat* [296] (POMPEIA, 2005, p. 128).

[296] Expressão latina que significa: *era um amor único*.

A celeuma levantada pela crítica no que tange ao romance naturalista brasileiro refere-se, pois, à exposição do corpo dotado de desejos e de necessidades. O mal-estar provocado pelos romances naturalistas advinha assim das raízes do pensamento romântico oitocentista, que contrapunha a ética do desejo à moral. O corpo, a sexualidade e a bestialidade do homem tornaram-se temas indesejáveis, pois se opunham diretamente à alma, à moral e à humanidade. Restringido à condição de organismo, o corpo teve seu instinto interditado, o que faz com que o desejo sexual fosse compreendido como um desejo abjeto. Ao desconsiderar o propósito científico do romance naturalista e reduzi-lo ao amor fisiológico de alcova, a crítica o compreendeu como imoral. Uma nova concepção sobre o corpo só seria trazida a lume um pouco mais tarde por intermédio da psicanálise freudiana, capaz de dar novo enfoque à problemática íntima do desejo.

É preciso ressaltar ainda que a abordagem sexual tornou-se o traço mais indigesto do naturalismo brasileiro, pois entre nós nunca ficou devidamente claro o que se configurava como romance naturalista e o que era pornografia, "patifaria rasa" (CAMINHA, 1999, p. 72). Daí as acusações de "realismo sórdido" (ROMERO, 1960 [1888], v. 5, p. 1639), de "literatura torpe" (VERÍSSIMO, 1894, p. 27) e de "fisiologia da vulgarização" (SODRÉ, 1965, p. 185), dirigidas contra o romance naturalista.

Isso explica também as duras críticas recebidas em especial pelo romance *A carne*, de Julio Ribeiro, sem dúvida uma das manifestações literárias mais ousadas do naturalismo no Brasil. Coube-lhe, particularmente, a apreciação de "livro ridículo" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 129), ou ainda o veredito: "parto monstruoso de um cérebro artisticamente enfermo" (VERÍSSIMO, 1894, p. 16). José Veríssimo foi implacável em suas críticas às ousadias da nova escola.[297]

> Para o Sr. Júlio Ribeiro, como para o Sr. Marques de Carvalho (*Hortência*, cena de incesto e passim), como para todos os naturalistas, a começar por Zola, que apenas consideram o homem como uma espécie de organismo físico inteiramente dominado por leis fisiológicas iniludíveis, não há resistir à carne, ela nos domina, nos subjuga e devora (VERÍSSIMO, 1894, p. 19-20).

[297] Nesse mesmo ano, ao comentar *O missonário*, de Inglês de Sousa, José Veríssimo repetiria o mesmo discurso crítico de teor moralista: "O romance moderno, com o naturalismo principalmente, inspirando-se numa fisiologia materialista de curto descortino, que, esquecendo as reações sociais evidentemente tão poderosas, deu à carne uma absoluta preponderância sobre o espírito, usou e abusou do falso pressuposto, contrariado pela experiência, das irreversíveis necessidades genésicas" (VERÍSSIMO, 1903, v. 3, p. 29).

A exposição da sexualidade de uma jovem branca, rica, inteligente e bonita causou clamor no público e na crítica. Escrito ao calor da hora, e publicado no *Diário Mercantil* do Rio de Janeiro em 27 de setembro de 1888, o artigo do padre Senna de Freitas, intitulado "A carniça", apresentou-se igualmente como uma das manifestações críticas mais duras e combativas dirigidas contra o romance *A carne*, e à escola naturalista em geral.

> Dir-se-ia, por vezes, ao ler certas cenas pornográficas, estereotipadas em algumas páginas dos romances naturalistas, que a literatura desandou até a patologia e se fundiu nela, ou se converteu num curso de fisiologia conjugal. Julgais comprar um romance para vos deleitar. Erro. Comprais um tratado de nevropatia (FREITAS, 1901, p. 212).

> Eu tenho andado a querer forrar-me à apreciação de... *A carniça*, rodando, rodando em torno dela, sem acabar comigo de resolver a espetá-la na ponta de minha pena de aço para sacudi-la para dentro da carroça de lixo que passa de manhã muito cedo por diante de minha porta (FREITAS, 1901, p. 247).

A crítica de Senna de Freitas não só ignora o projeto cientificista do romance, como defende uma perspectiva crítica de caráter eminentemente romântico, segundo a qual a literatura deve ser compreendida como puro deleite: "[...] há uma coisa que esta [escola literária] não pode deixar de admitir e outra que não pode deixar de excluir: a primeira é o ideal, a segunda é o indecente. Sem o ideal, a arte descamba para a chatez da fotografia, sem o decoro resvala ao pântano" (FREITAS, 1901, p. 206).

Foi com a publicação de *O crime do padre Amaro* (1875) e, sobretudo, de *O primo Basílio* (1878), de Eça de Queirós, que "o processo naturalista" iniciou-se entre nós. A publicação de *O primo Basílio* movimentou a imprensa do Rio de Janeiro e atuou na divulgação tanto da prosa de ficção naturalista, quanto de seus pressupostos científicos e filosóficos. Dentre as numerosas críticas suscitadas pela publicação do polêmico romance de Eça de Queirós, raras eram aquelas que não destacavam o caráter indecoroso do texto naturalista.

É a partir da publicação de *O primo Basílio* (1878) que a literatura naturalista no Brasil passa a ser associada à obscenidade. Se, por um lado, a exposição do corpo no romance de Eça fez com que a literatura naturalista fosse considerada indecente e imoral, por outro, caracterizou-se como um dos motivos de seu sucesso junto ao público leitor. Foi exatamente o fermento do escândalo que despertou o interesse do público pelo naturalismo. O tom polêmico de *O primo Basílio* assegurou o sucesso de suas vendas no Rio de Janeiro, à semelhança do que acontecera um ano antes com a publicação de *A taberna*, em Paris. O

mesmo viria a se repetir com a maioria dos romances naturalistas brasileiros. A chamada "literatura pútrida", (ULBACH, 1868), expressão utilizada pelo crítico francês Louis Ulbach para referir-se ao romance *Thérèse Raquin*, parecia assim seduzir mais ao público, ávido pelas novidades trazidas pelo romance naturalista, do que à crítica.

Ao comentar em 1894 a publicação de *O primo Basílio* (1878) em nosso meio literário, Adherbal de Carvalho ilustra a proporção do escândalo promovido pelo romance:

> [...] caiu no nosso meio como uma verdadeira bomba de dinamite, fazendo o estrondo mais forte de que há notícias nos nossos anais literários, escandalizando a pacata burguesia, ofendendo a pudicícia dos nossos mamutes intelectuais, da nossa arqueologia literária (CARVALHO, 1894, p. 145).

A polêmica envolvendo *O primo Basílio* em 1878, cujo protagonista foi Machado de Assis, alterou o panorama das ideias literárias no Brasil, ao contribuir amplamente não apenas para a divulgação do realismo e do naturalismo, como também do nome de Zola e de Eça de Queirós. Nessa época, os escritores mais lidos eram José de Alencar, Bernardo Guimarães, o Visconde de Taunay, Machado de Assis, além de escritores franceses e portugueses. O gênero mais popular continuava a ser o folhetim traduzido do francês. Com a publicação de *O primo Basílio*, o público e a crítica fluminense, que até então conheciam Eça de Queirós apenas por seus romances, folhetins e artigos, sobretudo aqueles escritos em parceria com Ramalho Ortigão e publicados em *As Farpas*, puderam enfim conhecer-lhe o outro lado, o do ficcionista naturalista.

A querela acerca de a publicação de *O primo Basílio* teve início em fevereiro de 1878, quando defensores e opositores do realismo e do naturalismo[298] se enfrentaram nos jornais do Rio de Janeiro, numa espécie de reatualização da querela "antigos e modernos" do século XVII. A primeira manifestação a favor do romance de Eça de Queirós veio de seu compatriota e amigo Ramalho Ortigão, reconhecido entre nós como um defensor das ideias de Auguste Comte. Foi ele quem deu início à polêmica na imprensa, ao publicar a primeira carta da série "Cartas Portuguesas", uma seção do jornal *Gazeta de Notícias*, cujo objetivo era informar os leitores fluminenses sobre as últimas notícias literárias, artísticas, filosóficas e científicas da Europa.

[298] Lembramos que, nessa época, no Brasil, ainda não se diferenciava o realismo do naturalismo.

> Este drama conjugal tão acidentado, tão pungente, decorre ininterrompidamente dentro do breve espaço de dois meses, e constitui a ação deste livro. A paixão, o vício, os tumultos da carne, os ímpetos do temperamento, os cálculos da maldade, as lágrimas da humilhação, os desesperos da dor, os gritos de remorso, os sorrisos do cinismo, nunca encontraram expressão tão viva, tradução tão real.
> O estilo é de uma perfeição inexcedível. As frases são todas sentidas pelos personagens e como que vistas através das suas impressões, dos seus caracteres, dos seus estados de espírito. [...] O processo assim realizado, é assim como um espelho mágico absolutamente passivo e impessoal de uma realidade implacável e trágica (Ramalho ORTIGÃO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 126-127).

Na condição de crítico respeitado e admirado, Ramalho Ortigão influenciou jovens escritores, jornalistas e intelectuais brasileiros, previamente imbuídos da ideologia positivista, a exaltarem o romance. A elite intelectual oriunda da Escola do Recife estava a par das novas ideias de Eça e Ramalho Ortigão trazidas nos textos de *As Farpas,* e as corroboravam não apenas no campo literário, como também no filosófico, social e político. A primeira sequência de artigos simpáticos à estética do romance foi seguida de perto por outras manifestações críticas, cujos argumentos eram menos favoráveis ao romance.

Quando Machado de Assis publicou seus artigos críticos em três números da revista *O Cruzeiro* a propósito do lançamento de *O primo Basílio*, portanto, a polêmica já havia se iniciado. Machado deu-lhe certamente maior ânimo, visto que seus artigos, na condição de verdadeiros libelos contra o realismo, chocavam-se diretamente com a ideologia defendida por parte da crítica brasileira, segundo a qual a filosofia positivista, assim como o realismo na literatura, eram aspectos complementares da ação em favor do progresso do país.

Ao iniciar seu primeiro artigo crítico dirigido ao romance, lamentando e reprovando o fato de Eça, um escritor de talento, ser discípulo de Zola, Machado nos faz crer que sua crítica dirige-se antes de tudo à estética naturalista. Deixa claro que seu propósito é o de “repelir a doutrina, não o talento, e menos o homem” (1943, p. 60). Segundo o crítico, o problema não seria a realidade, mas o realismo: “Voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo; assim não sacrificaremos a verdade estética” (1943, p. 69). Os jovens escritores de talento não deveriam se deixar seduzir “por uma doutrina caduca, embora no verdor dos anos” (1943, p. 69), pois o realismo seria apenas um “messianismo literário” que “não tem a força da universalidade nem da vitalidade”, e “traz consigo a decrepitude” (1943, p. 69). Machado considera o naturalismo uma “doutrina caduca” porque não identifica qualquer espírito inovador na concepção romanesca de Eça de Queirós. Luíza seria apenas uma heroína romântica, que em nada se diferenciaria das demais, inserida num quadro de costumes naturalistas.

Na condição de crítico “leal e sincero”, Machado afirma “censurar e louvar” (1943, p. 65) o romance de Eça de Queirós. Se, por um lado, proclama o talento do autor, corrobora sua admiração por ele, reconhece-lhe o dom da observação e a perfeição dos caracteres psicológicos da personagem Juliana, por outro, acusa Luíza de ser “antes um títere do que uma pessoa moral” (1943, p. 61). Desprovida de conteúdo humano, de força, de consciência, de profundidade psicológica, Luíza seria, em suma, uma “matéria inerte” (1943, p. 61), subjugada por seus impulsos sexuais. A opinião de Machado tanto nos evidencia seu repúdio ao princípio estético naturalista, quanto nos parece reveladora de sua repulsa à representação literária da sexualidade empreendida pela nova estética.

À semelhança dos demais críticos oitocentistas, Machado reprova a exploração pelo romance da temática sexual, e defende o fechamento das portas de alcova, isto é, a interdição da abordagem sexual nos moldes naturalistas, embora reconheça que tal abordagem não “destoe do paladar do público”. Porém o “mais grave”, o “gravíssimo” (1943, p. 63), para o crítico, seria o fato de Eça explorar “a sensação”, fazendo crer ao leitor que Luíza tem verdadeira “vocação sensual” (1943, p. 63). O caso entre Luísa e Basílio não passaria de “um incidente erótico sem revelo, repugnante, vulgar”, ao passo que as cenas do Paraíso[299] seriam “repugnantes” (1943, p. 63). É em tom veemente e moralista que Machado censura o fato de a pena do autor chegar “no extremo de correr o reposteiro conjugal”, de talhar sua protagonista “pelos aspectos e trejeitos da concupiscência”, explorando-lhe “os cálculos da sensualidade e os ímpetos de concubina” (1943, p. 63). Corroborando os clamores da crítica que acusavam a nova estética de imoral, Machado reprova

> [...] a indecência relativa de uma locução e a constância de um sistema que, usando aliás de relativa decência nas palavras, acumula e mescla toda a sorte de ideias e sensações lascivas; que, no desenho e colorido de uma mulher, por exemplo, vai direto às indicações sensuais (ASSIS, 1943, p. 68).

Os artigos críticos publicados por Machado de Assis, bem como as demais manifestações da crítica, ajudaram, como destacamos, a divulgar o realismo, o nome de Eça e, por fim, a alavancar as vendas do romance. A grande repercussão atingida pelo livro de Eça, contudo, não deve ser compreendida como a adesão imediata e definitiva do público e da crítica à nova estética literária, que viria a encontrar grande resistência nos anos porvindouros.

[299] Nome do hotel onde Luíza e Basílio realizavam seus encontros amorosos.

Mesmo Araripe Júnior, considerado o crítico mais afinado com os preceitos do naturalismo no Brasil, não deixou de fazer ressalvas à escola, quanto à abordagem da sexualidade. Julgou como "sacrilégio nefando", por exemplo, o encontro sexual entre Maria do Carmo e seu padrinho, em *A normalista* (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 325).

De fato, os escritores naturalistas apresentaram "todos os aspectos do sexo — atividade sexual excessiva, ninfomania, homossexualidade, lesbianismo e incesto. Eles também tratavam de forma sensasionalista os subprodutos de tais atividades: abortos, crianças nascidas fora do casamento, e frequentemente abandonadas à morte" (LOOS, 1963, p. 61). Todavia, parece-nos mais interessante e profícuo compreender as manifestações romanescas de cunho naturalista como um espaço transgressor e democrático, onde, ao mesmo tempo, revela-se a verdade do sexo e concede-se voz e lugar àqueles que, por serem diferentes, tornaram-se marginais. Daí então a adequação e concordância entre a representação literária da sexualidade proposta pelo romance naturalista e a defesa de uma nação republicana e democrática, porém heterogênea.

Por outro lado, é ainda pertinente salientar que as narrativas naturalistas falavam em nome da ciência e do progresso, apesar de não terem sido assim compreendidas. A introdução da racionalidade científica na literatura reflete, contudo, o processo de modernização e industrialização pelo qual passava o país na segunda metade do século XIX. Daí a ânsia do escritor em cientizar a linguagem literária. Destaca-se ainda o fato de que tais narrativas encontravam-se no âmbito das questões suscitadas particularmente pelos estudos dedicados à questão sexual que povoaram o universo científico nas últimas décadas do século XIX.

Se críticos como Lúcia Miguel-Pereira lamentam o fato de o naturalismo no Brasil ter preferido o estudo de temperamento e os casos clínicos a uma abordagem mais voltada para o coletivo, capaz de revelar sintonia entre literatura e vida nacional (cf. 1988, p. 127), Flora Süssekind destaca, todavia, que os "casos de alcova" estavam mais próximos das mudanças sociais e culturais vividas pelo país naquele período do que se poderia imaginar. A invasão das letras por um saber científico indicava as modificações sofridas pela sociedade brasileira naquela época, quando surgiam os primeiros trabalhos teóricos sobre alienação mental, faziam-se críticas ao regime hospitalar e sanitário em vigor, criava-se a cadeira de psiquiatria na Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro e ainda jornais, como *O Paiz* e *O Diário Oficial*, publicavam artigos do médico João Carlos Teixeira Brandão denunciando a situação dos doentes mentais no país (SÜSSEKIND, 1984, p. 122-123). Diante de tal panorama, era natural que a sociedade sofresse um processo de medicalização:

> Num momento em que artigos de médicos ocupam as páginas dos jornais, não é de espantar que as páginas dos romances também se deixem invadir por ‘temperamentos doentios’, médicos, diagnósticos e discussões sobre as causas e tratamentos apropriados para as doenças (SÜSSEKIND, 1984, p. 124).

As histéricas não poderiam assim deixar de ter seu lugar na literatura da segunda metade do século XIX, visto que as pesquisas sobre a histeria caracterizavam as últimas novidades do discurso científico. Assim, os chamados “romances histéricos” (SODRÉ, 1965, p. 165) obedecem aos estudos a respeito da patologia da mulher e ao perfil da histérica delineado pelas pesquisas acerca do comportamento.

É preciso igualmente atentar para o fato de o cientificismo servir por vezes a um propósito moralista, o que revela toda a contradição que envolve a manifestação do romance naturalista no Brasil. Paradoxalmente, o romance que se propõe libertador e fala em nome do progresso também mantém certo compromisso com a moralidade. Alguns romances naturalistas brasileiros parecem assim hesitar entre a transgressão e a preservação da ordem moral, daí o hibridismo romântico-naturalista notório na maioria dos exemplares do gênero. O cientificismo, que a princípio revela-se como o principal agente transgressor, acaba por contribuir para a manutenção da ordem. Ao apresentar explicações científicas às verdades do corpo, os naturalistas procuram redimir-se da própria ousadia. É como se dissessem: “o que apresentamos não é perversão, é coisa séria, não é imoralidade ou obscenidade, mas ciência”. O discurso científico parece então servir concomitantemente à exaltação do progresso e à preservação da ordem moral.

Interessante notar também que a crítica, por sua vez, estende e acopla ao cientificismo o julgamento negativo que faz do traço forte e indecoroso do romance naturalista. Embora considerável parte da crítica ao romance naturalista tenha girado em torno da questão sexual, esse não foi certamente o único ponto debatido pelos críticos. Às acusações de pornografia somam-se a crítica ao cientificismo e à reprodução do modelo francês.

Não obstante o fato de encontrar-se no âmbito da expansão científica do final do século XIX, o excesso de informações de caráter enciclopédico foi duramente combatido e questionado pela crítica, que insistiu no “pedantismo cientificista” da nova escola, assim como em sua confusão entre observar e inventariar (cf. MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 132).

Resta-nos assim uma questão: o que estaria por trás do cientificismo refletido na medicalização da linguagem literária? O romancista assume a fala do médico porque compreende que o discurso próximo da racionalidade científica, dirimindo dúvidas e confundindo-se com a verdade, legitima o discurso literário, conferindo-lhe poder, o poder

daquele que detém o saber. Na condição de detentor do saber, cabe ao romancista naturalista contribuir para as mudanças sociais do país, promover a cura de "um organismo social doente" (SÜSSEKIND, 1984, p. 130). O cientificismo atendia, dessa forma, aos anseios da crescente burguesia urbana, uma camada social que buscava por meio do naturalismo e do discurso científico conquistar maior influência política e cultural, em meio às transformações sociais vividas pelo país.

Em verdade, não nos convém investigar ou discutir as qualidades literárias dessas obras rotuladas ora de "naturalismo histérico", ora de "romance científico", mas, sim, buscar compreender como elas foram assimiladas no final do século XIX, e assim, desvendar paradoxos e contradições que circundam o romance naturalista brasileiro como um todo.

Por fim, é importante rememorar que os romances científicos representam apenas uma das faces da ficção naturalista brasileira. Somam-se a ela os romances de cunho crítico, como a tríade naturalista de Aluísio Azevedo — *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) —, que desenvolve importante papel questionador das estruturas e valores da sociedade e à qual daremos destaque nas páginas subsequentes, bem como os chamados romances regionais, de que são exemplos *A fome* e *Os brilhantes*, de Rodolfo Teófilo, *Os retirantes*, de José do Patrocínio, *Aves de arribação*, de Antônio Sales, entre muitos outros. Esses últimos configuram o início dos ciclos temáticos da seca, do cangaço, do garimpo e do cacau, que tiveram, por seu turno, continuidade na década de 30 do século XX.[300]

Nota-se, portanto, que o romance naturalista foi relegado à periferia das escolas literárias em virtude das duras críticas dirigidas particularmente a uma de suas manifestações. Resta-nos agora reavaliá-lo criticamente a partir de outras expressões romanescas, bem como à luz de seu legado à literatura brasileira. Antes, porém, faz-se necessário a superação do juízo crítico que o reduz à mera cópia importada de Paris.

## 3.4 O mérito da incorreção

Em linhas gerais, a crítica não só compreendeu o romance naturalista como pornográfico e insubstancial análise de casos clínicos de histerismo, assim como acusou-o de

[300] Sobre esses, contudo, por limitação do *corpus*, não nos debruçaremos.

cópia grotesca dos romances de Émile Zola. A subserviência ao pensamento positivista e ao modelo do romance naturalista francês configurou-se como um argumento recorrente utilizado pela crítica para combater o naturalismo. Na condição de imitação vulgar do naturalismo francês, os romances científicos de 1888, em particular, revelariam ainda uma apropriação errônea da teoria de Zola exposta em *O romance experimental* (1881), desvinculada, equivocadamente, de uma leitura atenta das obras ficcionais do mestre naturalista (cf. FARIA, 1989, p. 135).

> O naturalismo, especialmente na ramificação empírica, só tem contado até aqui, na poesia, no romance e no drama, uns paspalhões mínimos de fazer dó. A glória da invenção da doutrina não lhes pertence: é do estrangeiro. Cabe-lhes apenas a glória da imitação e esta tão desjeitosa, tão inábil, tão mesquinha, que compunge (ROMERO, 1882, p. 34).

A então "moda estrangeira" teria chegado ao Brasil por meio das obras literárias de Émile Zola e de Eça de Queirós, e ainda pela atuação deste último, em colaboração com Ramalho Ortigão, no jornal *Gazeta de Notícias*, onde publicavam seus artigos. Diante da dupla fonte europeia de nosso naturalismo, a crítica revelou-se avessa ao naturalismo francês ortodoxo — ou empírico, como prefere Sílvio Romero —, e mais condescendente ao modelo do naturalismo português. Araripe Júnior "achava a concepção do romancista francês impossível para o Brasil — país novo, apenas lavrado por vícios de transição e, portanto, muito diferente da França, onde o *parti pris* bonapartista e o pessimismo zolaico acha todo cabimento" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, v. 1, p. 156). Ainda que superficiais, os argumentos de Araripe Júnior acerca da incompatibilidade do modelo francês com a realidade brasileira refletem a opinião reticente da crítica ao naturalismo zolaniano. O romance naturalista português, por seu turno, conquistou considerável mercado no Brasil, onde reunia certo número de leitores. Haja vista a enorme repercussão de *O primo Basílio* entre nós.

Não obstante ser igualmente tributária da fonte primária francesa, a vertente portuguesa do naturalismo revelou-se hostil à rigidez do modelo francês, o que lhe conferiu caráter menos ortodoxo. Entre o cientificismo e o os conceitos de Taine, Eça de Queirós preferiu o último. Seus personagens são apresentados não pelas leis da hereditariedade, mas, sim, a partir do meio onde vivem. Reconhecendo a distância entre o modelo externo e as particularidades de seu país, o romancista adaptou o modelo estrangeiro ao meio português, aplicando a capacidade de observação às peculiaridades de sua terra, de sua história e de sua gente. Membro da geração coimbrã, adversária do romantismo e do catolicismo, identificou a

literatura naturalista como um instrumento de transgressão capaz, se não de demolir, ao menos de abalar as velhas instituições portuguesas, e apresentar ao país os princípios de modernidade que agitavam o mundo contemporâneo. Por meio de suas criações, como João da Ega e Carlos da Maia, personagens de *Os Maias* (1888), Eça proclama aos quatro cantos de Portugal a boa nova da modernidade. O discurso de seus personagens é assim meio eficaz de divulgação das novas ideias que poderiam relacionar Portugal à contemporaneidade.

Deixando de lado as questões de ordem fisiológica, Eça de Queirós deu ao naturalismo português a marca da crítica social. O sarcasmo, a sátira e a irreverência presentes em seus textos são frutos de sua rebeldia, a partir da qual também criou largo painel de tipos sociais e descreveu os diferentes meios, sobretudo o clerical, o político e o literário. Esse viés crítico do naturalismo, embora já presente na fonte primária francesa, será repassado ao romance naturalista brasileiro exatamente pelas mãos de Eça de Queirós, num primeiro momento muito mais presente e debatido no meio literário brasileiro do que Zola.

Voltemos então a discutir a posição da crítica brasileira em face da assimilação do modelo europeu pelo romance naturalista brasileiro.

É curioso notar que o critério norteador da crítica acerca do naturalismo, sobretudo a crítica sua contemporânea, parece ser a maior ou menor assimilação do modelo estrangeiro, seja ele francês ou português. Manifesta-se a rejeição ao "plágio", à "imitação", à subserviência ao modelo europeu, e não à estética, cujo legado mais tarde, ao menos parcialmente, seria reconhecido.

> Não seria, porém, justo contestar-lhe o bom serviço prestado, tanto aqui como lá, às letras. Ele trouxe à nossa ficção mais justo sentimento de realidade, arte mais perfeita da sua figuração, maior interesse humano, inteligência mais clara dos fenômenos sociais e da alma individual, impressão mais apurada, em suma uma representação menos defeituosa da nossa vida, que pretendia definir (VERÍSSIMO, 1969 [1916], p. 295-296).

> Foi o romance naturalista à Zola, que trocou a objetividade esteticista de Flaubert pela análise de pretensões científicas, que constituiu, entre nós, a primeira manifestação de peso de um estilo pós-romântico (MERQUIOR, 1979, p. 108-109).

Uma das razões pelas quais a crítica Lúcia Miguel-Pereira esvazia o papel da Escola do Recife no processo de instalação da estética naturalista no Brasil concentra-se exatamente no argumento de que o naturalismo não seria fruto de nossa conjuntura política, social e econômica, mas, sim, uma moda importada de Paris. O naturalismo não estaria, pois, em concordância com as inquietudes do país.

Na condição de modismo estrangeiro, o naturalismo no Brasil teria sido "mal assimilado" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 122). Nossos romancistas o teriam praticado "como quem executa uma receita" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 122), e a maior prova disso seria *O mulato*, "que representou a vitória da nova escola, tendo entretanto apenas disfarçado com cenas realistas o seu romantismo" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 122). A crítica argumenta que "os nossos ficcionistas só abandonaram a rotina romântica quando, culminando em livros famosos, as fórmulas recentes lhe fizeram sentir o seu atraso" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 125). A Escola do Recife, bem como as demais agremiações intelectuais que agitavam as províncias do norte, teriam facilitado "a rápida imitação", mas não teriam sido determinantes no processo de instalação do naturalismo no Brasil (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 125). O agente decisivo, o elemento imediato seria o exemplo europeu, "a moda importada" (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 125). Por fim, a crítica argumenta que a maior prova de que o naturalismo não é fruto da Escola do Recife seria o fato de os romancistas de seu grupo, como Franklin Távora, Carneiro Vilela e Celso Magalhães, estarem ainda presos aos moldes românticos.

