

O NATURALISMO E O(S) NATURALISMO(S) NO BRASIL

NEIDE FARIA (UnB)

"Distingo entre naturalismo e naturalismo..."

Silvio Romero

O estudo do Naturalismo no Brasil, sob o enfoque da Literatura Comparada, não apenas suscita a revisão de uma série de posições que dizem respeito à relação de nosso naturalismo com o de Zola, como também obriga a que se reflita sobre a própria natureza dos "ismos" e sobre o valor de certos rótulos e de um bom número de convenções usados para se falar de Literatura.

Se se opta por comparar o naturalismo brasileiro com o francês, partindo-se do confronto dos textos de Zola com as obras que nossas histórias literárias costumam rotular de "naturalistas", muitos são, de fato, os questionamentos que surgem a partir de uma tal forma de abordagem.

É, pois, com a perspectiva de encontrar semelhanças e dessemelhanças entre textos ditos "naturalistas" — que foram objeto de análises anteriores e que não apresentaremos de forma explícita no corpo deste trabalho — que tentaremos desenvolver nossa reflexão sobre o grau de objetividade do termo "naturalismo" e de sua pertinência para rotular obras literárias brasileiras.

O interesse desse tipo de pesquisa pode se esclarecer quando se atenta para o fato de que a leitura minuciosa do teórico-Zola e a análise completa de sua obra mais expressiva, o vasto ciclo dos **Rougon-Mac quart**, já provocam um problema fundamental para se definir o conceito de "naturalismo" do próprio chefe da tão polêmica "escola", constituindo, portanto, um problema realmente fundamental a ser enfrentado, antes mesmo de se poder falar do "naturalismo" no Brasil.

O primeiro questionamento, pois, que se impõe, aqui, é o de se definir qual o tipo de relação entre as propostas do Zola-teórico — autor da doutrina que foi rotulada de Naturalismo e que floresceu principalmente nas décadas de 70 e 80, na maioria das literaturas conhecidas do Ocidente, estendendo-se, em alguns países, por bem mais tempo — e o Zola-romancista, autor dessa vasta segunda "Comédia Humana" que é o ciclo constituído pelos vinte diferentes romances que formam **Les Rougon-Mac quart**, ciclo apresentado pelo próprio autor como sendo a "História Natural e Social de uma Família sob o Segundo Império".

O segundo questionamento, que se vincula ao primeiro, refere-se à relação da obra do Zola naturalista com os textos bem diversificados que foram rotulados no Brasil como "romances naturalistas".

* * *

No que diz respeito à convergência ou divergência de elementos entre o Zola-teórico e o Zola-romancista — primeiro ponto a ser interrogado — um longo contato com a obra de Zola e com o vasto ciclo dos **Rougon-Macquart** permite-nos afirmar, concordando com Michel Raymond — embora o assunto seja objeto de polêmicas, ainda hoje, na própria França — que Zola é "un des écrivains (...) pour lesquels l'écart entre les théories et les oeuvres est des plus considérables"¹.

De fato, a análise dos **Rougon-Macquart como um todo** — mesmo que isto possa ser menos válido para um ou outro romance isolado — comparada aos textos teóricos de Zola, além de constituir uma aventura fascinante, serve para ilustrar, de modo exemplar, graus máximos de desacordo entre a teoria e a prática em um mesmo autor, pondo em xeque a própria idéia de unidade incluída nas noções de "escola" ou de "movimento literário".

Sem entrar em pormenores conteudísticos, que alongariam muito esta reflexão, e considerando bastante conhecidas as propostas mais básicas do **Romance Experimental**, tentaremos ilustrar, apenas com alguns dados de natureza antes biográfica que especificamente literária, a possível motivação que teria levado Zola a insistir em sua posição de inovador, de "teórico" do naturalismo. Invocaremos, para começar, uma interpretação dada por um nosso patricio, contemporâneo de Zola, Araripe Júnior, de vez que tal interpretação, por coincidir com confissões do próprio autor dos **Rougon-Macquart**, parece ser bastante aceitável. Ao contrário de Sílvio Romero que, com sua irreverência costumeira, chamou logo o principal trabalho teórico de Zola de "patacoada do **Romance Experimental**"², Araripe Júnior, mais comedido, procurou interpretar as motivações que teriam levado o autor a se servir de uma bandeira tão particular para tentar "satisfazer as suas aspirações de **condottieri**". Mostra nosso crítico de que forma Zola, vindo depois de Balzac e de Victor Hugo, dois gigantes, e considerando que "em torno dele ainda existiam os Goncourt e Daudet que o ameaçavam", "essa extraordinária pressão do que se pode chamar o **espólio** de Flaubert, obrigou-o a formular o seu processo, que explodiu na teoria célebre do 'romance experimental'"³. Tal tipo de interpretação é que levaria Araripe a afirmar, que em Zola, "nem sempre o romancista está de acordo com o teorista"⁴.

Em nossos dias, Armand Lanoux, prefaciando a erudita edição dos **Rougon-Macquart** da "Pleiade", apresenta explicação bem próxima da de Araripe, invocando as próprias declarações de Zola, quando comenta a preocupação do autor de inovar apesar da pressão esmagadora que sobre ele exerciam as presenças de Victor Hugo e de Balzac. Diz Lanoux:

"Zola s'avoue frappé du malheur d'être né au confluent de Balzac et de Hugo. Zola n'est donc pas préoccupé, quand il s'attaque aux **Rougon-Macquart**, aux problèmes internes de l'oeuvre, énormes (...). Il est également préoccupé de prouver sa valeur, dans une conjoncture historique donnée, que caractérisent pour lui la présence écrasante de Balzac et de Hugo (...)"

Insiste ainda na obsessão de Zola em se impor, em "faire du neuf", num comentário já excessivo:

"Zola veut être Zola, et peu importe ce que sera exactement Zola⁵."

Em vez de assinalar, pois, ponto por ponto, as incoerências conhecidas entre a teoria e a prática em Zola, acreditamos, com Araripe e com Lanoux, que o momento histórico do autor e sua vontade expressa de se singularizar nas letras francesas como "chefe de uma reforma", levaram-no a procurar uma fundamentação teórica original e a construir seu "romance experimental", veículo de um naturalismo cheio de intenções científicas e ao qual o próprio autor pouquíssimas vezes foi fiel⁶.

