

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

ANA LUIZA RAMAZZINA GHIRARDI

***LA TERRE: PARADOXOS DE UMA RECEPÇÃO CRÍTICA***

SÃO PAULO  
2008

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

***LA TERRE: PARADOXOS DE UMA RECEPÇÃO CRÍTICA***

Ana Luiza Ramazzina Ghirardi

Tese apresentada ao programa de pós-graduação do Departamento de Letras Modernas na área de Língua e Literatura Francesa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Doutora em Letras, sob a orientação da Profa. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

SÃO PAULO  
2008

## **Agradecimentos**

Agradeço a todos que estiveram ao meu lado nesses anos de pesquisa, especialmente àqueles que participaram de cada momento do percurso de conclusão desse trabalho:

Professora Doutora Gloria Carneiro do Amaral que me encorajou e me acompanhou durante esses anos confiando sempre em meu trabalho;

Monsieur José Carlos Moreira Sampaio; grande mestre que me ensina e me dedica grande afeto;

Lúcia, presença constante em meu viver;

Queridos Carrara, Regina, afeto incondicional, Ricardo, parte de nosso viver;

Claudia, impetuosa, brilhante bruto que sempre acreditou em mim;

Elaine, mesmo distante, sempre juntas, sempre irmãs;

Judith e Cyro, meus queridos pais, que começaram essa história;

Silva, Giraud, Ghirardi, nomes que se misturam e alicerçam a força que minha família me transmite;

E, finalmente, meus grandes amores, cada qual um amor diverso mas tão igual, Carolina e José, para os dois dedico minha tese.

***“Je veux faire le poème vivant de la terre. (...) La Terre. C’est l’héroïne de mon livre. La terre nourricière, la terre qui donne la vie et qui la reprend, impassible. Un personnage énorme, toujours présent, emplissant le livre ! »***

Emile Zola (Ébauche, B.N., Ms, NAF 10328, fº 483-487 apud Becker, 1992)

***“Dos livros de Zola pode-se dizer o que se costuma dizer de todas as grandes obras do mestre, de todos os grandes espetáculos da natureza: não fazem gozar à primeira inspeção; a sua leitura cava, primeiro, um sulco no espírito, por onde vai deixando a abundante sementeira; depois é que, por infiltração, vem a seiva dos sais da terra e a poderosa vegetação intelectual.”***

Araripe Jr. in *Obra Crítica*, volume II, p. 51

## Resumo

A publicação de *La Terre*, em 1887, provoca, na França, uma avalanche de ataques a Zola e ao Naturalismo. O romance, que dá continuidade à saga dos *Rougon-Macquart*, aborda não apenas a vida do campo e dos camponeses mas também questões sociais ligadas à realidade agrícola do país no final do século XIX. Ao ser lançado em capítulos, o romance é objeto de severas críticas, como o *Manifesto dos Cinco*, que ataca violentamente a obra e acusa o autor de obscenidade doentia. Críticos de renome como Anatole France e Brunetière também priorizam a dimensão moral em sua avaliação do romance e deploram o que qualificam de crueza naturalista. A crítica francesa utiliza o romance *La Terre* para decretar a “bancarota do Naturalismo” .

No Brasil, o prestígio de Zola e do Naturalismo encontra-se em momento de ascensão como parte do movimento mais amplo de adoção dos moldes literários franceses como recurso para consolidar a independência cultural em relação à literatura portuguesa. Romero, Veríssimo e Araripe Jr. se valem repetidamente do autor francês para discutir seus projetos para a literatura nacional.

*Araripe Jr.* - que por certo período havia se afastado de Zola imputando-lhe um pessimismo inadequado ao Brasil – encontra, em *La Terre*, tema para trazer novamente Zola para o centro de suas reflexões. O presente trabalho busca refletir sobre o sentido dessa recepção diversa de *La Terre* na França e no Brasil, examinando o modo como Araripe Jr. transforma o romance em argumento para discutir questões relativas à formação da literatura brasileira.

## Abstract

Zola's *La Terre*, (1887) causes an uproar in France and triggers a series of violent attacks against its author and *Naturalism*, the literary school he represented. The novel, part of the Rougon-Macquart saga, focuses not only on country life and peasants but addresses also the loaded social issues shaking rural France at the end of the 19<sup>th</sup> century. Published in episodes, the novel is the object of fierce criticism, epitomized by *Le Manifeste des Cinq*, a heavy invective against the novel and its author, who is accused of inexcusable obscenity. Major critics such as Anatole France and Brunetière also highlight the moral dimension in their censure, and most French critics denounce *La Terre* as proof that literary Naturalism was dead.

In Brazil, however, Zola's prestige and that of Naturalism are on the rise, as they seem apt to help foster a national literature finally rid of Portuguese models. Romero, Veríssimo e Araripe Jr. repeatedly refer to Zola when discussing their projects for Brazilian literature. Araripe Jr., who had for a moment detached himself from Zola due to what he saw as the author's objectionable pessimism, finds in *La Terre* a good opportunity to reconcile himself with Zola's works.

The present dissertation discusses these different responses to the novel, in France and in Brazil, focusing on the way Araripe Jr. makes the novel a powerful argument to buttress his views on the ideal path for Brazilian literature.

## Résumé

La publication de *La Terre*, en 1887, en France, déclenche une série d'attaques à Zola et au Naturalisme. Dans ce roman qui donne suite à la saga des *Rougon-Macquart*, l'auteur aborde la vie de la campagne et des paysans mais également des questions sociales liées à la réalité agricole du pays à la fin du XIXe siècle. Au moment de sa publication en chapitres, le roman est sujet à des critiques sévères, comme le *Manifeste des Cinq*, qui attaque violemment l'œuvre et accuse son auteur d'obscénité malsaine. Des critiques littéraires très renommés comme Anatole France et Brunetière ont également surévalué la dimension morale dans leurs jugements du roman et ont déploré ce qu'ils nommaient de cruauté naturaliste. La critique française se sert donc du roman *La Terre* pour décréter la « banqueroute du Naturalisme ».

Au Brésil, le prestige de Zola et du Naturalisme s'épanouit à ce moment-là comme partie d'un mouvement plus large d'adoption des modèles littéraires français pour consolider son indépendance culturelle par rapport à la littérature portugaise. Romero, Veríssimo et Araripe Jr. reprennent cet auteur français pour discuter de leurs projets pour la littérature nationale.

*Araripe Jr.* - qui s'était éloigné dans un moment donné de Zola en lui attribuant un pessimisme inapproprié au Brésil – voit en *La Terre*, un atout pour le remettre au centre de ses réflexions. Ce travail cherche à réfléchir sur le sens de cet accueil divers de *La Terre*, en France et au Brésil, en examinant la façon dont Araripe Jr. transforme le roman en argument pour discuter des questions concernant la formation de la littérature brésilienne.

## Sumário

Introdução.....	9
I. La Terre: Naturalismo, política e lirismo.....	13
II. A crítica francesa e <i>La Terre</i> .....	55
III. A crítica brasileira do final do século XIX e Zola.....	97
IV. Araripe Jr., <i>La Terre</i> e o Naturalismo no Brasil.....	134
Considerações finais.....	178
Bibliografia.....	183
Apêndice .....	193

## Introdução

O presente trabalho surgiu como continuidade de um primeiro momento de estudo e pesquisa sobre as diferentes respostas das críticas francesa e brasileira à obra de Zola e, mais precisamente, a *Germinal*. Em minha pesquisa de mestrado,<sup>1</sup> pude constatar que, enquanto a crítica francesa exaltava *Germinal*, a crítica brasileira (representada nesse ponto, particularmente, por Araripe Jr.), desqualificava a obra. A constatação dessa diferença na postura crítica e a busca de elementos que a evidenciassem, constituíram o cerne da referida pesquisa.

Partindo dessa constatação inicial, busca-se aqui examinar alguns dos elementos que possam ter determinado essa divergência de perspectiva entre crítica brasileira e crítica francesa. Para tanto, o trabalho irá focar a recepção de *La Terre*, examinando algumas das reações críticas que gerou no Brasil e na França. A opção por essa obra se prende ao fato de que, publicada pouco depois de *Germinal* (dois anos de intervalo), gera um conjunto de respostas que retomam a diferença de perspectiva percebida em relação àquele romance. De fato, *La Terre* tornou-se objeto privilegiado para que críticos franceses e brasileiros exaltassem ou desqualificassem o Naturalismo, segundo suas conveniências. Enquanto a crítica francesa denunciou enfaticamente *La Terre* como o marco final do Naturalismo de Zola, a crítica brasileira, em especial Araripe Jr., encontrou no romance o modelo ideal para nortear nossa produção literária no período.

As reações opostas das críticas francesa e brasileira parecem refletir um conjunto de perspectivas e preocupações – estéticas, políticas, literárias - da época que se apresentavam completamente diversas nos dois países ao final do século XIX.

---

<sup>1</sup> Elementos relevantes de minha dissertação de mestrado serão retomados no terceiro capítulo desse trabalho

Dito de outro modo, podemos notar, a partir de críticas feitas à literatura zoliana, reflexões e intenções diversas, fazendo com que o autor fosse criticado na França e festejado no Brasil. Se a crítica francesa quer encontrar no romance motivos para falar da « bancarrota » do Naturalismo e atacar fortemente Zola e seus seguidores, a crítica brasileira, ao contrário, deseja encontrar várias razões para festejar a obra e torná-la um marco na evolução do Naturalismo e da epopéia dos *Rougon-Macquart*. Araripe Jr., crítico que se destaca no cenário do final do século XIX, não perde tempo para fazer de Zola um dos pilares sobre o qual estrutura sua visão sobre a literatura brasileira. Lança mão da longa reflexão que faz sobre *La Terre* para efetuar sua leitura não apenas da obra de Aluísio Azevedo, mas de toda a produção literária brasileira.