> Se tivesse vindo do "modernismo" como chamou José Veríssimo ao conjunto de circunstâncias — a guerra do Paraguai, a questão religiosa, as campanhas abolicionistas e republicana, e finalmente a derrota da França para a Alemanha, a despertar a curiosidade por outras culturas além da francesa — que determinavam no país uma renovação espiritual, a escola realista não só se haveria implantado alguns anos antes, como não seguiria, tão estreitamente como seguiu, os processos de Paris, vindos diretamente ou através de Eça de Queirós, também por eles guiado (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 122).

Lançando seu olhar exclusivamente aos romances naturalistas de caráter científico e ignorando a pertinência de tal enfoque num momento de avanço das pesquisas científicas no Brasil, bem como as demais faces do naturalismo entre nós, Lúcia Miguel-Pereira repudia o fato de o romance naturalista brasileiro manter-se distante da realidade social do país. Diante de tantos problemas a serem discutidos socialmente, a crítica compreende negativamente a preferência dos romances naturalistas pelos casos clínicos.

> Num país onde se processam experiências raciais da maior importância, onde as condições de existência variavam dos requintes sofisticados da Corte ao primitivismo das populações rurais, onde as relações de senhores e escravos suscitavam um sem-número de problemas, os romancistas que se criam realistas voltavam-se de preferência para os casos de alcova, para a análise de temperamentos doentios (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 128).

Na opinião da crítica, nossos romancistas naturalistas teriam obedecido ao modismo estrangeiro que viera da Europa, sem atentar para o descompasso que existia entre o que ocorria na França e em Portugal, e a realidade brasileira: “Seguiam os temas de Zola e Eça de Queirós, sem atentarem nas diferenças entre as sociedades francesa e portuguesa e o nosso meio em formação, sem perceberem que o que lá refletia a desagregação da burguesia, aqui não passava de anedota isolada” (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 128).

Nas seções anteriores, todavia, tivemos a oportunidade de verificar como a estética naturalista integrava-se às necessidades ideológicas do país. É clara a consonância entre o naturalismo, o ideal político republicano e todas as demais transformações de ordem política, social, econômica e científica pelas quais passava o Brasil na segunda metade do século XIX, bem como é evidente a abordagem crítica do meio social brasileiro, empreendida por Aluísio Azevedo. Resta-nos agora, então, relativizar a opinião de Lúcia Miguel-Pereira, e compreender que seus argumentos fundamentam-se na exigência da relação entre literatura e vida nacional e, consequentemente, no papel do escritor como porta-voz da nacionalidade.

> Para que um movimento literário possa ser assimilado [...] é imprescindível que seja o reflexo de um estado de espírito global, que se reflita tanto na esfera intelectual como na emotiva, na maneira de escrever como na de viver. [...] O naturalismo, ao contrário, adotamo-lo tal como nos chegou, porque nunca transgrediu, entre nós, os limites da zona puramente literária. [...] no Brasil permaneceu estranho às exigências mais profundas do meio e às reações da sensibilidade. Assumiu um caráter de imposição, de disciplina formal (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 136).
>
> [...] o romance é antes de tudo uma obra literária, vale pelo seu conteúdo artístico; mas é também um ponto de vista sobre a vida, trai as experiências de seu autor; sem tomar partido em questões políticas ou sociais, refletirá, sobretudo se for exteriorizado como o quiseram tornar os naturalistas, o estado do espírito do seu tempo (MIGUEL-PEREIRA, 1988, p. 139).

Essa mesma exigência de construção da identidade nacional por meio do texto literário pode ser notada no trecho do artigo de José Veríssimo, “O naturalismo na literatura brasileira”: “Além de pobre de escritores e de obras, esse naturalismo é a menos nacional das nossas escolas literárias, e nenhum dos seus livros dá-nos a sensação da nossa sociedade e da nossa civilização” (VERÍSSIMO, 1894, p. 72).

De modo geral, assim, a crítica fundamenta-se na crença de que o texto literário deve obrigatoriamente revelar semelhanças com a tradição nacional a que pertence. Diante desse critério, tornam-se alvo de julgamento crítico todos aqueles ficcionistas e escolas literárias que, ao menos supostamente, não apresentam traços de brasilidade em suas produções, como seria o caso por exemplo de Machado de Assis e do naturalismo. Isso explica a crítica de

Sílvio Romero à ironia machadiana, bem como ao seu humor tipicamente inglês, considerados ambos pouco afins com o caráter nacional brasileiro. Dessa forma, a suposta ausência da cor local que fundamenta a crítica oitocentista aos romances de Machado de Assis também expurga o romance naturalista do rol das prestigiosas escolas literárias, colocando-o em segundo plano na historiografia da literatura.

A crítica rebaixa o naturalismo porque acredita erroneamente que ele não está comprometido com a afirmação da identidade nacional; mas ele está, e muito, empenhado em tal causa. Como nos aponta Flora Süssekind, "talvez mais do que qualquer outra vertente literária brasileira, o naturalismo torna patente o compromisso de nossa literatura com a identidade nacional" (SÜSSEKIND, 1984, p. 94). Daí o privilégio que concede ao aspecto documental. No caso do naturalismo do século XIX, o discurso científico, na condição de paradigma da objetividade e veracidade, atua diretamente na ocultação da ficcionalidade em prol de uma maior referencialidade. O romance naturalista nega-se enquanto ficção, enquanto linguagem, numa tentativa de afirmar seu caráter referencial. Assim, busca-se reunir informações e especificidades que possam fundar uma identidade nacional. O leitor deve receber dados passíveis de verificação fora do texto literário, e os fatos devem ser narrados como se acontecessem diante do leitor. Quanto maior o teor de objetividade, e menos evidência do traço ficcional, mais valoroso é o romance naturalista; sua eficiência é determinada por sua habilidade em escamotear o dado ficcional, tornando-se mero registro, informação.

> Garante-se a objetividade no campo da ficção com base no que se supõe ciência. Garante-se identidade àquele que lê com base num texto "objetivo", "nacional". Conjugam-se nacionalidade, ciência e literatura numa visão una, linear, que se apresenta ao leitor como verídica (SÜSSEKIND, 1984, p. 93-94).

As epígrafes de *Casa de pensão* (1884) —"Desconfie de todo aquele que se arreceia da verdade."— e de *O cortiço* (1890) —"A verdade, toda a verdade, nada mais que a verdade."— ilustram o compromisso do romancista naturalista com a verdade factual. Contudo, à semelhança do ficcionista, o leitor do romance naturalista também deve preocupar-se em buscar a verdade.

A propensão de nossa literatura de inventariar fatos e recolher documentos, revelando-se a serviço da verdade e da pátria, explicaria, por sua vez, a volta do naturalismo no século XX, sob novas formas, como a do neonaturalismo do romance de 30 e do romance-

reportagem da década de 70. O culto da observação se apresentaria a partir de manifestações literárias que se apoiam em diferentes paradigmas de objetividade, como a biologia evolucionista, no caso dos romances do século XIX, a economia determinista e a expressão jornalística, como no romance regionalista de 30 e no romance reportagem de 70, respectivamente. Essas diferentes faces e etapas do romance naturalista no Brasil revelam, por seu turno, a alternância da perspectiva de interpretação do país.

Ao revelar seu caráter objetivo, mostrando-se atenta à observação dos fatos e à verdade, a literatura naturalista pode ser compreendida como instrumento de busca do caráter nacional. A estética da objetividade empenhou-se em fazer um retrato único do país, capaz de abarcar toda a sua imensa diversidade. Assim, a fim de fundar uma identidade para o Brasil e contribuir para a ideia de nação, o naturalismo reuniu o todo plural da realidade brasileira e agrupou-o num conjunto de identidades único. Logo, quanto mais evidente o caráter periférico e plural do país, mais parecem estreitar-se as relações entre literatura e nacionalidade. Busca-se, assim, via ficção, a representação de uma identidade nacional.

É paradoxal a relação entre o elemento nacional e estrangeiro em solo brasileiro. Muito embora a crítica refute todo e qualquer traço de importação ou moda estrangeira e exalte a cor local, faz-se imprescindível destacar que o traço brasileiro contém em si o risco europeu. Ele traz implícito o dado estrangeiro como parte constituinte de seu sistema. O elemento genuinamente brasileiro, desprovido de toda e qualquer influência externa, parece, pois, mera abstração romântica. Apesar das reivindicações de autonomia e originalidade, a literatura brasileira trazia em si um componente europeu.

> De um lado, há a exigência de uma fidelidade documental ao país; de outro, a obrigação de não copiar nada que tenha vindo de outro lugar. Pede-se a repetição ficcional do que se crê ser o país; repudia-se a repetição quando nela o que se repete é alienígena. Estranho jogo onde não se vê que o "tal Brasil", cuja repetição é exigida, fundamenta-se ele mesmo num mimetismo do que lhe vem de fora (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

Tanto a crítica de outrora, com José Veríssimo e Sílvio Romero, quanto a crítica mais recente, com José Guilherme Merquior e Lúcia Miguel-Pereira, acusam o naturalismo de "plágio", "atraso" e "moda estrangeira", pois ignoram as modificações a que ele se submeteu quando assimilado pela cultura brasileira. Parecem igualmente desconhecer as circunstâncias que propiciaram a boa acolhida e as transformações do naturalismo em terras brasileiras. O sucesso do romance naturalista junto ao público, no entanto, já seria por si só forte indicador

de que tais obras atendiam a condições internas e estavam fortemente relacionadas à realidade brasileira do final do século XIX. Por fim, parecem não atentar para o fato de a repetição não excluir a transgressão.

Nesse sentido, a teoria de Araripe Júnior[301] a propósito de nosso "estilo tropical" merece ser discutida. Ao contrário dos demais críticos da época, Araripe descarta a ideia de dependência cultural de nosso naturalismo em relação ao europeu, bem como refuta a compreensão do naturalismo brasileiro como deformação do original. No Brasil, o elemento europeu não teria sido tratado como fonte, mas como matriz sujeita à reinterpretação local. Numa espécie de ritual antropofágico, nossos escritores naturalistas apropriaram-se da matriz europeia, para em seguida subvertê-la, transformá-la. Assimilando o modelo europeu, imprimiram-lhe traços de brasilidade, o selo da literatura nacional. Assim, o naturalismo brasileiro transformou a matriz europeia, tornando-se um naturalismo "incorreto". Essa "incorreção", no entanto, segundo Araripe, "converte-se numa eminente qualidade" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 68). É o que ilustra a expressão metafórica da qual o autor se serve para nos mostrar que da "incorreção" advém toda a energia e relevância do naturalismo brasileiro: "o estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo [...]" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 70). Assim, Araripe Júnior valoriza os atributos do erro, o mérito da "incorreção", as diferenças e as transformações sofridas pela estética naturalista ao ser transplantada para o Brasil e assimilada pelos escritores nacionais.

Em terras brasileiras, o naturalismo se revestiria de um novo estilo: o "estilo tropical"; eis "a fórmula do naturalismo no Brasil". É esse o título do artigo publicado em 1888, no qual o crítico cearense esclarece o processo de aclimatação do romance naturalista no Brasil, por meio da "teoria da natureza" e da ideia de tropicalidade. Nele, Araripe chama "obnubilação" o fenômeno de assimilação das experiências europeias pela cultura nacional. Nossas condições climáticas promoveriam o ofuscamento do traço europeu, pois seriam um impedimento natural da repetição tal e qual da literatura europeia. Como único fator estável de nossa história, o meio físico revelaria a sua incompatibilidade genuína com a fórmula ortodoxa francesa. Ao facultar uma escrita plena de emoção e de sensualidade, o clima tropical impediria a "correção" do estilo europeu:

[301] Conhecedor do romance realista inglês, francês e norte-americano, Araripe Júnior foi o crítico brasileiro do século XIX mais receptivo ao naturalismo. Entre 1881 e 1894, dedicou-se amplamente ao estudo da estética naturalista e de seus romancistas, dentre os quais Aluísio Azevedo. São diversos seus artigos a respeito desse autor e sua obra romanesca, publicados em diferentes periódicos, como *Gazeta de Notícias*, *Gazeta da Tarde*, *A Semana* e *Novidades*.

> Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda. Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muito dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento do real, aqui. [...] O naturalismo, ou se subordina a esse estado de coisa, ou se torna uma planta exótica, de mera curiosidade. A nova escola, portanto, tem de entrar o trópico de Capricórnio, participando de todas as alucinações que existem no fermento do sangue doméstico, de todo o sensualismo que queima os nervos do crioulo (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 71-72).

No Brasil, a correção seria um fenômeno impossível, devido às razões de ordem climática. A correção seria fruto da paciência, compatível, por sua vez, somente com os países de clima frio. Num país tropical como o Brasil a atenção seria intermitente, o que impossibilitaria a correção do estilo.

A transição da "correção" à tropicalidade promoveria nossa originalidade. O traço diferenciador de nosso naturalismo seria fruto do impacto da natureza tropical sobre o elemento europeu "obnubilado", isto é, ofuscado pela exuberância local (cf. VENTURA, 1991, p. 89). Desse modo, segundo Araripe Júnior, o naturalismo só foi possível entre nós graças à incorreção, isto é, à desobediência de nossos romancistas à fórmula estrangeira. Caso contrário, seria apenas uma "planta exótica", suscetível à curiosidade alheia (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 71).

Ao compreender a nacionalidade literária a partir da influência da natureza tropical sobre a mentalidade europeia, Araripe revela-se, em parte, influenciado pela teoria do clima de Montesquieu e Buffon, que no século XVIII correlacionaram o clima e a civilização, e pela tese do historiador inglês Henry Thomas Buckle, segundo a qual a formação da civilização europeia pode ser explicada a partir da divisão entre países de clima quente e de clima frio. Embora tributária das teses de tais pensadores e estudiosos, a teoria de Araripe contrapõe-se à visão negativa dos trópicos por eles partilhada, pois compreende a natureza americana como fonte de inspiração. Dela, afirmava Araripe, "tiramos a nossa força, toda a nossa segurança, e riquezas literárias" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 72).

Se hoje a teoria de Araripe Júnior nos parece um tanto ou quanto despropositada e frágil, naquela época, a ideia de buscar fundar o estilo e a literatura brasileira por meio da noção de clima fazia certo sentido. Até 1910, a crítica e a historiografia literária foram marcadas pelas noções de raça e de natureza. Araripe Júnior e Sílvio Romero construíram suas críticas a partir da valorização do meio tropical e da mistura étnica, pois acreditavam que a interação entre as raças, as culturas e o meio poderia definir o caráter nacional. Divergiram, é claro, em alguns pontos. Para Sílvio Romero, era a miscigenação, e não a "obnubilação", que promovia a adaptação do europeu à terra brasileira. Construíram uma crítica de caráter

nacionalista e seguiram o modelo naturalista e evolucionista que aplicava à literatura os princípios de Spencer e Taine. No entanto, compreenderam o último de forma diversa. Enquanto Sílvio Romero privilegiou a raça, Araripe Júnior destacou o meio. Enfatizando seus efeitos estilísticos, propôs-nos uma interpretação do estilo nacional como resultado da incorporação da tropicalidade ao modelo literário europeu. Tal raciocínio nos permite compreender o "estilo tropical" como um conceito sincrético, que integra o caráter climático dos trópicos a uma teoria da literatura nacional (cf. VENTURA, 1991, p. 39).

A "obnubilação" daria vida ao "estilo tropical", do qual Aluísio Azevedo seria o maior representante, e *O cortiço*, o exemplo mais claro. Sem cair no erro da simples repetição da fórmula preconizada por Zola, nosso principal romancista naturalista trilhou seu próprio caminho. Ao imprimir no naturalismo traços particulares de nossa terra, deu-lhe "direção salutar", "isocrônica" e "frutificante" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 71).

> Aluísio Azevedo, constituindo-se o corifeu do naturalismo em sua terra, não cometeu o erro de copiá-lo servilmente; ele compenetrou-se, primeiro, do espírito da revolução operada pelo mestre; mas organicamente diferente de Zola, impelido pela força de sua índole, talvez mais do que ele pensa, enveredou pela trilha única que o há de levar ao acampamento triunfante (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 71).

Menos de um mês depois de publicar o ensaio o "Estilo tropical; a fórmula do naturalismo no Brasil", no qual exalta as qualidades da incorreção do naturalismo brasileiro, o crítico informa aos leitores do jornal *Novidades* que o novo romance de Aluísio Azevedo, cujo manuscrito havia lido, seria "a psicologia do tumulto" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 90). O vasto quadro de costumes empreendido pelo romancista em *O cortiço* parece servir de meio propício para a manifestação do "estilo tropical".

Com efeito, em *O cortiço*, Aluísio Azevedo ficcionaliza a "obnubilação" através da relação entre Rita Baiana e Jerônimo.[302] Tal fenômeno desenvolve-se progressivamente durante a festa de domingo no cortiço, quando a mulata Rita Baiana, personificação do Brasil, seduz o português Jerônimo (cf. MENDES, 2000).

[302] Segundo Leonardo Mendes, é possível que Aluísio Azevedo tenha-se inspirado nas teorias de Araripe expostas no ensaio "Estilo Tropical; a fórmula do naturalismo brasileiro" para desenvolver em seu romance a relação entre Rita Baiana e Jerônimo (MENDES, 2006, p. 149). De fato, Aluísio era leitor dos artigos de Araripe Júnior, por quem nutria simpatia devido à afinidade de suas ideias literárias com as dele próprio. Todavia, não é possível afirmar com certeza que o texto de Aluísio tenha sido inspirado pela teoria de Araripe Júnior. Para ser confirmada, tal hipótese exigiria um levantamento preciso das fontes usadas por Aluísio para escrever *O cortiço* e uma análise apurada do manuscrito do romance, o que infelizmente, hoje, tornou-se impossível. Salvo o manuscrito de *O mulato*, que se encontra na Biblioteca de São Luís do Maranhão, também conhecida como Biblioteca Benedito Leite, e do livro *Japão*, em poder de um sobrinho do autor em Buenos Aires, os demais foram perdidos.

Primeiro, o europeu troca o tom “triste e saudoso” da música portuguesa pelos “acordes da música crioula”. Sentindo-se invadir por aquela “música de fogo” que “doudejava no ar como um aroma quente” (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 496-497), o português, para surpresa da mulher Piedade, entra na roda de dança formada no pátio do cortiço e deixa-se levar pela música brasileira.

> Jerônimo levantou-se, quase que maquinalmente, e seguido por Piedade, aproximou-se da grande roda que se formara em torno dos dois mulatos. Aí, de queixo grudado às costas das mãos contra uma cerca de jardim, permaneceu, sem tugir nem mugir, entregue de corpo e alma àquela cantiga sedutora e voluptuosa que o enleava e tolhia, como à robusta gameleira brava o cipó flexível, carinhoso e traiçoeiro (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 497).

Na próxima etapa da “obnubilação” ilustrada pelo romance, o europeu rende-se à bebida e à comida brasileira. A brasilidade assalta-lhe os sentidos. O paladar do imigrante prefere agora “a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas cozidas” (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 511), enquanto o café misturado com parati oferecido por Rita Baiana invade-lhe o corpo e a alma, embriagando-o de brasilidade. Se Araripe define o naturalismo brasileiro como “o americano embriagado pelo real” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 73), Jerônimo é o próprio europeu embriagado pelo Brasil. É o europeu que sucumbe à vida americana, entontecido pelos aspectos feéricos de nossa natureza tropical.

> Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele [...] reviscerando-lhe o corpo e alando-lhe os sentidos, num trabalho misterioso e surdo de crisálida. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam [...]. E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrasileirou-se (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 511).

Por fim, o imigrante europeu rende-se aos encantos do corpo da mulata. Deixando-se fascinar por Rita Baiana, metonímia da natureza tropical que o invade, Jerônimo é o próprio estrangeiro assimilado. Antes trabalhador empenhado em fazer economias a fim de retornar à terra natal, Jerônimo é agora um europeu seduzido pela natureza tropical e entregue aos prazeres locais. O meio físico altera-lhe a identidade. Afastando-o de suas origens, a “obnubilação” torna possível a adaptação do europeu aos trópicos.

> Naquela mulata estava o grande mistério, a síntese das impressões que ele recebeu chegando aqui: ela era a luz ardente do meio-dia; ela era o calor vermelho das sestas da fazenda; era o aroma quente dos trevos e das baunilhas, que o atordoara nas matas brasileiras; era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta; era o veneno e era o açúcar gostoso; era o sapoti mais doce que o mel e era a castanha do caju, que abre feridas com o seu azeite de fogo; ela era a cobra verde e traiçoeira, a lagarta viscosa, a muriçoca doida, que esvoaçava havia muito tempo em torno do corpo dele, assanhando-lhe os desejos, acordando-lhe as fibras embambecidas pela saudade da terra, picando-lhe as artérias, para lhe cuspir dentro do sangue uma centelha daquele amor setentrional, uma nota daquela música feita de gemidos de prazer, uma larva daquela nuvem de cantáridas que zumbiam em torno da Rita Baiana e espalhavam-se pelo ar numa fosforescência afrodisíaca (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 498).

O Brasil o invade, haja vista os símbolos de brasilidade que transbordam no texto. A mulata é o Brasil, é a própria terra que acolhe o imigrante e com a qual ele tem uma relação paradoxal. Ao mesmo tempo "veneno" e "açúcar gostoso", a mulata seduz o europeu que se vê aturdido pela contradição de seus sentimentos. Jerônimo torna-se assim o símbolo do naturalismo europeu assimilado pela cultura local. Tal como Jerônimo, a matriz europeia do naturalismo é transgredida, invadida pela cor local.

O "estilo tropical" e a "obnubilação" valorizam a imaginação e o elemento nacional, tornando "possível a construção de sociedade e cultura em espaços marginais ao modelo eurocêntrico da natureza e história" (VENTURA, 1991, p. 39). Nesse sentido, partindo da realidade nacional, o inferior e o exótico tornam-se o "cientificismo desalentado" de Zola (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 72). O nacional impõe-se sobre a matriz estrangeira, afirmando sua vitalidade e relevância.

Araripe Júnior tem assim razão ao afirmar que o naturalismo no Brasil ganhou traços particulares da cultura nacional. E é preciso antes de tudo louvar-lhe a voz dissonante em meio à uniformidade da opinião crítica acerca do naturalismo brasileiro. De fato, a matriz europeia serviu-nos para fins de transgressão. A inadequação da tese de Araripe Júnior, contudo, não está na constatação do traço diferencial de nosso naturalismo, constatação absolutamente pertinente, também pouco importa o nome com o qual nomeia a manifestação do naturalismo em solo brasileiro, ou como denomina o processo de assimilação no Brasil do naturalismo europeu. O problema encontra-se na explicação de ordem climática sobre a qual sustenta seus argumentos, embora a reconheçamos como tributária de teorias outras a respeito da influência do clima sobre a civilização. Afirmar que a particularidade do naturalismo brasileiro advém do clima tropical de nossa terra é reduzi-lo, e muito. É diminuir o talento dos romancistas brasileiros aos quais devemos verdadeiramente "as qualidades de nossa incorreção". Ao contrário do que afirmava — ou afirma — a maior parte da crítica literária, nossos romancistas adaptaram o naturalismo europeu à realidade brasileira, pois

reconheceram os princípios ideológicos dessa estética como um importante instrumento de afirmação, via literatura, da ideia de nação, naquela época tão cara aos partidários do ideal republicano. O naturalismo integrava-se às necessidades ideológicas do país, à luta por um país plural e democrático, à afirmação da nação brasileira e de seu caráter paradoxal. É múltiplo, heterogêneo e mestiço o Brasil apresentado pela ficção naturalista, tal como o proposto pela elite civil oitocentista propagadora dos ideais abolicionistas e republicanos. Nesse sentido, é possível concordar com a assertiva de Araripe Júnior: *O cortiço* é "um romance nacional, na verdadeira acepção da palavra" (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 64).

## 3.5 Corifeu do naturalismo

Foi o crítico Araripe Júnior em seu artigo "Estilo Tropical; a fórmula do naturalismo brasileiro" (1888) quem primeiro se referiu a Aluísio Azevedo (1857-1913) como o corifeu do naturalismo no Brasil (cf. ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 71). Há quem destaque, entretanto, que não é de autoria do escritor maranhense o primeiro romance naturalista concebido entre nós. Segundo parte da crítica, esse mérito deveria ser concedido a Inglês de Sousa, cujo romance *O coronel sangrado* foi publicado em 1877 (cf. MONTELLO, 1968, p. 3). Pioneirismo irrelevante à parte, o fato é que Aluísio foi o principal responsável pela difusão dos princípios estéticos do naturalismo no Brasil, seja pelo volume de sua produção romanesca, seja pela ampla repercussão alcançada por ela.

Sua vasta e eclética obra literária pode, em parte, ser compreendida a partir de sua trajetória de vida, de suas condições materiais e do perfil do público ao qual se dirigia. O conjunto de sua prosa ficcional parece ser resultado da comunhão de tais fatores. Impossível, portanto, dissociar a obra romanesca de Aluísio Azevedo de seus infortúnios de ordem material.

Oriundos de uma das famílias mais cultas de São Luís do Maranhão, Aluísio e os irmãos, dentre eles o dramaturgo Artur Azevedo, sempre tiveram contato com a literatura. O pai, o vice-cônsul português David Gonçalves de Azevedo, foi responsável pela criação do Real Gabinete de Leitura do Maranhão, enquanto sua mãe, a também portuguesa Amália, era uma mulher escolarizada e culta, verdadeira exceção no meio maranhense.[303] Foi ela quem

[303] Amália era realmente uma exceção dentre as mulheres de São Luís, não só pelo seu nível cultural, mas, sobretudo, pelo fato de ter reconstruído sua vida depois de uma união infeliz. Amália fora casada com o também português Antônio Joaquim

ministrou aos filhos as primeiras lições de francês e de latim, e despertou-lhes o gosto pela literatura e pelo teatro. Aluísio e os irmãos dispunham livremente dos livros do Real Gabinete de Leitura, que adquiria obras advindas da Europa com relativa rapidez. Antes mesmo de ocuparem as estantes da biblioteca pública, as obras já estavam em mãos de Aluísio e dos irmãos.

Apesar de ocupar uma posição de prestígio, David Gonçalves não usufruía de uma condição financeira confortável o suficiente para arcar com os estudos dos filhos na Universidade. Assim, quando Aluísio completou 17 anos, o pai conseguiu-lhe um emprego como caixeiro num armazém de despachantes da alfândega. Nas horas vagas, Aluísio dedicava-se às caricaturas dos colegas de trabalho.

Num de seus artigos dedicados à biografia de Aluísio Azevedo, Olavo Bilac nos revela que o gosto pelo desenho e pela pintura era a verdadeira motivação do futuro romancista:

> Fez uma tristíssima figura nesse ofício, porque, em vez de aviar os despachos, caricaturava os empregados da alfândega em pedacinhos de papel que corriam a cidade [...]. Um dia, uma náusea mais forte lhe subiu da alma à garganta, e o futuro romancista atirou às urtigas o emprego e entregou-se à arte de corpo e alma, com uma bravura de criança e uma confiança de predestinado (BILAC, 1895, p. 9).