Realmente Zola, admirando Flaubert e os Goucourt e se sentindo esmagado pelas presenças literárias ainda bem fortes de Balzac e de Victor Hugo — o que nunca escondeu — tinha real necessidade de arranjar uma bandeira arrojada, uma formulação teórica nova, adaptada ao seu tempo, que marcasse definitivamente sua presença na literatura e mesmo servisse de escudo para sua ousada obra de romancista, objeto de tantos ataques. Esta mesma vontade de se singularizar, distinguindo-se de seus antecessores que o esmagavam, já havia justificado, como se sabe, sua tentativa de se apoiar na ciência para construir o grande ciclo com que pretendia se impor ao seu século. Assim, se, ainda hoje, alguns ensaístas tentam mostrar a coerência entre a teoria e a prática em Zola, tal tese dificilmente chega a ser convincente. A teoria de Zola, embora profundamente reveladora do espírito de sua época, aparece sempre, como fundamentação estética, algo de fabricado, seja na exposição do "Romance Experimental", seja mesmo como justificação teórica da estruturação dos **Rougon-Macquart**.

Mostrando, por exemplo, o aspecto postiço da hereditariedade na estruturação do ciclo, faz Armand Lanoux dois comentários que nos parecem bem pertinentes. No primeiro, ironizando ainda o desejo de se impor de Zola, diz:

"On admet généralement que le moteur essentiel des **Rougon-Macquart**, **histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire**, est l'**hérédité**. La vérité est plus nuancée. Le premier moteur, c'est bien la **volonté de puissance** de l'âpre jeune homme (...)7."

No segundo comentário, mostrando o papel discutível da hereditariedade na estruturação do ciclo, afirma que dos romances dos **Rougon-Macquart**:

"Les meilleurs seront, en effet, les romans 'clos', l'**Assommoir**, **Nana**, **Germinal**, **la Terre**, **la Bête Humaine**, **la Débâcle**, ceux qui peuvent être détachés sans peine de l'ensemble et où l'**hérédité apparaît le moins**".

A hereditariedade, de fato, vista como fator científico, ou mesmo como princípio estético, é elo totalmente artificial, imposto, na obra do autor. Se a "História Natural e Social de uma Família sob o Segundo Império" constitui um tecido coeso, um monumento literário estruturado e sólido, isto se deve bem mais às qualidades do Zola grande romancista, criador de um universo original e integrado em todas as suas peças, graças a uma **visão particular do mundo**, do que à aplicação de uma **teoria** que, embora veiculando as idéias científicas de seu tempo, por seus excessos, ou por algumas ingenuidades, não desautorizaram tanto Sílvio Romero a poder falar da "patacoada do **Romance Experimental**".

Assim, embora reconhecendo o caráter "fabricado" do "**Romance Experimental**", é preciso que se diga, em compensação, que Zola, espírito aberto e curioso, voltado para toda a modernidade de seu tempo, profundamente interessado em tudo quanto seu século produzia no domínio da técnica, das ciências e das artes, não forjou de todas as peças seus textos teóricos e ilustrou, em seus romances, alguns dos conceitos científicos dos mais avançados de sua época. Mas seu materialismo, por exemplo, não foi a adoção artificial e mecanicista da concepção de mundo de seus contemporâneos, mesmo se os **Rougon-Macquart** podem transmitir, num certo nível linear de leitura, certas idéias vigentes sobre o determinismo biológico e social, elementos que "datam", de uma certa forma, os textos do autor. Para a real estruturação, valor estético e permanência de sua obra, a concepção de mundo mais entranhada na mente de Zola e a partir da qual ele constrói, num elo subterrâneo, seu grande ciclo, foi, antes de tudo, uma concepção, não exatamente científica, mas essencialmente poético-côsmica do universo.

É ainda de uma citação de Armand Lanoux que nos serviremos para tentar mostrar essa fusão poética-cósmica que Zola fazia dos elementos que a ciência de seu tempo lhe dava. Comentando que Zola, desde sua adolescência, era apaixonado por ciência, mas que a **adaptava ao seu universo mental**, bastante particular, de visionário, conta Lanoux que, desde 1864, quando Zola era bem jovem, e que Clémence Royer traduziu Darwin em francês, Zola "devorou" o livro, acontecendo o mesmo mais tarde com a **Fisiologia das Paixões** do doutor Letourneau. Porém como comenta Lanoux: "Il ne lit pas les traités comme un étudiant, objectivement, mais **il les colore d'une mythologie**"⁹.

É pela predominância de um mecanismo de tal ordem em sua obra que se pode afirmar que o materialismo de Zola, antes de ser científico, representa o que se pode batizar de "naturalismo cósmico". Como os outros conceitos de naturalismo em Zola são mais conhecidos, a tomada de consciência da presença marcante desse naturalismo "cósmico" na organização do que se pode chamar de "estrutura profunda" dos **Rougon-Macquart**, é essencial para qualquer encaminhamento que se queira fazer sobre as formas que assumiu o naturalismo no Brasil. De fato, se os diferentes romances do ciclo, isoladamente, podem encampar em sua "estrutura superficial", linear, alguns dos princípios esposados pelo Zola-teórico, sob a influência marcante de sua época — sobretudo as idéias-forças de determinismo social e de determinismo biológico — tais elementos, que são dados abertamente pelo subtítulo da obra, correspondem, antes de tudo, a um esforço semântico, retórico, para impor as intenções científicas do autor.