O objetivo deste trabalho é, assim, o de examinar alguns aspectos dessas diferentes respostas à obra de Zola, no Brasil e na França, a partir do exame das reações que se seguiram a *La Terre* – particularmente seus ecos no pensamento crítico de Araripe Jr. – buscando entender a dinâmica que estrutura esse descompasso.

Para tanto apresentarei, em um primeiro momento, uma apreciação da obra em questão para, em seguida, examinar a perspectiva de Zola sobre sua própria obra. Abordar criticamente um romance que gerou tanta polêmica como *La Terre* não seria possível sem olhar com mais cuidado sua estrutura narrativa. Portanto, o primeiro capítulo dessa tese pretende fazer uma análise do romance buscando mostrar sua complexidade como obra que, dentro da proposta naturalista, sofisticadamente, articula temáticas ligadas à vida sócio-política da época. Zola, engajado nos problemas sociais de seu tempo, não ficou alheio à crise que se instaurava no mundo rural e compõe, a partir dela, uma obra ficcional cuja contundência como crítica social ainda hoje impressiona. Ainda neste capítulo, a correspondência de Zola será elemento de pesquisa para analisarmos como o autor via sua obra, qual era o seu projeto e como encontrou trunfos para a evolução do romance.

Em seguida, o capítulo II abordará a crítica francesa inserida no contexto social e literário da época. Desse modo, o capítulo levantará questões não apenas em relação ao romance *La Terre* mas também em relação a Zola e ao Naturalismo no final do século XIX. Estudar-se-á a opinião de críticos como Anatole France, Brunetière, D'Aurevilly e Jules Lemaître, focando-se sua perspectiva em relação ao Naturalismo e a Zola como figura emblemática do final do século XIX.

O estudo da recepção de *La Terre*, partirá do *Manifesto dos Cinco*, analisando suas idéias, seus autores, a relação de Daudet e Goncourt com o Manifesto, a reação de Zola, sua repercussão e o arrependimento de seus autores. Também aqui, a correspondência de Zola, ajudará a situar a repercussão do Manifesto e a reação da crítica contemporânea. De fato há uma apropriação do *Manifesto dos Cinco* pela crítica literária, que o utiliza como base para continuar seu embate contra o Naturalismo. Nessa perspectiva, dois artigos serão objeto de estudo de nosso trabalho: *La Terre*, de Anatole France e *La Banqueroute du Naturalisme*, que nos dá a reação de Brunetière à *La Terre*.

O terceiro capítulo estará concentrado no contexto social brasileiro. Surgem aqui as idéias da proclamação da República e o paradigma da Revolução Francesa (ainda fortes, mesmo depois de cem anos); surge também o pensamento e a literatura francesa como base para a jovem sociedade brasileira, o gradativo distanciamento social entre França e Brasil e seu reflexo no pensamento político-social a partir das últimas décadas do século XIX.

A partir disso, o capítulo analisará mais detalhadamente o contexto literário brasileiro e a posição da crítica em relação ao Naturalismo zoliano. Será importante observar as reações críticas não só à obra mas também ao nome de Zola. Para tanto, serão examinadas posições de autores que formaram a opinião crítica brasileira do final do século XIX : José Veríssimo, Silvio Romero e Araripe Jr. A posição de Araripe Jr. sobre o Naturalismo, por tratar-se de sua resposta a *Germinal*, será objeto de exame mais detido.

Finalmente, o quarto capítulo versará sobre a série de 25 artigos que Araripe Jr. escreve para o jornal *Novidades*, entre 21 de fevereiro de 1888 e 11 de abril de 1888, publicados no Rio de Janeiro, e que dão origem a um ensaio de sessenta e quatro páginas, intitulado “*A Terra*, de Emílio Zola, e *O Homem*, de Aluísio Azevedo”. Esse capítulo busca analisar o modo como Araripe Jr. se vale do romance *La Terre* não só para resgatar Zola como paradigma para a literatura mas também para, a partir dessa chave, analisar romances brasileiros de cunho naturalista. A importância do Naturalismo de Zola, e de *La Terre* para os debates nesse momento de formação de nossa literatura pode ser vista a partir da perspectiva teórica que Araripe Jr. adota para analisar a produção de Aluísio Azevedo.

A conclusão busca esboçar algumas reflexões sobre o fundamento da disparidade das posições críticas de Araripe Jr. em relação à *La Terre*. Assim, comparando-se a crítica francesa à brasileira, pode-se notar que, em se tratando de Zola, as atitudes variam quase que como em espelho. Se *Germinal* é celebrado na França, no Brasil ele é objeto de críticas contundentes, sobretudo por parte de Araripe Jr. Inversamente, a fúria com que os críticos franceses atacam *La Terre* se vê invertida pelo entusiasmo com nossos críticos acolhem o romance. O presente trabalho buscará, assim, alguns elementos que ajudem lançar luz sobre estas recepções invertidas.

## I. *La Terre* : Naturalismo, política e lirismo

« Je veux faire le poème vivant de la terre, mais sans symbole, humainement. J'entends par là que je veux peindre d'abord, en bas l'amour du paysan pour la terre, un amour immédiat, la possession du plus de terre possible, la passion d'en avoir beaucoup, parce qu'elle est à ses yeux la forme de la richesse ; puis, en m'élevant, l'amour de la terre nourricière, la terre dont nous tirons tout, notre être, notre substance, notre vie, et où nous finissons par retourner. »<sup>2</sup> (Emile Zola)

A obra de Zola (1840-1902), extensa e multifacetada, embora objeto de vasta fortuna crítica, ainda reserva, para o leitor atento, territórios amplos a explorar. Romancista de extensa produção, escreveu além dos *Rougon-Macquart*, duas outras séries, *les Trois Villes* e *les Quatres Évangiles*, bem como cinco romances publicados de 1865 a 1868. Escreveu ainda dezenas de contos, peças de teatro, livretos e dramas líricos. Foi crítico teatral e literário, jornalista parlamentar. Produziu, também, imensa obra epistolar, com mais de quatro mil cartas endereçadas a correspondentes franceses ou estrangeiros, tratando dos assuntos mais diversos.<sup>3</sup>

Entre 1871 e 1893, Zola dedicou-se à sua grande saga: *Les Rougon-Macquart – Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*. Essa série compreende vinte romances : *La Fortune des Rougon* (1871), *La Curée* (1872), *Le Ventre de Paris* (1873), *La Conquête de Plassans* (1874), *La faute de l'abbé Mouret* (1875), *Son Excellence Eugène Rougon* (1876), *L'Assommoir* (1877), *Une page d'amour* (1878), *Nana* (1880), *Pot Bouille* (1882), *Au bonheur des dames* (1883), *La joie de vivre* (1884), *Germinal* (1885), *L'Œuvre* (1886), ***La Terre*** (1887), *Le Rêve* (1888), *La Bête humaine* (1890), *L'Argent* (1891), *La Débâcle* (1892), *Le Docteur Pascal* (1893).

Para felicidade dos leitores, Zola conservou todos os dossiers preparatórios de suas obras (encontram-se, atualmente, na Biblioteca Nacional

---

<sup>2</sup> Ébauche de *La Terre*, BNF, Mss, NAF 10.328, fº 400 - in *Les Manuscrits et les dessins de Zola – Henri Mitterand – volume 3 : L'Invention des lieux*, p. 473, Paris, 2002

<sup>3</sup> A biografia de referência utilizada foram várias obras sobre Zola que se encontram na bibliografia desse trabalho.

da França e na biblioteca Méjanes em Aix-en-Provence, França). Através de estudo de seus manuscritos, Mitterand explica o método de composição romanesca de Zola:

*“De roman en roman, la méthode de Zola était immuable. Il écrivait d’abord une ‘ébauche’, établissant en quelques dizaines de feuilles les principaux thèmes, types et phases du roman. Parallèlement, il réunissait des informations de tous ordres : scènes vues, mots entendus, notes d’entretiens et de lectures, documents techniques, lettres reçues, projets de décors. C’est là que se reflétait, avant son passage dans la fiction, toute la vie matérielle et mentale de la France des trente dernières années du XIXe siècle. Une troisième classe de manuscrits préparatoires était constituée par la section intitulée ‘Personnages’ : l’annuaire des **Rougon-Macquart**, des **Villes** et des **Évangiles**. C’était le moment où chaque personnage se voyait doté d’un nom, d’un prénom, d’un âge, d’un métier, d’un caractère. Cent treize feuillets pour les seuls personnages de **La Terre**.*

*La dernière étape était celle des plans : un plan général en quelques pages, un premier plan détaillé, encore ouvert à des changements et à des additions, au gré de la relecture des notes documentaires, et un second plan détaillé, découpage quasi-définitif, dont chacun des chapitres était souvent composé juste avant la rédaction complète du texte publié : là se réglaient les détails des épisodes, les dispositifs du temps et de l’espace, les dialogues, la recherche des effets. Après quoi, venaient les semaines d’écriture : trois ou quatre pages par jour, tous les matins de neuf heures à une heure de l’après-midi. »*  
(Mitterand, 2002, pp. 10-11)