Nessa época, Aluísio foi convidado por seu professor de pintura Domingos Tribuzzi para ir à Itália aprimorar suas técnicas. Para sua imensa frustração, o convite não pode ser aceito, visto que seu pai não dispunha dos recursos necessários para financiar a viagem. Não por acaso, é a Itália, mais precisamente a ilha de Lipari, o cenário de seu ingênuo romance de estreia, *Uma lágrima de mulher*. Nele, o romancista revela seu interesse por aquele país e pela pintura, dominantes em sua vida até então.

Mesmo sem partir para a Europa, Aluísio continuou a dedicar-se à pintura e ao desenho com os mestres Tribuzzi e João da Cunha. Abandonou o ofício de caixeiro e assumiu alguns trabalhos temporários. Foi guarda-livros, além de professor de gramática e de desenho. A pintura, contudo, continuava a ser a sua prioridade; dedicava-se à arte com afinco, pois sua intenção era poder viver exclusivamente da venda de suas telas.

---

Branco, homem rude e violento, de quem fugiu depois do nascimento da primeira filha. Acolhida por uma família amiga, foi durante anos vítima de preconceitos. Quinze anos depois, quando tinha cerca de 40 anos, conheceu o então viúvo David Gonçalves de Azevedo. Dessa união tardia e resistente a todas as hostilidades da época (não há registro de que tenham se casado oficialmente), nasceram cinco filhos, entre os quais Artur e Aluísio Azevedo.

Aluísio e os irmãos só puderam ser reconhecidos oficialmente pelo pai em 1864, depois da morte de Antônio Joaquim Branco, marido legítimo de sua mãe.

É possível que a união de seus pais tenha servido como ponto de partida para muitas das reflexões de Aluísio acerca do matrimônio, do amor, da moralidade e da Igreja, expressas em diferentes crônicas, contos e romances.

A fim de aprimorar-se na pintura e procurar novas oportunidades, Aluísio partiu em 1876 para o Rio de Janeiro, onde seu irmão Artur se encontrava há cerca de três anos, e começava a ser conhecido como autor dramático, ofício que iniciara ainda no Maranhão. Na Corte, Artur escrevia suas peças e, paralelamente, trabalhava como jornalista satírico em diferentes jornais.

Ao longo dos dois anos e meio que passou no Rio de Janeiro, antes de retornar ao Maranhão, Aluísio não apenas matriculou-se na Academia de Belas-Artes na condição de ouvinte das aulas de modelo vivo, mas também atuou no Rio de Janeiro como professor de desenho e de gramática, retratista e gerente de hotel. Fazia ainda trabalhos como cenógrafo em montagens teatrais produzidas pelo irmão. Os pequenos trabalhos asseguravam-lhe o pão de cada dia e a continuidade de seu aprimoramento na pintura, mas não eram suficientes para garantir-lhe uma vida estável.

A morte de um dos desenhistas do jornal *O Figaro* conferiu a Aluísio a oportunidade que tanto esperava. Por intermédio de Artur, consegue emprego no jornal, onde começa a trabalhar como caricaturista. Em maio de 1876, apresentou-se ao público com um autorretrato e a seguinte frase: "Meus senhores apresento-lhes o novo caricaturista, o senhor Aluísio, irmão do pai da filha de *Maria Angu*; é um rapaz hábil que se propõe a fazer caricaturas se o público, juiz severo e imparcial, não mandar o contrário" (AZEVEDO, 1876). A frase prenunciava a intenção de Aluísio de saciar o gosto popular, bem como é reveladora do espírito "publicitário" do futuro romancista, que busca apresentar-se ao público servindo-se do nome do irmão que, naquela ocasião, já dispunha de certa notoriedade com a adaptação em forma de opereta da peça *La fille de Madame Angot*.

Um ano depois, Aluísio já ilustrava *O Mequetrefe*, para, em seguida, contribuir com *A Comédia Popular* sob o pseudônimo de Acrópolio. Paralelamente, começou a assinar pequenas crônicas com o nome de Lambertine.

Os pseudônimos tinham sua razão de ser. Tanto os desenhos, quanto as crônicas que começou a publicar em diferentes jornais satíricos da Corte, tinham forte conteúdo crítico. Centrados na sátira social, apontavam os males que afligiam o país, como a escravidão, os cortiços e a febre amarela; ridicularizavam os comerciantes portugueses, que viviam da exploração dos mais humildes; questionavam o casamento e a posição da mulher na sociedade; e, além disso, atacavam o Império. A seca nas províncias do norte também fomentou suas ilustrações e textos críticos. Aluísio denunciou o desvio dos fundos de arrecadação das campanhas de solidariedade em prol dos habitantes daquela região, além de refutar com veemência a opulência do clero, enquanto grande parte da população morria de

fome. A imprensa satírica configurava-se assim não apenas como um veículo de expressão artística, mas, sobretudo, como uma forma de engajamento político. Aluísio revelava-se austero defensor da República, que doze anos mais tarde ajudaria a construir por meio de suas crônicas e obras romanescas. Seus desenhos humorísticos, bem como suas crônicas, afirmavam-se como instrumento eficaz de propaganda dos ideais políticos republicanos.

O espírito crítico não lhe adveio ao acaso. Chegando ao Rio de Janeiro, Aluísio frequentou, por influência de Artur, um círculo de jovens intelectuais, romancistas, jornalistas, artistas e políticos que marcaram a vida cultural, social e política da segunda metade do século XIX na Corte. Dentre alguns membros do grupo do qual Aluísio começou a participar estavam Teixeira Mendes, que viria a fundar com Miguel Lemos a Igreja Positivista no Brasil, Lopes Trovão, futuro deputado republicano, e José do Patrocínio, principal jornalista abolicionista. O convívio com esses homens fortaleceu suas convicções abolicionistas, republicanas e anticlericais, previamente despertadas em São Luís do Maranhão, da mesma forma que aprofundou seu conhecimento acerca da filosofia positivista. Suas caricaturas enalteciam Auguste Comte e a ideologia positivista, a única, segundo ele, capaz de salvar o Brasil do caos e conduzi-lo rumo ao progresso.

Foi a polêmica envolvendo *O primo Basílio* (1878) que despertou a atenção do público leitor e de nosso meio artístico e intelectual para a transposição dos ideais da modernidade à literatura. Naquele momento, indissociáveis esteticamente no Brasil, o realismo e o naturalismo passaram a ocupar o centro das discussões na imprensa diária, caracterizando a evolução de nossas ideias literárias. Nesse período, o romance-folhetim traduzido do francês ainda era o gênero preferido do público. Com o debate acerca de *O primo Basílio* em 1878 e a publicação de *A taverna* um ano antes, entretanto, o público brasileiro foi apresentado a Zola e ao romance naturalista, até então conhecidos no Brasil apenas por uma minoria de intelectuais e literatos. Era Flaubert a única referência do público de romancista realista. Assim, além de pôr em questão o caráter indecoroso do romance naturalista, contribuindo enormemente para a difusão da nova estética literária entre nós,[304] a polêmica de *O primo Basílio* deu origem ao que se chamou de "basilismo" (cf. BROCA, 1991, p. 73), e projetou o nome de Zola e de Eça de Queirós junto ao público leitor. Imbuído de ideais capazes de conferir sustentabilidade ideológica à nova fórmula estética do romance, Aluísio participou da polêmica e, por meio de suas caricaturas, defendeu o romance de Eça das acusações de Machado de Assis publicadas em *O Cruzeiro*. Seu desenho alegórico "Romantismo e

[304] Ver seção 3.3

Realismo: luta aberta", publicado no número 32 de *A Comédia Popular* no auge das discussões acerca do romance, suscitou inúmeros comentários, o que estimulou ainda mais o debate.

Uma prova da repercussão da caricatura de Aluísio Azevedo foi o fato de uma semana depois da publicação dessa ilustração o jornal *O Mequetrefe* dedicar-lhe um artigo, no qual exaltava a forma com que o caricaturista compreendeu e, consequentemente, ilustrou o embate entre as estéticas literárias em conflito:

> Sob o balcão de Elvira, a poesia, degladiam-se os dois combatentes: o romantismo, envolto numa enorme capa espanhola, a guitarra debaixo do braço, com o seu chapéu à tirolesa e as suas botas tradicionais, arremete de durindana em punho contra o realismo que, indiferente, com a mão no bolso e o riso nos lábios, aponta para o seu agressor um pequeno revólver inofensivo, um revólver... de pó-de-arroz. Isso prova que o último dos combatentes toma na verdadeira conta do adversário; quero dizer que o recebe como a um mascarado sem graça, vulgar, beócio, um "princês" da literatura, que não merece mais que uns tiros... de polvilho, e umas bofetadas... de água-de-colônia (DOM RIBAS *apud* MÉRIAN, 1988, p. 136)

No dia seguinte, *A Comédia Popular* publicou nova caricatura de Aluísio sobre o tema. Com a ilustração "Casamento do Comendador Mota Coqueiro e de Iaiá Garcia", o caricaturista abriu fogo direto contra Machado de Assis. No desenho, observando com interesse o casamento entre Mata Coqueiro e Iaiá Garcia, Basílio declara ironicamente: "Esta Ya-Ya é quem me vai dar sensações novas! Olaré!". Aluísio menosprezava assim o possível caráter inovador do texto machadiano e exaltava a promessa de renovação da estética naturalista.

Tais episódios nos indicam que Aluísio participou efetivamente do debate literário em torno da introdução do realismo e do naturalismo no Brasil, o que contraria a assertiva de seus biógrafos Raimundo de Menezes e Josué Montello, segundo os quais ele só teria conhecido o romance naturalista depois da publicação de *Uma lágrima de mulher* em 1879, um ano depois, portanto, da polêmica que agitou a Corte (cf. MENEZES, 1958, p. 84). Aluísio não só conhecia os romances de Eça de Queirós, como também contribuiu na defesa deles. É provável que também conhecesse Émile Zola, embora não se possa afirmar que nessa época já tivesse lido algum de seus romances. A influência de Zola sobre Aluísio no plano romanesco é certo porém que se afirmou poucos anos depois. Daí a publicação de *O homem* em 1887, romance dedicado "À imprensa fluminense", no qual Aluísio se revela já na epígrafe um romancista naturalista: "Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do

Naturalismo ideias bem seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu" (AZEVEDO, 2005, v. 2, p. 10).

Sua atuação na imprensa e sua participação nas discussões literárias em voga levam-nos igualmente a crer que ele foi leitor atento das crônicas de *As Farpas*, de autoria de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, bem como das *Cartas Portuguesas*, seção do jornal *Gazeta de Notícias* na qual Ramalho Ortigão noticiava aos leitores fluminenses as últimas novidades literárias advindas da Europa. Não por acaso, ao retornar ao Maranhão, Aluísio foi considerado pela imprensa local como discípulo de Ramalho Ortigão. À semelhança das crônicas deste último, os textos de Aluísio eram anticlericais, criticavam a ignorância, o dogmatismo e o fanatismo dos padres, considerados perniciosos e, por isso, prejudiciais à preservação da estrutura familiar.

Os biógrafos insistem na tese de que Aluísio só conheceu o romance naturalista depois da publicação de *Uma lágrima de mulher* porque o caráter excessivamente romântico do texto apresenta-se incompatível com a estética literária por ele defendida no mesmo período. Esquecem-se, porém, de que, embora publicado na volta do romancista ao Maranhão, ou seja, em 1879, *Uma lágrima de mulher* fora escrito em 1874, quando Aluísio ainda não entrara em contato direto com os ideais positivistas e não consolidara sua adesão à estética naturalista. Impossível crer, portanto, que Aluísio escrevera em 1879 uma obra que é o avesso dos ideais estéticos que propagava na Corte, e dos artigos críticos publicados no Maranhão.

Ainda em 1878, por ocasião da morte de seu pai, Aluísio foi obrigado a regressar ao Maranhão. Como sua situação financeira era ainda mais instável do que a de Artur, ele retornou à cidade natal para ajudar a família. De volta a São Luís, depois de trabalhar como caricaturista em diferentes jornais da Corte, Aluísio era já então um homem público.

Com efeito, o jornal *Diário do Maranhão* destacou-lhe a chegada, mas não deixou de ressaltar o fato de o caricaturista voltar à província graças à generosidade de um comendador amigo de Artur, que lhe custeou a passagem. No dia seguinte, Aluísio respondeu ao artigo publicado, dando início aos conflitos travados com a imprensa local:

> Cabe-me hoje agradecer à ilustre redação do *Diário do Maranhão* o interesse manifestado por mim e minha família no noticiário do vinte do corrente, porém cumpre-me declarar que resolvi partir para esta província cedendo à própria vontade e discernimento e não sendo automaticamente metido a bordo de um vapor [...]. Lamento extremamente que o estimado e digno jornalista da Corte perceba no meu ato uma resolução unicamente alheia, quando, deixando a Corte, sacrifiquei futuro e aspirações justificáveis num meio em que conquistei uma individualidade alcançada com muito esforço e trabalho (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 143).

Aluísio sabia que seu regresso a São Luís colocava em risco o espaço que havia conquistado entre os literatos da Corte. O que ele não poderia antever, no entanto, é que o sacrifício de regressar à terra natal, num momento em que começava a ser conhecido como caricaturista, e penetrava no campo teatral na condição de cenógrafo e de dramaturgo, seria estratégico para a sua carreira de ficcionista. Pois a problemática do meio social maranhense compreendida a partir dos ideais positivistas fortalecidos na Corte oferecer-lhe-iam a inspiração e os instrumentos necessários para a elaboração de *O mulato*, em 1881. No Maranhão, o pintor e o caricaturista cederam então lugar ao cronista e ao romancista Aluísio Azevedo.

Diante de uma nova realidade, porém não menos adversa, Aluísio desistiu de aprofundar seus conhecimentos nas artes plásticas. Um ano antes, ainda no Rio de Janeiro, tentara novamente viabilizar seu projeto de estudar pintura na Itália. Para isso, solicitara ao governo de sua província uma bolsa que financiasse seus estudos na Europa, mas, como destaca Olavo Bilac, "a província do Maranhão fez ouvidos de mercador" (BILAC, 1895, p. 10). O romancista teve dessa forma de conformar-se em dizer adeus às suas ambições referentes à pintura. Anos mais tarde, confessaria a Coelho Neto sua frustração por não ter seguido a carreira de pintor:

> Ele costumava dizer, com lástima: 'que se fizera romancista não por pendor, mas por se haver convencido da impossibilidade de seguir a sua vocação que era a pintura. Quando escrevo — afirmava — pinto mentalmente. Primeiro desenho os meus romances, depois redijo-os' (COELHO NETO, 1920, p. 13).

Efetivamente, os princípios estéticos que defendia na pintura eram os mesmos que guiavam seus desenhos satíricos e inspirariam suas futuras crônicas e romances. Impregnado pelos ideais positivistas, condenava os pintores que haviam colocado sua arte a serviço da Igreja e do regime monárquico, dois entraves ao progresso da humanidade, segundo ele. Também não deixou de criticar os pintores brasileiros Vítor Meireles e Pedro Américo, que teriam pintado quadros brasileiros com um caráter essencialmente europeu. Por outro lado, exaltava aqueles a quem considerava seus verdadeiros mestres, como Goya, Delacroix, Manet, Courbet e Rembrandt. Este último seria a imagem do pintor republicano, o primeiro a ter se libertado das exigências da Igreja e da Monarquia: "[...] o príncipe dos pintores populares, o primeiro que se emancipou da religiosidade fradesca e da cortesania aviltante, para se dedicar à natureza viva, real e humana" (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 169).

Uma das crônicas de Aluísio publicada em *O Pensador*, no ano de 1880, evidencia por sinal sua apologia ao realismo também na pintura.

Esse texto é também prova irrefutável de que Aluísio já era partidário da estética naturalista no ano da publicação de seu romance romântico *Uma lágrima de mulher*.

> Antigamente, para copiar uma paisagem, pintar uma cabeça, desenhar uma cena doméstica, tinha o artista a obrigação de desprezar tudo o que desagradasse à vista e servir-se unicamente daquilo que a deleitasse. Hoje, porém a coisa é diversa. O artista moderno, o pintor moderno, tem a obrigação de surpreender a natureza no seu estado mau ou bom, agradável ou não, decente ou indecente, receber a impressão da natureza como ela é, evidentemente sem alterações, sem mentiras. Nada se despreza, nada se desperdiça; a grupação feia de certas árvores, o desconchavo de um lampião no meio do campo, uma mulher grávida a colher uma rosa, um olho vesgo numa cara linda, um sujeito vestido justamente da cor do objeto que lhe serve de fundo, um pé comido de frieiras, inchado, com o feitio de cara: tudo é respeitado, copiado à risca, com a fidelidade de uma máquina fotográfica (AZEVEDO, 1880a).

Em 1880, suas convicções estéticas iam ao encontro daquelas defendidas por Zola acerca da pintura impressionista mais de dez anos antes.[305] Também para Aluísio, o artista deveria captar sua impressão da natureza e a transmita-la ao espectador. Tudo seria suscetível de representação, mesmo o mais feio, o aparentemente mais ignóbil, irrisório, e mesmo grotesco, pois só assim a tela se compromete com o real e é capaz de apresentar ao espectador a mesma fidelidade da máquina fotográfica.

Ao longo dessa mesma crônica, é ainda possível perceber, por coincidência ou não, ecos da "Teoria das telas" apresentada por Zola em 1864:

> O artista recebe a imagem no cérebro e transmite-a à tela; já não tem o direito de emendar, modificar, subtrair, apenas o que pode fazer na transmissão é deixar transparecer a sua individualidade, o seu modo de ver e estudar a natureza, mas para isso é preciso que ele se transforme numa espécie de câmara óptica, onde todos os objetos externos se acham reproduzidos com uma exatidão irrepreensível, porém com uma certa luz, um certo tom de reprodução. O realismo fechou na mão a imaginação do artista e, o que parece um absurdo, tornou a arte mais difícil e mais bela, porque a obrigou a surpreender a natureza nos seus múltiplos mistérios e nos encantos invisíveis aos olhos de quem não é artista e não sabe descobrir tudo, todos os acidentes da forma, todas as matizações da cor e todas as sutilezas da luz. Para ser artista moderno é preciso educar os olhos no segredo e não perder o menor incidente da natureza (AZEVEDO, 1880a).

Tal como Zola, Aluísio compreende que a partir do realismo o artista enxerga a Criação por meio de uma "câmara ótica", ou ainda, de uma "tela" translúcida, capaz de negar

[305] Ver seção 2.4

a própria existência e reproduzir a realidade com fidelidade (cf. ZOLA, 2006, p. 415). Embora seja muito transparente e nos ofereça "as imagens mais reais", atingindo um "alto grau de reprodução exata" (cf. ZOLA, 2006, p. 415), essa "câmara ótica", como prefere Aluísio, ou essa "tela", como aponta Zola, não é límpida (cf. ZOLA, 2006, p. 416), ou seja, reproduz os objetos externos "com uma certa luz, um certo tom" (AZEVEDO, 1880a). Essa "luz" e esse "tom" particular seriam, pois, traços do temperamento do artista sobre a obra. Aluísio parece também compreender a obra de arte como "um aspecto da Criação visto através de um temperamento" (ZOLA, 1879, p. 307). O pintor naturalista ou impressionista é pois aquele que observa meticulosamente, interpreta o que vê, atribuindo à obra sua impressão pessoal, ou seja, o seu temperamento.

Não tivemos a oportunidade de ver nenhum dos quadros pintados por Aluísio Azevedo. É possível, no entanto, que o romancista tenha neles manifestado artisticamente os princípios estéticos que tão bem expressou nessa crônica. Assinale-se, aliás, que suas convicções no que tange ao naturalismo foram reveladas em artigos, romances, ensaios críticos e peças teatrais.

Essas últimas configuraram-se como um exercício artístico à parte. Ao contrário da pintura, que Aluísio abandonou assim que retornou ao Maranhão, a produção teatral foi uma constante na sua vida. Entre 1882 e 1891, compôs, ora sozinho, ora em parceria com o irmão Artur ou com o amigo Emílio Rouède, diversas peças teatrais,[306] dentre elas duas Revistas do Ano.[307] No Rio de Janeiro, trabalhou ao lado de Artur na montagem de cenários e na criação de figurinos, além de atuar como tradutor de adaptações estrangeiras.

Na condição de crítico teatral de um dos jornais de São Luís, corroborou os mesmos ideais estéticos defendidos na caricatura e nas crônicas. Por meio de seus artigos, ajudou a renovar e a revitalizar a arte dramática no Maranhão num momento em que o principal teatro da cidade estava fechado, e o drama encontrava-se restrito à "boa sociedade". Ao lado de outros críticos, Aluísio popularizou o teatro realista e ainda planejou construir um novo teatro em São Luís. Contudo, como entraves de ordem econômica impediram a realização do ousado projeto coletivo, restou-lhes a criação de um grupo de teatro amador em 1880. Nesse mesmo ano, anterior, portanto, à publicação de *O mulato*, o grupo promoveu grande escândalo na

[306] As peças escritas em parceria com o irmão Artur Azevedo são as seguintes: *Os doidos* (1879), *Casa de orates* (1882), *Flor de lis* (1878), *Revista do Ano de 1889* e *Revista do Ano de 1889*. Em parceria com o amigo Émílio Rouède, escreveu: *Venenos que curam, uma lição para maridos* (1885), *O caboclo* (1886), *A adúltera* (1886), *Um caso de adultério* (1890) e *Em flagrante* (1890). Aluísio ainda compôs sozinho a peça *Macaquinhos no sótão* (1887), e adaptou seus romances *Filomena Borges* (1884) e *O mulato* (1884) para o teatro. Em 1887, chegou a traduzir com Olavo Bilac *Le roi s'amuse*, de Victor Hugo, mas a peça nunca foi montada.

[307] Misto de comédia e opereta de grande sucesso que tinha como tema os principais acontecimentos do ano que terminara.

imprensa ao trazer ao público um drama de caráter anticlerical. A peça antecipava o combate ao clero e a crítica aos costumes da burguesia maranhense que Aluísio apresentaria ainda com maior veemência em *O mulato* no ano seguinte. Para Aluísio, como veículo eficaz de propaganda das novas concepções artísticas, o teatro tinha uma importância pedagógica, e deveria sensibilizar o público para os temas abordados nos romances. Ambos deveriam ter por base a ideologia positivista. Ao lado da imprensa, o teatro afirmava-se como um instrumento de popularização dos princípios naturalistas, ainda que essa estética tenha se manifestado brevemente na dramaturgia, em razão do predomínio absoluto do teatro de variedades, das operetas e do *vaudeville*.

> O drama hoje tem missão mais nobre do que a de distrair o público com um enredo todo enxertado de assassinatos e pescoções; não senhor, ele hoje é o desenvolvimento de uma tese social ou científica, é enfim o meio de ensinar ao povo aquilo que ele só poderia aprender no seio de uma sociedade que não conhece (AZEVEDO, 1880b).

Com efeito, no período em que se ocupava da redação de *O mulato*, Aluísio estava a par das criações de Zola no teatro. Nesse período, o realismo e o naturalismo ganhavam impulso no Maranhão, e Aluísio era o mais ativo defensor e propagador da nova estética. Por isso foi tão difícil para a crítica oitocentista e para os seus biógrafos compreenderem a publicação do açucarado romance *Uma lágrima de mulher* (1879) no mesmo período.

Na ocasião de seu lançamento, o romance recebeu inúmeros comentários críticos que destacavam os excessos românticos, o caráter inverossímil, e apontavam a contradição entre o texto romanesco e as ideias defendidas pelo romancista na imprensa de São Luís. Um mês antes de publicar o referido romance, Aluísio estampara no jornal *Diário do Maranhão* um artigo em defesa da arte realista. É o que constatamos no trecho a seguir.

> A arte abraçou-se finalmente à ciência. Já não é monopólio das igrejas e dos palácios dos reis; já não se presta exclusivamente a propagar milagres e cantar heróis fabulosos; não, hoje ela tem um fim mais nobre e um interesse mais real: fez-se um órgão, propõe-se teses, critica, delibera; e julga-se com todo o direito, um instrumento de progresso, destinado a resolver altas questões políticas e sociais (AZEVEDO, 1879).

A distância estética entre os dois textos ajuda-nos a compreender não só a perplexidade da crítica, como também a explicação equivocada apresentada por Raimundo de

Menezes e Josué Montello no que tange à publicação do referido romance. Como compreender o fato de o autor da profissão de fé na arte realista acima destacada publicar no mês seguinte *Uma lágrima de mulher*, um romance melodramático, recheado de cenas ingênuas e que reproduz os mais ordinários arquétipos e clichês românticos?

Um artigo de Olavo Bilac a respeito da trajetória pessoal de Aluísio Azevedo no campo das letras ajuda-nos, todavia, a esclarecer a falsa incongruência nas ideias estéticas do romancista:

> Aos 17 anos (1874) Aluísio Azevedo escreveu o romance *Uma lágrima de mulher*, publicado em 1879, e um livro ilustrado, *Minhas memórias*, ainda hoje inédito. Foi então que o Rio de Janeiro começou a atraí-lo com a sua fama de cidade civilizada [...] *Uma lágrima de mulher* é uma obra romântica vazada nos moldes de Lamartine e V. Hugo (BILAC, 1895, p. 13).

Conforme já destacamos, o romance foi escrito antes da primeira estada de Aluísio no Rio de Janeiro, quando o autor ainda não consolidara seus ideais estéticos de base positivista. Tinha ele consciência de que a publicação do romance entraria em choque com seus recentes artigos. Sabia que seriam inevitáveis os questionamentos suscitados pela obra, num momento em que o naturalismo começava a alcançar certa repercussão em São Luís e, consequentemente, a conquistar adeptos. No entanto, a difícil situação financeira da família, logo após a morte de seu pai, o fez publicá-lo. Embora compreendesse o romance como obra de juventude, sem grande relevância para os trabalhos subsequentes, permitiu sua reedição quase vinte anos depois, em 1897, quando a editora Garnier comprou os direitos do conjunto de sua obra romanesca.

As últimas publicações de cunho naturalista trazidas por navios originários de Portugal ou da França pouco a pouco começavam a ganhar espaço dentre a pequena população de letrados. Com um atraso de cerca de cinco meses, alguns jornais e revistas que circulavam na Corte chegavam às províncias do norte, contribuindo para a divulgação da nova estética literária. A *Revista Brasileira* e *A Gazeta de Notícias*, por exemplo, exerciam importante papel de propagação no norte, não apenas da teoria naturalista, como também do próprio termo “naturalismo”, que se afirmava, definitivamente, dissociando-se da palavra “realismo”. Sílvio Romero, por exemplo, escreveu em *A Revista Brasileira* uma série de artigos intitulados “Introdução à história da literatura”, nos quais defendia a orientação artística naturalista:

> Pretendemos escrever uma introdução "naturalista" à história da literatura brasileira. Munidos do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esqueceremos o critério positivo e evolucionista da nova psicologia social quando tratarmos de notar as relações do Brasil com a humanidade em geral (ROMERO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 186).