Usando tais noções como pilares de uma arquitetura nova e moderna — "científica" — para o romance e inserindo no corpo da obra a árvore genealógica de seus personagens, o Zola-cientista tenta se distinguir de Balzac, sem deixar de imitá-lo até um certo ponto, quando se propôs a pintar a França do segundo Império, como Balzac o fizera para a Restauração e a Monarquia de Julho, incluindo, contudo, no romance, as classes menos favorecidas de que Balzac não se ocupara. Porém, esta pintura do segundo Império — na qual Zola também inovaria pela descrição das multidões e de realidades fisiológicas até então negligenciadas —

ciadas, ou na qual, muitas vezes para "épater le bourgeois", mas invocando sempre a **verdade**, enfatizaria certas cenas e temas tabus — nada mais seria que uma variação de um realismo "apimentado", "avançado", pretensamente "científico", se não contivesse algo de mais profundo que integrasse e justificasse o universo do autor, deixando ver, mesmo se implicitamente, sua visão de mundo bem pessoal. Por isto, retomamos a idéia de que o que traduz o mais autêntico naturalismo de Zola e que transforma os **Rougon-Macquart**, não em uma simples sucessão de romances documentais, romances "científicos", de estudo ou de tese, mas em um ciclo estético, estilístico e estruturalmente bastante integrado, não é o que chamamos de **naturalismo documental**, não está nesta camada importante dessa extensa obra. O naturalismo que dá unidade e coerência aos **Rougon-Macquart** e que garante ao autor e à obra, não um lugar datado, mas uma posição mais permanente na literatura francesa e na literatura mundial, não é nem o naturalismo "científico", pregado pela doutrina do Zola-teórico, nem o naturalismo "documental" do historiador de quadros do segundo Império. É o que chamamos, ao contrário de naturalismo "côsmico" de Zola.

Desta forma, a originalidade que nosso autor encontrou para se diferenciar de Balzac, de Victor Hugo, de Flaubert, dos Goncourt, deveu-se, antes de tudo, ao Zola poeta-côsmico, que tinha do homem não o conceito "científico" que visava a substituir "à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminés par les influences du milieu"¹⁰, mas a idéia que se mítica de que o homem é uma "bête-humaine", uma "bête-plante", uma "bête-pensante", "qui fait partie de la grande nature et qui est soumise aux multiples influences du sol où elle a poussé et où elle vit"¹¹.

Este naturalismo côsmico, realmente, se origina antes de tudo da concepção arraigada em Zola de que o homem é um ser integrado no cosmos, no mesmo nível que o animal, o mineral ou a planta. Tal concepção do homem como "bête-humaine", "bête-plante", ser natural em contínua inteiração com a mãe terra, mesmo se influenciada pelo campo científico da época, não correspondeu a simples elocubrações do Zola-teórico-doutrinador, mas

a uma crença, a uma obsessão do homem-Zola. Michel Raymond, que já citamos acima, incluiria certamente tal obsessão de nosso autor — servindo-se de uma expressão muito próxima da usada por Lanoux — no que chamou de "mitologia pessoal" de Zola. Sabe-se, realmente, como o mostrou Lanoux e como se pode verificar por outras fontes, que muito antes de se definir por uma estética, que antes mesmo de conceber os **Rougon-Macquart** ou de encontrar o sugestivo título **La Bête Humaine**, para um de seus romances, foi esse o tema fundamental de Zola que funcionou em sua obra como um germe primeiro.

Mergulhado, como já vimos, no movimento de vanguarda intelectual de seu século, Zola dele recebeu as noções gêmeas de **hereditariedade** e de **fisiologia**. Tais fórmulas permitiram ao teórico, polêmico e ousado, afirmar:

"L'homme métaphysique est mort, tout notre terrain se transforme avec l'homme physiologique¹²"

ou dizer aos Goucourt, espantados, numa "boutade" conhecida:

"Les caractères de nos personnages sont déterminés par les organes génitaux. C'est de Darwin! La littérature c'est ça!¹³"

No entanto, tais fórmulas vão se transsubstanciar, no Zola-poeta, na convicção profunda de que o ser humano é apenas um elemento a mais da natureza — a Terra. Assim, a hereditariedade e a fisiologia permitem não exatamente o estudo do escritor-cientista, mas são, antes, os meios que o poeta-escritor vai usar para exaltar o corpo cósmico, o corpo-semente, corpo reprodutor, corpo aberto, sem fronteiras com o mundo. E é esse corpo fisiológico, visto como corpo-grão, que vai permitir a continuidade do fluxo vital — a hereditariedade — a fecundação permanente do homem — animal-planta-grão, num "germinal" permanente, numa terra em perpétua interação, como no "univers mangé-mangeur" a que se refere Bakhtine¹⁴.

A hereditariedade e a fisiologia que impregnam visceralmente a cosmovisão do Zola dos **Rougon-Macquart** não correspondem, pois, ao transplante de uma "tese", de uma "doutrina" científica. Expressam, antes, a interpretação cósmica e visionária da ciência feita pelo romancista-poeta, criador de mitos. Mesmo

sem querermos alongar muito esta exposição sobre o que nos parece ser o verdadeiro "naturalismo" de Zola, torna-se oportuno, contudo, lembrar aqui duas citações do próprio autor, que complementam bem tal interpretação.

No romance considerado como o mais autobiográfico do ciclo — **L'Oeuvre** —, que valeu aliás a Zola a ruptura com seu amigo fiel da adolescência, Cézanne, afirmações atribuídas ao personagem principal, Sandoz, verdadeiro porta-voz de Zola, são bem reveladoras da presença desse tipo de tendência mitologizante, cosmogônica no Zola bem jovem. Assim é que, retrazendo sua exaltação de juventude, Sandoz-Zola tem vontade de escrever uma "gênese do universo" e imagina uma obra:

"où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les hommes, l'arche immense! Et pas dans l'ordre de nos manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se bercé; mais em pleine coulée de la vie universelle¹⁵."

É ainda Sandoz-Zola que faz uma invocação bastante expressiva à Terra:

"toi, qui est la mère commune, l'unique source de la vie! toi, l'éternelle, l'immortelle, où circule l'âme du monde, cette sève épandue jusque dans les pierres, et qui fait des arbres nos grands frères immobiles...,"

acrescentando ainda expressivamente:

"c'est toi seule qui seras dans mon oeuvre comme la force première, le moyen et le but, l'arche immense, où toutes les choses s'animent du souffle de tous les êtres¹⁶."