Segundo Mitterand, esse modo de compor, em um primeiro momento, pode sugerir um “escritor cientista, escravo do documento e prisioneiro de um método”. Porém, ele nos explica porque entende que esta seria “uma imagem ilusória, inexata” (idem, p.11):

“D’abord parce que Zola, de la première ligne de l’ébauche à la dernière ligne des plans, n’a en tête que la recherche des péripéties d’une histoire fictive : il est avant tout un conteur, un raconteur, qui utilise, sans le dire, et surtout sans le théoriser, toutes les ressources de la fiction narrative. Ensuite parce que sa mémoire et sa culture infuses outrepassent beaucoup l’apport de ses enquêtes et de ses lectures documentaires : elles y ajoutent un lot de souvenirs, de perceptions, de rêveries, de fantasmes, d’intuitions, de matériaux mythiques, de modèles de récits et de drames, qui ont longuement sédimenté dans sa pensée et son imaginaire, et qui nourrissent à tout moment, en profondeur, la genèse de l’œuvre – au risque, bienheureux, d’ébranler les remparts de la méthode. Enfin, parce que l’image – aux deux sens du terme, ce qui est vu par le regard, et ce qui est substitué à la mention banale du réel pour dévoiler son sens caché – est partout présente chez Zola, dans l’avant-texte aussi bien que dans le texte. Les titres des romans en sont la marque la plus frappante : **La Curée**, **Le Ventre de Paris**, **L’Assommoir**, **Pot-Bouille**, etc. C’est l’image qui fait entrer dans l’œuvre l’imprévisible, l’étrange, l’inquiétante étrangeté’, et qui, en particulier, y associe à un degré singulier le tragique et la dérision. » (idem, pp. 11, 12)

Mitterand nos dá pistas valiosas sobre o modo de compor de Zola para que possamos compreender melhor as várias facetas presentes na narrativa zoliana. A pesquisa extensa, o cuidado quase científico com a previsão dos detalhes, o caráter político dos temas, embora viscerais à proposta de Zola, são secundários e pouco ou nada diriam – se não fosse pela extraordinária força criativa e particularidade imagística de sua narrativa.

Dentre os vinte volumes dos *Rougon-Macquart*, o que talvez tenha gerado mais controvérsia é *La Terre*, décimo quinto episódio da saga. Zola pretendia, nesse romance - à semelhança do que havia feito em *Germinal*, que retrata a vida dos mineiros - mostrar a realidade da vida dos camponeses.

Entretanto, por razões que buscaremos examinar, o romance se torna objeto privilegiado para estudarmos alguns aspectos da lógica que regia as críticas literárias francesa e brasileira ao final do século XIX. De fato, na França, mais do que sensibilizar o público para a vida dos homens do campo, o romance despertou antes a fúria dos críticos de seu tempo (Barbey d'Aureilly, Brunetière e Anatole France entre outros), que o transformaram em uma espécie de símbolo daquilo que consideravam as mazelas do Naturalismo. No Brasil, a mesma obra é recebida com muito mais benevolência e, no caso de Araripe Jr., certamente com entusiasmo.

Quaisquer que tenham sido as razões para que a crítica singularizasse *La Terre* como modelo privilegiado dos erros naturalistas, elas parecem não ter ocorrido ao seu autor, que entendia o romance como mais uma etapa em um projeto que já ia adiantado.

Lendo a correspondência de Zola e analisando mais atentamente o romance, pode-se perceber que o autor não pretendia exacerbar as propostas do Naturalismo, nem tampouco lançar um novo modelo para sua doutrina. Zola desejava escrever um romance sobre a terra e o camponês, do mesmo modo como havia feito sobre a mina e os operários em *Germinal*:

*“J’y veux faire tenir tous nos paysans, avec leur histoire, leurs mœurs, leur rôle; j’y veux poser la question sociale de la propriété; j’y veux montrer où nous allons, dans cette crise de l’agriculture, si grave en ce moment. Toutes les fois maintenant que j’entreprends une étude, je me heurte au socialisme. Je voudrais faire pour le paysan avec **La Terre** ce que j’ai fait pour l’ouvrier avec *Germinal*. Ajoutez que j’entends rester artiste, écrivain, écrire le poème vivant de la Terre, les saisons, les travaux des champs, les gens, les bêtes, la campagne entière. (...)”*<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Carta a Jacques van Santen Kolff, Médan, 27 mai 1886 – Emile Zola, Correspondance, V 1884-1886, p. 401

*La Terre* seria um “épico sobre a terra” e as palavras do autor apontam seu desejo de compor um “poema” sobre o modo de o camponês viver e desfrutar da terra. É bem verdade que Zola utiliza, em sua criação, como veremos adiante, grande dose daquilo que muitos identificavam com os excessos do Naturalismo, pontuando seu romance com “grosserias e indecências”. Para muitos leitores, as cenas repulsivas ficam talvez bem mais evidentes do que o desejo do autor de produzir uma obra épica que levasse à reflexão sobre o social.

É possível sustentar, contudo - e em que pesem as acusações da crítica francesa da época - que não são estas cenas chocantes o centro narrativo do romance. Essa centralidade da terra, que permite ao autor explorar tanto o seu caráter de força natural bruta, matriz dos instintos mais básicos de humanos e animais, como a sua natureza de espaço político de luta e de transformação, chão pelo qual vale lutar. Essa dualidade da terra natural e da terra política, que parece estar no centro da proposta narrativa de Zola, é percebida de forma discrepante na França e no Brasil. Os ataques contra a flagrante imoralidade dos primeiros capítulos, serão muitos e violentos, mas só poderão ganhar consistência pelo hiperdimensionamento de uma das vertentes da narrativa, mais ligada à natureza, em detrimento de outra, mais política. Dito de outra forma, a crítica francesa, ao atacar o romance, silencia sobre algumas passagens para poder dar ênfase a outras. Zola, entretanto, parecia ter previsto um quadro bem mais equilibrado entre as duas dimensões, como a própria crítica francesa parece ter reconhecido ao amainar as censuras depois de ver a obra publicada em sua integridade.

É fácil encontrar momentos, por exemplo, em que Zola acrescenta lirismo à narrativa como nas cenas em que descreve a vida do camponês e seu trabalho no campo. Zola esperava que a crítica francesa reconhecesse em *La Terre* a mesma grandeza que encontrou em *Germinal*. Ele desejava que se percebesse, nesse romance sobre os camponeses e a terra, sobre os problemas enfrentados no mundo rural, a mesma força literária de seu romance sobre os mineiros e seu trabalho.

A intriga de *La Terre* se desenvolve em uma pequena cidade, Rognes, na região de Beauce e se estende por dez anos. Trama centrada na família Fouan, o romance apresenta cinco partes compostas de aproximadamente cem páginas cada que lhe confere uma estrutura uniforme. O tema principal é a vida do camponês, seus costumes, suas atividades agrícolas e as dificuldades do mundo agrícola em relação à economia do país.<sup>5</sup> Desde sua estrutura se vê, portanto, que Zola prepara um cenário que acomoda tanto o primitivo da vida agrícola, como as complexidades mais amplas que decorrem da moderna economia industrial. As dificuldades, derrotas e vitórias de Jean podem ser lidas, assim, como um comentário crítico sobre o momento da vida política francesa.

A narrativa nos apresenta então, o personagem Jean Macquart (terceiro e último filho de Antoine), irmão de Gervaise (*L'Assommoir*) e Lisa (*Le Ventre de Paris*). Após ter estudado com suas irmãs em Plassans, Jean aprende a arte da marcenaria. Aos dezenove anos, sua mãe morre e ele deixa o pai, um bêbado que o explora, para entrar no exército, onde passa sete anos. Faz a campanha da Itália e volta à vida civil em 1859, após a batalha de Solferino, de que sai ferido. Jean aparece em *La Terre* exatamente nesse ponto: logo após deixar o exército, encontra trabalho em uma fazenda em Beauce, na cidadezinha de Rognes. Jean representará o elo de ligação do romance *La Terre* com a história do clã dos *Rougon-Macquart* (o personagem já havia aparecido no romance *La fortune des Rougon* – 1º romance da série - e aparecerá novamente no romance *La débâcle* – penúltimo romance da série, 19º).