O jornal que anunciou a chegada de Aluísio à cidade natal também divulgou, no mesmo dia, a venda de *O primo Basílio* nas livrarias de São Luís. Tal como no Rio de Janeiro, a polêmica de *O primo Basílio* ajudou a difundir a nova estética por lá. Assim, o público leitor maranhense acompanhou de perto a troca de artigos e crônicas que ora exaltavam, ora rebaixavam a nova escola literária que se configurava. Os jornais oriundos da Corte, por sua vez, noticiavam a venda de romances como *A taberna*, *Thérèse Raquin* e *O ventre de Paris*, projetando com isso o nome de Zola, até então ignorado pela maioria dos leitores em São Luís. As adaptações teatrais de *A taberna* e *Thérèse Raquin*, no Rio de Janeiro, respectivamente em junho de 1880 e abril de 1881, também foram comentadas no Maranhão:

> A imprensa local desempenhava, de certo modo, um papel de ligação, ou um papel de eco, ao ponto que nada do que se passava em Paris ou Lisboa era estranho à burguesia maranhense. [...] os acontecimentos que levaram Zola a deixar *Le Voltaire* para ingressar em *Le Figaro*, foram longamente comentados e os artigos dos jornais parisienses, traduzidos (MÉRIAN, 1988, p. 187).

Em geral, as obras de orientação determinista, evolucionista e positivista foram traduzidas e divulgadas sob a forma de folhetins em diferentes periódicos. Os jornais positivistas de São Luís, como *O Futuro* e *O Pensador*, encarregavam-se de garantir a mais ampla circulação de suas ideias nos diversos campos do saber. Contudo, o efeito da divulgação da nova orientação estética não foi imediato, nem no que concerne ao gosto dos romancistas, nem no que se refere à preferência popular, tanto que os folhetins de Octave Feuillet e Xavier de Montépin, de corte pronunciadamente romântico, continuaram durante algum tempo a atrair leitores.

Aluísio Azevedo não apenas participou ativamente do debate literário em São Luís como foi um de seus principais articuladores. Suas crônicas, publicadas em *O Pensador* e em *A Pacotilha* entre 1880 e 1881, revelam que suas convicções estéticas, no entanto, nada tinham de original; afinavam-se com as crônicas publicadas em *As Farpas*, bem como difundiam princípios filosóficos e científicos defendidos por Comte e Taine. De orientação positivista, seus textos criticavam a Igreja e seus dogmas, a escravatura, o regime monárquico

e o papel da mulher na sociedade. A Igreja era acusada de violar as consciências e retardar a instrução do povo, enquanto a escravatura era associada à degradação moral da família e ao atraso da economia. Já a monarquia era compreendida como um entrave ao progresso da nação. A mulher, por sua vez, consciente de seu papel social, deveria instruir-se e trabalhar. Esses mesmos temas e princípios voltariam a ser abordados sob a forma romanesca em *O Mulato*.

Suas crônicas nos revelam ainda suas opiniões acerca das relações entre literatura e sociedade, bem como sua resposta às acusações de dependência cultural do Brasil para com a Europa.

> Só depois de possuirmos boa constituição política, bom governo, boa família, boa sociedade, boa ciência, boa indústria, bons costumes, bom caráter, é que teremos boa literatura, porque a literatura de qualquer país nunca foi outra coisa senão a consequência de tudo isso.
> Antes é simples fantasia pensar em tal, porque mesmo se conseguíssemos ter uma literatura completa, não seria ela certamente a literatura do velho Portugal, conservada em flanelas e transmitida de filhos a netos, mas sim a literatura verdadeiramente brasileira, composta em parte do português, em parte do tupi e em parte criada originalmente, de acordo com os nossos usos e costumes (AZEVEDO, 1880a).

Assim, expondo com clareza os termos de nossa dependência cultural, o romancista associa diretamente o surgimento de uma literatura nacional à existência de um certo grau de desenvolvimento do país. Aluísio responde antecipadamente às críticas que meses mais tarde julgariam *O mulato* como mera imitação da obra de Eça ou de Zola.

### 3.5.1 Crisálida realista

Não se sabe ao certo que obras poderiam ter inspirado Aluísio Azevedo a escrever *O mulato* em 1881. Romances e peças teatrais de autores estrangeiros, por sinal, já haviam abordado a problemática das relações entre brancos, negros e mulatos na sociedade escravagista. O romance de Aluísio apresenta ideologia muito próxima, por exemplo, daquela presente nos romances franceses *Bug Jargal* e *Georges*, respectivamente de Victor Hugo e Alexandre Dumas. Escrito em 1843, o romance de Dumas, em particular, apresenta-se como uma crônica da sociedade colonial, cujos preconceitos muito se assemelhavam aos da sociedade maranhense na ocasião do lançamento de *O mulato*.

Também é plausível considerar que a convergência desses romances com *O mulato* no plano ideológico se deva exclusivamente ao fato de os romancistas apoiarem-se igualmente nas teorias científicas sobre o racismo, em voga naquela ocasião. Soma-se a isso também o propósito comum de defender a abolição da escravatura. Nesse sentido, o romance de Harriet Beecher Stowe, *A Cabana do pai Tomás*, traduzido para o português em 1843, serviu de referência aos romancistas brasileiros para a abordagem do tema. Se não exerceram influência direta sobre eles, os três romances estrangeiros citados apresentam-se ao menos como indicações e possíveis fontes de inspiração para *O mulato*.

Para os detratores de Aluísio na imprensa maranhense, *O mulato* era mero plágio dos romances de Eça de Queirós, *O crime do padre Amaro* e *O primo Basílio*. Do primeiro, Aluísio teria extraído o tom anticlerical, ao passo que o segundo teria inspirado as descrições que ocupam as páginas iniciais de *O mulato*, além da composição de alguns personagens.

> Voltemos às imitações ou plágios do *Mulato*: tomemos por brevidade, a casa do Pescada e comparemo-la com a de Jorge do Sr. Eça de Queirós. Na casa de Jorge, nota-se o guarda-louça envidraçado, em que estavam as travessas ricas da Índia, as pratas, muito tratadas a gesso-crê... N*O mulato*, em casa do Pescada também nota-se: o velho armário de jacarandá polido, com as vidraças muito lustradas a crê, expondo as pratas e as porcelanas... Na casa do Jorge está do lado oposto o retrato de seu pai; na casa do Pescada estão as pinturas de Julien.. Na casa do Jorge havia canários; na do Pescada, sabiás [...] (ALBUQUERQUE *apud* MÉRIAN, 1988, p. 217-218).

Na semana seguinte, o mesmo crítico corroborou as acusações de plágio, agora enfatizando a semelhança entre os personagens dos dois romances:

> Dona Felicidade no romance de Eça de Queirós, é, '*mutatis mutandis*', a D. Maria do Carmo d*O Mulato*. Dona Felicidade sempre infartada, cheia de gases, dispepsias, etc., etc., é perfeitamente a D. Maria do Carmo, mezinheira, guardando cascas de Romão e caroços de tuturubá. [...] Dona Eufrasinha, d*O Mulato*, ensinando inconveniências a Ana Rosa, é completa imitação de Leoldina, d*O Primo Basílio*, ensinando os maus caminhos que perderam Luísa [...] (ALBUQUERQUE *apud* MÉRIAN, 1988, p. 218).

É evidente que a leitura de tais romances influenciou Aluísio, pois foi por meio deles que Aluísio se familiarizou com a estética naturalista. Todavia, a vasta e profunda consciência que o romancista tinha do meio maranhense, refletida ao longo de todo o romance, comparada à superficialidade dos apontamentos do crítico, impede-nos de corroborar as acusações de plágio que, nesse sentido, revelam-se certamente desmedidas.

No Brasil, romances como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida; *Simão, o crioulo*, *Pai Raiol, o feiticeiro*, *Lucinda, a mucama*, de Joaquim Manuel de Macedo; e *A escrava Isaura*, de Bernardo Guimarães, também abordaram o tema da escravidão. Em nenhum deles, entretanto, o mulato ocupava lugar de destaque, muito embora ele já estivesse presente em todas as camadas da sociedade, na segunda metade do século XIX: "Mulatos: eles se acham em toda a parte. Nos bancos, nas oficinas, nas funções civis, nos empregos públicos, nos museus, nas cátedras, no governo. Formam uma verdadeira burguesia brasileira e diz-se mesmo que eles sonham com o Império" (RIBEYROLLES, 1941, p. 69).

Em *Memórias de um sargento de milícias*, Manuel Antônio de Almeida chegou a descrever diferentes quadros de costumes, capazes de revelar a vida dos escravos negros e dos mulatos, todavia também aqui não há uma abordagem profunda e individual desses personagens.

O romance *O calculista*, de Inglês de Sousa, por seu turno, difere dos demais ao conferir o papel de protagonista da trama a um mulato. No entanto, ainda não encontramos nessa obra a perspectiva crítica do romance de Aluísio. Com efeito, o tenente Ribeiro é um mulato enriquecido que se integra socialmente sem questionar o meio social escravagista e conservador ao qual pertence.

Em *O mulato*, ao contrário, Aluísio serve-se do discurso de seu protagonista para apresentar reflexões críticas no tocante à ordem social em vigor. São diversas as críticas dirigidas ao clero, à escravidão, aos preconceitos de cunho racial, social e econômico. O primeiro romance naturalista de Aluísio Azevedo dá assim voz e vez a uma camada da população marginalizada, deslocando-a da periferia para o centro do debate literário. O romancista apresenta ao leitor o discurso daquele que se encontra à margem da sociedade e que até então não era suscetível de representação literária séria. Encontrar-se-ia, nesse aspecto, o diferencial do romance de Aluísio, no confronto com os demais.

Assim, o processo de incursão do povo na literatura, isto é, de ascensão de camadas socialmente periféricas ao *status* de objeto de representação literária, que se iniciara com Stendhal, Balzac e os Goncourt, começa a manifestar-se na literatura brasileira com *O mulato*, para, em seguida, atingir sua plenitude com *O cortiço* (1890).

Especulações à parte sobre as obras que poderiam ter influenciado Aluísio a escrever *O mulato*, parece-nos pertinente destacar que o romancista encontrou a matéria essencial de seu romance na observação do meio em que vivia. Efetivamente, o romance é ainda resultado

das experiências vividas por Aluísio, bem como da consciência que tinha a respeito de sua época e de sua problemática.

Cenas de torturas, como a sofrida pela negra Domingas em *O mulato*, foram presenciadas pelo romancista durante toda a infância e mocidade. Da mesma forma que o primeiro casamento de sua mãe com Antônio Branco parece ter-lhe inspirado o destino de Ana Rosa, igualmente condicionado pela vontade do patriarca e por interesses financeiros. A experiência de trabalho como caixeiro, por sua vez, colocou-o em contato com os comerciantes portugueses, fornecendo-lhe também ampla matéria ao romance. As crônicas de Aluísio publicadas no mesmo período, aliás, delatam vasta consciência acerca dos usos e costumes da sociedade do Maranhão. Assim sendo, a possível leitura de romances franceses, portugueses, ou mesmo nacionais, acerca do tema da escravidão e do papel do mulato na sociedade escravagista, parecem exercer papel secundário na constituição do romance em causa.

Antes de abordar a primeira obra naturalista de Aluísio, é pertinente lembrar que ela teve duas edições distintas. Alguns anos depois da primeira edição do romance, Aluísio reestruturou-lhe sensivelmente a concepção, alterando-lhe inclusive a redação. A primeira edição, publicada em 1881, cujo manuscrito se encontra no Museu Histórico de São Luís do Maranhão, e a qual Araripe Júnior chamou “crisálida realista” (ARARIPE JÚNIOR, 1960, v. 2, p. 120), apresenta forte teor romântico, além de certo gosto pelo fantástico. Nela, os personagens são apresentados de forma maniqueísta, e as reviravoltas do enredo estão mais próximas das aventuras rocambolescas do romance-folhetim do que dos determinismos sociais e psicológicos tipicamente naturalistas. Raimundo é desse modo o modelo de herói romântico, vitimado por um destino trágico. O mulato que desconhece a verdadeira identidade é a personificação do homem íntegro e honesto que entra em conflito com a sociedade patriarcal e escravagista. Nessa primeira versão, já estão presentes, no entanto, diferentes quadros de costumes, e o caráter anticlerical é notório, bem como a propaganda republicana e positivista, além das teses abolicionistas.

A edição de 1889, por seu turno, busca afastar-se do lirismo romântico da primeira versão, a fim de apresentar um estudo mais objetivo da sociedade maranhense. Embora o romance também não apresente nessa edição um caráter naturalista bem definido, seu manuscrito, que pode ser encontrado na biblioteca da Academia Brasileira de Letras, delata a preocupação do ficcionista em revelar no texto ideias estéticas afins com as que defendia na imprensa.

Os diferentes desenlaces apresentados pelas duas versões do romance, assim, apontam para o predomínio de orientações estéticas distintas. Se a versão que constitui a primeira edição termina em tom romântico, com a fuga de Raimundo e Ana Rosa, a segunda, muito embora preserve signos trágicos, ganha cores naturalistas com a morte de Raimundo, assassinado por Dias. Além de atenuar aspectos excessivamente românticos e artifícios de inspiração folhetinesca, Aluísio corrigiu na segunda edição alguns problemas relativos à incongruência de datas referidas ao longo do texto.

Na segunda edição, que constitui a que lemos até hoje, além disso, a linguagem é mais concisa e o tom menos enfático. Se comparados à primeira edição, os estereótipos românticos encontram-se reduzidos, ao mesmo tempo que a natureza deixa de ser o cenário idealizado para o sonho romântico do casal de amantes.

A fim de ilustrar a diferença estética entre as duas versões de *O mulato*, reproduzimos os trechos abaixo, respectivamente da primeira edição, de 1881, e da segunda, de 1889. Se, na primeira versão, Ana Rosa vive romanticamente a expectativa do dia em que Raimundo iria raptá-la, na segunda, Aluísio reformula o texto, altera a linguagem, tolhendo-lhe o tom romântico observado na primeira. As considerações do narrador acerca do estado efetivo da personagem tornam-se assim mais contidas. Confrontem-se os trechos:

> Foi um alegrão! A rapariga adoeceu de contente — teve febre, cantou, riu, deu esmolas. A coisa devia se efetuar no próximo domingo. Raimundo faria um carro esperá-la no canto da rua e uma vez que estivessem juntos, atirados sobre as almofadas, seguiriam abraçados, sozinhos, eternamente unidos, levados numa carreira vertiginosa, para onde os arremessasse o seu amor e os seus recursos pecuniários. Não conheceriam facilmente o raptor: as barbas transformavam-lhe de todo a fisionomia (AZEVEDO, 1881, p. 345).

> Ana Rosa adoeceu de contente. A coisa seria no próximo domingo; ele faria um carro esperá-la ao canto da rua, e, uma vez que estivessem juntos fugiriam para lugar seguro. O raptor não seria facilmente reconhecido porque as barbas lhe transformavam de todo a fisionomia (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 476).

Reescrita depois da publicação de *Casa de pensão*, em 1884, e de *O homem*, em 1887, a segunda edição de *O mulato* enfatiza o tema da histeria e a influência da fisiologia sobre o comportamento feminino, temas típicos do romance naturalista. Aluísio serve-se do amplo estudo que fizera sobre a histeria para escrever *O homem* no ano anterior, a fim de alterar o perfil psicológico de Ana Rosa na nova edição de *O mulato*, tornando a narrativa mais adequada às preocupações científicas em vigor. Interessante notar, no entanto, que, na segunda edição, o romancista suprime diversas referências científicas, antes apresentadas

como verdades absolutas. Aluísio enfim parece mais cuidadoso e responsável ao servir-se de tais referências.

De forma geral a nova versão de *O mulato* refletiu um romancista mais maduro e consciente de suas escolhas ideológicas e estéticas. Aluísio teve sensibilidade para perceber que, no período de oito anos que separa as duas edições do romance, o público leitor e as referências culturais haviam mudado. O contexto social também já não era mais o mesmo, com a promulgação da Lei Áurea poucos meses antes do lançamento da segunda edição. Essas inevitáveis transformações decorridas no intervalo entre as duas publicações tornaram certas passagens da primeira edição despropositadas. Assim, o romancista despojou relativamente a obra de seu caráter combativo. As cerca de vinte páginas dedicadas ao positivismo, à crítica ao governo imperial, à sociedade escravagista e à crítica aos costumes sofreram significativa redução na reedição. Todas as frases de insulto, outrora exacerbadas, foram retiradas. Com efeito, Aluísio buscou suprimir do texto tudo aquilo que configurava *O mulato* como uma obra de circunstância, marcado pelo contexto de lutas sociais e ideológicas que agitavam a província do Maranhão em 1881.

O acentuado caráter crítico da primeira edição suscita-nos a ideia do quanto o romance deve ter sido combatido pela crítica literária em 1881, ano de sua primeira edição. De fato, Aluísio questionou por meio dele os fundamentos ideológicos que norteavam a sociedade maranhense. À semelhança de Zola, compreendia o naturalismo antes de tudo como uma nova postura crítica frente à sociedade. Por isso, não hesitou em repudiar o casamento e em lamentar a frivolidade do papel da mulher no meio social. O romancista também trouxe ao debate a escravidão, os preconceitos sociais, o neocolonialismo português e, sobretudo, o poderio da Igreja. Suas críticas mais duras foram dirigidas ao clero, acusado de violar as consciências por meio da confissão, bem como de abusar da confiança e da ingenuidade de seus fiéis. Assim Aluísio expôs a tese da sociedade ideal: aquela guiada pelos princípios positivistas, republicanos e liberais, capazes de promover a integração racial, cultural e econômica das diferentes esferas sociais. A República configura-se como naturalista, por natureza mestiça, ao mesmo tempo em que o mulato se afirma como síntese metafórica do ideal republicano no Brasil.

Aluísio tinha consciência de que o romance fomentaria certa polêmica e seria duramente criticado. O naturalismo tinha ainda poucos adeptos entre os literatos da época, e o pequeno público leitor de São Luís era na sua maioria amante dos folhetins franceses. Concomitantemente, seus inimigos não perdiam a oportunidade de lembrar a falta de formação científica daquele que ambicionava aclimatar o romance naturalista no Brasil. A

publicação de *O mulato* apresentava-se assim como um verdadeiro desafio ao romancista, que ensaiava os primeiros passos no terreno da ficção.

Foi então que, imbuído do propósito de preparar os leitores para o lançamento de seu romance, Aluísio serviu-se de diferentes estratégias publicitárias. No início de janeiro de 1881, publicou nos jornais de São Luís, *O Pensador* e *A Pacotilha*, diversos anúncios de sua autoria sobre o romance, nos quais enfatizava a simetria entre o enredo da obra e a vida social do Maranhão. Os artigos ressaltavam o caráter abolicionista e anticlerical da obra, bem como punham em relevo seu tom crítico e, por isso mesmo, polêmico. Aluísio inovava ao tentar atrair o público com a promessa de uma obra verossímil: "*O mulato*, com este título será no mês vindouro publicado um romance do senhor Aluísio Azevedo, no qual o autor propõe-se argumentar abusos religiosos, que se dão nesta cidade. Recebem-se assinaturas nesta redação" (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 258).

A fim de despertar a curiosidade do público, Aluísio publicou ainda em *O Pensador* artigos ora sérios, ora burlescos, que se referiam ao romance como se ele já tivesse sido publicado, e ao protagonista como se de fato existisse: "Acha-se entre nós o Dr. Raimundo José da Silva, distinto advogado que partilha de nossas ideias e propõe-se a bater os abusos da Igreja. Consta-nos que há certo mistério na vinda deste cavalheiro (AZEVEDO *apud* MÉRIAN, 1988, p. 258). Procurava assim exaltar a verossimilhança e acentuar o caráter realista do romance, confundindo os ingênuos leitores que hesitavam a propósito da natureza da obra. Com efeito, parte da pequena população leitora de São Luís acreditou tratar-se de uma espécie de testemunho de um dos muitos mulatos presentes na sociedade maranhense, o que constituiu, sem dúvida, uma eficaz estratégia para a divulgação do romance.

Quanto mais próxima ficava a publicação de *O mulato*, mais intensa se tornava a propaganda em torno da obra. Aluísio recorreu não apenas à imprensa, mas também a diversos amigos que o ajudaram a distribuir panfletos e a colar cartazes de divulgação de seu romance pelas ruas da cidade. Esses pequenos *outdoors* exerceram excelente papel de divulgação, pois mesmo aqueles que não acompanhavam os artigos e a propaganda publicada nos jornais tomaram ciência do lançamento do romance.

Percebe-se, pois, que Aluísio era um homem eclético, de habilidades múltiplas. Não apenas transitou por diferentes estéticas literárias e por diversas manifestações artísticas, como a pintura, o teatro e a literatura, como também se ocupou da divulgação da própria obra. Sua preocupação não foi apenas escrever, mas também divulgar sua vasta e eclética produção. Nesse sentido, mais uma vez ele se aproxima de Zola, que recorrera a diferentes estratagemas publicitários, dentre eles, como vimos, o jantar no *La Trapp*, para divulgar obras como *As*

*soirées de Médan*.[308] À semelhança do mestre de Médan, Aluísio sabia que a promessa de escândalo, fomentada pelo caráter anticlerical da obra, favoreceria a venda do romance na ocasião de seu lançamento.[309]

O romance *O mulato* foi posto à venda em abril, quatro meses depois, portanto, de Aluísio ter iniciado forte campanha de divulgação, e três dias depois do início do processo movido pela Igreja contra ele, em razão da publicação de suas crônicas anticlericais. O processo, é claro, só ajudou a temperar a campanha publicitária em torno do romance: "Saiu ontem *O mulato* do nosso festejado cronista Aluísio Azevedo! Quem quiser conhecer o cônego Diogo, aquele tratante que tanto se parece com João Guedelhudo, agora é ocasião. Vende-se no nosso escritório, à rua da Palma (*apud* MÉRIAN, 1988, p. 261).

A estratégia midiática de autopromoção coordenada pessoalmente por Aluísio fez com que empresários teatrais aproveitassem o clamor popular a favor de posições anticlericais e abolicionistas para montar peças que explorassem tais temas. Em maio de 1881, três peças que abordavam o preconceito racial e a escravidão foram apresentadas ao público: *O Doutor mulato*, tradução livre de *Docteur noir*, de Anicet Bourgeois e Dumanoir; *A mãe dos escravos*, adaptação de *Uncle's Tom Cabin*, de Harriet Beecher Stowe; e *O corsário negro*, drama de Assis Machado (cf. MÉRIAN, 1988, p. 263). Tal como o processo movido pela Igreja contra o romancista, a montagem dessas peças, embora não tenha agradado a Aluísio do ponto de vista estético, configurou-se como um mecanismo paralelo, porém não menos eficiente, de divulgação do romance.

A intensa propaganda criada pelo autor em torno de seu romance teve até mesmo direito a *jingle* publicitário. Tratava-se na verdade de uma polca para piano com o título de "O mulato", composta exclusivamente para promover o lançamento do romance. O jornal *O País* divulgou a nova polca, que logo se tornou muito popular, sendo apresentada em casas de espetáculos da cidade e em saraus domésticos. Afirmava-se, assim, mais um inovador instrumento de divulgação de uma obra literária.

> Grande sucesso da atualidade. Polca para piano "O mulato", composta e dedicada ao distinto maranhense Aluísio Azevedo e aos mais distintos redatores do *Pensador* por Antônio Raiol. Vendem-se na rua Madre de Deus n.º 23.
> Copiadas a capricho pelo fantasiador desenhista de música Horário Azevedo e pelo autor. Exemplar de 1$000 e 2$000 (*apud* MÉRIAN, 1988, p. 263).

[308] Ver seção 2.3.

[309] Não nos foi possível averiguar se Aluísio elaborou as diferentes estratégias de divulgação de seu romance de forma autônoma, ou se tal iniciativa deve-se às notícias que porventura teve dos artigos publicados e dos eventos promovidos por Zola para divulgar seus diferentes romances.

Mesmo depois do lançamento do romance, Aluísio recorreu a mais um expediente publicitário. Consciente do impacto que o romance poderia causar nas jovens maranhenses, que fatalmente se reconheceriam na personagem Ana Rosa, e imbuído do propósito de divulgar os princípios ideológicos que norteavam o enredo, inclusive em relação à posição da mulher no meio social, pediu a dois amigos que o auxiliassem nessa nova empreitada. Assim, os jornais *Diário do Maranhão* e *A Pacotilha* publicaram duas cartas de leitoras fictícias do romance: Antonieta e Júlia. A primeira, apesar da proibição do pai, lera o romance, e por meio de uma carta dava suas impressões à amiga Júlia. Nela, a pseudoautora tecia elogios à estética realista e ao positivismo, revelando-se fatigada da leitura de folhetins franceses:

> Confesso-te que muito aproveitei com a leitura dessa obra. Quando lia Lamartine deleitava-me; hoje pretendo instruir-me nos livros da escola moderna. A escola realista me era completamente desconhecida. Só conhecia a sentimental. Que diferença espantosa há entre elas! A escola realista é a pintura fiel, minuciosa, tal como se passa neste mundo. Podemos dizer, sem medo de cair em erros que é a escola da verdade, do útil, do necessário. A sentimental é perniciosa, enervadora; é a escola da mentira.
> [...] Talvez um dia eu seja mãe, e então saberei dar aos meus filhos uma educação útil, prática e positiva. Depois da leitura de *O mulato*, me tenho arrependido imenso das horas que empregava fazendo orações. Tanto tempo perdido [...] (*apud* MÉRIAN, 1988, p. 290).

A carta de resposta de Júlia apresenta o mesmo estilo da primeira. Ao confessar-se admiradora dos ideais positivistas, também lastima com veemência a educação retrógrada e coerciva que recebera. Antonieta e Júlia eram, respectivamente, Paulo Freire e Luís de Medeiros, amigos de Aluísio na imprensa diária de São Luís. Com as cartas, reforçava-se o interesse dos leitores e dava-se continuidade ao debate iniciado pelo romance.

Percebe-se, pois, que não apenas o romance teve caráter inovador, mas também sua divulgação caracterizou-se como uma experiência precursora em todo o país. Diante de tamanho aparato publicitário, o romance só poderia tornar-se um sucesso. Foi o que aconteceu.

O pequeno público leitor maranhense viu-se atraído não apenas pelo caráter crítico da obra, como também pela sua proximidade com a realidade local. Era a própria sociedade maranhense com seus preconceitos, dogmas e costumes que se encontrava estampada em cada página do romance. Para um público acostumado a ler os mais inverossímeis folhetins românticos importados de Paris, *O mulato* apresentava-se, literalmente, como uma verdadeira inovação estética.

Se o público logo cedeu aos atrativos do texto de Aluísio, a imprensa maranhense noticiou o romance de forma diversa. Enquanto *O Pensador* e *A Pacotilha*, jornais para os quais Aluísio escrevia crônicas, defenderam e promoveram o romance sem quaisquer reservas, o periódico católico *Civilização* iniciou crítica impetuosa contra o romance, acusando-o de "servil imitação estrangeira" e de apresentar um enredo pleno de "sensualidade epicurista", de "imoralidade bestial" e de "obscenidades cínicas" (Euclides FARIA *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 60).