Em outro livro, completando essa concepção visionária do mundo, outro personagem, considerado também porta-voz de Zola — o célebre Doutor Pascal, que acompanha com o seu fichário, tal como o romancista o faz com seus personagens, os dados de cada membro dos Rougon-Macquart, família-pretexto para dar unidade de primeiro plano à pintura do segundo Império — dará, da hereditariedade, uma interpretação que muito pouco tem de ciência objetiva e bem mais de visão poética-côsmica do universo. Para Pascal-Zola, a hereditariedade é "la Genese même des familles,

des sociétés et du monde", é "l'instrument de la vie". Isto, sem dizer que Pascal-Zola, ao longo do romance que lhe é dedicado, o último do ciclo, exalta, também, e por diferentes meios retóricos, "la vie éternelle", que "ne fait jamais que recommencer et s'accroître", terminando por afirmar, numa verdadeira profissão de fé, que "La vie, c'était Dieu, le grand moteur, l'âme de l'univers"¹⁷, associando assim, em sua mitologia pessoal, as noções de "hereditariedade", de "vida" à noção mesmo de "Deus", e não ao "deus" das religiões conhecidas ou de uma teologia especial, mas ao "Deus" de sua visão mítico-poética pessoal.

Tais associações, na obra de Zola não são pois gratuitas, constituindo mesmo o fundamento de sua concepção poética do universo, e se expressam nos níveis mais diversos dos vinte romances dos **Rougon-Macquart**: seja metafórica ou mesmo graficamente, no desenho da árvore genealógica que se insere no texto; seja na concepção dos personagens, do tempo e do espaço; seja na estruturação do ciclo, que se apresenta com a forma circular de "ciclo-círculo", forma da serpente que morde a própria cauda e um dos desenhos mais expressivos do mito do eterno retorno, da volta contínua a uma germinação permanente.

Para se ilustrar, apenas a partir de um exemplo, como essa "mitologia interior" de Zola integra seu vasto ciclo, lembremos somente que **Germinal**, **La Terre** e **La Bête Humaine**, pólos fortes na integração da obra, não são só meros títulos. Eles representam importantes valores simbólicos do **naturalismo cósmico** de Zola, pois correspondem às chaves de sua cosmovisão. A **Germinal** (Eros) corresponde à hereditariedade, no seu eterno recomeço; a **La Bête Humaine**, corresponde Thanatos, o instinto de morte necessário para que o princípio da vida possa ser renovado; a **La Terre**, corresponde, como em muitas mitologias e cosmogonias primitivas, a Natureza, terra-mãe e ao mesmo tempo terra-madrasta, terra-devoradora, terra-túmulo e terra da germinação eterna e do eterno retorno, terra cósmica por excelência, ponto de encontro fecundo e destruidor, centro da vida e da morte. Lembremos, além disto, que o cosmos, fecundo e voraz, em muitas mitologias, é simbolicamente associado à imagem da árvore e à do círculo, elemento que, segundo Gilbert Durand "où qu'il apparaisse, sera toujours symbole de la totalité temporelle et du recommencement"¹⁸

e que representa a imagem-matriz mais fecunda dos **Rougon-Macquart**.

Assim, o ciclo de Zola, criado sob o signo da árvore (genealógica) tem, estruturalmente, a forma de um círculo, de vez que o primeiro romance, que deveria chamar-se "L'Origine" e que começa num antigo cemitério cuja terra é miticamente fértil, pois foi alimentada pelo grão humano, se encaixa com o último texto da série, que revê o passado e termina anunciando o recomeço, desenhando, desse modo, a forma cósmica da serpente que morde a própria cauda, símbolo expressivo, como vimos, do eterno retorno.

* * *

Mostrar a existência desta estrutura profunda do ciclo **Rougon-Macquart**; insistir sobre o "naturalismo cósmico" de Zola, que se avizinha de tantas concepções míticas, primitivas do universo; lembrar, várias vezes, que é principalmente este o naturalismo que dá unidade profunda ao ciclo, manifestando-se, como já vimos, em diferentes níveis de estruturação do conjunto da obra, justificando mesmo constantes de natureza retórica, estilística que fazem reconhecer a poética dos **Rougon-Macquart** por marcas bem típicas de um mesmo Zola; opor este Zola ao escritor objetivo e documentalista do segundo Império, ou ao doutrinador polêmico do **naturalismo científico**, é tentar deixar bem claro, para o encaminhamento de nossas reflexões, que, no próprio Zola, já encontramos não um, mas vários tipos de "naturalismo".

Havendo, pois, individualidades literárias distintas no Zola-teórico e no Zola-romancista, e mesmo camadas diversas de naturalismo no próprio corpo dos **Rougon-Macquart**, correspondendo cada um desses estratos a um conceito de naturalismo diferente, é justo que se possa perguntar qual o sentido objetivo possível do termo para rotular toda a obra de Zola e qual a validade de tal etiqueta para remeter a um elemento comum, reagrupando autores, obras e mesmo a produção literária de um certo período em diferentes países.

* * *

Terminadas estas considerações sobre a primeira pergunta levantada no início deste trabalho, o segundo questionamento proposto, de fato, se impõe. Diante de um Zola-teórico, "fisiologista", um Zola "pornográfico", de um fatalismo pessimista, que se empenhou com força em encontrar uma bandeira teórica; de um Zola

pintor objetivo dos "esplendores e misérias" do segundo Império e de um Zola poeta-cósmico, que vê no universo, na Terra, o ponto de encontro onde Eros e Thanatos, amor e morte se encontram e se completam, perpetuando o fluxo eterno da vida, numa germinação permanente, um segundo questionamento realmente se impõe, quando se tenta confrontar os trabalhos de Zola com os textos que, no Brasil, são rotulados pelas nossas histórias literárias como "naturalistas".

Assim, qual Zola teria sido "a fonte", a "matriz" (se direta ou indiretamente, via Eça, modifica pouco o problema do ponto de vista em que o enfocamos) de nosso naturalismo? Com que conotações o rótulo teria sido adotado para etiquetar obras, autores, todo um período? Teria havido aqui uma forma predominante de naturalismo, tomada como mais característica do naturalismo brasileiro?

* * *

Embora o confronto de obra com obra, de texto com texto, - que não pretendemos apresentar aqui — resulte num quadro muito complexo, podemos, num esforço de classificação, reconhecer, nos livros que normalmente são arrolados como pertencendo à corrente "naturalista", quatro diversos tipos de naturalismo em nossas letras. No entanto, nem sempre a estas variantes correspondem grupos diferentes de autores que adotaram uma ou outra das perspectivas citadas. Isto já aponta para o fato de que o naturalismo no Brasil constitui um curioso fenômeno de migração literária de vez que **um mesmo autor**, aqui, ora se inspirou em uma das interpretações do referido "movimento", ora em outra, como num verdadeiro caleidoscópio. Ilustraremos tal assertiva com os trabalhos de Aluísio Azevedo, ponto de referência fundamental para o marco do naturalismo no Brasil e, ao mesmo tempo, autor bastante representativo dos diversificados tipos de naturalismo que podemos encontrar na produção literária brasileira contemporânea de Zola.