O início do trabalho de Jean na fazenda já anuncia os grandes temas do romance, que estarão ligados à terra, e a preocupação do autor quanto ao caráter da obra: o amor do camponês pela terra, mas também sua avareza, sua atitude frente à questão social e à mulher amada. Contudo, mais do que qualquer outro, pode-se verificar ao longo do romance, que é a própria terra o

---

<sup>5</sup> O que lhe confere, curiosamente, uma grande atualidade: os problemas retratados por Zola são semelhantes aos que a França agrícola apresenta ainda hoje como, por exemplo, o subsídio do governo e os produtos agrícolas estrangeiros lutando pelo mercado.

personagem principal , - nem mesmo um membro do clã dos *Rougon-Macquart*, será capaz de roubar-lhe a cena. É ela que dá o tom à obra, é a terra que vai conduzir o romance e nos levar pelas passagens mais expressivas. A terra se mostra vestida da imagem da mulher amada e desejada ; é soberana e é por ela que os camponeses vão ao extremo, é por ela que germinam e morrem. Apenas a terra importa. Com grande habilidade narrativa, Zola consegue impor a presença da terra por todo o romance, multiplicando as formas de sua presença. É o que observa Guy Robert<sup>6</sup>:

« *‘Je veux faire le poème vivant de la Terre’. Grâce à son étonnante faculté constructive, à son sens de l’unité architecturale, et plus encore à l’intuition qui lui faisait partout sentir la présence d’une essentielle force de vie surgie victorieuse de tous les désastres et de toutes les décompositions, Zola a réussi à imposer constamment la présence de la terre. ‘L’homme fait la terre, comme on dit en Beauce’ ; sans doute, mais la terre façonne d’abord l’homme tout entier : ‘ Cette Beauce plate, fertile, d’une culture aisée, mais demandant un effort continu, a fait le Beauceron froid et réfléchi, n’ayant d’autre passion que la terre.’ Beaucoup de paysans, n’ayant jamais quitté leur coin, semblent faire corps avec elle : ‘ Ces Fouan avaient passé et grandi là, depuis des siècles, comme une végétation entêtée et vivace’ et Buteau se vante de n’être jamais sorti de son village, ‘d’avoir ainsi poussé dans sa terre, avec l’entêtement borné et vivace d’un arbre.’ Puisque la terre façonne le corps et l’âme des paysans, il était nécessaire que nous la trouvions présente en étudiant l’aspect tragique du roman : les drames soigneusement préparés et annoncés par Zola et tout entiers déterminés par les passions des personnages prennent leur source dans la convoitise qui allume constamment le paysan, dans l’obsession provoquée en lui par la terre. Quand Zola, poète lyrique, transfigure travaux et paysages, quand il célèbre la fécondité et l’espérance, c’est*

---

<sup>6</sup> Guy Robert escreveu em 1950 uma tese sobre o romance *La Terre* que, dois anos depois, foi publicada pela Société d’édition Les Belles Lettres. Obra capital para o estudo do referido romance, tornou-se referência para diversos críticos de nossa época, entre eles Henri Mitterand

*encore la terre source de toute vie qu'il exalte et la terre se retrouve comme le lieu privilégié des conflits et des forces que chante Zola poète épique. (Robert, 1952, pp. 390-391)<sup>7</sup>*

Já as primeiras páginas da obra parecem confirmar a afirmação de Robert : Zola abre e encerra seu romance utilizando a figura de Jean Macquart para colocar, desde o início – e significativamente - a terra e a fecundidade no centro da cena. A abertura do romance se faz através da figura de Jean que nos conduz pelos campos e nos apresenta a sementeira; as imagens do personagem jogando as sementes de trigo no ar, cobrindo toda a terra, são fortemente simbólicas; logo na primeira frase, ele aparece plantando uma nova vida : a sua vida no campo, longe do exército. É ainda através de Jean que os personagens começam a desfilar e a serem apresentados: com a chegada de Françoise, um diálogo entre os dois personagens vai, aos poucos, revelando quem são os camponeses que farão parte da história. É ainda nessa primeira parte do romance que se pode notar a estrutura que Robert chama de tríptico:

*“L’œuvre s’ouvre par un chapitre célébrant les fécondations et disposé en triptyque : d’abord présentation de Jean jetant les graines sous le triste ciel d’automne, puis scène de la vache et du taureau, enfin nouvelle présentation de la plaine sur laquelle vole jusqu’à l’extrême horizon la poussière des semences. L’unité est voulue et très nette ; au début, parmi les semences qu’on dirait entourées ‘d’une onde de vie’, sur la terre traversée d’un ‘frisson’, Jean travaille, sensible à la solennité de son geste et pénétré de ‘la gravité de cette Beauce si triste et si féconde.’ » (idem, p. 370)*

A partir dessa imagem que permite perceber o tom do romance, há a introdução de um dos fios condutores da narrativa: a discórdia da família Fouan (o pai, Louis, decide dividir suas terras entre seus filhos: Fanny, Buteau e Hyacinthe, conhecido como Jésus-Christ). Esse conflito familiar estará presente em todos os capítulos, sendo, a um tempo, o elemento desencadeador de

---

<sup>7</sup> As frases entre aspas referem-se a passagens do romance *La Terre* a saber: capítulos I (parte III), capítulo I (parte V)

cenar fortes associadas ao movimento naturalista e a força responsável pelo crescendo narrativo da obra. Se observarmos a estrutura da família Fouan e a trama desenvolvida em torno dela, notaremos que, no início do romance, o pai Fouan é o personagem todo poderoso, pois possui a terra e é soberano entre seus filhos. É proposital a semelhança entre Fouan e o personagem de Shakespeare, rei Lear, pois Zola, em seu esboço do romance, como nos mostra Mitterand, já havia apontado o desejo de usar a mesma trama do autor inglês:<sup>8</sup>

*«L'idée du départ est celle d'un 'partage entre vifs'. Cette donation déclenche des querelles entre les parents et les enfants, ainsi qu'entre ces derniers eux-mêmes. Le personnage de Jean Macquart, fils de Gervaise, destiné depuis longtemps au roman de la terre, épouse l'une des deux filles du donateur. Celle-ci sera tuée et Jean se rengagera. Le père, 'après avoir tout donné', tombera dans 'une misère affreuse', et deviendra un 'roi Lear', 'pillé par ses enfants'. Ce sont, pour l'essentiel, les structures définitives. Zola, peu à peu, imaginera les rivalités, les querelles, les coups, les viols, les meurtres, et dessinera de plus en plus précisément les caractères.» (Mitterand in Zola, *La Terre*, 1980, p. 574)*

A decadência do personagem começa a partir da partilha de sua terra entre seus filhos, e não deixará de se acentuar até culminar em sua morte ao final do romance. Zola faz um quinhão de terra representar um reino e um camponês, simbolizar um rei. Mais uma vez, o autor nos dá, de forma velada, a importância da terra em seu romance: ela representa um reino e transforma um simples camponês em rei todo poderoso. Ela articula tanto as paixões mais desprendidas, como o interesse mais mesquinho.

---

<sup>8</sup> Lumbroso ainda ressalta : « *La pièce de Shakespeare a servi de modèle tant au récit qu'à l'espace. Le roi fourbu, qui enclenche le mécanisme tragique en divisant ses terres en trois, rompt l'ordre ancestral. Mais, dans son dénuement, il découvre certaines vérités supérieures sur le monde et lui-même.* » (Mitterand, 2002)

Essa importância central da terra fará com que ela apareça, alternadamente, em matizes paradoxais: ela se mostrará como a terra amada e desejada, mas também como o elemento de discórdia e destruição da família Fouan. Ela é, ainda, palco de cenas de extrema crueza, como esta, em que Françoise Fouan (sobrinha de Louis) ajuda a vaca Coliche e um touro a concretizarem o cruzamento, logo na primeira parte do romance:

*Et, quand il fut prêt, César monta sur la Coliche, d'un saut brusque, avec une lourdeur puissante qui ébranla le sol. Elle n'avait pas plié, il la serrait aux flancs de ses deux jambes. Mais elle, une cotentine de grande taille, était si haute, si large pour lui, de race moins forte, qu'il n'arrivait pas. Il le sentit, voulut se remonter, inutilement.*

*« Il est trop petiot, dit Françoise.*

- *Oui, un peu, dit Jean. Ça ne fait rien, il entrera tout de même. »*  
*Elle hocha la tête ; et, César tâtonnant encore, s'épuisant, elle se décida.*  
*« Non, faut l'aider... S'il entre mal, ce sera perdu, elle ne retiendra pas. »*

*D'un air calme et attentif, comme pour une besogne sérieuse, elle s'était avancée. Le soin qu'elle y mettait fonçait le noir de ses yeux, entr'ouvrait ses lèvres rouges, dans sa face immobile. Elle dut lever le bras d'un grand geste, elle saisit à pleine main le membre du taureau, qu'elle redressa. Et lui, quand il sentit au bord, ramassé dans sa force, il pénétra d'un seul tour de reins, à fond. Puis, il ressortit. C'était fait: le coup de plantoir qui enfonce une graine. Solide, avec la fertilité impassible de la terre qu'on ensemence, la vache avait reçu, sans un mouvement, ce jet fécondant du mâle. Elle n'avait même pas frémi dans la secousse. Lui, déjà, était retombé, ébranlant de nouveau le sol.*

*Françoise, ayant retiré sa main, restait le bras en l'air. Elle finit par le baisser, en disant:*

*« Ça y est.*

- *Et raide!* » répondit Jean d'un air de conviction, où se mêlait un contentement de bon ouvrier pour l'ouvrage vite et bien fait. (*La Terre*, Pocket Classiques, 1994, p. 28)

Embora essa cena possa ser considerada, como já dissemos, de extrema crueza narrativa, ela nos permite também encontrar pistas sobre a intenção do autor e tirar algumas orientações de seu texto. Se observarmos a linguagem dos personagens, podemos verificar que Françoise – a camponesa – mesmo estando com Jean, a quem acabara de conhecer, encontra-se bem à vontade com a situação que lhe parece cotidiana e banal. Sem qualquer pejo, ela busca, com a mesma postura séria e natural, enfrentar o problema que se apresenta: parece óbvio que o órgão genital do touro é muito “petiot” (termo usado em linguagem familiar para indicar “tout petit” - bem pequeno) e ela, em seu mundo camponês, não se sente nem um pouco constrangida de discutir o tema com um desconhecido. Para alguns, o modo pelo qual ela se dirige a Jean poderá parecer chocante porém, é possível também ler aqui, a simplicidade da vida camponesa, conforme apresentada por Zola, que empresta certa ternura às palavras de Françoise que tenta, ingenuamente, entender a situação.