Além da acusação de imoralidade, a polêmica em torno do romance parecia fomentada mais por seu caráter anticlerical do que pelo traço abolicionista. Nesse contexto, entre os meses de junho e julho de 1881, Aluísio trocou ríspidas acusações com Euclides Faria, encoberto pelo pseudônimo de Joaquim de Albuquerque. *O Diário do Maranhão*, por sua vez, corroborou os ideais positivistas e abolicionistas propagados pela obra de Aluísio, afirmando-se assim como mais um veículo de defesa dos princípios naturalistas.

O sucesso foi tanto que, quinze dias depois de ser lançado no Maranhão, *O mulato* chegou à Corte. Nesse mesmo período, os romances de Zola, *A taberna* e *Nana*, eram traduzidos e publicados em folhetins no jornal *Revolução*. O primeiro, além da versão em folhetim, ganhou uma adaptação dramática, encenada com grande sucesso no Teatro São Luís. Quando *O mulato* chegou à Corte, a estética naturalista estava portanto em evidência. Desde a polêmica em torno de *O primo Basílio*, como vimos, as obras de Eça ganharam espaço, sendo cada vez mais lidas, e a publicação em folhetim e a adaptação de romances de Zola para o teatro revelam que sua obra começava a ser difundida no Brasil.

Embora não tenha se tornado um acontecimento social como no Maranhão, onde foram vendidos a maioria dos 1000 exemplares da primeira edição, a difusão do romance na Corte atingiu considerável repercussão.

Se, por um lado, os conflitos religiosos abordados no texto despertavam relativo interesse no público do Rio de Janeiro, por outro, o caráter abolicionista, a orientação positivista, o ideal republicano e a estética naturalista de *O mulato* afinavam-se perfeitamente com o pensamento de críticos e romancistas instalados na Corte. Os abolicionistas, por seu turno, receberam o romance como uma obra de combate, contribuição importante à luta contra a escravidão.

Foi justamente o caráter antiescravagista do romance que favoreceu sua ampla divulgação no jornal abolicionista *Gazeta da Tarde*. A participação de Artur Azevedo, bem como dos amigos jornalistas que Aluísio havia conquistado durante sua estada na Corte, também foram importantes para a acolhida favorável de *O mulato* no Rio de Janeiro.

> O livro que seu irmão acaba de publicar no Maranhão, são as primícias de um grande talento. *O mulato* é uma obra que deleita-me como obra de arte e que entusiasma-me como obra de propaganda. [...] Vejo nele páginas de um grande valor descritivo, retratos de uma semelhança à Daguerre, diálogos travados com naturalidade e aticismo, movimento dramático e um fim moralizador. [...] o horror de que sempre se apodera o romancista maranhense quando fala da escravidão; as sátiras com que bloqueia essa instituição, os perigos que nota na vida privada e social proveniente de tal legado, são títulos de sobra para recomendar *O mulato* (SERRA, 1881).

Administrador de sua própria fama, Aluísio acompanhava com afinco o que era publicado sobre seu romance no Rio de Janeiro, pois sabia que a consagração de *O mulato* pela crítica da Corte seria certeza de sucesso no restante do país. Ainda confusos, os críticos o apresentavam ora como realista, ora como naturalista, discípulo de Zola, mas também de Flaubert e de Balzac.

Os críticos Urbano Duarte, Araripe Júnior, Sílvio Romero e Capistrano de Abreu manifestaram-se favoravelmente ao romance. Os dois primeiros, em particular, publicaram sérios estudos sobre o romance no momento de sua difusão na Corte. Urbano Duarte, embora tenha ressaltado as falhas do estilo e as incoerências no caráter dos personagens, saudou o romance como um marco da vida literária brasileira, dando amplo destaque à evocação realista feita por Aluísio da vida maranhense. Os "borrões, falhas e descuidos no decorrer da ação" seriam consequências do caráter "impressionista" do romancista (Urbano DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 55). Ao lamentar a ausência de algo inovador na literatura da Corte, parodiou Cristóvão Colombo e lançou a frase "Romancista ao norte!", representativa da boa acolhida do romance pela crítica fluminense. Por fim, não obstante apontar imperfeições na forma e no estilo, reconheceu o romance como "notável" (Urbano DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 58).

Araripe Júnior, por sua vez, publicou seu primeiro artigo crítico sobre *O mulato* na *Gazeta da Tarde*, em novembro de 1881, nele empreendendo uma análise madura da obra de Aluísio Azevedo. Compreendeu *O mulato* como a "crisálida de uma obra realista" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, v. 1, p. 120), reconhecendo seu traço realista na descrição do meio e dos costumes, mas não deixou de identificar o forte conteúdo romântico presente na obra: "Ali há páginas tão suaves, tão doces, tão cheias de claridade rosicler, alencariana, que sou levado a crer que o mergulho dado pelo poeta nas águas encapeladas do Estige da nova escola foi apenas à superfície" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, v. 1, p. 120). Na opinião do crítico, assim, Aluísio apenas ensaiara os primeiros passos na estética naturalista. O caráter híbrido do romance seria, segundo ele, representativo do processo de transição da estética romântica para a naturalista.

Mas, afinal, quais seriam os traços naturalistas presentes em *O mulato*?

Antes de tudo, o romancista buscou construir um enredo que encontra sua principal inspiração na própria sociedade maranhense. Aluísio ambicionou escrever um romance que refletisse o meio social no qual vivia, a fim de suscitar reflexões acerca de seus costumes, preconceitos, valores, instituições.

> Aluísio Azevedo deixou-nos um romance — verdadeiro "documento humano", recortado da vida provinciana do seu tempo segundo a técnica realista que foi um dos primeiros a seguir entre nós — meticuloso retrato de bacharel mulato educado na Europa (FREYRE, 1968, p. 592).

O primeiro romance naturalista de Aluísio Azevedo seria, desse modo, verdadeiro "documento humano", resultado da observação atenta do meio social, tal como defendia Zola em seus escritos teóricos. Nesse sentido, podemos identificá-lo como um romance naturalista. Destaca-se ainda o fato de Aluísio servir-se de teorias sociais e biológicas em voga para justificar enredo e personagens.

A sociedade maranhense é apresentada ao leitor como um personagem coletivo, dotado de leis próprias. Alguns anos depois, em *O cortiço*, Aluísio voltaria a explorar tal recurso, aperfeiçoando-lhe a técnica. Assim, página após página, toda a sociedade revela-se como um organismo único.

Apoiado nos princípios do determinismo social e nas teorias de Darwin e Spencer aplicadas ao meio social, o romancista tece as teias do enredo e justifica a ação de cada personagem. O gosto pelo dinheiro e a obsessão pela riqueza e pelo poder determinam o comportamento dos indivíduos no meio, onde apenas os mais fortes sobrevivem. Num ambiente onde só os mais viris saem vitoriosos, os comerciantes portugueses vangloriam-se de seu poder e de sua riqueza, a sociedade mercantil substitui a sociedade patriarcal, e a Igreja reitera dogmas e preconceitos, atuando na preservação do *status quo* social. Eis a lógica que fazia mover a engrenagem social maranhense, no final do século XIX, na visão do romancista.

Do lado mais fraco da estrutura social, encontram-se a mulher e o mulato, personagens-chave do enredo do romance. Assim como o mulato, a mulher não dispõe de nenhum poder de decisão sobre o próprio destino, ocupando um lugar marginal na estrutura social. Ana Rosa é pois apresentada como uma vítima da sociedade, que não permite que a mulher usufrua de seu livre arbítrio. Sua histeria é explicada ao leitor como consequência de seu estado fisiológico, das leis da hereditariedade, bem como da orientação católica que

recebeu, de sua educação romântica, permeada de leituras folhetinescas. Sua patologia é, pois, apresentada como fruto de determinismos fisiológicos e sociais. Assim, Aluísio sustenta o comportamento e o destino de Ana Rosa com os mesmos princípios utilizados por Flaubert e Zola para justificar respectivamente as ações de Emma Bovary e Thérèse Raquin:

> Com a puberdade apareceram-lhe caprichos românticos e fantasias poéticas. Gostava dos passeios ao luar, das serenatas, tinha um quarto de estudo, uma variada biblioteca de romancistas e poetas. [...] Lera com entusiasmo o Graziella e o Rafael de Lamartine e a noite antes de adormecer, procurava imitar o sorriso de inocência que a procitana [*sic*] oferecia ao seu o amante (AZEVEDO, 2005, v.1, p. 269).

Também à margem da estrutura social, encontra-se o mulato, feito protagonista da narrativa. Protótipo do brasileiro culto e belo, Raimundo representa uma ameaça a essa sociedade dominada por brancos. Suas qualidades, sua possibilidade de ascensão social, bem como suas convicções positivistas, republicanas e abolicionistas, promovem, primeiro, a sua marginalização no meio social, depois, sua exclusão, através da morte. Ao contrário de Ana Rosa, Raimundo põe em risco a coesão do corpo social fundamentado no conservadorismo social, cultural e racial. Um mulato detentor de certa posição intelectual e financeira, e ainda amante de uma jovem branca e religiosa, contrapunha-se à manutenção do *status quo* social. É uma espécie nova, um elemento estranho ao meio que é rejeitado, e logo precisa ser eliminado por espécies mais fortes, numa perfeita ilustração da teoria proposta por Darwin.

Dentre as “espécies” mais fortes estaria a Igreja, instituição social e moral cujo papel se centrava na manutenção da ordem por meio da figura do padre, que se instalava na casa de diferentes famílias penetrando-lhes a intimidade, a fim de afirmar-se como conselheiro.

Ao descrever as relações sociais em seu romance, Aluísio buscava, sobretudo, suscitar o questionamento, fomentar a discussão acerca do poder da Igreja, da influência dos padres sobre as famílias, bem como do papel da mulher na sociedade, da escravidão, da exploração comercial pelos portugueses. Nesse sentido, o romance constitui-se como esboço de um estudo sociológico da classe dirigente do Maranhão.

Aluísio ambicionou assim transformar *O mulato* em um romance de tese. Empenhou-se em aplicar na reedição, em 1889, a teoria naturalista do romance experimental defendida por Zola desde 1881. Tal como propunha o mestre francês, Aluísio buscou ser apenas um “observador”, um “experimentador” que, depois de selecionar o meio que será observado, permite que personagens e enredo se movam a partir da lógica do determinismo. Teve a clara

intenção de construir o romance segundo as concepções naturalistas, todavia não conseguiu apagar os traços românticos do texto, que acabou por tornar-se híbrido, marcado por estéticas diametralmente opostas.

É preciso lembrar, no entanto, que o romancista partiu de um romance que já tinha tido uma primeira edição. A tarefa de "emendar" o texto, acentuando ou mesmo imprimindo-lhe novos caracteres naturalistas, não foi das mais fáceis, pois a coerência geral saiu arranhada. No mundo caricatural criado pelo romancista, a sátira frequentemente prevalece sobre a descrição meticulosa e impessoal prevista pela receita naturalista de romance. Da mesma forma, o discurso em defesa da abolição e do positivismo compromete a verossimilhança dos diálogos, e o traço naturalista parece ainda esbarrar no espírito romântico que permeia toda a obra. Por essa razão, ficam assim restritas ao âmbito da crítica, dos preceitos deterministas, das teorias de Darwin e Spencer e das leis da hereditariedade as marcas naturalistas de *O mulato*.

Não foi sem razão, portanto, que Araripe Júnior denominou-o "crisálida de uma obra realista" (ARARIPE JÚNIOR, 1958, v. 1, p. 120). Com efeito, o romance de Aluísio apresenta os princípios estéticos preconizados por Zola, porém em estágio embrionário. *O mulato* é, sim, uma obra de transição, mesmo em sua reformulada edição de 1889, quando Zola já havia publicado *O romance experimental*, portanto. É, pois, uma verdadeira crisálida realista, nem lagarta, nem borboleta; apresenta-se em estágio intermediário, no qual os princípios naturalistas encontram-se latentes. Daí o forte hibridismo romântico-naturalista presente no romance.

Na primeira edição, esse hibridismo era ainda mais evidente. Aluísio deixava transparecer intenso lirismo ao combinar o cenário com o estado de espírito dos personagens, ao imprimir um tom bucólico ao romance, ou ainda quando confere emoção à natureza. O dia da morte de Raimundo, por exemplo, é um dia chuvoso, triste, envolto por uma atmosfera trágica, e encontra-se em perfeita sintonia com a melancolia de Ana Rosa. Da mesma forma, a cena do reencontro entre Raimundo e sua mãe negra tinha aspecto fantástico, avesso às exigências da estética naturalista (cf. AZEVEDO, 1881).

O hibridismo romântico-naturalista voltaria a manifestar-se em outras obras, permeando parte considerável da produção literária de Aluísio Azevedo, como veremos a seguir.

### 3.5.2 Naturalismo em pequenas doses: exercícios de transição

A boa acolhida de *O mulato* na Corte permitiu a Aluísio para ali regressar a fim de firmar-se definitivamente no meio de literatos, agora não mais como caricaturista ou ilustrador, mas, sim, como jornalista e ficcionista. Movido por tal propósito, mudou-se mais uma vez para o Rio de Janeiro.

Depois da publicação de *O mulato*, o público aguardou com interesse o livro subsequente de Aluísio. A nova obra, todavia, foi decepcionante. Motivado por dificuldades financeiras, publicou ele alguns romances-folhetim, antes de retornar definitivamente ao naturalismo em 1884, com *Casa de pensão* (1884). Entre 1883 e 1886, produziu certo número de folhetins para diferentes jornais da Corte, alguns, inclusive, por encomenda. Essa ficção "ao correr da pena", produzida dia a dia e publicada no rodapé de jornais, representou durante grande parte do século XIX a principal forma de circulação da prosa ficcional no Brasil. Ao modo romântico, os folhetins conservavam o gosto pela intriga, pelas aventuras rocambolescas e pelo suspense. Seguem esse modelo as produções desse gênero devidas a Aluísio: *Memórias de um condenado* (1882) — reeditado posteriormente (1901) pela Garnier como *A condessa Vésper* —, *Mistérios da Tijuca* (1883) — reeditado depois (1900) pela mesma Garnier com o título de *Girândola dos amores* — e *Filomena Borges* (1884).

A produção folhetinesca de Aluísio, canonicamente reconhecido como um romancista naturalista, o primeiro entre nós, fez com que a maioria dos críticos tivesse sobre a sua obra uma visão binária. Segundo parte da crítica, sua produção estaria dividida entre os folhetins de teor puramente romântico e de caráter comercial, e as produções ditas sérias, que seguem preceitos naturalistas. Nesse segundo grupo estaria a tríade naturalista, *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890). Com efeito, em 1963, no prefácio da edição de *Filomena Borges*, Antonio Candido comentou o desnível da prosa ficcional de Aluísio Azevedo, caracterizando-a como afetada por um movimento irregular de oscilação ascendente e descendente. Segundo o crítico, o autor atingiria seu ápice na criação dos romances naturalistas, e seu ponto mais baixo seria constituído pela produção de folhetins.

Embora tentadora, em razão de sua simplicidade argumentativa, a classificação cartesiana proposta por Antonio Candido ao conjunto da obra de Aluísio deve ser relativizada, visto que as diferentes configurações estéticas da produção ficcional de Aluísio Azevedo, dentre elas o folhetim romântico e os romances naturalistas, foram cultivadas simultaneamente, e não como fases sucessivas. Além disso, parece-nos pertinente destacar

que, curiosamente, embora essencialmente românticos, os folhetins do autor já buscam apresentar pequenas “doses” de naturalismo ao público leitor.

Com relativa frequência, o caráter romântico do folhetim advém do destino inexorável que o romancista impõe a seus personagens, numa lógica maniqueísta que falsifica a verdade psicológica. Individualmente, no entanto, certos personagens chegam a ser descritos com certo realismo, correspondendo a tipos sociais próprios ao gênero do romance de costumes. Destaca-se ainda o fato de frequentemente as pressões exercidas pelo meio somarem-se aos imperativos das circunstâncias históricas. Ainda que a importância concedida a certos episódios proporcione uma visão fantasiosa do que foi a sociedade brasileira, a referência a acontecimentos históricos diversos confere aos folhetins um ar de realismo. Aluísio fez com que seus personagens de folhetim participassem de ações inspiradas em acontecimentos históricos, ao lado de personagens oriundos da vida real, como jornalistas, aristocratas, ministros, e até mesmo o Imperador.

Episódios folhetinescos consagrados à abordagem das camadas populares nos cortiços, nas casas de cômodos, nas pedreiras, foram redigidos a partir de experiências vividas pelo romancista, segundo suas próprias declarações. Da mesma forma, passagens dedicadas ao quotidiano das redações de jornal foram inspiradas na sua experiência jornalística pessoal. Assim, à semelhança de Zola, Aluísio buscava realizar pesquisas *in loco*, recolhia informações na vida concreta a fim de reunir considerável número de notas e “documentos humanos”, tal como denominava o escritor francês o material oriundo de suas pesquisas. Numa de suas cartas abertas aos leitores, publicada no jornal *Folha Nova*, Aluísio comentou seu folhetim *Mistérios da Tijuca*, corroborando seu compromisso com a verdade:

> Sabes, e se não sabes fica sabendo, que os fatos que aqui deixamos tão à míngua descritos não são puramente inventados por nós, mas colhidos aqui e ali, da vida real. Cada um dos tipos deste romance tem atrás de si um ou mais indivíduos que encontramos na rua, no teatro, nas repartições públicas ou nalguma reunião de família. Andamos como os trapeiros de saco às costas, a mariscar por aí neste mistifório de paixões boas e más, de bons e maus impulsos, de intenções de toda espécie, nessa mistela de virtudes heroicas e misérias degradantes de cuja argamassa se forma a estranha coisa que se chama vida humana (AZEVEDO, 1883a).

Assim como nos romances naturalistas, nos folhetins de Aluísio Azevedo os determinismos orientam o destino dos personagens. A teoria da influência do meio, bem como os determinismos relacionados à hereditariedade e à educação romântica que exacerbaria tendências naturais do temperamento, argumentos próprios do naturalismo,

também ajudam a compor o quadro de enredo folhetinesco. Ambrosina, Olímpia e Filomena Borges, personagens de diferentes folhetins de Aluísio, tornam-se vítimas da educação que receberam. O romancista busca comprovar a tese de que a educação romântica contribui para o desequilíbrio psicológico de temperamentos mais fragilizados. Assim como Ana Rosa de *O mulato* e Magdá de *O homem*, Olímpia, de *Mistério da Tijuca*, é conduzida à histeria:

> Era bem singular o que sentia Olímpia à vista dos trabalhadores da pedreira. Seu espírito finamente educado entre carinhos de família e animado pelos costumes de uma vida feliz, contrariava-se sobremaneira com a ausência do meio superior em que se desenvolvera; mas o corpo, ao contrário, forcejava por saltar fora desses arraiais e precipitar-se aventurosamente nos domínios do desconhecido (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 628).

O trecho acima transcrito, do folhetim romântico *Mistérios da Tijuca*, poderia facilmente ser confundido com uma passagem de *O homem*, ou ainda de *A carne*, de Júlio Ribeiro, dois romances naturalistas por excelência. Embora se trate de um texto romântico, o tema da histeria já se faz presente a partir de uma abordagem naturalista. Como ressalta Jean-Yves Mérian, biógrafo e estudioso da obra azevediana, Aluísio também se serviu de diferentes formas de patologia, como a histeria, o alcoolismo, a loucura, as doenças nervosas e os distúrbios sexuais, para explicar o comportamento de seus personagens folhetinescos.

Dessa forma, por exemplo, o caráter ambicioso e sonhador de Ambrosina, protagonista de *A condessa Vésper*, é justificado segundo os princípios da hereditariedade: “Por um fenômeno de atavismo, Ambrosina reproduziu, com as modificações correspondentes às suas circunstâncias individuais todos os sonhos de ambição e todos os delírios de grandeza que encheram a vida inteira de seu pai. Era o comendador Moscoso que estava ali a sonhar [...] (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 1.271).

Por fim, a crítica social presente nesses textos indica-nos que eles não foram escritos como amáveis distrações, com o simples propósito do entretenimento. Não foi absolutamente por acaso que *O Mequetrefe* anunciou *Filomena Borges* como um folhetim de cunho político. Nele, por meio do escárnio burlesco e do ridículo da farsa, Aluísio atacou com veemência não apenas os costumes políticos do Império, como a própria pessoa do Imperador. Ainda que em menor grau, os demais folhetins do autor configuram-se igualmente como sátiras políticas. Na condição de ex-caricaturista de diferentes jornais satíricos da Corte, Aluísio soube evidenciar com precisão e irreverência aspectos negativos da vida burguesa. Nos mesmos folhetins, é possível ainda identificar a crítica ao neocolonialismo dos comerciantes portugueses — que

mais tarde voltaria a ser abordado em *O cortiço* —, assim como a denúncia do imperialismo inglês presente em *O coruja*. A crítica aos costumes sociais e políticos, aliás, bem como a sátira antimonarquista, é mais incisiva nos folhetins do que em romances naturalistas, como *O homem* e *O cortiço*, por exemplo.

Consciente do amplo acesso do público feminino aos seus folhetins, Aluísio não hesitou em aproveitar a oportunidade para denunciar o casamento como uma instituição imoral, em que os sentimentos cedem espaço aos interesses de ordem material. Se em *Filomena Borges* a protagonista aceita casar-se com João Borges a fim de preservar sua posição social, em *A condessa Vésper* Ambrosina consente em unir-se a Gabriel para escapar da falência de seu pai. Também motivado por questões financeiras, é o casamento entre Teresa e o comendador Ferreira, personagens de *Mistérios da Tijuca*. Paralelamente, Aluísio questionou a educação, o conservadorismo, e enfatizou o efeito maléfico da literatura sentimental sobre as jovens burguesas. Nesse sentido, o romancista estende sua crítica aos jornais, responsáveis pela divulgação e, consequentemente, pelo estímulo ao gosto por uma literatura frívola e anódina.

Aluísio também teceu críticas implacáveis à desonestidade. Por meio de personagens como Moscoso, Portela e Teobaldo, respectivamente de *A condessa Vésper*, *Mistérios da Tijuca* e *O coruja*, denunciou a falta de escrúpulos diante do propósito de enriquecimento instantâneo. O primeiro, graças às tramoias e às especulações, torna-se um rico comerciante, sendo, inclusive, congratulado com o título de comendador. Os demais, não obstante a mesma falta de princípios e conduta imoral, gozam de um destino bem sucedido economicamente. Assim, no melhor estilo de Balzac, o romancista retrata uma sociedade hipócrita, corrompida pelo valor do dinheiro, onde as leis morais são a todo tempo infringidas.

Trata-se, com efeito, de romances engajados, nos quais o romancista não se limita a denunciar aspectos escandalosos da vida burguesa, mas também desenvolve pequenas teses sociais e políticas, fazendo elogio à filosofia positivista.

Embora não sejam suficientes para abalar o caráter romântico dos folhetins, ainda repletos de cenas irreais e fantásticas, as explicações fisiológicas ou sociais imprimiram nesses textos “doses” de naturalismo, capazes de despertar o interesse do público pela nova estética e contribuir para a instalação do projeto naturalista. Criou-se assim uma fórmula intermediária, que combina intrigas e ações inverossímeis com descrições oriundas de pesquisas e observações, bem como crítica social e argumentos naturalistas. Constata-se, então, que a produção literária de Aluísio, ao contrário do que propõe Antonio Candido, não se constituiu pela lógica simplista da alternância, mas, sim, por um certo simultaneísmo que

torna tudo mais complexo e interessante. A relação entre os romances de folhetim e os naturalistas é portanto de ordem dialética, tendo como objetivo final a aclimatação do naturalismo na literatura nacional.

Essa particular característica dos folhetins românticos de Aluísio nos revela que não apenas o romance naturalista, como *O mulato*, apresenta caracteres românticos, mas também o folhetim romântico contém em si traços naturalistas. O hibridismo romântico-naturalista permeia, assim, parte considerável da produção literária de Aluísio. Se, em *O mulato*, o dado romântico manifesta-se, dentre outros fatores, pelo fato de, em 1881, Aluísio ainda não conhecer em plenitude a teoria naturalista de Zola, nos folhetins, o elemento naturalista apresenta-se em virtude da intenção do romancista de promover a adaptação do público à nova estética.

De acordo com Sônia Brayner, o hibridismo romântico-naturalista presente em nossa prosa ficcional oitocentista, sobretudo na obra de Aluísio Azevedo, deve-se ao fato de a ficção romântica de aventuras ter sido transplantada para o Brasil numa fase em que já começava a ser questionada na Europa, ou seja, depois da morte de Balzac em 1850, quando Stendhal e Flaubert já haviam iniciado suas obras. Ao instalar-se tardiamente no Brasil, a estética romântica teria contaminado com seus traços estruturais os já nascentes textos realistas, que, por sua vez, ficaram sujeitos a esse hibridismo. Destaca-se ainda a presença constante do "pequeno realismo costumista" na prosa ficcional brasileira;[310] assim, com certa frequência, o romance nacional aliou traços folhetinescos à descrição de costumes (cf. BRAYNER, 1979, p. 33-34).

Aluísio Azevedo era totalmente consciente do hibridismo de sua produção romanesca, chegando inclusive a assumi-la publicamente. Sabia que seus "folhetins alimentares" (cf. MEYER, 1996) e seus romances naturalistas apresentavam dialeticamente duas estéticas literárias. A carência econômica, todavia, o impedia de optar por uma escrita mais moderna. Conhecendo o gosto da maioria dos leitores, acreditava que a passagem dos folhetins para a estética naturalista deveria ser feita aos poucos, sem que o público se chocasse e abandonasse a leitura. Ciente dos limites da maioria do público leitor, tentou conquistá-lo passo a passo para uma nova forma de romance. Assim, serviu-se da estrutura rocambolesca do folhetim como um exercício de transição para a instalação definitiva do romance moderno na literatura brasileira (cf. LEVIN, 2005, p. 29). Com efeito, em um dos capítulos do folhetim *Mistérios da Tijuca* expôs suas reais intenções:

[310] Ver seção 1.2

> Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já se deixa ver sem que ele o sinta, sem que ele dê pela tramoia, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida: a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto as de naturalismo irão se desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres. [...] romances não se escrevem para a crítica, escrevem-se para o público, para o grosso público, que é o que paga.
> [...] Por conseguinte, entendemos que, em semelhantes contingências, o melhor partido a seguir era conciliar as duas escolas, de modo a agradar ao mesmo tempo ao paladar do público e ao paladar dos críticos; até que se consiga por uma vez o que ainda há pouco dissemos, impor o romance naturalista. Mas enquanto não chegamos a esse belo posto, vamos limpando o caminho com as nossas produções híbridas, para que os mais felizes, que por ventura venham depois, já o encontrem desobstruído e franco (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 29 e p. 124).

As dificuldades de ordem financeira foram uma constante ao longo da vida de Aluísio Azevedo, segundo já assinalamos. Se ainda no Maranhão a necessidade de trabalhar o impossibilitou de prosseguir os estudos, na capital do país a situação pouco mudou. O dinheiro que ganhava como caricaturista e mais tarde como ficcionista mal supria suas necessidades básicas.