* * *

O **primeiro tipo** de naturalismo que se pode assinalar — e que corresponde, infelizmente, a uma produção numerosa — parece ter resultado das proposições "científicas" do Zola-teórico, autor do **Romance Experimental** e de comentários-desafio como o

feito aos Goncourt. Tal naturalismo, já por si mesmo provocante e ousado, foi ainda por cima deformado, hipertrofiado, pela exuberância hiperbólica com que foi interpretado entre nós, resultando no que chamaremos de "naturalismo histórico" expressão que tomamos de empréstimo a Nelson Werneck Sodré¹⁹.

Este ramo do naturalismo, a que também caberia o rótulo de "estilo tropical", usado por Araripe Júnior para definir a "fórmula do naturalismo brasileiro"²⁰ e ao qual caberia ainda o rótulo de "superstição científica" usado por Lúcia Miguel Pereira²¹, vai interpretar com parcialidade, malícia e com um exagero desmedido a idéia de Zola, segundo a qual o "romance experimental":

"substitue à l'étude de l'homme abstrait, de l'homme métaphysique, l'étude de l'homme naturel, soumis aux lois physico-chimiques et déterminé par les influences du milieu"²².

O "naturalismo histórico" deforma e amplia, pois, a idéia zoliana de que o homem é um ser fisiológico e não mais uma "abstração intelectual", como no classicismo, ou uma subjetividade exaltada, como no Romantismo, para explorar, hiperbolicamente, a idéia de que o homem é um feixe de carne, de nervos e de sangue, e se extasiará, num "cientificismo" freqüentemente pedante, no que poderíamos chamar de "fisiologia pela fisiologia" ou até mesmo, em certos textos, como o diria o Padre Sena em sua célebre polêmica contra Júlio Ribeiro, de "pornografia pela pornografia". Tal interpretação exacerbada, caricatural, da doutrina zoliana pode ser bem ilustrada para só ficarmos em títulos bem conhecidos, por **O Homem** de Aluísio Azevedo, que abre esta série, ou por **A Carne**, **O Cromo** e **Hortência**.

Para confirmar a filiação ou o parentesco de tais textos com os do Zola-teórico, a partir da perspectiva de uma Literatura Comparada tradicional, muito pouco se pode compulsar sobre o assunto. Nenhum estudo mais exaustivo, também, tentou explicar porque predominou no Brasil a moda desse "naturalismo histórico" e por que razão tais obras representam até hoje o conceito limitado e estreito que se tem do naturalismo, no Brasil. Contudo, tanto críticos contemporâneos do movimento, quanto em

nossos dias, historiadores da literatura brasileira reconhecem a existência desse primeiro tipo de naturalismo em nossas letras e sua predominância na definição do movimento.

Na época de Zola, Araripe Júnior, por exemplo, que acompanhou a eclosão do naturalismo e dele bastante se ocupou, foi sensível ao caráter desse modismo, quando afirmou que a publicação de **O Homem** foi "o estopim que provocou a moda"²³; Sílvio Romero, falando sobre o assunto, declarou que "dado o motivo inicial pelo **Homem**" os outros afinaram-se mais ou menos por ele²⁴.

De fato, os romances da década mais atuante do naturalismo no Brasil, e que ilustrariam talvez até melhor que **O Homem**, o "naturalismo histórico", são os outros três textos já citados, todos eles posteriores, de pelo menos um ano, ao livro de Aluísio. De qualquer forma, se Júlio Ribeiro tenta descartar essa filiação dedicando diretamente **A Carne** ao "príncipe do Naturalismo ~ Zola" e se despede desse mestre, como um discípulo submisso, com as palavras de Dante — "Tu duca, tu signore, tu maestro" — não nos importa tanto aqui, pois tal detalhe não invalida o reconhecimento pelos contemporâneos de Zola, de um ramo nitidamente "histórico" do naturalismo brasileiro, ramo de muito peso.

Já em nossos dias, Lúcia Miguel Pereira, embora sem falar explicitamente de um "naturalismo histórico", explora bastante as implicações desse filão. Ora, lastima que:

"num país onde se processavam 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 e para a análise de temperamentos doentios."

Ora, sintetiza bem, ao falar de Júlio Ribeiro, as deformações sofridas pelo movimento no Brasil, de vez que para ela, aqui:

"o naturalismo consistia em descer a minúcias por vezes repugnantes, em fazer ressaltar os detalhes, ainda com prejuízo das linhas mestras, em mostrar que o temperamento pode desequilibrar profundamente o organismo e o caráter"²⁵.

Ora, conclui ainda Lúcia, e não sem razão, enfatizando um dos aspectos que caracterizou esse ramo do naturalismo, entre nós, que:

"outras deformações, além das apontadas, imprimiu o naturalismo aos nossos escritores: o pedantismo cientificista (...) e a confusão entre observar e inventariar".

Por sua vez, uma conhecida História da Literatura, comentando, também de forma implícita, a predominância desse ramo, tenta explicar a natureza desses textos pelo contexto de então, julgando "só ter tido guarida entre os naturalistas brasileiros as **"teorias biológicas"**, pelo fato de não ter havido no Brasil de então "as condições sociais e as transformações econômicas geradas pela industrialização" e que teriam permitido um ambiente mais propício ao pleno florescimento desse movimento²⁶.

Essas citações de críticos e historiadores brasileiros de nossa literatura, distantes no tempo, nos ajudam a confirmar um fato concreto apontado pelo simples confronto de obra com obra: a existência, em nosso país, de um ramo do naturalismo que interpretou, a seu modo, e de maneira bem deformada e peculiar, as teorias de Zola.