Para além do discurso, o ato de Françoise – ajudar o touro a concretizar a ação - , e o modo veloz e direto da narrativa que o descreve apontam novamente para um Zola que insinua que se trata de uma situação que não chocaria a um camponês. O autor nos dá a pista: “comme pour une besogne sérieuse”: Françoise se dirige ao touro, “d'un air calme et attentif”, convicta de que deve tomar tal atitude pois essa é uma tarefa séria, e é por isso que ela levanta o braço com um “grande gesto” (que pode também ser lido como um “gesto nobre”); ao final, o braço fica no ar, como o braço de alguém que celebra uma vitória conquistada.

O caráter direto da descrição e a minúcia dos detalhes em uma cena dessa natureza – que se desenrola ainda nos primeiros movimentos do romance - não podia senão atrair os reparos de uma crítica preocupada sobretudo com a questão moral. Ampliando a crueza e aumentando o

desconforto de quem teme a bestialização dos costumes (os críticos franceses, seguidamente, fazem referência ao impacto da narrativa de Zola junto ao público) o modo distanciado, quase científico, com que Zola constrói a passagem exaspera seus detratores. Importa lembrar, contudo, que a possibilidade de se acusar o autor, mesmo com base nessa passagem, de mera “imundície” ou de desejo torpe do escândalo pelo escândalo, só é possível quando se ignoram as dimensões alegóricas que dão forma à narrativa.

Reforçando e ampliando a centralidade da terra, Zola expande o valor simbólico dessa cena ao compará-la ao processo do plantio: primeiro ele fala do “coup de plantoir”, comparando o órgão genital do touro ao instrumento para semear a terra; em seguida compara o sêmen ao grão que semeia a terra e, finalmente, faz um paralelo entre a vaca com sua “fertilidade impassível” e a terra que recebe a semente. A vaca nem mesmo estremeceu com esse baque, como a terra que não se abala e nem perde sua solidez. Zola nos apresenta o touro como o semeador, a vaca como a terra fecunda, o sêmen como o grão a ser germinado e Françoise como o meio para concretizar esse ritual. Ele não deixa, nem por um momento, que esqueçamos, nessa cena, a idéia central do romance: a terra.

Quanto a Jean, Zola o coloca com o olhar do operário – “le bon ouvrier” - que percebe uma obra rápida e bem feita. Já nessa primeira cena do encontro de Jean, o trabalhador urbano, com Françoise, a camponesa, Zola nos indica que os personagens têm um caráter próprio que se imporá a cada situação: Françoise é o estereótipo da camponesa e Jean o do operário. Esse elemento será um dos fios condutores que persistirá até o final do romance quando Françoise mostrará seu amor pela terra negando a Jean sua herança, e Jean decidirá abandonar o campo para voltar ao mundo urbano do qual faz parte.

A construção da terra como personagem central inclui o lírico, o alegórico e, mesmo, o religioso – dimensões que a virulência da crítica francesa, sobretudo em seus primeiros momentos, irá deixar de lado. O final da primeira parte do romance, por exemplo, liga a vida dos camponeses à

narrativa evangélica, reforçando o caráter sagrado da vida na terra. Primeiramente, temos a cena de “*la veillée*” em que os camponeses se encontram no estábulo, aquecido somente por duas vacas. Todos os camponeses aproveitam desse momento para reencontrar prazer em suas ações e, a narrativa, longe da crueza frequentemente associada ao Naturalismo, assume um tom poético e nos transporta para a imagem do nascimento do menino Jesus. Em seguida, nesse mesmo ambiente (o do nascimento de uma nova esperança), Jean faz a leitura, em voz alta, de um romance chamado “*Les Malheurs et le triomphe de Jacques Bonhomme*”, propaganda bonapartista que narra a forma como a revolução salvou os camponeses de todas as injustiças sociais.

*Alors, en quelques mots lents et pénibles, il résuma inconsciemment toute cette histoire: la terre, si longtemps cultivée pour le seigneur, sous le bâton et dans la nudité de l'esclave, qui n'a rien lui, pas même sa peau; la terre, fécondée de son effort, passionnément aimée et désirée pendant cette intimité chaude de chaque heure, comme la femme d'un autre que l'on soigne, que l'on étreint et que l'on ne peut posséder; la terre, après des siècles de ce tourment de concupiscence, obtenue enfin, conquise, devenue sa chose, sa jouissance, l'unique source de sa vie. Et ce désir séculaire, cette possession sans cesse reculée, expliquait son amour pour son champ, sa passion de la terre, du plus de terre possible, de la motte grasse, qu'on touche, qu'on pèse au creux de la main. Combien pourtant elle était indifférente et ingrate, la terre! On avait beau l'adorer, elle ne s'échauffait pas, ne produisait pas un grain de plus. (...) Il y avait desséché les muscles de son corps, il s'était donné tout entier à la terre, qui, après l'avoir à peine nourri, le laissait misérable, inassouvi, honteux d'impuissance sénile, et passait aux bras d'un autre mâle, sans pitié même pour ses pauvres os, qu'elle attendait. (idem, pp. 93-94)*

Seria difícil encontrar, aqui, razões para a ênfase com que os Cinco acusam o mestre de ter chegado ao paroxismo da imundície. Vale verificar, nessa passagem, o modo como o autor ressalta a imagem da terra: a palavra “terre” surge nada menos do que sete vezes nesse curto parágrafo. O trecho transborda emoção e evoca a idéia do amor de um homem por uma mulher. Ele tenta conquistá-la, mas ela se mostra sempre indiferente e ingrata, acabando por passar aos braços de um outro, sem piedade, deixando o amante desiludido. Mesmo assim, seu destino final será o de voltar à terra, dessa vez, para nela depositar seu corpo. Zola mescla, assim, a idéia da relação amorosa de um casal com o amor do homem por seu pedaço de chão. Até o fim, quando “seus pobres ossos” irão para a terra – destino de todo homem -, esse homem a ela dará seu amor, mesmo que ela se mostre impassível e continue seu ciclo indo para as mãos de outro. Jean se mostra envolvido com a passagem que lê e, emocionado, sob o impacto de sua leitura, acaba de contar a história aos camponeses, como uma lição àqueles que pensam em abandonar a terra pela vida na cidade:

*“(…) Heureux laboureur, ne quitte pas le village pour la ville, où il te faudrait tout acheter, le lait, la viande et les légumes, où tu dépenserais toujours au-delà du nécessaire, à cause des occasions. N’as-tu pas au village de l’air et du soleil, un travail sain, des plaisirs honnêtes? La vie des champs n’a point son égale, tu possèdes le vrai bonheur, loin des labris dorés; et la preuve, c’est que les ouvriers des villes viennent se régaler à la campagne, de même que les bourgeois n’ont qu’un rêve, se retirer près de toi, cueillir des fleurs, manger des fruits aux arbres, faire des cabrioles sur le gazon. Dis-toi bien, Jacques Bonhomme, que l’argent est une chimère. Si tu as la paix du coeur, ta fortune est faite.” (idem, p. 95)*

A terra representa tudo que o homem pode desejar para ser feliz. É dela que o homem retira o alimento, o ar que respira, o sol que o fortalece, o trabalho que o dignifica, os prazeres do cotidiano. Em suma, “le vrai bonheur”. Nada pode ser comparado a essa vida, nada pode superá-la. O camponês precisa entender que possui tudo que um homem deseja e por isso é

afortunado; não é o dinheiro que lhe trará o essencial da vida: “la paix du coeur”.

Após sua leitura entusiasmada, dando aos camponeses todas as razões para permanecer no campo e não arriscar a sorte na cidade, Jean, aparece, ao final da primeira parte do romance, com o olhar voltado para a terra que semeou. Zola retoma, assim, o início do capítulo: Jean, as sementes e a terra que vão germinar, a nova vida que está plantando, sua estada junto aos camponeses e o desejo de reconstruir sua história, a terra, sua grande esperança.

*“(…) et, dès que Jean se fut engagé dans le sentier de traverse, il se rappela le champ qu’il avaitensemencé à cette place, quelques jours plus tôt: il regarda vers la gauche, il le reconnut sous le suaire qui le couvrait. La couche était mince, d’une légèreté et d’une pureté d’hermine, dessinant les arêtes des sillons, laissant deviner les membres engourdis de la terre. Comme les semences devaient dormir! quel bon repos dans ces flancs glacés, jusqu’au tiède matin, où le soleil du printemps les réveillerait à la vie!” (idem, p. 99)*

Em pouco tempo, a terra dará a Jean a resposta ao seu ato de semear: ele já pode notar um pequeno verdor nos campos e, após um período de espera, verá despontar, com grande força, o fruto de todo o trabalho de semeadura. Aos poucos, já nessa primeira parte do romance, Zola vai nos dando pistas do modo como a narrativa se estrutura: a terra é seu elemento central. O romance gravitará em torno da terra e do camponês; ela aparecerá sempre como a grande riqueza do homem e Jean como o personagem que, em torno dela, catalisa as reações dos camponeses. Não é à toa que Zola invoca, desde o início, as idéias da revolução de 1789: a exploração dos camponeses pelos patrões, a idéia da revolução como salvação e a de que os camponeses não devem deixar sua terra. A revolução vem para salvar os mais fracos e restabelecer a justiça no meio agrícola, essencial para o país. Ainda uma vez, a dimensão política – que convive e emoldura as cenas ‘chocantes’ – se vê

desenvolvida com bastante clareza por Zola. O silêncio da crítica em relação a este vertente importante do romance parece indicar antes um olhar dirigido dos críticos do que uma escolha deliberada do autor.