Os artigos violentos publicados em *O Pensador*, os ataques ao Imperador feitos em *Filomena Borges*, a sátira contra o nepotismo e a ação antimonarquista no teatro e na imprensa trouxeram-lhe muitos inimigos, impedindo que algum político lhe garantisse a obtenção de um cargo público. A princípio, julgou possível viver apenas das atividades de jornalista, romancista e autor teatral, mas, com as dificuldades tornando-se cada vez maiores, escreveu a um amigo influente, o deputado Afonso Celso de Assis, solicitando um cargo administrativo. A referida carta terminava da seguinte forma: “tudo serve, contanto que eu não tenha de fabricar *Mistérios da Tijuca* e possa escrever *Casas de Pensão* (AZEVEDO, 1938, p. 158).

Em 1891, chegou a ser nomeado para um cargo público pelo também amigo Francisco Portela. No entanto, com a saída de Deodoro da Fonseca do governo e a entrada de Floriano Peixoto, alguns empregados da administração pública vítimas de represália política por apoiarem Deodoro foram destituídos de seus postos, dentre os quais Aluísio. Anos depois, Graça Aranha, então jovem jurista, aconselhou-o a se preparar para o concurso na Secretaria do Exterior do governo Prudente de Morais, para a função de cônsul. Em 1895, aprovado com distinção e louvor, foi nomeado vice-cônsul em Vigo, na Espanha, passando a se dedicar quase exclusivamente à carreira diplomática. Dois anos mais tarde, vendeu sua propriedade literária para a casa Garnier pela soma de dez contos de réis, e foi nomeado para o vice-

consulado de Iokohama, no Japão. Em seguida, exerceu funções diplomáticas em La Plata, Argentina; Salto Oriental, Uruguai; Cardiff, Grã-Bretanha; Nápoles, Itália; Assunção, Paraguai e Buenos Aires, Argentina, onde veio a falecer em 1913.

Antes de exercer uma função pública que lhe garantisse um meio de existência estável, o sucesso nas letras equivalia para Aluísio a uma promoção social. Daí a estreita relação entre a espécie de literatura que produzia, as condições materiais nas quais escrevia e o tipo de público ao qual se dirigia. Com um público fiel, os folhetins românticos publicados nos jornais asseguravam a venda de exemplares, garantindo aos escritores, pequena fonte de renda, porém segura. A dependência econômica tornou assim Aluísio sensível aos gostos dominantes da época, e o fez ver nos folhetins o pão de cada dia, o que acabou por influenciar enormemente sua produção literária no plano estético.

O autor parecia, desse modo, viver um impasse. Sua ficção encontrava-se dividida entre o desejo de acompanhar a evolução da prosa moderna, satisfazendo também a crítica, e a necessidade de agradar aos leitores. É o que podemos conferir na sua resposta publicada em *A Gazetinha*, em 12 de Junho de 1882, às duras críticas que recebia de Machado de Assis em razão de sua produção folhetinesca:

> Atualmente entre nós, um dos problemas mais difíceis que se pode apresentar a qualquer pessoa é o seguinte: escrever romances brasileiros. E a razão disso está pura e simplesmente na deficiência literária de nosso público, que constitui a grande massa absorvente do romance-folhetim. O romancista tem de lutar com duas forças desencontradas: o desejo de escrever conscientemente e o desejo de agradar ao leitor. De um lado está meia dúzia de jornalistas e literatos, que acompanham a marcha inalterável das letras europeias e desejam que os escritores brasileiros as sigam de perto, do outro está o resto do público que ignora absolutamente em que altura navega o romance moderno, e lê, simplesmente para espairecer as fadigas do dia a dia.
> Aqueles vivem em 1882 com Émile Zola, Daudet, Huysmans, Paul Alexis; estes em 1830 com Alexandre Dumas [...]. E o escritor entalado entre duas verdades tão opostas, cruza os braços e pergunta à qual das duas deve atender [...] (AZEVEDO, 1882).

Com efeito, graças, principalmente, à difusão de seus folhetins, Aluísio tornou-se um dos romancistas mais lidos de sua geração, e talvez o único, como lembrou Adolfo Caminha em 1895, lido em todo o Brasil (cf. CAMINHA, 1895, p. 7). Num país onde no final do século XIX mais da metade da população era analfabeta, Aluísio conseguiu a proeza de viver à custa da própria pena. No entanto, durante os quinze anos dedicados à literatura, não deixou de viver com sacrifício, de ter uma vida precária, plena de restrições. Valentim Magalhães comentou a condição financeira pouco favorável do amigo, afirmando: “Aluísio é no Brasil talvez o único escritor que ganha o pão exclusivamente de sua pena. Mas note-se que apenas

ganha o pão; as letras no Brasil ainda não dão para a manteiga" (MAGALHÃES, 1896, p. 24).[311] A carência econômica tornou-o assim sensível à mercantilização do trabalho intelectual, e a necessidade material promoveu a conversão do exercício da escrita em escolha profissional, levando Aluísio a compreender sua produção ficcional como um produto de mercado.

### 3.5.3 Do hibridismo aos romances de tese

Depois de sucumbir às expectativas do público com seus folhetins românticos, Aluísio retomou a via do naturalismo, cujo percurso, como vimos, iniciara ainda com certa timidez em *O mulato*. Partiu assim, em 1884, para a publicação de *Casa de pensão*, seu segundo romance de cunho naturalista.

Não se conhece ao certo a técnica adotada por Aluísio para a redação de seus romances. Ao contrário de Zola, cujos manuscritos se encontram à disposição na Biblioteca Nacional da França, Aluísio não nos deixou esboços e manuscritos que pudessem indicar o surgimento de suas ideias ou revelar suas hesitações e dúvidas, esclarecendo-nos assim seu método de composição romanesca. No que concerne ao seu modo de trabalho, tudo o que sabemos foi dito por ele mesmo, por seu irmão Artur Azevedo ou ainda por seus amigos mais próximos. As diversas declarações e relatos nos levam a crer que Aluísio uniu a leitura dos romances e textos teóricos de Zola e Eça, o estudo de obras científicas, as pesquisas sociológicas muitas vezes feitas *in loco*, e seus dons de pintor, ao longo do processo de composição de sua obra.

---

[311] A fim de ilustrar a exata importância que as questões de ordem econômica tinham na vida de Aluísio, reproduzimos abaixo curioso diálogo entre ele e Coelho Neto, narrado por Humberto de Campos na crônica "A cigarra morta" (CAMPOS, Humberto de. A cigarra morta. In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et alii. Niterói: EdUFF, 1986, p. 77). Nessa ocasião, Aluísio já iniciara sua carreira na diplomacia.

"- Aluísio!

- Neto!

E como não se vissem há alguns anos, entraram na Brahma, onde, matando saudades, tomaram lugar a uma das mesas. De repente, Aluísio interrompeu:

- Mas, que tens feito?

Coelho Neto, sonhador incorrigível, ia explicar-lhe:

- Eu? Publiquei o *Fabulário*, a *Água de Juventa*, o *Jardim das oliveiras*; tenho pronto o *Rei negro*; estou concluindo o...

E não terminou: Aluísio, cortando-lhe a palavra, denunciou-se:

- Não é isso, filho, que eu pergunto; eu quero saber é isto: já tens uma casa para teus filhos? Já fizeste o teu seguro de vida? Não iniciaste ainda um pecúlio para a família?

Coelho Neto emudeceu. O Brasil, que havia mandado para o estrangeiro a mais boêmia das suas cigarras, recebia, de retorno, a mais previdente das suas formigas!"

Quando elaborou sua tríade naturalista, Aluísio estava a par das principais obras de Eça e de Zola, tanto as romanescas quanto as teóricas e críticas. Se, num primeiro momento, a influência do romancista português foi decisiva para despertar seu interesse para a estética naturalista, numa segunda etapa da instalação do naturalismo no Brasil a presença de Zola tornou-se marcante, a ponto de alguns críticos restringirem o valor da obra de Aluísio Azevedo, afirmando, por exemplo, que *O cortiço* nada mais era do que *A taberna* brasileira (cf. BROCA, 1957, p. 232).

Em seu livro *O naturalismo no Brasil*, José Veríssimo comenta a condição de Zola como nosso principal modelo de romancista naturalista: "No Brasil a influência de Zola foi excessiva, dominadora e exclusiva. No naturalismo em que havia, não há dúvida, muita coisa fecunda e sã, não vimos senão a técnica, e principalmente a técnica zolista" (VERÍSSIMO, 1894, p. 72). O método de trabalho de Aluísio, baseado na observação e na documentação, revela que ele conhecia *O romance experimental* de Zola, muito comentado na imprensa durante as últimas décadas do século XIX nos artigos críticos de Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior. Assim como os demais romancistas naturalistas brasileiros, Aluísio buscava referências estéticas nos autores europeus. Sua formação literária, desse modo, parece ter origem nas leituras desses romancistas, não apenas dos romances, mas também dos artigos críticos que chegavam até aqui, como as crônicas de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão.

O debate literário parece assim ter contribuído para a maturação das ideias e convicções do romancista, mas não foi suficiente para a formação de um grupo de escritores naturalistas. Expoente máximo do naturalismo entre nós e principal dinamizador das discussões literárias acerca do naturalismo, Aluísio, no entanto, nunca se tornou líder de um movimento naturalista no Brasil. Em solo brasileiro, aliás, o naturalismo se apresentou por meio de manifestações isoladas que tinham como modelo, sobretudo, os romancistas europeus Eça de Queirós e Émile Zola.

As crônicas de Aluísio em diferentes jornais da época levam-nos igualmente a crer que ele tinha ao menos noções das teorias filosóficas e científicas em voga, das teorias sociais de Comte e de Spencer, bem como das ideias evolucionistas de Darwin. Embora seus biógrafos insistam em seu acanhado saber científico, as declarações de seus amigos mais próximos revelam-nos que Aluísio sempre se esforçou para fundamentar cientificamente seus romances. Para escrever *O homem*, por exemplo, o autor, que pouco conhecia a respeito da fisiologia da histeria, buscou minimamente orientar suas leituras concernentes ao tema com um estudante de medicina que era seu vizinho na casa de cômodos onde vivia. É o que nos informa o relato

de seu amigo Alcides Flávio: “Estreitaram-se as nossas relações em 1886. O romancista preparava *O homem* e um estudante de medicina que compunha a tese sobre a histeria auxiliava-o, posto que mediocremente, com o subsídio científico” (FLÁVIO, 1920, p. 12). Ainda segundo Alcides Flávio, além de buscar a orientação do jovem estudante, Aluísio frequentou hospitais e entrevistou diferentes médicos acerca do tema. Clovis Beviláqua afirmou que o romancista recorrera igualmente aos estudos de Alfred Binet, Joseph Babinsky e Pierre Janet sobre o assunto: “O tipo de Magdá, a histérica, não foi por dois terços observado em natureza, mas deduzido dos casos patológicos classificados pelos médicos” (BEVILÁQUA, 1896, p. 167). É pertinente lembrar que, paralelamente, a abordagem da perturbação nervosa feminina outrora feita pelos Goncourt e por Zola também influenciou Aluísio Azevedo.

À semelhança de Zola, Aluísio recorreu frequentemente às pesquisas *in loco* e à recolha de notas para compor seus romances. De acordo com Afrânio Peixoto, “seria incapaz de escrever sem o ‘documento humano’ que ele ia procurar onde existisse, mesmo nas pocilgas e nos alcoices da saúde” (PEIXOTO, 1913). Sua vontade de reproduzir a realidade a qualquer preço o fez reunir por meio de suas pesquisas vasta documentação acerca do tema que procurava abarcar. Assim, para escrever *O cortiço* chegou a alugar um quarto num cortiço da cidade a fim de identificar os principais tipos que ali habitavam e interar-se dos mecanismos que regiam aquele meio. Conforme destacou Pardal Mallet, ele e Aluísio visitaram diferentes cortiços da cidade com vistas a reunir a maior quantidade de informações possíveis a respeito das habitações coletivas existentes em grande número no Rio de Janeiro de então.

> Para o preparo de suas obras vai estudar o “documento humano”. Vive os seus livros. Assim tem feito sempre, assim o vi fazer para este *O cortiço*, cujos primeiros apontamentos foram colhidos em minha companhia ao fim do ano de 1884, numa das excursões para estudar costumes, nas quais saímos disfarçados com vestimenta popular — tamanco sem meias, velhas calças de zuarte remendadas, camisas de meia rotas no cotovelo, chapéus furados e cachimbos no canto da boca (Pardal MALLET *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 86-87).

As pesquisas empreendidas pelo autor juntamente com a coleta de notas apresentavam-se como uma forma de conceber a ação romanesca a partir de uma perspectiva naturalista. Daí o intrínseco valor documental de suas obras naturalistas, caráter peculiar que, particularmente pronunciado em *O cortiço*, não deixou de ser exaltado por Gilberto Freyre: “Deixou Aluísio Azevedo no seu *O cortiço* um retrato disfarçado em romance que é menos

ficção literária que documentação sociológica de uma fase e de um aspecto característico da formação brasileira" (FREYRE, 1968, p. 607). Nesse sentido, a ascensão social de João Romão retratada no romance é um documento sociológico a propósito da trajetória de vida de numerosos comerciantes portugueses na Corte nas últimas décadas do século XIX. É exemplo irrefutável do fenômeno discutido por Gilberto Freyre em *Sobrados e mocambos*:

> Caixeirinhos de tamanco tornaram-se no Brasil do século XIX senhores Comendadores, Excelências, Titulares; Caixeiros — repita-se — chegaram a Barões, a viscondes, a grandes do Império. [...] morreram no século XIX tão ostensivamente nobres quanto os senhores de terras e mais do que muitos destes donos de palacetes suntuosos, de carruagens elegantes, de porcelanas marcadas com coroas de Barão ou de Visconde [...] (FREYRE, 1968, p. 607).

Emílio Rouède, um dos amigos mais próximos de Aluísio, com quem o romancista dividiu a autoria de diferentes peças teatrais, ressaltou que a coleta de notas e documentos não foi um método esporádico, mas uma constante ao longo da vida literária de Aluísio.

> Aluísio não chama a si os seus personagens, vai surpreendê-los onde eles estiverem. Acompanha-os, persegue-os e copia-os tal qual os observa. É curioso ver como o autor de *O Coruja* dá caça aos tipos. Um dia o vi assentado à mesa com um velho e célebre ex-capoeira que em algum tempo dirigiu as eleições aqui, muito empenhado em ouvi-lo descrever uma eleição em que tomaram parte o Visconde do Rio Branco e o Conselheiro Otaviano Rosa. E terminada a narração o vi partir da carreira para escrever as notas do que acabava de ouvir (Emílio ROUÈDE *apud* MÉRIAN, 1988, p. 519).

Sobre a constituição de tipos, ainda é preciso lembrar a íntima relação de Aluísio com a pintura. Segundo relatos de amigos, ele desenhava seus personagens antes de escrevê-los, e a ilustração de seus personagens sob a forma de bonecos de papelão permitia a sua materialização, representação concreta que parecia conferir suporte ao dado imaginativo do artista. Assim, o desenho afirmou-se como uma de suas técnicas de composição romanesca. De acordo com o irmão Artur Azevedo,

> Aluísio escreveu o que não podia pintar. Os capítulos dos seus livros seriam quadros se lhe metessem na mão o pincel com que sonhava. Daí o vigor das suas paisagens, o colorido intenso das suas descrições, o contorno dos seus personagens que ele desenha, pinta e recorta em papelão quando os imagina, colocando-os diante de si na mesa de trabalho (Artur AZEVEDO, 1895).

Além das excursões empreendidas a fim de coletar "documentos humanos", Aluísio servia-se de diferentes informações divulgadas pelos jornais da época. Da mesma forma que as notícias acerca da proliferação de habitações coletivas no Rio de Janeiro inspiraram e fundamentaram a elaboração de *O cortiço*, diferentes artigos de jornais publicados durante a "questão Capistrano",[312] em 1876, serviram de matéria profícua para a redação de *Casa de pensão*, em 1884.

Além da lembrança do drama e dos artigos publicados na imprensa, Aluísio serviu-se da própria experiência de ter vivido durante algum tempo em pensões de família para escrever seu "romance de costumes". Foi dessa forma que o jornal *O Mequetrefe* referiu-se à obra na ocasião de seu lançamento, em junho de 1884.

Com efeito, trata-se de uma pesquisa de costumes, um exercício de observação da realidade brasileira que se desenvolve a partir de uma perspectiva naturalista, sobretudo no que concerne aos determinismos que regeriam o destino dos protagonistas. Aluísio empreende um estudo de temperamento nos moldes do romance de tese. Como mais tarde faria em *O cortiço*, ainda com maior primor, o romancista transformou a casa de cômodos num personagem coletivo, sobre o qual o meio exerce papel preponderante, ao inibir, evidenciar ou potencializar características físicas e de temperamento. À semelhança do que propunha Zola em *O romance experimental*, nesse microcosmo dotado de regras e de moral própria Aluísio faz moverem-se seus personagens segundo os determinismos do meio. O propósito do romancista é, pois, corroborar a orientação de Zola, mostrando que "a sucessão dos fatos será tal como exige o determinismo dos fenômenos estudados" (ZOLA, 2006, p. 52, tradução nossa).[313] Dessa forma, na condição de obras experimentais, tanto *Casa de pensão* quanto *O cortiço* expõem e explicam dialeticamente os mecanismos sociais e econômicos das leis que regeriam os microcosmos que retratam.

> O homem não está sozinho, ele vive numa sociedade, num meio social, e desde então para nós romancistas, o meio social modifica sem cessar os fenômenos. Até nosso grande estudo está

[312] O *fait divers* que mobilizou o meio estudantil e preencheu os principais jornais da Corte, durante a primeira estada de Aluísio no Rio de Janeiro, referia-se ao assassinato de João Capistrano da Cunha. O estudante maranhense morador de uma casa de pensão fora assassinado à queima roupa pelo irmão da moça que havia seduzido. A partir dessa famosa ocorrência, Aluísio construiu o enredo do romance. Todavia, não deixou de reorganizar os episódios do drama, alterar o nome dos personagens e modificar, inclusive, as circunstâncias da morte do estudante. Se, no caso real, João Capistrano foi assassinado por um tiro de revólver na Rua da Quitanda, no romance, Amâncio é assassinado no quarto de uma prostituta, no Hotel Paris.

[313] No original: "[...] la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude".

> nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade (ZOLA, 2006, p. 62, tradução nossa).[314]

Sem abandonar o estudo dos temperamentos individuais, Aluísio acompanha assim o fenômeno de fusão que se opera no meio coletivo, promovendo a perda da individualidade dos seres que o integram. Os personagens não são levados em conta individualmente, mas em conjunto, pois compõem um todo unificado, um organismo social devorador, onde as leis da natureza ditam as regras.

O destino dos personagens é então determinado por caracteres fisiológicos e sociológicos. Como num verdadeiro estudo clínico, o comportamento do protagonista Amâncio, em particular, é apresentado como resultado da educação repressiva que recebera do pai desde a infância, da sífilis transmitida por sua ama-de-leite, da sexualidade precocemente desenvolvida, bem como das leituras sentimentais e anódinas capazes de deformar-lhe o espírito:

> Amâncio desde logo habituou-se a fazer uma falsa ideia de seus semelhantes; julgou os homens por seu pai, seu professor e seus condiscípulos. E abominou-os. Principiou a aborrecê-los secretamente, por uma fatalidade de ressentimento; principiou a desconfiar de todos, a prevenir-se contra tudo, a disfarçar, a fingir que era o que exigiam brutalmente que ele fosse (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 763).
>
> Nunca saíra do Maranhão; vira de longe a Corte através do prisma fantasmagórico de seus sonhos. O Rio de Janeiro afigurava-se-lhe uma Paris de Alexandre Dumas ou de Paul de Kock, uma Paris cheia de canções de amor, uma Paris de estudantes e costureiras, no qual ele podia à vontade correr as suas aventuras, sem fazer escândalo como no diabo da província.
> [...] Todo ele reclamava amores perigosos, segredos de alcova e loucuras de paixão (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 760).

Dessa forma, o romancista parece não apenas observar as ações humanas, mas também examinar os interesses que motivam o agir dos personagens, então retratados como pessoas comuns, vulneráveis a todo tipo de deformação. Ao estudar as razões e os princípios que movem seus personagens, Aluísio propõe uma reflexão acerca da moral que rege os relacionamentos humanos e as instituições sociais.

Por fim, o romance configura-se como uma crítica aos hábitos e costumes da sociedade fluminense, uma interrogação moral sobre a sociedade contemporânea que vivencia a corrupção, seja no seio da família, seja nas instâncias sociais; ou, em termos mais

[314] No original: “L’homme n’est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu social, et dès lors pour nous, romanciers, ce milieu social modifie sans cesse les phénomènes. Même notre grande étude est là, dans le travail réciproque de la société sur l’individu et de l’individu sur la société”.

específicos, como um questionamento sobre o casamento, a organização familiar e o papel da mulher, movida agora por interesses opostos ao seu caráter romântico de outrora. Se, por um lado, Amâncio quer apenas usufruir dos encantos de Amália, esta, por sua vez, aspira ao casamento em razão da fortuna de seu pretendente; daí o fato de não indignar-se ou enciumar-se com a descoberta da relação amorosa entre Amâncio e Hortência.

> Os dois amantes nunca se possuíram tão satisfeitos um do outro e nunca se patentearam tão convictos da mesma felicidade. No empenho comum de se enganarem, cada qual redobrava de carinhos e meiguices; enquanto por dentro os corações lhe bocejavam, aborrecidos e fatigados (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 965-966).

Há ainda a crítica notória ao sistema de ensino, no qual a pretensão fútil do título supera o real desejo da formação profissional. Amâncio representa o abastado estudante provinciano que vem à Corte garantir o título de doutor, capaz de assegurar-lhe a posição social desejada pela família: “Não se trata aqui de fazer um ‘médico’, trata-se de fazer um ‘doutor’, seja ele do que bem quiser! Não se trata de ganhar uma ‘profissão’, trata-se de obter um ‘título’. Tu não precisas de meios de vida, precisas é de uma posição na sociedade” (AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 775).

De uma forma geral, a obra foi bem recebida pelo público e pela crítica, que destacava o fato de o romancista ter tratado com decoro as cenas de sedução descritas no romance. Na introdução que acompanhou a primeira publicação em folhetim no jornal *Folha Nova*, o romancista apresentou seu romance como estudo de um aspecto da vida social fluminense sem, todavia, deixar de conferir-lhe um tom moralista. Assim, Aluísio livrava-se convenientemente da acusação de pornografia tantas vezes dirigidas contra o romance naturalista.

> Desejo patentear ao leitor todo o mal, todo o desmantelamento, todo o desequilíbrio e toda a miséria que podem resultar a uma família, sempre que ela comete a imprudência de introduzir no seio pessoas que não são solidárias da sua dignidade, que não são responsáveis pela sua honra, que se não acham ligadas nem pelo parentesco, nem pelo amor, nem pelo respeito, e que por conseguinte, nunca poderão compreender essa religião do lar, que nos conduz a todos os sacrifícios e a todos os heroísmos, essa vigilância carinhosa e veneranda com que cercamos os entes fracos confiados à nossa guarda, esse paternal e constante interesse, com que afastamos de em redor de nossa família tudo aquilo que lhe possa macular os brios (AZEVEDO, 1883b).

A promessa de um romance de caráter moralista pode ser compreendida como mais um dos estratagemas utilizados por Aluísio para divulgar a obra e preparar a sua recepção junto ao público leitor, ao mesmo tempo resistente às cruas cenas de sexo dos textos naturalistas e seduzidos por elas.

Três anos depois do lançamento de *O mulato* e da publicação de diversos romances-folhetim, a crítica voltava a elogiar o novo romance de Aluísio produzido nos moldes da estética naturalista. Não o reconheceram, é verdade, como uma obra-prima, mas o classificaram como um bom livro (cf. Urbano DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 67). Urbano Duarte, por exemplo, destacou "a forma concisa e precisa" do estilo, segundo ele, "proporcional ao assunto, natural sem trivialidade, suficientemente claro, elegante, colorido, imaginoso e correto" (Urbano DUARTE *apud* AZEVEDO, 2005, v. 1, p. 67). De fato, no que tange ao estilo, sobretudo à linguagem, a prosa azevediana sempre se apresentou de forma natural, com diálogos próximos do uso coloquial. Inspirada na composição de textos teatrais, sua ficção apresenta diálogos e cenas ágeis. Mescla ao mesmo tempo o purismo da norma culta dos trechos descritivos com o registro vulgar, por meio da transcrição de ditos e provérbios populares que revelam a fala do povo. Por fim, a crítica ressaltou que, mesmo demonstrando certa predileção pela escola zolista, Aluísio não deixava de revelar-se original, ao demonstrar-se fiel à realidade brasileira.[315]

Esse foi indubitavelmente um dos méritos da prosa ficcional de Aluísio. Ainda que se note em *O cortiço*, por exemplo, ecos de uma provável filiação aos romances *Germinal* e *A taberna*, de Zola, nosso autor soube alegoricamente, como nos aponta Antonio Candido, fazer do retrato da habitação coletiva uma miniatura do Brasil (cf. CANDIDO, 1993).

A intenção do romancista era fazer de *O cortiço* o primeiro de uma série de romances intitulada *Brasileiros antigos e modernos*, cujo objetivo era refazer a trajetória do país do Império à República. Se, mais uma vez, agora com a série *Os Rougon-Macquart*, Zola inspirava-lhe a técnica romanesca e a perspectiva, por outro lado, Aluísio conferia ao projeto um caráter essencialmente nacional. É o que nos revela o título e nos prova seu primeiro comentário publicado em *A Semana*, em 1885, a respeito daquela que seria a sua grande obra romanesca. A fim de imprimir certa neutralidade ao texto que serve de propaganda ao seu grande projeto literário, Aluísio refere-se a si mesmo na terceira pessoa:

[315] Ver seção 3.4

> A obra que preocupa, agora, o espírito do nosso romancista será talvez o seu trabalho de maior fôlego, tem por título *Brasileiros Antigos e modernos* e consta de cinco livros, do tamanho cada um da *Casa de pensão*, a saber: *O cortiço*, *A família brasileira*, *O felizardo*, *A loureira*, *A bola preta*. Esta obra unida por uma teia geral que a atravessa desde o primeiro até ao último livro, representará todavia cinco romances perfeitamente completos, cada um dos quais poderá ser lido separado. A ação principia no tempo da Independência e acabará segundo o autor, pelos meados do ano que vem, ou talvez do imediato [...].
> As intenções literárias do nosso incansável romancista, concebendo obra de tamanho fôlego, é legar à geração que nos suceda uma cópia fiel dos fatos políticos e sociais, representados nos personagens que terão fatalmente de desaparecer com o reinado do Senhor D. Pedro II. Ele quer reunir numa só obra todos os tipos brasileiros, bons e maus, do seu tempo, e compendiar em forma de romance, todos os fatos de nossa vida pública, que jamais serão apresentados pela história (AZEVEDO, 1885).

O romancista não apenas aclimatou a estética naturalista no Brasil de acordo com as peculiaridades da realidade nacional, mas também trouxe à cena literária os setores mais marginais da sociedade. Seja em *O Mulato*, seja em *Casa de pensão*, ou em *O cortiço*, os marginalizados do ponto de vista racial, sexual, social ou econômico assumem o centro do palco. Com efeito, são as peripécias desses personagens lançados à margem da estrutura social que guiam o enredo dos referidos romances. Se, na França, os Goncourt e Zola já haviam explorado literariamente as camadas mais esquecidas da população, na literatura brasileira, tornar moradores de uma pensão ou de um cortiço protagonistas de romance configurava-se como procedimento literário inovador:

> Os brasileiros que até hoje se têm esgrimido no romance [...] escolheram sempre uma sociedade convencional, mais europeia que nossa; ao que parece receavam enlamear as botas penetrando noutros lugares que não fossem os salões de Botafogo [...]. Aluísio foi aos cortiços, meteu-se entre essa população heterogênea das estalagens (Artur AZEVEDO, 1890).