* * *

O **segundo tipo** de naturalismo que se pode distinguir no Brasil parece ter-se inspirado não diretamente das **teorias** de Zola, mas de um ou de vários de seus **romances**. O ar de parentesco, o grau de semelhança é, neste caso, às vezes tão grande entre os romances brasileiros e os textos de Zola que — se seria exagero falar-se a este respeito de plágio e se estaríamos longe daquelas "interpretações coxas e trapentas que lhe fazem seus plagiários estonteados do Brasil", a que se referia Sílvio Romero em seu vocabulário bem particular²⁷ — não se pode evitar, pelo menos, a idéia de uma imitação muito direta pelos brasileiros, do autor francês. Esta linha madura, digamos, do naturalismo brasileiro se ligaria ao exemplo do Zola do romance-documento, que explora, pelo menos na camada de superfície de um livro, os determinismos sociais e biológicos, como pretexto para focar certos quadros da vida social. Para ilustrar tal

tipo de naturalismo, são exemplares na obra de Aluísio, que tomamos como ponto básico de referência, dois textos: **Casa de Pensão**, que não se pode dissociar de **L'Assommoir** e mesmo de **Pot-Bouille**, e **O Cortiço**, que - como já assinalaram vários estudos específicos - no que hoje chamaríamos de um grau de intertextualidade muito forte, se apresenta como uma espécie de mistura de **L'Assommoir** e de **Germinal**, incluindo ainda cenas e temas inspirados de **Nana**²⁸. As semelhanças aqui são tão acentuadas, que nem mesmo o testemunho da história literária seria necessário para se confirmar a relação concreta desses textos com os de Zola, apesar do abasileiramento fundamental que Aluísio soube dar as suas obras. No entanto, como bem o lastima Lúcia Miguel Pereira, "o exemplo de Aluísio Azevedo, estudando em **Casa de Pensão** e no **Cortiço** o problema das habitações coletivas e de sua influência na existência íntima dos moradores, não teve eco". Acentuando, também ela, ainda aqui, a existência do ramo do naturalismo "histórico", acrescenta, numa crítica severa: "mas pelo excuso atalho aberto com **O Homem**, enveredaram imediatamente muitos romancistas"²⁹.

Nos textos do que chamamos de **naturalismo-documento**, mesmo se a fisiologia não é esquecida, mesmo se as sensibilidades podem ser chocadas por cenas cruas ou repugnantes, mesmo se o homem é visto como um pacote de nervos, músculo e sangue, estamos longe da "fisiologia pela fisiologia" ou da "pornografia pela pornografia".

* * *

A **terceira** acepção de naturalismo que reconhecemos em Zola, o "naturalismo cósmico", não encontra equivalente autêntico no período em que se costuma enquadrar o naturalismo no Brasil. Esse naturalismo, que exploraria na estrutura profunda do ciclo dos **Rougon-Macquart** a "bête-humaine" cósmica, integrada na natureza, ser telúrico, não existe em plenitude em nossa literatura, no período citado, e é mais longe que voltaremos a nos ocupar deste aspecto. No entanto, com **O Cortiço**, Aluísio se aproxima, por vezes, dessa interpretação poético-cósmica do universo zoliano. Se o livro tem intenções sociais e outras, dadas de forma transparente, ele chega a exprimir, em muitos trechos, uma visão poética da cósmica "bête-humaine" de Zola. No

entanto, para propor ainda novas interrogações voltaremos, mais longe, à existência desse tipo de "naturalismo" em outro período de nossa literatura.

* * *

Um esforço de classificação globalizante nos faria incluir, em um novo grupo, sob a rubrica de "naturalismo híbrido", um grande número de publicações que foram rotuladas, sem nenhum critério objetivo de sistematização, como "obras naturalistas". Chamamos a essas obras de "híbridas" porque nenhum elemento recorrente têm que possa justificar sua unidade. De fato, a leitura de tais textos, incluídos pela tradição literária no rol das obras naturalistas, não revela nenhum princípio estilístico único, nenhuma temática comum, nenhuma técnica narrativa específica e nem mesmo qualquer critério estético repetido que as unifique, embora nelas apareça, num ponto ou noutro, algum vestígio, algum "tique" de Zola. Várias dessas obras, por uma simples objetividade e pelo apelo da observação do real, poderiam, indiferentemente, ser classificadas de "realistas". Mas, a maioria delas mais se apresenta como "pastiche" de fragmentos, de textos isolados de Zola, não remetendo a nenhum texto orgânico desse autor. Em alguns trechos, o emprego de metáforas típicas do universo zoliano, animalizando seres humanos ou antropomorfizando seres animados ou inanimados, ou mesmo o emprego de longas descrições pretensiosamente científicas ou eruditas, parecem imitar, freqüentemente com pouco rendimento estético, algumas das técnicas exploradas pela poética zoliana. Englobamos, por necessidade de classificação, tal tipo de naturalismo em um grupo único. Porém, não seria exagero dizer, com relação a este grupo, que os naturalismos no Brasil corresponderiam a uma noção vaga ou a tantas quantas fossem as somas de tais livros. **O Mulato**, em sua estética bastarda, se não ilustra exemplarmente tal tipo de naturalismo, também dele não se afasta muito.

As tentativas de classificação que acabamos de fazer nos mostram que, se na própria obra naturalista de Aluísio Azevedo, o corifeu desse movimento no Brasil, já encontramos, de alguma forma, um leque de "naturalismos", qualquer outro esforço de classificação deste "movimento", entre nós, só poderia conduzir

a resultados díspares, confirmando o valor relativo dos "ismos" para se falar de literatura.

* * *

O naturalismo do Zola "documentalista" do segundo Império deu no Brasil poucos frutos. Os livros deste modelo que tentaram, sob o pretexto de um determinismo científico e/ou social moderado, interpretar a realidade brasileira são pouco numerosos e, apesar de dotados de valor estético desigual, vêm resistindo à prova do tempo. Em compensação, os livros do "naturalismo histórico" — os mais típicos da época, como vimos —, por seu aspecto de caricaturas exacerbadas dos já equívocos pressupostos da própria doutrina naturalista, só oferecem hoje interesse histórico, pois, do ponto de vista estético, parecem risíveis, ou, então, podem ser lidos apenas como obras de uma literatura erótica menor, na maioria das vezes irritante e ultrapassada.