Tanto o pano de fundo do romance como os personagens aparecem para compor o grande painel que tem como cenário a terra em Beauce, a terra em toda a sua complexidade. Em torno dela, Zola insere dois elementos importantes que estarão sempre presentes e que desencadearão situações extremas: a decadência de Fouan (que, como já dissemos, começará com a decisão de dividir seus bens entre seus filhos) e as manobras de Buteau para conseguir seu objetivo (ser o soberano do maior quinhão de terra possível); o conflito Fouan/Buteau se estenderá por todo o romance e irá culminar em morte (Fouan será queimado por seu filho Buteau com a ajuda de Lise, sua mulher). Finalmente, ainda no primeiro capítulo, Zola apresenta os dois casais que serão centrais para compor o romance e que mostrarão os paradoxos de cada situação vivida em relação à terra: Jean-Françoise, Buteau-Lise.

A segunda parte do romance nos apresenta um novo modo de embate nas relações com a terra, por meio de um outro tipo de camponês. Enquanto, na abertura do romance, encontramos tanto Jean (que não faz parte do cenário rural) descobrindo a terra e a família Fouan (que representa o camponês que vive perto da terra), aqui, encontramos Hourdequin, personagem que representa o camponês endinheirado. Sua esposa já morreu e seu filho não mora mais com ele. Sua companhia se resume à sua amante, Jacqueline (personagem ignóbil que consegue, aos poucos, tomar o lugar da esposa falecida) e a seus empregados, entre eles, Jean Macquart.

A história de Jean, agora nesse novo contexto da fazenda de Hourdequin, vai cruzar novamente com a de Françoise. Ele encontra Mouche (pai de Françoise) no momento em que este sofre um ataque de apoplexia. Ao ajudá-lo e conduzi-lo para casa, sua história se liga mais fortemente à das irmãs Lise e Françoise, pois sua presença no momento da morte de Mouche desencadeia um afeto que vai se desenvolver ao longo do romance e provocar reações diversas. Significativamente, com a morte de Mouche, as irmãs

tornam-se proprietárias da terra do pai e atraem a atenção de Buteau. Antes desgostoso com a herança que havia recebido, Buteau reconhece nessa morte o momento ideal para se casar com Lise (com quem já tinha um filho). Observe-se que a terra aparece, novamente, como motivação maior : Buteau sabe que, unindo a parte de Lise à sua, ficará com um lote considerável. Até o reencontro com Lise, Buteau havia desprezado a terra e não havia assumido o quinhão que recebera no momento da divisão das propriedades de seu pai por acreditar que a ele coubera a pior parte. Depois de dois anos e meio de recusa ele, finalmente, assume a sua parte como o pai desejava.

Essa passagem revela a forma como a terra, que aparece, por todo o romance como elemento determinante para as reações dos personagens, tem domínio sobre cada aspecto da relação entre eles. Toda a descrição do envolvimento e da emoção que Buteau passa a sentir em relação à terra evoca o despertar da paixão de um homem em relação à mulher desejada. A narrativa de Zola se aproxima do lírico, justamente ao descrever os sentimentos de um personagem, até então, apresentado de modo vil; o autor vai tecendo o texto de tal modo que, aos poucos, um outro Buteau se revela. Essa mudança dos sentimentos do personagem só pode ser despertada por ela, a terra amada:

*“Un an se passa, et cette première année de possession fut pour Buteau une jouissance. A aucune époque, quand il s’était loué chez les autres, il n’avait fouillé la terre d’un labour si profond : elle était à lui, il voulait la pénétrer, la féconder jusqu’au ventre. Le soir, il rentrait épuisé, avec sa charrue dont le soc luisait comme de l’argent. En mars, il hersa ses blés, en avril, ses avoines, multipliant les soins, se donnant tout entier. Lorsque les pièces ne demandaient plus de travail, il y retournait pour les voir, en amoureux. Il en faisait le tour, se baissait et prenait de son geste accoutumé une poignée, une motte grasse qu’il aimait écraser, à laisser couler entre ses doigts, heureux surtout s’il ne la sentait ni trop sèche ni trop humide, flairant bon le pain qui pousse.*”

*Ainsi, la Beauce, devant lui, déroula sa verdure, de novembre à juillet, depuis le moment où les pointes vertes se montrèrent, jusqu'à celui où les hautes tiges jaunissent. Sans sortir de sa maison, il la désirait sous ses yeux, il avait débarricadé la fenêtre de la cuisine, celle de derrière, qui donnait sur la plaine ; et il se plantait là, il voyait dix lieues de pays, la nappe immense, élargie, toute nue, sous la rondeur du ciel. Pas un arbre, rien que les poteaux télégraphiques de la route de Châteaudun à Orléans, filant droit, à perte de vue. D'abord, dans les grands carrés de terre brune, au ras du sol, il n'y eut qu'une ombre verdâtre, à peine sensible. Puis, ce vert tendre s'accrut, des pans de velours vert, d'un ton presque uniforme. Puis, les brins montèrent et s'épaissirent, chaque plante prit sa nuance, il distingua de loin le vert jaune du blé, le vert bleu de l'avoine, le vert gris du seigle, des pièces à l'infini, étalées dans tous les sens, parmi les plaques rouges des trèfles incarnats. C'était l'époque où la Beauce est belle de sa jeunesse, ainsi vêtue de printemps, unie et fraîche à l'œil, en sa monotonie.(...) » (idem, p. 202)*

Ao introduzir o parágrafo com a menção à passagem do tempo e ao caráter de Buteau como senhor da terra, a narrativa insinua um paralelo com o casamento do personagem com Lise que também é marcado pelo mesmo tempo e pela mesma idéia. Já a segunda frase, porém, introduz um desvio de foco e desloca para a terra reações que se poderiam esperar direcionadas a Lise. A centralidade da terra e da diversidade das paixões que desperta aparece com clareza na ambigüidade latente nas imagens compostas por Zola: "*elle était à lui, il voulait la pénétrer, la féconder jusqu'au ventre*" o que permite dar outra conotação a "jouissance". Zola aproxima a posse da terra da relação homem/mulher e do prazer intenso, físico, sexual.

Não surpreende, assim, que com o passar das estações, venha o amadurecimento da relação entre Buteau e a terra. Zola mostra esse processo através das graduais mudanças de matizes do verde da plantação, que vai adquirindo tonalidades diferentes: "une ombre verdâtre, à peine sensible" se

transforma em “ce vert tendre” que evolue para “des pans de velours vert” e que alcançam um tom “presque uniforme”. A evolução continua resulta em vários tons de verde “le vert jaune”, “le vert bleu”, “le vert gris” que se misturam ao vermelho claro e vivo “des trèfles”. O verde do início, amadurecido pela passagem do tempo, dá à terra uma beleza inigualável. Buteau contempla a terra de longe e volta apenas para visitá-la, como o enamorado que observa e deseja a mulher amada. A dimensão profunda do amor pela terra como afeto humano primário atravessa todo o romance.

Essa aproximação terra/mulher, faz com que Zola tenha cuidado particular em descrever minuciosamente a beleza do campo como fonte de desejo e de paixão. Zola, aos poucos, faz as cores se multiplicarem, fazendo com que dêem o tom e as nuances das estações que vão se sucedendo: a terra marrom dá lugar ao verde escuro, ao verde aveludado, ao verde amarelado, ao verde azulado, ao verde acinzentado; todos esses tons de verde vão se avolumando entre os trevos avermelhados. Com delicadeza narrativa, o autor compõe todo o colorido da primavera e a beleza da juventude da terra que vai ser admirada e amada por um personagem que até então havia sido apresentado como vilão. Como em uma relação humana, a paixão pela terra tem poder transformador. Este aspecto de apropriação, simbólico do amor e dos desejos físicos, pode talvez ser visto como um dos elementos que permitirá à crítica francesa atacar, com tanto afã, *La Terre*.

A forma lírica que apresenta o início da relação de Buteau com a terra contrasta, paradoxalmente, com a relação que começa a se formar com a chegada do personagem à casa de Lise e Françoise. As irmãs, que, até então, apresentavam uma relação de grande afeto, amizade e cumplicidade, começam a se desentender. O convívio, que antes se mostrava de grande harmonia, começa a se deteriorar; a partir de então, as brigas dão o tom de todas as passagens envolvendo as duas irmãs e continuarão sendo o mote até a morte trágica de Françoise, no fim do romance. Buteau - não apenas na relação das irmãs, mas, ao longo do romance - é o personagem que planta discórdia por toda a parte e, em contraponto, é também aquele que cultiva a terra e que retrata o típico camponês para quem a terra é tudo.

A terra será ainda a causa das brigas entre os irmãos Fouan. Enquanto Delhomme e Buteau conseguem fazer a propriedade de Fouan progredir, Jésus-Christ perde seu dinheiro no jogo e se recusa a cultivar sua parte. A terra continua a ser objeto de discórdia quando chega o momento do pagamento combinado no momento da partilha: mal Delhomme paga o trimestre, Buteau – sempre presente como o personagem negativo para o convívio familiar - se recusa a pagar a soma total e entra em conflito com os pais, o que leva a mãe a adoecer e falecer três dias depois. Jésus-Christ, personagem que vai, ao longo do romance, representar o descaso pelas regras sociais, também se recusa a pagar e, ao invés disso, tira dinheiro dos pais.