Deve-se a Aluísio, portanto, o mérito de abordar a estrutura social brasileira, enfatizando, sobretudo, o povo, que pela primeira vez adentra a cena literária nacional. Na condição de personagem coletivo, Aluísio conferiu-lhe precursoramente prestígio literário. Ao retratá-lo, exaltando o mulato, protótipo da mestiçagem que compõe o povo brasileiro, dando representação literária e voz aos excluídos, descrevendo usos e costumes próprios do Brasil, e afinando-se com o ideal republicano, a literatura naturalista revela-se comprometida com a formação e a afirmação da identidade nacional, projeto originalmente romântico que ela se propôs aprofundar e consolidar.

# 4. CONCLUSÃO

Depois de minuciosa pesquisa sobre a questão da representação literária da realidade, podemos afirmar que chegamos a algumas conclusões, tanto no que concerne ao desdobramento do realismo no ideal estético naturalista, quanto no que diz respeito à teoria naturalista proposta por Zola e posteriormente aclimatada na cultura literária brasileira.

Em primeiro lugar, reconhecemos que os termos “realismo” e “naturalismo” têm longa tradição semântica no decurso da história, sendo compreendidos na filosofia, na ciência, nas artes, e na literatura em particular, de forma diversa. Assim, esses vocábulos não só preexistem aos períodos literários que denominam, como também sobreviveram a eles. Enquanto o termo “realismo” foi conduzido à cena literária pelas mãos dos pré-românticos alemães Schiller e Friedrich Schlegel, firmando-se depois no centro do palco ao aplicar-se à exposição de quadros de Courbet e ao servir de título para a revista literária criada por Duranty, o vocábulo “naturalismo”, conforme expusemos, incorporou-se à terminologia da literatura por iniciativa de Émile Zola. Antes disso, a crítica de arte empregava o termo “naturalista” para referir-se ao pintor capaz de reproduzir a natureza com fidelidade, ao passo que a filosofia tomava a palavra “naturalismo” como sinônimo de materialismo. O gosto romântico pela natureza, por sua vez, aliado ao avanço científico, promoveu a associação entre os vocábulos “naturalista” — aquele que estuda as ciências naturais — e “naturalismo”. Foi então que Zola, em seus artigos críticos em defesa dos pintores impressionistas, operou a transposição do termo do âmbito das Belas-Artes para o da crítica literária, empregando-o como sinônimo de “realista”, “impressionista” e “atualista”. O prefácio de *Thérèse Raquin*, escrito em 1868, terminou por consolidar o termo “naturalismo” no sentido literário que hoje o compreendemos. Durante praticamente todo o século XIX, no entanto, as palavras “realismo” e “naturalismo” permaneceram acopladas, e isso não por acaso.

Realismo e naturalismo apresentam em comum o mesmo ideal estético, pois ambos compreendem a arte como representação mimética da realidade, e não como sua transformação imaginativa, conforme o preconizado pelos românticos. O naturalismo, em particular, se configura como uma tentativa de expandir o realismo, reelaborando e intensificando tendências deste último. Ao aderir a pressupostos científicos e filosóficos em voga na segunda metade do século XIX, fundindo-os ao realismo mimético, o naturalismo afirmou-se como uma nova estética literária, dotada de aspectos específicos.

É importante ressaltar que o naturalismo filiou-se à tradição literária do realismo, incorporando inovações científicas e beneficiando-se das transformações de ordem social que marcaram o século XIX. Nesse sentido, Stendhal e Balzac, na condição de fundadores do realismo moderno, são precursores diretos do naturalismo teorizado por Émile Zola. Romancistas como Flaubert, Maupassant e os irmãos Edmond e Jules de Goncourt deram continuidade à tradição realista, contribuindo, cada qual ao seu modo, com o processo de transfiguração do realismo no naturalismo. A conjuntura histórica, social, política, econômica e científica, paralelamente, contribuiu para a configuração de um cenário extremamente propício para o estabelecimento da nova estética.

O naturalismo, por conseguinte, como estética literária, teve por precursor o realismo moderno, que por sua vez contou com o historicismo alemão inaugurado na segunda metade do século XIX como seu principal fundamento. Atento à sociedade moderna que se configurava, esse olhar inovador lançado à história, capaz de tornar o presente objeto de observação e despertar interesse para a realidade do cotidiano e das camadas mais populares, ofereceu aos romancistas nova matéria narrativa, mais atenta à vida contemporânea.

Ao abordar o meio histórico e social, constituindo assim um sistema imaginário a partir da observação da realidade, os românticos cultivaram o germe do realismo e do naturalismo. É da contradição interna do romance romântico, do combate íntimo entre o culto do onírico e a observação do meio que se origina o romance realista, e mais tarde o naturalismo. Isso explica a consciência social presente no chamado realismo romântico, exemplificado pelos romances de Stendhal e Balzac. Da mesma forma, justificam-se os resquícios românticos nos romances naturalistas, ilustrados, por exemplo, no hibridismo romântico-naturalista que permeia parte considerável da obra ficcional de Aluísio Azevedo. Mesmo o determinismo, reconhecido como um argumento tipicamente naturalista, também foi usado pelos românticos para explicar e justificar ações de seus personagens, um determinismo de inspiração histórica, é verdade, distinto pois do naturalista, de cunho cientificista.

As obras de Stendhal e Balzac inauguraram o realismo moderno, pois com eles o romance voltou-se para a realidade social contemporânea dos autores e leitores. Os eventos históricos passaram a interferir no universo psicológico dos personagens, que, por seu turno, são moldados de acordo com o meio em que se inserem. Assim, seus romances não apenas retrataram a realidade cotidiana, como também interligaram personagens e acontecimentos da vida comum à história contemporânea.

Stendhal, em particular, apresentou-nos um realismo de caráter subjetivo, visto que aliou a fundamentação histórica, que atua diretamente na promoção da verossimilhança, à apreensão subjetiva que o protagonista faz da realidade. Em *O vermelho e o negro*, expressão máxima desse realismo subjetivo, a realidade é apresentada ao leitor pelos olhos do protagonista da trama. Esse estudo psicológico sutil, centrado no universo íntimo do personagem principal, foi capaz de revelar o quadro social de uma época, pois se mostrou perfeitamente integrado à história social. Ao abordar a realidade cotidiana em tom elevado e fazer com que um período da história contemporânea francesa (Restauração) servisse de base ao enredo e repercutisse diretamente no universo psicológico de Julien Sorel, jovem oriundo de uma camada social inferior, Stendhal ilustrou em *O vermelho e o negro* os fundamentos estéticos que caracterizam o realismo moderno.

Stendhal repudiou os exageros românticos e imprimiu fundamentação histórica aos seus romances, mas abstem-se do estudo dos meios em moldes naturalistas. Balzac, ao contrário, deu amplo valor à influência do meio, pois acreditava que, assim como entre as espécies zoológicas, o meio era capaz de explicar a diferença entre os indivíduos humanos. Tendo como referência os estudos do biólogo Saint-Hilaire, estudou a sociedade como os naturalistas estudaram os animais. Na condição de "arqueólogo do meio social" (BALZAC, 1985, v.1, p. 15, tradução nossa),[316] narrou-nos a história dos costumes, afirmando ter-se despojado do papel de ficcionista para assumir o de historiador dos meios. Distante do realismo de caráter psicológico e subjetivo, que caracterizou os romances de Stendhal, fundamentou seu realismo nas leis da natureza, unindo o elemento biológico ao histórico. Ao enfatizar a interação entre o indivíduo e o meio, integrar elementos da vida material ao romanesco, e servir-se do método da observação, fazendo com que a imaginação cedesse espaço para a documentação, Balzac promoveu, ao lado de Stendhal, o advento do realismo moderno, contribuindo para a futura instalação do naturalismo.

Não foi apenas o advento do realismo moderno que contribuiu para a instalação da estética realista e, mais tarde, naturalista. A profunda desilusão política fomentada pelo fracasso da Revolução de 1848, bem como pelo golpe de Napoleão III, que culminou com a instalação do II Império francês, promoveu a racionalização da existência e configurou um ambiente propício para a instalação de movimentos artísticos contestadores da realidade. O intenso processo de industrialização, por seu turno, atraiu grande número de pessoas às cidades, o que levou à miséria e, consequentemente, à revolta social. Com a problemática do povo em evidência, a arte ganhou enfoque social e viés político, como o que se revela nos

[316] No original: "archéologue du mobilier social".

quadros de Courbet. A revista *Le Réalisme*, por seu turno, defendeu e propagou os novos princípios artísticos, propondo o enfoque nas camadas mais pobres, o estudo dos costumes, dos tipos sociais, da vida contemporânea. Paralelamente, o realismo, e depois o naturalismo, revelaram-se em sintonia com o culto à matéria, promovido pela industrialização e pela crença de que a verdade só pode ser atingida por meio da observação atenta da realidade e do que é ponderável. Corroborados e legitimados pela teoria evolucionista, segundo a qual apenas os mais fortes sobrevivem, o materialismo e o método científico contribuíram igualmente para a configuração do novo ideal estético.

Se Stendhal, Balzac e Courbet deram à arte um enfoque social, o mesmo não se pode afirmar a respeito dos ficcionistas que consolidaram suas obras após a Revolução de 1848. Flaubert, Maupassant e os Goncourt optaram pelo isolamento estético e por adotar o princípio da arte pela arte, também ao contrário do que faria Zola pouco tempo depois.

Flaubert elegeu a impessoalidade como artifício técnico, e conferiu à linguagem a responsabilidade de traduzir os acontecimentos. Para ele, caberia ao romancista ser não apenas o retratista do mundo moderno, mas também o estilista minucioso e apurado da língua. Acreditou que todo tema poderia tornar-se literário, pois tudo dependeria da forma e do estilo. Diante do realismo, assumiu postura ambígua. Ao mesmo tempo que representou a realidade, servindo-se dos métodos de observação, refutou o realismo e a ideia de escola literária, pois acreditava que seus possíveis seguidores não conferiam a devida importância à forma e ao estilo. Seu conceito artístico revelou certo lirismo, fruto da forte herança romântica, mas também tendências de seu tempo, como o esteticismo, oriundo do princípio da arte pela arte, e o cientificismo. Assim, entre o lirismo, a observação científica e a busca incansável do belo, parece ter-se construído a obra de Flaubert. Continuador do realismo moderno, ele não só estilizou o real, como também imprimiu-lhe um caráter impessoal e objetivo, que seriam fundamentais para os princípios estéticos propostos por Zola.

Foi através do prefácio de seu romance *Pierre e Jean* que Maupassant fez relevantes considerações a respeito de sua concepção de arte literária. Em total acordo com os preceitos estéticos de Flaubert, no que tange à impassibilidade, à preocupação com a forma, à busca pela palavra certa, Maupassant distanciou-se do mestre, ao defender a realidade como um conhecimento subjetivo. Compreendeu a verdade como uma ilusão, uma construção subjetiva que o artista transmite ao leitor. Representar a verdade seria, pois, dar uma ilusão de verdade, visto que cada um de nós constrói para si uma ilusão de mundo, uma verdade. Assim, romancistas de talento seriam, no fundo, ilusionistas.

Entre o realismo de Flaubert e o naturalismo de Zola, Maupassant optou por uma estética própria. Embora se aproprie de elementos de uma e de outra manifestação literária, não se submeteu a nenhuma das duas. Se por um lado entendeu a verdade como criação subjetiva, opondo-se dessa forma à imparcialidade flaubertiana, por outro rejeitou a condição de naturalista, manifestando gosto pelo mistério e pelo fantástico.

Com os Goncourt, como vimos, o determinismo do meio voltou a ganhar destaque e firmou-se como um recorrente argumento naturalista. Também eles acreditavam que o meio seria capaz de explicar e completar o homem. Foi através do prefácio de *Germinie Lacerteux*, verdadeira síntese teórica da estética literária por eles defendida, que outros princípios, mais tarde reconhecidos como naturalistas, foram anunciados. Dentre eles, a escolha de casos oriundos de classes populares, bem como a observação e a análise clínica da realidade. Ainda que destituídos de qualquer propósito social, motivados exclusivamente pela estética do feio, pela experiência de caráter mórbido e patológico, os Goncourt fizeram das camadas mais populares um campo de observação realista. Encontra-se aqui, pois, a grande inovação trazida pelo realismo moderno, corroborada pelos textos naturalistas.

Muito embora o interesse pelas classes populares tenha sido puramente estético, e o refinamento linguístico e o estilo burilado que tanto perseguiam se opusesse certamente à sordidez dos temas naturalistas, Jules e Edmond de Goncourt foram os precursores imediatos do naturalismo. Além de retratar o homem contemporâneo, destacaram a influência do meio sobre o indivíduo, serviram-se do método da observação e da documentação, defenderam e propagaram o cientificismo, sobretudo a partir de casos patológicos relacionados às leis da hereditariedade.

Émile Zola, por sua vez, corroborou, expandiu e legitimou perante a crítica e a historiografia literária os procedimentos estéticos adotados pelos Goncourt. Imprimindo-lhes novos matizes, elaborou uma doutrina literária, a qual chamou naturalismo.

A interação entre os temperamentos, a influência da raça, da hereditariedade e do meio sobre o indivíduo, facilmente identificadas em *Germinie Lacerteux*, também puderam ser notadas em *Thérèse Raquin*, pouco tempo depois. Contudo, o romance naturalista configurado por Zola deu passos mais largos em direção ao propósito de estabelecer uma estética cujo horizonte fosse o da modernidade.

Zola não apenas afinou-se com os novos tempos e imprimiu o traço científico em seus romances, fruto da crença na ciência como espelho da realidade, mas também lhes conferiu espírito crítico. Assim, paralelamente ao cientificismo, ao positivismo e ao determinismo biológico, histórico e social, compreendidos como instrumentos capazes de conferir

verossimilhança ao discurso literário, Zola agregou ao romance a crítica política, fundamentada no ideal republicano, e a sátira social, herança do trabalho no meio jornalístico como cronista político e da vida cotidiana. A sátira afirmou-se assim como uma ferramenta de representação e de ilusão mimética, também contribuindo para alçar o romance naturalista à categoria de narrativa indecorosa, capaz de parodiar os costumes, criticar as estruturas e a hipocrisia burguesas, bem como de denunciar a influência que o clero buscava exercer sobre a consciência popular.

Ao dado imaginário, Zola associou a pesquisa etnográfica, herança do estudo dos costumes empreendido por Balzac. Mediante o método da observação, da investigação *in loco*, do recolhimento de notas, enfim, da constituição de uma base de dados documental, Zola descreveu hábitos de vida, mentalidades, códigos e ritos da sociedade francesa num determinado momento da história. Consolidou-se assim o princípio poético naturalista, segundo o qual o "documento humano", o elemento extraído da realidade empírica deve sobrepor-se ao imaginário, tornando o romance moderno. Foi assim que Zola ambicionou racionalizar a própria atividade criadora.

Não obstante a crítica e a historiografia enfatizarem o caráter cientificista do naturalismo, julgamos ter demonstrado que o romance naturalista apresenta outros aspectos tão importantes quanto o científico. Com efeito, a crítica dá amplo destaque ao fato de a teoria naturalista buscar a ciência como suporte aos seus princípios estéticos, mas ignora que os pressupostos e métodos científicos servem à literatura naturalista apenas de forma metafórica. Assim, por exemplo, a análise da "Teoria das telas" proposta por Zola ainda em 1864 nos mostra que seu autor não partilhava da crença ingênua em uma representação exata da realidade. De acordo com essa teoria, o artista apresentaria apenas um simulacro da realidade, pois, por mais transparente que a tela realista pudesse ser, ela sempre modificaria a imagem, visto que também é determinada pela "expressão pessoal" do artista. Para o processo de criação artística, portanto, Zola não deixou de reivindicar a parte da ficção, da imaginação, sem a qual a obra de arte não existiria. Por isso afirmou que a produção artística era um aspecto da Criação visto através de um temperamento (cf. ZOLA, 1879, p. 307). Síntese da "Teoria das telas", essa frase reafirma a essência da teoria estética naturalista, segundo a qual a obra de arte deve ser uma representação da realidade de seu tempo elaborada a partir de um "temperamento criador", isto é, do traço particular do artista, de sua "expressão pessoal".

O processo de criação artística deveria, então, aliar o "senso do real", ou seja, a capacidade de observar e representar a realidade, à "expressão pessoal" do artista. Muito embora reconhecesse a imaginação, a "expressão pessoal" como agente criador, e acreditasse

que ela seria capaz de imprimir um traço particular e original à obra de arte, confundindo as fronteiras do processo mimético, a ponto de não ser mais possível distinguir o que foi extraído da realidade e o que é resultado da força criativa do artista, Zola não deixou de salientar que, no romance moderno, a imaginação deveria ser camuflada, de forma a valorizar o dado empírico como ponto de partida do processo criativo. O método da observação, a coleta de notas, enfim, a configuração do que chamou de "documento humano" seria uma forma eficaz de escamotear a imaginação do processo artístico. Diante da realidade do meio e da autenticidade do documento humano, o romance assim se apresentaria como "um fragmento da vida humana" (cf. ZOLA, 1995, p. 26).

Zola compreendeu os avanços científicos como uma forma de garantir a sustentação teórica de seu método de criação literária e, por conseguinte, conferir-lhe notoriedade. Inscrito no contexto positivista e cientificista de uma época, e influenciado pelo experimentalismo, o romance experimental agregou novo princípio à teoria de Zola: o de que a realidade deve ser observada sob a ótica da ciência. A aproximação entre ciência e literatura sustentava-se, por sua vez, na associação entre ciência e verdade. Assim, ao partir da observação e da coleta de dados extraídos da realidade, o romancista conferia verossimilhança ao texto ficcional. Os princípios deterministas de Taine, o positivismo de Comte, assim como as pesquisas de Darwin e o método experimental proposto por Claude Bernard foram, sobretudo, instrumentos de legitimação da teoria e do discurso literário naturalistas.

A teoria naturalista codificada por Zola, desse modo, não propunha nada mais do que um processo criativo que, metaforicamente associado a procedimentos científicos, partisse de dados extraídos da realidade empírica.

Com efeito, o ficcionista naturalista não promove qualquer "experiência", no sentido literal do termo. Ele apenas agrega a mais vasta documentação acerca do tema que pretende abordar, para, em seguida, permitir que sua "expressão pessoal", sua imaginação, se manifeste no processo criativo, a exemplo de qualquer outro romancista.

Zola relativizou a ideia de verdade ao compreendê-la como uma criação artística de caráter verossímil. O romancista naturalista não estaria em busca da verdade, mas de uma verdade, isto é, da verossimilhança. À semelhança do que Aristóteles expôs em sua *Poética*, Zola acreditava que o ficcionista deveria apresentar ao leitor o possível, o crível. Julgava, contudo, que, para ser verossímil, o texto literário deveria ter como ponto de partida dados extraídos da observação direta da realidade.

Empecilhos de ordem econômica impediram, contudo, que Zola se dedicasse exclusivamente aos romances naturalistas. Tal como aconteceria com Aluísio Azevedo em

terras brasileiras, ele foi obrigado a produzir certo número de romances-folhetim que lhe assegurassem os recursos materiais mais imediatos para a sua sobrevivência. Nesse sentido, a resposta de Zola à crítica de Sainte-Beuve ao romance *Thérèse Raquin* muito se assemelha à réplica de Aluísio Azevedo à crítica de Machado de Assis. Ambos reconhecem o desejo de escrever romances modernos, de acordo com a nova estética que se afirmava, e lamentam o fato de sucumbirem ao gosto popular por questões econômicas.

Se Zola se tornou um escritor bem sucedido com o êxito de *A taberna* em 1876, Aluísio, ao contrário, jamais gozou de uma vida confortável. Dependente da literatura até optar pela careira diplomática em 1895, teve uma trajetória difícil. Em comum, Zola e Aluísio tiveram também o gosto pela pintura e a participação no meio jornalístico na condição de cronistas políticos e da vida comum, bem como no papel de críticos, de literatura e teatro. Como ficcionistas, foram ambos influenciados pelo papel que desempenharam enquanto jornalistas, donde a congruência entre os romances naturalistas e as crônicas e artigos críticos publicados por Zola e Aluísio Azevedo na imprensa.

No caso de Zola, o sucesso de *A taberna* fez com que alguns jovens escritores, que ficariam conhecidos como "o grupo de Médan", passassem a se reunir em sua volta. Sobre o movimento naturalista francês é possível afirmar que sua história constitui-se por rupturas e dissidências.

Em primeiro lugar, é pertinente lembrar que Zola não forma em torno de si um grupo de discípulos, mas, sim, foi adotado por grupo que já existia, e que considerava Balzac, Flaubert e os Goncourt como verdadeiros mestres. Além disso, vimos que o jantar no *La Trapp* e a publicação do volume *As soirées de Médan*, compreendidos pela historiografia respectivamente como o evento que inaugura o movimento naturalista e o manifesto da nova escola, foram, com efeito, acontecimentos midiáticos articulados pelos romancistas neles envolvidos. A intenção foi ora afirmar a união do grupo que naquele momento partilhava de certa afinidade estética, ora despertar o interesse do público para os seis jovens romancistas (Joris-Karl Huysmans, Henry Céard, Léon Hennique, Paul Alexis, Octave Mirbeau e Guy de Maupassant) que se apresentavam ao lado de ficcionistas renomados, como Flaubert, Edmond de Goncourt e Zola, este último, por sinal, no centro das atenções em virtude da polêmica fomentada por *A taberna*. Por fim, buscava-se ainda o objetivo maior de fazer oposição à sentimentalidade romântica da literatura do pós-guerra.

O chamado "grupo de Médan" foi desse modo seduzido pela imagem de Zola como romancista iconoclasta, construída a partir do sucesso e da polêmica criada com a publicação de romances como *A taberna* e *Nana*. O que os unia era a luta contra as convenções estéticas

dominantes. Embora seus membros apresentassem afinidades entre si, o grupo naturalista não era coeso e muito menos sólido, pois não havia consenso estético entre seus componentes. Questionavam Zola porque não compartilhavam fielmente, ou não compreendiam em plenitude, a teoria estética que propunha.

A morte de Flaubert, considerado por todos o mestre maior, acabou por desferir um golpe no pequeno grupo naturalista. Assim, da mesma forma repentina que se articulou, o grupo se desfez.

Nesse sentido, é preciso relativizar a condição de Zola como mestre do naturalismo, bem como a formação de uma escola naturalista. O estudo do movimento como um todo e de seus membros individualmente permite-nos concluir que Zola foi mestre de si mesmo, ditou suas próprias leis e acatou suas próprias ordens. A teoria naturalista é, pois, uma criação sua. A fragilidade do grupo naturalista, tanto no que se refere à sua formação quanto no que tange à afinidade estética de seus membros, que logo romperam com os fundamentos do projeto naturalista, nos permite afirmar que nunca houve uma "armada naturalista". Tratava-se, com efeito, do exército de um homem só, mas forte o suficiente para resistir na defesa de seus princípios estéticos. Também não nos parece sensato afirmar a existência de uma escola naturalista, tendo existido tão-somente um movimento naturalista, pois uma escola pressuporia consenso entre seus membros, bem como preceitos reconhecidos e validados por todos, além de projeção social decorrente de certo prestígio público. Essa não parece ter sido a história do grupo naturalista, caracterizado, conforme expusemos, pelo individualismo de seus integrantes.

No Brasil, alguns escritores buscaram seguir os princípios teóricos propostos por Zola, mas essa certamente não foi a única referência de escritor naturalista que tivemos por aqui. O nome de Eça de Queirós, por sinal, foi durante algum tempo mais conhecido do que o de Émile Zola.

Foi certamente a publicação de *O primo Basílio* (1878) que marcou o início do processo naturalista no Brasil, pois o fato não apenas divulgou a prosa de ficção naturalista e seus pressupostos filosóficos e científicos, bem como projetou os nomes de Eça e de Zola. Atribui-se igualmente a esse romance de Eça o início da associação usualmente feita por certos críticos, entre romance naturalista e obscenidade.

Tal como na França, em solo brasileiro o naturalismo apresentou-se como expressão estética das diversas correntes do pensamento moderno. Entre nós, assim, a literatura naturalista originou-se do conflito intelectual que se instalou na sociedade brasileira, naquele

momento dividida entre monarquistas e republicanos, escravistas e abolicionistas, católicos e maçons.

Em consonância de princípios com a ideologia republicana, o romance naturalista reescreveu o país a partir da periferia. Nesse sentido, *O cortiço* (1890) é o maior exemplo da congruência entre o ideal republicano de construção de uma nação livre, mestiça e democrática, capaz de conferir oportunidades iguais aos seus cidadãos, e o ideal estético naturalista. Comprometido com a afirmação da identidade nacional, o romance naturalista trouxe marginais e excluídos à cena literária, corroborando então o ideal democrático-republicano.

No Brasil, desse modo, a estética naturalista não só garantiu voz e vez àqueles que se encontravam à margem da sociedade, como também tem suas origens vinculadas a uma região considerada periférica, distante dos principais centros urbanos e econômicos do país. Seja em razão da origem de seus principais adeptos, seja pelo fato de o então chamado norte do país reunir diferentes agremiações intelectuais, cujos alicerces ideológicos conferiram sustentabilidade ao naturalismo, é possível afirmar que ao menos em sua fase inicial o naturalismo foi um movimento daquela região do país.

Constatamos que o naturalismo foi relegado à periferia da história literária sob a acusação de falta de decoro e de plágio de romances franceses e portugueses, bem como por manter-se distante da realidade nacional.

Buscamos compreender as críticas dirigidas contra o naturalismo brasileiro, mas não deixamos de refutá-las, ao compreender o romance naturalista produzido entre nós como um espaço transgressor e democrático, capaz de revelar ao mesmo tempo a verdade do corpo e conceder voz e lugar àqueles que até então se encontravam à margem da sociedade.

Lembramos ainda que o romance naturalista falou em nome da ciência, e que os chamados “romances histéricos” estavam, sim, de acordo com as mudanças sociais e culturais operadas no país naquele momento. Vimos que os estudos dedicados à sexualidade, sobretudo os relacionados à histeria, apresentavam-se como a última novidade do discurso científico de então.

Assim, diante da associação entre ciência e verdade, buscou-se cientizar a linguagem da ficção e, consequentemente, legitimar o discurso literário. Respeitado, desse modo, como alguém que tem poder, pois detém o saber, o romancista naturalista pôde contribuir para as mudanças sociais do país.

Ao contrário do que propaga a maioria da crítica, vimos que o romance naturalista brasileiro também está comprometido com a afirmação da identidade nacional. O naturalismo

nega-se enquanto linguagem a fim de afirmar o caráter referencial de seu discurso. Assim, a partir da configuração de um conjunto de informações e especificidades, busca fundar uma identidade nacional.