* * *

A comparação destes tipos de naturalismos, principalmente a dos dois últimos que acabamos de citar e que corresponderam à produção mais marcante do movimento no Brasil, por um lado, nos prova o fracasso da "receita" do "romance experimental"; por outro, nos permite não só enfatizar as deficiências de certas proposições do Zola-teórico, como ilustrar, de certa forma, o perigo de que o Zola-romancista escapou por não ter sido inteiramente fiel aos pressupostos de sua doutrina. A comparação feita suscita, também, o questionamento de certos meios tradicionais de se tentar compreender o texto literário e a própria dinâmica da literatura.

Este último tipo de questionamento é ainda mais intenso quando se atenta para o fato que, num confronto de obra com obra, entre o texto global dos **Rougon-Macquart** com outros textos ficcionais da literatura brasileira — e isto independentemente de enclausuramentos periodológicos — é em livros bem mais distantes no tempo, de Zola; é em bom número de obras da ficção regionalista brasileira, posterior aos anos 30, que vamos encontrar, com maior pureza, uma visão mítico-poética bem próxima da que Zola teve do universo e que chamamos de seu "naturalismo cósmico".

Como o espaço de um simples artigo é insuficiente para uma ilustração ampla de tal associação, limitamo-nos apenas a levantar aqui o problema, já assinalado por outros, mas a partir de perspectivas diferentes, acentuando o parentesco do naturalismo cósmico de Zola com o da visão de mundo de certos regionalistas brasileiros. Invocaremos, para exemplificar estes tipos de coincidências textuais, apenas dois textos, mas que parecem bastante representativos das aproximações que nos ocupam no momento. São eles, **Memórias de Lázaro**, do baiano Adonias Filho — talvez o livro mais cósmico da literatura brasileira — e "Nhola dos Anjos", conto inaugural de **Ermos e Gerais**, do goiano Bernardo Ellis.

No universo autêntico e integrado desses dois autores — que tomamos como exemplo entre tantos outros que exploraram um filão semelhante — numa violência e numa brutalidade cósmica, os homens, as plantas, os animais, os fenômenos da natureza — como o **vento** ou as **águas** nos dois textos citados — não só se nivelam, mas também se condicionam e se explicam mutuamente, numa inter-relação quase vizinha do mito, repetindo de alguma forma as deformações cosmogônicas da ciência que o próprio Zola dos **Rougon-Macquart** e, mesmo o Zola-teórico do "Romance Experimental", deixam entrever, por exemplo, quando tratam ou definem o homem como "une bête pensante, qui fait partie de la grande nature et qui est soumise aux multiples influences du sol où elle a poussé et où elle vit"³⁰, ou quando insistem em afirmar que nas letras modernas "le personnage est devenu un produit de l'air et du sol, comme la plante"³¹.

Nos textos regionalistas que citamos, e em vários outros romances regionalistas que pintam um Brasil feroz e primitivo, o ser humano, marcado por uma fatalidade cósmica, se apresenta, como no "naturalismo cósmico" de Zola, como uma espécie de "homem-animal-planta-grão", que vive em interação permanente com a Terra, aqui também num "Germinal" eterno.

Neste nível de comparação, não estamos no domínio linear, sincrônico, de "coincidências textuais" explicáveis por um "modismo", ou por "influência de época", e nem mesmo esclarecidos por rótulos novos como "neo-naturalismo".

Vendo a realização concreta de certas reivindicações estéticas do passado ou a repetição de certas cosmovisões em textos separados no tempo e no espaço e correspondentes a contextos físicos e culturais bem diversos, que valor dar, então, a expressões como "naturalismo"? Se a história literária pode listar, mas não nos pode explicar de modo satisfatório tais fenômenos, poderíamos talvez acreditar com Claude Guillén, na estesia de T.S. Elliot, no valor estético e dinâmico do passado atuando sobre o presente; na "tradição literária" como sendo a atualização do passado no presente e fato estético digno de ser estudado³². De qualquer forma, este último exemplo de naturalismo, que invocamos, não nos poria diante de mais uma variante do "naturalismo"?

O naturalismo cósmico que encontramos em Zola e num certo regionalismo brasileiro não seria, como o aceitam certos autores, a partir de pontos de vista diferentes, uma das concepções permanentes do homem e que, por isto mesmo, tem-se manifestado em obras e períodos distintos não só nas letras como nas outras artes? Não estaríamos pois, aqui, diante de um tipo de manifestação do naturalismo que poderíamos chamar, tomando de empréstimo uma expressão de Charles Beuchat, de "naturalisme éternel"?³³

O que seria pertinente, afinal de contas, de se comparar em literatura? O estudo de fatos, autores, obras, respeitada uma sucessão, uma ligação cronológica, ou apenas aquelas coincidências textuais que Guillén chama de "inter-relações textuais" e que corresponderiam, de uma certa forma, na terminologia de muito sucesso mas pouco precisa de Júlia Kristeva, à intertextualidade?³⁴

Em uma atitude aparentemente ingênua, e adaptando ao que expomos uma frase de Antônio Cândido em sua "Introdução" a uma coletânea de textos de Sílvio Romero, lembraríamos que: "Dizer que tais perguntas devem ser descartadas facilita e alivia, mas não resolve"³⁵.

De fato, as considerações feitas sobre as diferentes modalidades de naturalismo em Zola e do naturalismo no Brasil e que seriam, guardadas as proporções, aplicáveis a qualquer ou-

tro "chefe de escola", ou a outro "movimento" qualquer, no interior de uma ou de mais literaturas, podem levar a uma certa descrença de muitos sectarismos, de muitos "modismos", de muitos radicalismos e de muitos tabus.

Assim, diante de certas "coincidências" entre textos contemporâneos ou não, próximos ou não no tempo e no espaço; diante de certas diferenças flagrantes entre teoria e prática literária dentro da obra de um mesmo autor, ou no interior de uma corrente literária, num país ou em diferentes países, é preciso que se esteja sempre atento no manuseio de certas noções tradicionais como a seqüência dos "ismos" e de outros rótulos como "escola", "período", "filiação", "imitação", "plágio", "fonte", "influência". E, mesmo tentando-se recobrir com nova roupagem semântica ou substituir com nova perspectiva operacional, certos desses termos "gastos", "ultrapassados", por meio do emprego dos modernos e sofisticados rótulos de "intertexto" ou de "intertextualidade", o problema ainda não estaria resolvido, pois a que tipos concretos de operação, de inter-relação ou de cruzamento entre textos, ou de diálogo entre textos e contextos, entre os textos e a História, poderíamos, com certa objetividade e pertinência, aplicar estes rótulos?