Após haver concedido suas terras aos filhos, a decadência de Fouan começa a se acelerar: o personagem vai se tornando cada vez mais triste e solitário, encontrando apenas humilhações e decepções. Sua decadência, a cada página, vai se acentuando. A falta da terra faz dele um personagem vazio, sem perspectiva; ele vai definhando de tal modo que não lhe resta outra saída a não ser abrir mão de seu próprio lar e se render ao pedido da filha para morar com ela e seu marido Delhomme.

Os tempos de ceifa chegam. Buteau, semeador da discórdia, vai se tornando um personagem cada vez mais pérfido. O crescimento da importância de Buteau para a narrativa parece apontar para a situação da crise na terra, da crise no campo e da desintegração social que acarreta. Se, no início, o personagem aparece discretamente – ele não aceita as terras e sai de cena, voltando apenas com a morte do pai de Lise – nota-se posteriormente um Buteau que vai crescendo e se tornando um dos personagens centrais do romance. Após destruir a amizade entre Lise e Françoise, ele tenta possuir a irmã mais nova, que resiste fortemente. Françoise se vê sem esperanças : é jovem demais para ser dona de suas terras e está submissa a um homem tirano. Ela se encontra sem perspectiva e, em um ato de desespero, acaba se entregando a Jean, o rapaz da cidade que chegou ao campo semeando uma nova colheita. (pp. 244-247) A falta de perspectiva do personagem parece fazer eco à miséria que vem da desintegração da terra.

Essa desintegração a partir da terra atinge os personagens e faz surgir, ao longo do romance, as cenas fortes que serviram para municiar os detratores como índices dos excessos do Naturalismo. Ao final da terceira parte, por exemplo, o autor nos oferece uma cena de cruzeza particular ao estabelecer um paralelo entre Lise e a vaca Coliche (ambas entram em trabalho de parto juntas e dão à luz ao mesmo tempo). Testemunho da centralidade da terra é o fato de que o animal aparece com maior importância, uma vez que é só para a vaca que Buteau decide chamar um especialista. A situação de Lise piora ao dar à luz a uma menina; Buteau, descontente com o acontecimento, tenta novamente violentar Françoise. Sua obstinação em possuí-la culminará em uma das cenas mais fortes do romance. O narrador vai insinuando que um desenlace brutal para essa relação será inevitável: o velho Fouan (que havia trocado a casa da filha por aquela de Buteau por não se acostumar aos costumes “sofisticados” do casal Delhomme), dessa vez decide deixar a casa do filho por não suportar mais a situação de Françoise. Lise, com a degradação de sua relação com a irmã, só é capaz de vê-la como o motivo de discórdia que reina na casa e, de forma surpreendente, pede a essa que ceda a seu marido. Quanto a Françoise, passa a arcar com a responsabilidade de todas as tarefas domésticas, e, se permanece na casa que era de seu pai, o faz apenas para poder lutar pela parte de sua herança quando completar 21 anos. No complexo das relações familiares, Zola parece insinuar que há uma força fundamental que determina os embates e as soluções: a terra, sua fecundidade, fonte primária da possibilidade de vida. Essa sugestão dupla, que aproxima o político do instintivo repete-se incansavelmente em *La Terre* e talvez seja ela, como já se disse, a responsável pela aguda disparidade de leituras que o romance provoca.

Há ainda outros momentos em que a detalhada cruzeza narrativa de Zola dá espaço a que o acusem de excessos inaceitáveis. É o que se vê na passagem em que Hilarion violenta a avó, La Grande (anciã que já conta oitenta e nove anos). A brutalidade da cena é notável e se torna ainda mais dolorosa graças à precisão narrativa de Zola:

*Il faut dire qu'il tombait mal, car la Grande était d'une humeur féroce, à la suite de toute une histoire malheureuse qui l'avait dérangée, l'autre semaine. Un soir qu'elle se trouvait seule avec son petit-fils Hilarion, elle avait eu l'idée de lui faire fendre du bois, pour tirer encore de lui ce travail, avant de l'envoyer à la paille; et, comme il bisognait mollement, elle restait là, au fond du bûcher, à le couvrir d'injures. Jusqu'à cette heure, dans son aplatissement d'épouvante, cette brute stupide et contrefaite, aux muscles de taureau, avait laissé sa grand'mère abuser de ses forces, sans même oser lever les yeux sur elle. Depuis quelques jours pourtant, elle aurait dû se méfier, car il frémissait sous les corvées trop rudes, des chaleurs de sang raidissaient ses membres. Elle eut le tort, pour l'exciter, de le frapper à la nuque, du bout de sa canne. Il lâcha la cognée, il la regarda. Irritée de cette révolte, elle le cinglait aux flancs, aux cuisses, partout, lorsque, brusquement, il se rua sur elle. Alors, elle se crut renversée, piétinée, étranglée; mais non, il avait trop jeûné depuis la mort de sa soeur Palmyre, sa colère se tournait en une rage de mâle, n'ayant conscience ni de la parenté ni de l'âge, à peine du sexe. La brute la violait, cette aïeule de quatre-vingt-neuf ans, au corps de bâton séché, où seule demeurait la carcasse fendue de la femelle. Et, solide encore, inexpugnable, la vieille ne le laissa pas faire, put saisir la cognée, lui ouvrit le crâne d'un coup. À ses cris, des voisins accouraient, elle conta l'histoire, donna des détails : un rien de plus, et elle y passait, le bougre était au bord. Hilarion ne mourut que le lendemain. Le juge était venu; puis il y avait eu l'enterrement; enfin, toutes sortes d'ennuis, dont elle se trouvait heureusement remise, très calme, mais ulcérée de l'ingratitude du monde et bien résolue à ne plus jamais rendre un service à ceux de sa famille. (idem, pp. 415-416)*

Zola inicia o parágrafo insinuando ao leitor os detalhes da cena: o personagem La Grande, está com um “humor feroz” e encontra-se só com o neto. O sentimento da avó deriva do fato de julgar Hilarion preguiçoso e não

cumprir suas tarefas. Desde o início do romance, Zola esboça o rapaz como um burro de carga que desconhece qualquer sentimento humano, reforçando o tema de forças primárias que remetem ao tema da exploração de trabalhadores braçais da terra. La Grande vai atiçando os ânimos do rapaz ao ficar postada no fundo do celeiro, insultando-o. A narrativa tece novamente a comparação de Hilarion a um animal: ele é um bruto estúpido e disforme, com músculos de touro que deixa sua avó abusar de sua condição. Sem perceber, a velha provoca o neto ao tocá-lo na nuca e ao fustigá-lo nos flancos, nas coxas e em toda parte, levando-o a investir sobre ela como um animal (o verbo “ruer” - dar coices - nos dá a idéia de um quadrúpede enfurecido). O rapaz, comparado ao macho descontrolado depois da morte de sua fêmea (a irmã Palmyre que havia sido explorada pela avó até a morte), não demonstra nenhum traço humano e age como o animal que violenta a carcaça de uma fêmea, La Grande. Mas a avó, apesar de seus oitenta e nove anos ainda tem forças para abrir o crânio do neto de um só golpe. Hilarion só morre no dia seguinte e, com isso, a anciã se vê obrigada a passar por todo tipo de aborrecimentos: o juiz, o enterro.

A conclusão da passagem se dá com a lição que La Grande tira dessa história: não se deve amparar a família pois a ajuda só gera ingratidão. A exemplo do que ocorrera na cena de Coliche, Zola acentua os tons da brutalidade física de tal modo que permite, paradoxalmente, uma leitura alegórica. A exploração da massa bruta que é Hilarion, a revolta que vem do instinto e da incapacidade de entender a própria condição, o fracasso e a inutilidade de tal revolta. Zola mantém, mesmo nas passagens mais brutais, o paralelo entre as duas dimensões que compõem o romance. Assim, também nessa cena, é possível encontrar uma outra dimensão além do tema naturalista. Hilarion, além de apresentar o aspecto da brutalidade e da cruza humana, pode ser visto também como a massa camponesa trabalhadora explorada pelos senhores donos de terra. A antiga ordem (a anciã La Grande) explorando impiedosamente a força de trabalho da nova geração. O impacto da reação final de Hilarion pode ser transportado para a explosão da revolta dos trabalhadores face à exploração de seus patrões.

Importa notar, também, que o impacto dessa cena se vê matizado pelo fato de Zola decidir apresentá-la intercalada com uma cena de reflexão: ao mesmo tempo em que Hilarion e La Grande se engalfinham e mostram a dura realidade de um jovem brutalizado pela vida e de uma velha curtida em sua amargura, Jean trabalha a terra e reflete sobre sua situação de estrangeiro naquele meio. Esse jogo que Zola faz entre cenas impactantes e cenas de reflexão, de lirismo, de emoção, constitui uma dinâmica central do romance e determina o ritmo, variado e extenso como o das estações no campo, de que se reveste a obra. Os personagens mais importantes – Jean, Françoise, Buteau, Père Fouan – protagonizam tanto cenas de brutalidade como cenas de delicadeza, reconstruindo,, em cada um deles, a dualidade que emana da terra. A passagem a seguir desenha bem essa estratégia narrativa, ilustrando a forma como Zola faz contrastar essa passagem com aquela de Hilarion e La Grande:

*Et Jean, de ses bras tendus, veillait à la rectitude parfaite du sillon, si droit, qu'on l'aurait dit tracé au cordeau ; tandis que son cheval, la tête basse, les pieds enfoncés dans la raie, tirait d'un train uniforme et continu. Lorsque la charrue s'empâtait, il en détachait la boue et les herbes, d'un branle de ses deux poings ; puis, elle glissait de nouveau, en laissant derrière elle la terre mouvante et comme vivante, soulevée, grasse, à nu jusqu'aux entrailles.*