O naturalismo brasileiro não deve pois ser considerado simples cópia do modelo estrangeiro, visto que nossos escritores assimilaram a matriz europeia com fins de transgressão. Não deixaram de subvertê-la, transformá-la, caracterizando nosso naturalismo como "incorreto". Certamente não devemos o mérito de nossa incorreção à natureza tropical de nossa terra, como propõe Araripe Júnior (1960), mas ao talento de nossos romancistas, que reconheceram na estética naturalista um importante meio de afirmação da ideia de nação, tão cara aos ideais abolicionistas e republicanos.

Sobre Aluísio Azevedo, é possível afirmar que sua obra deve ser compreendida não só a partir do público para o qual escrevia, mas, sobretudo, a partir de sua trajetória de vida e de seus infortúnios financeiros. Trata-se, com efeito, de um artista plural que soube aventurar-se em domínios distintos, como a literatura, a caricatura, a pintura e o teatro.

Ao contrário do que afirmam alguns de seus biógrafos, Aluísio fortaleceu seus ideais republicanos, abolicionistas e positivistas ainda durante sua primeira estada na Corte, em 1876. Na condição de caricaturista de diferentes jornais satíricos do Rio de Janeiro, participou do debate literário fomentado pela publicação de *O primo Basílio*, afirmando sua adesão à estética realista. Suas crônicas sobre as artes plásticas publicadas algum tempo depois corroboraram sua opção estética, ao revelarem — coincidentemente ou não — certa similaridade seja com a "Teoria das telas" proposta por Zola em 1864, seja com os artigos críticos do mestre naturalista em defesa da pintura impressionista.

De volta ao Maranhão, onde atuou como cronista, crítico e romancista, Aluísio já era um adepto da nova estética que se configurava. Assim, buscou no meio maranhense a principal inspiração para escrever seu primeiro romance naturalista, que, por sua vez, contou com duas edições distintas.

Se na primeira edição o romancista aliou acentuado teor romântico a um forte caráter crítico, na segunda edição, em 1889, buscou empreender um estudo sociológico do meio maranhense, mais adequado às preocupações científicas em vigor. Apoiou-se nos princípios do determinismo social, nas leis da hereditariedade, assim como na aplicabilidade das teorias de Darwin e Spencer ao meio social. Muito embora se tenha servido de argumentos tipicamente naturalistas, não conseguiu despojar o romance de seu aspecto romântico. Daí, então, o hibridismo romântico-naturalista que permeia todo o texto, levando-nos a considerá-lo uma obra de transição entre as duas estéticas.

Vimos, porém, que o hibridismo romântico-naturalista não está presente só em *O mulato,* mas revela-se em parte considerável da obra de Aluísio, como, por exemplo, nos romances-folhetim. Da mesma forma que *O mulato* apresenta traços românticos, a produção folhetinesca de Aluísio revela, por sua vez, elementos de naturalismo. Assim, servindo-se de uma fórmula híbrida, o romancista combinou intrigas e ações verossímeis com expedientes literários tipicamente naturalistas.

Aluísio era consciente do hibridismo que caracterizava sua produção romanesca. Diante do impasse entre o desejo de escrever romances naturalistas e a necessidade de produzir folhetins por razões de ordem material, buscou fazer desses últimos um meio de preparar o público para os romances naturalistas que viria a escrever.

*Casa de pensão* e *O cortiço* podem ser considerados obras experimentais, ou seja, romances naturalistas, pois expõem e explicam os mecanismos sociais e econômicos das leis que regulam os meios que retratam. Aluísio concebeu a intriga dos dois romances em total acordo com o método naturalista. Antes de dar início à redação de seus textos, fez incursões nos meios que buscava descrever. Assim, a partir da observação de diferentes espécies sociais, bem como de seus usos e costumes, colheu dados, reuniu notas e documentos. De uma forma geral, dentre os mecanismos de composição romanesca de que se serviu, é possível destacar ainda a importância da pintura, nas descrições e constituições de tipos sociais, bem como das notícias de jornal e de suas experiências pessoais.

Contudo, mesmo na condição de adepto da teoria naturalista, vimos que Aluísio soube revelar-se original, ao apresentar-se fiel à realidade brasileira. Julgamos ter demonstrado que ele não apenas promoveu a inserção das camadas marginais de nossa sociedade na literatura, descrevendo usos e costumes do brasileiro, mas também exaltou o mulato, símbolo da mestiçagem que compõe o povo e a cultura brasileiras, e do ideal democrático-republicano que propõe uma nação heterogênea, capaz de conferir oportunidades e valores iguais aos seus cidadãos.

No Brasil, a partir de *O mulato,* o romance começa a deixar de ser apenas uma fonte de educação moral e de entretenimento doméstico. Com sua tríade naturalista — *O mulato* (1881), *Casa de pensão* (1884) e *O cortiço* (1890) —, onde hipóteses sociológicas, biológicas e políticas são desenvolvidas e ilustradas com enorme profusão de detalhes realistas-científicos, Aluísio Azevedo dinamizou discussões literárias e introduziu temas, abrindo novas perspectivas para o romance brasileiro.

Por fim, e mais amplamente, é possível afirmar que o naturalismo constituiu um conjunto complexo de textos críticos, teóricos e ficcionais, cujo propósito foi buscar o

estabelecimento de uma nova estética, sintonizada com a modernidade. Esta renovação ambicionada pelo naturalismo não se resumia tão-somente ao propósito de dar rigor científico à linguagem literária. Significava, sobretudo, questionar os cânones, reformular o romance e a própria noção de literatura. Assim, o naturalismo inaugurou eixos temáticos voltados para a vida social, introduziu novas formas de diálogos, promoveu a crítica social, por meio da sátira e da ironia, antecipando, sob certos aspectos, a literatura do século XX.

O naturalismo prossegue dando mostras de vitalidade, seja na literatura, seja na ficção cinematográfica. Entre muitos exemplos de derivações novecentistas da estética naturalista, cabe citar, no âmbito da língua portuguesa, os romances regionalistas nordestinos da década de 1930, o neorrealismo português da década subsequente, o romance-reportagem dos anos de 1970, e ainda certas produções ficcionais dos últimos anos dedicadas a explorar tensões e conflitos urbanos. Recentemente, vertentes literárias aliadas aos estudos culturais, como a teoria feminista, o discurso das minorias e o *gay/lesbian studies*, também parecem, em certa medida, tributários do naturalismo, no seu afã de figurar situações consideradas obscenas ou indecorosas, bem como na sua militância contra todo tipo de preconceito. No cinema, por seu turno, o filão naturalista revela-se não apenas na adaptação fílmica de obras literárias do século XIX — como a de *O crime do padre Amaro* (2002) — mas também em produções brasileiras como *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Madame Satã* (2002), *Carandiru* (2003), *Tropa de Elite* (2007) etc.

Enfim, hoje, se convidados fossemos por Jules Huret a responder a pergunta “O naturalismo está morto?”, diríamos que não, pois ele dá evidentes sinais de sobrevida. Sua estética permanece válida, e sua linguagem ainda é capaz de propor uma explicação aceitável para o mundo em que vivemos.

**REFERÊNCIAS**


ANDRADE, Mário de. O ateneu. In: __. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1984.

ALEXIS, Paul. *Émile Zola*; notes d'un ami. Paris: Maisonneuve et Larousse, 2001.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento*: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARARIPE JÚNIOR, João Tristão de Alencar. *Obra crítica de Araripe Júnior*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1958-1970. 5 v.

ARISTÓTELES. *A poética*. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

____. *Poétique*. Traduction de Odette Bellevenue et Séverine Auffret. Paris: Mille et Une Nuits, 1997.

ASSIS, Machado de. A crítica de Machado de Assis ao *Primo Basílio*. Revista *Letras Brasileiras*, Rio de Janeiro, *1*: 60-69, agosto de 1943.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*; a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Organização de Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005. 2 v.

____. *O mulato*. São Luís do Maranhão: Tipografia de *O País*, 1881.

____. *Touro Negro*. Rio de Janeiro: Briguiet, 1938.

____. Aluísio. *O Figaro*, Rio de Janeiro, 13 maio 1876.

____. Sobre uma página do Besouro. *Diário do Maranhão*, São Luís do Maranhão, 20 março 1879.

____. Crônica. *O Pensador*, São Luís do Maranhão, 30 outubro 1880a.

____. Pitibri, piticaias. *A Flecha*, São Luís do Maranhão, 20 dezembro 1880b.

____. A Giovani [Machado de Assis]. *Gazetinha*, Rio de Janeiro, 12 junho 1882.

____. Mistério da Tijuca. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 25 janeiro 1883a.

____. Casa de pensão. *Folha Nova*, Rio de Janeiro, 5 março 1883b.

____. Novas obras. *A Semana*, Rio de Janeiro, 31 outubro 1885.

AZEVEDO, Artur. Palestra. *O País*, Rio de Janeiro, 7 outubro 1895.

____. Flocos. *Correio do Povo*, Rio de Janeiro, 18 maio 1890.

BAGULAY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BALZAC, Honoré de. *La comédie humaine*. Paris: France Loisirs, 1985. 7 v.

____. *Le père Goriot*. Paris: Pocket, 1989.

____. *Lettres à Madame Hanska*; 1832-1850. Paris: Laffont, 1990.

BARBERIS, Pierre. *Le monde de Balzac*. Paris: Éditions Kimé, 1999.

____. *Le père Goriot de Balzac*; écritutre, structures, significations. Paris: Larousse, 1972.

BARTHES, Roland. *Literatura e realidade*; o que é realismo? Lisboa: Dom Quixote, 1984.

____. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard, 1976. v. 2.

BECKER, Colette. Introduction. In: ZOLA, Émile et alii. *Les soirées de Médan*. Paris: Fasquelle, 1981.

BECKER, Colette et alli. *Dictionnaire d'Émile Zola*; sa vie, son oeuvre, son époque suivi du dictionnaire de Rougon-Macquart. Paris: Robert Laffont, 1993.

BECKER, Colette ; LANDES, Agnès. *L'assommoir*. Paris: Hatier, 1999.

BERNARD, Marc. *Zola*. Paris: Éditions du Seuil, 1988.

BEUCHAT, Charles. *Histoire du naturalisme français*. Paris: Corrêa, 1949.

BEVILACQUA, Clóvis. *Épocas e individualidades*. Salvador: Editora Magalhães, 1896.

BILAC, Olavo. Aluísio Azevedo: biografia. *O Albúm*, Rio de Janeiro, janeiro 1895.

BORIE, Jean. *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*. Paris: Le Seuil, 1971.

BORNECQUE, J. –H. ; COGNY, Pierre. *Réalisme et Naturalisme*. Paris: Hachette, 1958.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAYNER, Sônia. *Labirinto no espaço romanesco*; tradição e renovação da literatura brasileira: 1880-1920. Rio de Janeiro: Civilização brasileira; Brasília: INL, 1979.

____. *A metáfora do corpo no romance naturalista*; estudo sobre *O cortiço*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1973.

BROCA, Brito. *Naturalistas, parnasianos e decadentistas*; vida literária do Realismo ao Pré-modernismo. Organização de Luiz Dantas. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

____. *Horas de leitura*. Rio de Janeiro: INL, 1957.

____. *Vida literária no Brasil de 1900*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1960.

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Le Roman naturaliste*. Paris: Calmann-Lévy, 1902.

BUENO, Eva Paulina. Brazilian naturalism and politics of origin. *MLN*, Baltimore, *v. 107, n. 2*: 363-395, 1992.

BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Leituras do desejo*; o erotismo no romance naturalista brasileiro. São Paulo: EdUSP, 2003.

CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ática, 2007.

____. Em defesa própria. In: __. *Cartas literárias*. Fortaleza: UFC, 1999.

CAMPOS, Humberto de. A cigarra morta. In: *O miolo e o pão*. Organização de Roberto Reis et alii. Niterói: EdUFF, 1986.

CANDIDO, Antonio. Aparecimento da ficção. In: __. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000. v. 2.

____. De Cortiço a Cortiço. In: __. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CARLES, Patricia ; DESGRANGES, Béatrice. Zola romancier et critique d'art. On line: Disponível em: < http://www.cahiers-naturalistes.com/pages/intro.html >. Acesso em: maio de 2010.

CARONI, Italo. Prefácio de *O romance experimental*. In: ZOLA, Émile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1982.

CARVALHO, Adherbal de. *O naturalismo no Brasil*. Maranhão: Livraria Contemporânea, Julio Ramos e C. Editores, 1894.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas*; o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

____. *A construção da ordem*; a elite política imperial. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

CARVALHO, Patrícia Alves. *Um certo Aluísio Azevedo*; além ou aquém do naturalismo. 2007. 110 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

____. De Zola a Aluísio Azevedo; o naturalismo francófono e lusófono em perspectiva comparada. In: PONTES, G. ; ALMEIDA, C. (Org.). *Relações literárias internacionais*; lusofonia e francofonia. Niterói: EdUFF; Rio de Janeiro: De Letras, 2007. p. 259-273.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira*; origens e unidade. São Paulo: EdUSP, 1999. v. 1.

CATHARINA, P. P. G. F. Estética naturalista e configurações da modernidade. In: MELLO, C. M. M. ; CATHARINA, P. P. G. (Org.). *Crítica e movimentos estéticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 105-136.

____. *Quadros literários fin-de-siècle*; um estudo de Às avessas, de Joris Karl Huysmans. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

CATHARINA, P. P. G. F. ; MENDES, Leonardo. Naturalismo, aqui e là-bas. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 18, n. 1, p. 109-127, 2009.

CÉARD, Henry. *Lettres inédites à Emile Zola*. Paris: Nizet, 1958.

CHEVREL, Yves. *Le naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

COELHO NETO, Henrique M. *Frutos do tempo*. Bahia: Livraria Catilina, 1920.

____. *A conquista*. Rio de Janeiro: Laemmert, 1899.

COGNY, Pierre. *Le naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

____. *Le Huysmans intime de Henry Céard et de Jean Caldain*. Paris: Nizet, 1957.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COSTA, Emília Viotti da. *Da Monarquia à República*: momentos decisivos. São Paulo: Grijalbo, 1977.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editorial Sul-americana, 1969. v. 4.

DANTAS, Paulo. *Aluísio Azevedo, um romancista do povo*. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1954.

DE LATTRE, Alain. *Le réalisme selon Zola*; archéologie d'une intelligence. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

DÉCOTE, Georges ; DUBOSCLARD, Joël. *Histoire de la littérature française XIX*$^{e}$ ; Intinéraires Littéraires. Paris: Hatier, 1998.

DEZALAY, Auguste. *Lectures de Zola*. Paris: A. Colin, 1973.

DUBOIS, Jacques. *L'assommoir, de Zola: société, discours, idéologie*. Paris: Larousse, 2001.

DUMAS, Alexandre. *Georges.* Paris: Gallimard, 1974.

FAORO, Raimundo. *Machado de Assis: a pirâmide e o trapézio*. São Paulo: Ed. Nacional, 1974.

FARIA, Neide. O naturalismo e o(s) naturalismo(s) no Brasil. *Revista Travessia*, Santa Catarina, 16-18, p.124-147, 1989.

FLAUBERT, Gustave. *Correspondance*. Paris: L. Conard, 1926-1933. 9 v.

____. *Cartas exemplares*. Tradução de Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

____. *Madame Bovary*. Paris: Pocket, 1990.

FLÁVIO, Alcides. *Velaturas*. Rio de Janeiro: Editora Castilho, 1920.

FREITAS, José Joaquim de Senna. O naturalismo na literatura In: __. *Luctas da Penna*. Lisboa: Typografia Universal, 1901.

____. A carniça, por Júlio Ribeiro. In: __. *Luctas da Penna*. Lisboa: Typografia Universal, 1901.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mocambos*; decadência do patriarcado rural do Brasil e desenvolvimento urbano. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1968.

FURST, Lilian R. ; SKRINE, Peter N. *O naturalismo*. Lisboa: Lysia, 1971.

GAY, Peter. *O século de Schnitzler*; a formação da cultura da classe média (1815-1914). São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

____. *A paixão terna*; a experiência burguesa da rainha Vitória a Freud. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GENGEMBRE, Gérard. Préface de L'assommoir. In: ZOLA, Émile. *L'assommoir*. Paris: Pocket, 1990.

GONCOURT, Jules de ; GONCOURT, Edmond de. *Germinie Lacerteux*. Paris: Flammarion ; Fasquelle, 1921.

____. *Préfaces et manifestes littéraires*. Paris: Charpentier, 1888.

____. *Journal*: mémoires de la vie littéraires. Paris: Flammarion ; Fasquelle, 1892. 6 v.

GONCOURT, Jules de. *Lettres de Jules de Goncourt*. Paris: Charpentier, 1885.

HAMON, Philippe. *Le personnel du Roman*; le système des personnages dans "Les Rougon-Macquart" d'Émile Zola. Genève: Droz, 1983.

HAUSER, Arnold. Naturalismo e impressionismo. In: __. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 727-955.

HOBSBAWM, Eric J. *A era das revoluções;* 1798-1848. São Paulo: Paz e Terra, 2007.

____. *A era dos impérios*; 1875-1914. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

HURET, Jules. *Ênquete sur évolution littéraire*. Paris: Charpentier, 1891.

HUYSMANS, Joris Karl. Émile Zola et *L'assommoir*. In: __. *Oeuvres complètes*. Genève: Slatkine, 1972. v. 2.

____. *À rebours.* Paris: Bibliothèque de l'Académie Goncourt, 1961.

IVO, Lêdo. *Universo poético de Raul Pompeia*. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1963.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. In: EIKHENBAUM, B. et al.. *Teoria da literatura*; formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 119-127.

JAMES, Henry. *Gustave Flaubert*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

LABRUNE, Gérard ; TOUTAIN, Philippe. *L'histoire de France*. Paris: Nathan, 1998.

LAFFOND-BOMPIANI. *Le nouveau dictionnaire des oeuvres*. Paris: Robert Laffond, 1994.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIXe siècle*. Paris: Larousse, 1865.

LEVIN, Orna Messer. Aluísio Azevedo romancista. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

LÌSIAS, Ricardo. Introdução. In: ZOLA, E. ; BARBOSA, R. *Eu acuso!*; *o processo do capitão Dreyfus*. São Paulo: Hedra, 2007.

LOOS, Dorothy Scott. *The naturalistic novel of Brazil*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1963.

LUKÁCS, Georg. *Balzac et le réalisme français*. Paris: La Découverte, 1999.

____. Narrar ou descrever? Uma contribuição para a discussão sobre o naturalismo e o formalismo. In: __. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p. 47-99.

____. Balzac: *Les illusions perdues*. In: __. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p. 101-121.

____. A polêmica entre Balzac e Stendhal. In: __. *Ensaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968. p. 123-146.

MAGALHÃES, Valentim. *A literatura brasileira*; 1870-1895. Lisboa: Livraria A. M. Pereira, 1896.

MARIN, Danièle. Le texte en perspective. In: MAUPASSANT, Guy de. *Boule de suif*. Paris: Folioplus, 2007.

MASSAUD, Moisés. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2001. v. 3.
MAUPASSANT, Guy de. *Boule de suif*. Paris: Folioplus, 2007.

____. *Pierre et Jean.* On line: Disponível em: < http://www.dominiopublico.gov.br/ >. Acesso em: set. de 2009.

MAYA, Alcides. *Romantismo e naturalismo através da obra de Aluísio Azevedo.* Porto Alegre: Globo, 1926.

MENDES, Leonardo. *O Retrato do Imperador*; negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

_____. As qualidades da incorreção: o romance naturalista no Brasil. In: MELLO, C. M. M. ; CATHARINA, P. P. G. (Org.). *Crítica e movimentos estéticos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 137-165.

MENEZES, Raimundo de. *Aluísio Azevedo, uma vida de romance*. São Paulo: Livraria Martins, 1958.

MÉRIAN, Jean Yves. *Aluísio Azevedo, vida e obra (1857-1913)*; o verdadeiro Brasil do século XIX. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1988.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides*; breve história da literatura brasileira. Rio de Janeiro: J.Olympio, 1979.

MEYER, Marlise. O romance-folhetim atravessa os mares. In: __. *Folhetim uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 281-318.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção* (de 1870-1920); história da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

MITTERAND, Henri. *Zola*. Paris: Fayard, 1999-2001. 2 v.

____. *Zola*; la vérité en marche. Paris: Gallimard, 1995.

____. *Zola et le naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

____. *Le regard et le signe*; poétique du roman réaliste et naturaliste. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

____. Notice du Roman Expérimental. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes*. Paris: Cercle du livre précieux, 1968. v. 10.

____. Prefácio de *Nana*. In: ZOLA, Émile. *Nana*. Paris: Gallimard, 2002.

____. Pourquoi Zola a écrit ‘J’accuse’. *Histoire*, Paris, *173*: 44-47, 1994.

MONTELLO, Josué. Aluísio Azevedo e a polêmica de *O mulato*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

____. Prefácio de *O coronel sangrado*. In: SOUSA, Inglês de. *O coronel sangrado*. Pará: Universidade Federal do Pará, 1968.

MORGAN, Owen R. Léon Hennique and the desintegration of Naturalism. *Nottingham french studies*, Nottingham, 1, p. 24-33, 1963.

NEWTON, J. Zola impressioniste. *Les cahiers naturalistes,* Paris, 33, p.39-52, 1967.

NOIRAY, Jacques. *Le romancier et la machine*; l'univers de Zola. Paris: Corti, 1981.

PACHECO, João. *A literatura brasileira*; o realismo. São Paulo: Cultrix, 1963.

PAGÈS, Alain. Le mythe de Médan. *Les cahiers naturalistes*, Paris, 5, p.31-40, 1981.

PEIXOTO, Afrânio. Lembranças de Aluísio Azevedo. *Revista da Academia Brasileira de Letras*, Rio de Janeiro, abril 1913.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PROENÇA FILHO, Domício. (Org.). *Literatura brasileira*: ensaios. São Paulo: Norte Ed., 1986. v. 2. p. 7-16.

POMPEIA, Raul. *O ateneu*. São Paulo: Ática, 2005.

QUEIRÓS, Eça de. *O Primo Basílio*. São Paulo: Ática, 2002.

____. *Os Maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

____. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Ática, 2010.

RIBEIRO, Julio. *A carne*. São Paulo: Martin Claret: 1999.

RIBEYROLLES, Charles. *O Brasil pitoresco*. São Paulo: Editora Martins, 1941. 2 v.

RICHARD, Jean-Pierre. *Littérature et sensation*; Stendhal et Flaubert. Paris: Seuil/Points, 1954.

RIPOLL, Roger. *Réalité et mythe chez Zola*. Paris: Champion, 1981.

ROBERT, Paul. *Le petit Robert*; dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert, 2000.

ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960 [1888]. v. 5.

____. *O naturalismo em literatura*. São Paulo: Tipografia da província de São Paulo, 1882.

____. A prioridade de Pernambuco no movimento espiritual brasileiro. *Revista Brasileira*, Rio de Janeiro, 2, p. 86-96, 1879.

RÓNAI, Paulo. *A vida de Balzac*; uma biografia ilustrada. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969.

____. *Balzac e a Comédia humana*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1947.

ROSNY, J. –H. *Torches et Lumignos*; mémoires de la vie littéraire. Paris: Éditions "La force française", 1921.

SALES, Herberto. *Para conhecer melhor Aluísio Azevedo*. Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1973.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. O cortiço. In:__. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 97-115.

SENNA, Marta de. O advogado escritor e o escritor advogado: Rui Barbosa, Zola e o caso Dreyfus. *Cadernos Neolatinos*; Émile Zola e o naturalismo, Rio de Janeiro, ano 4, abr. 2005. 1 CD-ROM

SERRA, Joaquim. *O mulato,* romance por Aluísio Azevedo. *Gazeta da Tarde,* Rio de Janeiro, 10 maio 1881.

SÈRRES, Michel. *Zola*; feux et signaux de brume. Paris: Grasset, 1975.

SERULLAZ, Maurice. *L'impressionisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1967.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O Naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1965.

SOUSA, Inglês de. *O coronel sangrado*. Pará: Universidade Federal do Pará, 1968.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Uma idéia moderna de literatura*; textos seminais para os estudos literários (1688-1922). Chapecó, SC: Argos, 2011. No prelo.

STENDHAL. *Le rouge et le noir*. Paris: Pocket, 1990.

STOWE, Harriet Beecher. *A cabana do pai Tomás*. São Paulo: Madras, 2004.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?*; uma ideologia estética e sua história: o Naturalismo. Rio de Janeiro: Achimé, 1984.

TAILLANDIER, François. *Balzac*. Porto Alegre: L&M, 2006.

TINHORÃO, José Ramos. *A província e o naturalismo*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1966.

TORTESE, Paolo. Métaphore ou modèle? Notes sur *Le roman experimental*. In: __. *La représentation du réel dans le roman*; Mélanges offerts à Colette Becker. Paris: Éditions Orléa, 2002. p.181-197.

TOURNIER, Isabelle. *Balzac est-il réaliste?*. On line: Disponível em: < http://www.paris.fr /musees/balzac /furne /presentation.htm >. Acesso em: abr. de 2009.

ULBACH, Louis [Ferragus]. La littérature putride. *Le Figaro*, Paris, 23 janeiro 1868.

WELLEK, René. *História da crítica moderna*; 1750-1950. São Paulo: EdUSP, 1972. v. 4.

____. *Concepts of criticism*. New Haven: Yale University Press, 1963.

VARGAS-LLOSA, Mario. *A orgia Perpétua*; Flaubert e *Madame Bovary*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.

VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical*; história cultural e polêmicas literárias no Brasil 1870-1914. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969 [1916].

____. *Estudos de literatura*. Rio de Janeiro: Garnier, 1901-1907. 6 v.

____. O naturalismo no Brasil. In: __. *Estudos brasileiros* (1889-1893) 2ª série. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Ed., 1894.

____. O naturalismo em literatura. In: __. *Estudos brasileiros* (1889-1893) 2ª série. Rio de Janeiro: Laemmert & C. Ed., 1894.

ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes*. Paris: Cercle du livre précieux, 1966. 10 v.

____. *Correspondance*. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal; Paris: Éditions du CNRS, 1978-1995. 10 v.

____. *Écris sur l'art*. Paris: Gallimard, 1991.

____. *A batalha do impressionismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

____. Préfácio de *Thérèse Raquin*. In: __. *Thérèse Raquin*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

____. *Thérèse Raquin*. Paris: Pocket, 1998.

____. *L'assommoir*. Paris: Pocket, 1998.

____. *Do romance*. São Paulo: EdUSP, 1995.

____. *Les romanciers naturalistes*. Paris: Charpentier & Fasquelle, 1893.

____. *Le roman expérimental*. Paris: Flammarion, 2006.

____. *Mes haines*; causeries littéraires et artistiques. Paris: Charpentier, 1879.

____. *Carnet d'enquêtes*. Apresentação de Henri Mitterand. Paris: Plon, 1986.

____. La République et la littérature. In: __. *Le roman expérimental*. Paris: GF Flammarion, 2006.

ZOLA, Émile. *L'encre et le sang*; littérature et politique. Paris: Éditions Complexes, 1989.

-------. et al.. *Les soirées de Médan*. Paris: Fasquelle, 1981.

-------; BARBOSA, Rui. *Eu acuso!* O processo do capitão Dreyfus. Tradução e organização de Ricardo Lísias. São Paulo: Hedra, 2007.