Qual o meio, finalmente, mais eficaz para se estudar uma obra isolada ou para se comparar uma obra com outra, da mesma ou de outra literatura, de literaturas com vinculações fortes, como a francesa e a brasileira, sem generalizações vagas, aproximações apressadas ou etiquetas pouco precisas, de valor operacional muitas vezes duvidoso?

Levantando mais uma vez tais questões, como outros já o fizeram, somente que agora por intermédio de um confronto do naturalismo de Zola com o do Brasil, terminaríamos, lastimando, muito anacronicamente, com Sílvio Romero, que retoma Zola, e que retomamos adaptando-o à "verdade" que acabamos de questionar, por uma (in)conclusão:

"É uma coisa terrível a verdade em Literatura. Os escritores não possuem as certezas dos matemáticos. Quando se diz **dois e dois são quatro**, fica-se convencido e vai-se dormir tranquilo. Nas letras, a dúvida permanece eterna"³⁶.

NOTAS

- ¹Michel Raymond. **Le Roman depuis la Révolution**, Paris, Armand Colin, p.112. Tendo em vista a natureza deste número de **Travessia**, citaremos diretamente, sem tradução, textos colhidos de obras em francês.
- ²Sílvio Romero. **Teoria, Crítica e História Literária**, Seleção e apresentação de Antônio Cândido, Rio de Janeiro, LTC, São Paulo, EDUSP, 1978. p.116.
- ³Para as duas citações do parágrafo ver **Araripe Júnior. Teoria, Crítica e História**, Seleção e apresentação de Alfredo Bosi, Rio de Janeiro, LTC, São Paulo, EDUSP, 1978. 403p.
- ⁴*Idem*, p.412.
- ⁵Para as duas citações de Armand Lanoux ver **Les Rougon-Macquart**, t.I, Paris, Gallimard, 1960. p.XII.
- ⁶Lembraríamos que **Le Roman Expérimental**, tomado como um todo, em dezembro de 1880, quando **Les Rougon-Macquart** já estavam com seu nono romance - **Nana** - publicado, regrupa, sem respeitar a cronologia, um conjunto de estudos que Zola já havia publicado na imprensa russa e/ou francesa, entre 1877 e 1880, entre os quais destaca-se o ensaio específico sobre o "Romance Experimental", que abre a coletânea e dá nome ao texto. Tal ensaio fora publicado na Rússia e em Paris, em 1879, em setembro e outubro, respectivamente. Para maiores detalhes ver, por exemplo, **Le Roman expérimental**, Chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Flammarion, 1971.
- ⁷Cf. *op.cit.*, p.XII. Nós sublinhamos.
- ⁸*Idem*, p.XXX. Nós sublinhamos.
- ⁹*Ibidem*, p.XVIII.
- ¹⁰Cf. **Le Roman Expérimental** - Paris, Garnier Flammarion, 1971. p.74.
- ¹¹*Idem, Ibidem*, p.170.
- ¹²*Idem, Ibidem*, p.97.
- ¹³Citado por Armand Lanoux, cf. *op.cit.*, p.XI.
- ¹⁴Mikhail Bakhtine - **L'Oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance**, (Tradução de Andrée Robel), Paris, Gallimard, 1970, Ver principalmente no capítulo sobre "Le Banquet", as páginas 278 e 282.

- ¹⁵Cf. **Les Rougon-Macquart**, t.IV, Paris, Gallimard, 1966. p.46.
- ¹⁶**Idem**, p.162.
- ¹⁷Para todas as citações do **Docteur Pascal**, ver **Les Rougon-Macquart**, t.V, Paris, Gallimard, pp.1008, 947 e 962.
- ¹⁸Cf. Gilbert Durand - **Structures anthropologiques de l'imaginaire**, Paris, Bordas, p.372.
- ¹⁹Cf. **O Naturalismo no Brasil**, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965. p.185.
- ²⁰Cf. **Op.cit.**, pp.124-128.
- ²¹Cf. **História da Literatura Brasileira**. Prosa de Ficção - De 1870 a 1920. 3.ed. Rio, Livraria José Olympio, Brasília, INL, 1873, p.129.
- ²²**Loc. cit.**
- ²³Cf. **op.cit.** Nós sublinhamos.
- ²⁴Cf. **Silvio Romero**, **op.cit.**, p.114.
- ²⁵Para as citações de Lúcia Miguel Pereira ver **op.cit.**, pp.130 e 134.
- ²⁶Cf. Afrânio Coutinho. **Introdução à Literatura no Brasil**. 4. ed., Rio de Janeiro, Livraria São José, 1968. p.229.
- ²⁷Cf. **Silvio Romero**, **op.cit.**, p.99.
- ²⁸Como bem o demonstrou Zênia de Faria em "Une Lecture Analogique de **Germinal**, **L'Assomoir/Le Cortiço**, Tese de Mestrado apresentada em 1976, à Universidade de Limoges, ou como já o anunciara Brito Broca, por exemplo, no seu "Aparecimento de **"O Cortiço"**, **Revista do Livro**, nº 6, 1957, Rio de Janeiro.
- ²⁹**Op.cit.**, p.131.
- ³⁰**Loc. cit.**
- ³¹Cf. **Le Roman Expérimental**, **op. cit.**, p.232.
- ³²Cf. Claude Guillên, "Literatura como sistema" (Sobre fuentes, influencias y valores literarios), **Filologia Romanza**, nº 4/57, p.14 sq.

³³Cf. Charles Beuchat. **Histoire du Naturalisme Français**, Paris, Correa, 1949.

³⁴Conforme bem o mostrou Marc Angennot em seu divulgado artigo "L'Intertextualité": enquête sur l'émergence et la diffusion d'un champ notionnel", in: **Revue des Sciences Humaines**, Tome LX, Janvier-Mars 1983, pp.122-135.

³⁵Cf. **op.cit.**, p.XXIX.

³⁶Zola, citado por Sílvio Romero, in **op.cit.**, p.97.