*Quand il fut au bout du sillon, il tourna, en commença un autre. Bientôt, une sorte de griserie lui vint de toute cette terre remuée, qui exhalait une odeur forte, l'odeur des coins humides où fermentent les germes. Sa marche lourde, la fixité de son regard, achevaient de l'étourdir. Jamais il ne devait devenir un vrai paysan. Il n'était pas né dans ce sol, il restait l'ancien ouvrier des villes, le troupié qui avait fait la campagne d'Italie ; et ce que les paysans ne voient pas, ne sentent pas, lui le voyait, le sentait, la grande paix triste de la plaine, le souffle puissant de la terre, sous le soleil et sous la pluie. Toujours il avait eu des idées de retraite à la campagne. Mais quelle sottise de s'être imaginé que, le jour où il lâcherait le fusil et le*

*rabot, la charrue contenterait son goût de la tranquillité ! Si la terre était calme, bonne à ceux qui l'aiment, les villages collés sur elle comme des nids de vermine, les insectes humains vivant de sa chair, suffisaient à la déshonorer et à en empoisonner l'approche. Il ne se souvenait pas d'avoir souffert autant que depuis son arrivée, déjà lointaine, à la borderie.*  
(idem, p. 427)

A terra, apesar de sua vivacidade e movimento, não dá a Jean a mesma alegria e desejo que oferece aos camponeses. Como em espelho à passagem em que Buteau contempla a terra se transformando e ganhando tons de verdes e de beleza que o alegam, a terra de Jean se reveste de cinza e vai gradativamente transformando-se em fonte de dissabores. Jean vai se dando conta de como é inútil tentar negar seus instintos e como se sente, com o passar do tempo, um forasteiro. Se, para ele, a terra representa um elemento estranho, que o faz sentir-se estrangeiro, o contrário se dá com Fouan. Também aqui, o efeito dramático da degradação de Fouan se torna mais contundente porque é alternado com cenas que parecem reafirmar a vitalidade e a fertilidade eterna da terra. A perenidade da terra se opõe à fragilidade da vida humana. Nos primeiros dias de outubro, inicia-se a vindima que conta com a participação de todos os camponeses da região. Por algum tempo, tem-se a impressão de que a terra consegue restabelecer o equilíbrio abalado e que a família começa a encontrar momentos de reconciliação. Zola introduz, então, uma outra faceta da relação da terra e do camponês: Fouan revela necessidade de possuir terras para se sentir vivo. Ele representa o camponês que vive pela terra, que a deseja, ainda uma vez, como à mulher amada:

*« Quinze jours après avoir partagé son bien chez le notaire, Fouan était tombé malade, tellement ça lui brouillait le coeur, de n'avoir plus rien à lui, pas même grand comme la main de blé. Non ! Il ne pouvait vivre ainsi, il y aurait perdu la peau. Et c'était alors qu'il avait fait la bêtise, une vraie bêtise de vieux passionné donnant ses derniers sous pour retourner en secret à la gueuse qui le trompe. Lui, un finaud dans son temps, ne s'était-il pas laissé entortiller par un ami, le père Saucisse !*

*Ça devait le tenir bien fort, ce furieux désir de posséder, qu'ils ont dans les os comme une rage, tous les anciens mâles, usés à engrosser la terre ; ça le tenait si fort, qu'il avait signé un papier avec le père Saucisse, par lequel celui-ci, après sa mort, lui cédaient un arpent de terre, à la condition qu'il toucherait quinze sous chaque matin, sa vie durant. Un pareil marché, quand on a soixante-seize ans, et que le vendeur en a dix de moins ! la vérité était que ce dernier avait eu la gredinerie de se mettre au lit, vers cette époque : il toussait, il rendait l'âme, si bien que l'autre, abêti par son envie, se croyait le malin de deux, pressé de conclure la bonne affaire. N'importe, ça prouve que, lorsqu'on a le feu au derrière, pour une fille ou pour un champ, on ferait mieux de se coucher que de signer des choses ; car ça durait depuis cinq ans, les quinze sous chaque matin ; et plus il en lâchait, plus il s'enrageait après la terre, plus il la voulait. (...) » (pp. 334-335)*

O pai Saucisse só consegue aplicar um golpe em Fouan, “*un finaud dans son temps*” (um espertalhão), porque o amor à terra e o desejo de possuí-la é maior do que qualquer outra razão. Essa passagem reforça a função do personagem no romance: Fouan aparecerá ao longo da narrativa como o personagem mais ligado à terra e ao desejo que ela provoca no camponês; em torno dele se articulam, mais de uma vez, os embates entre a lógica do interesse e a lógica da paixão.

Além das famílias que gravitam em torno da terra como fio condutor central, Zola lança mão de outros personagens para construir o complexo jogo de forças do romance. Em meio às discórdias das famílias, ele acrescenta, por exemplo, a desilusão do abade Godard que decide não mais pregar em Beauce por causa da incredulidade dos habitantes. O novo pároco que vem se instalar em Beauce, fracassa igualmente, como se Zola quisesse mostrar que nada abalaria a falta de fé dos habitantes, que parecem só acreditar – de maneira mais ou menos consciente – na força da terra.

Ao mesmo tempo, Suzanne, filha dos Lengaigne reaparece após 3 anos em Paris e é comparada às moças que passaram a vida inteira junto à terra. A presença de Suzanne retoma o tema da terra como soberana sobre seus habitantes : a terra é a grande vilã que transforma doces meninas em mulheres desgastadas.

Em meio a esse quadro – pontuado sempre pela agonizante decadência de Fouan, e pelas discórdias de sua família - um outro elemento, agora decididamente político, acrescenta uma nova dimensão à narrativa de Zola sobre o homem do campo. As eleições se aproximam. Hourdequin e Rochefontaine discutem a situação dos camponeses, o preço do trigo, os problemas da proteção, da sobretaxa, a proibição sobre o trigo estrangeiro.<sup>9</sup>

*« Je ne suis pas contre personne, je suis pour moi... Mon homme, c'est celui qui me protégera. Quand on pense que le blé est tombé à seize francs, juste ce qu'il me coûte à produire ! Autant ne plus toucher un outil et crever !*

*Tout de suite, l'autre se passionna.*

*Ah ! oui, la protection, n'est-ce pas ? la surtaxe, un droit de prohibition sur les blés étrangers, pour que les blés français doublent de prix ! Enfin, la France affamée, le pain de quatre livres à vingt sous, la mort des pauvres !... Comment, vous, un homme de progrès, osez-vous en revenir à ces monstruosité ?(...)*

*Alors, vous voulez que l'ouvrier meure de faim ?*

- *Pardon ! Je veux que le paysan vive.*
- *Mais moi qui occupe douze cent ouvriers, je ne puis pourtant élever les salaires, sans faire faillite... Si le blé était à trente francs, je les verrais tomber comme des mouches.*
- *Eh bien ! et moi, est-ce que je n'ai point de serviteurs ? Quand le blé est à seize francs, nous nous serrons le ventre, il y a de pauvres diables qui claquent au fond de tous les fossés, dans nos campagnes.*

---

<sup>9</sup> Assim, além das intrigas entre as famílias camponesas, Zola se ocupa também, abertamente, em discutir a vida política da cidade, revelando, mais uma vez, o engajamento político que aflorará com *J'accuse*, composto pouco tempo depois de *La Terre*.

*Puis, il ajouta, en continuant à rire :*

*Dame ! chacun prêche pour son saint !... Si je ne vous vends pas le pain cher, c'est la terre en France qui fait faillite, et si je vous le vends cher, c'est l'industrie qui met la clef sous la porte. Votre main d'oeuvre augmente, les produits manufacturés renchérissent, mes outils, mes vêtements, les cent choses dont j'ai besoin... Ah ! un beau gâchis, où nous finirons par culbuter !*

*Tous deux, le cultivateur et l'usinier, le protectionniste et le libre-échangiste, se dévisagèrent, l'un avec le ricanement de sa bonhomie sournoise, l'autre avec la hardiesse franche de son hostilité. C'était la guerre moderne, la bataille économique actuelle, sur le terrain de la lutte de la vie.*

*On forcera bien le paysan à nourrir l'ouvrier, dit M. Rochefontaine.*

*- Tâchez donc, répéta Hourdequin, que le paysan mange d'abord. »(idem, pp. 363-365)*

A discussão inflamada de Hourdequin e Rochefontaine mostra o contraponto entre o operário e o camponês e pontua as contradições da sociedade francesa da época. O preço do pão, de que depende a sobrevivência da terra mas também a continuidade do processo de industrialização, é o catalisador que põe, frente à frente, estas visões antagônicas. Não é preciso enfatizar como essa passagem dialoga com aquelas 'rudemente naturalistas' de modo a sugerir que ambas as dimensões se encontram presentes na narrativa de Zola.

Além do debate entre Hourdequin e Rochefontaine, a presença de um outro personagem, Canon, surge para tornar mais complexo o quadro de discussão política sobre a situação no campo. Canon fala de revolução aos camponeses, fazendo transparecer em seu discurso as idéias de Jules Guedes e Paul Lafargue em suas teses *Le programme du Parti ouvrier français* de 1884. Ele promete que os camaradas de Paris tomariam o poder e que, depois, a renda seria extinta, as fortunas tomadas, e a totalidade do dinheiro se voltaria para a nação, que se organizaria em uma nova sociedade. No campo, a revolução se

daria de modo mais simples ainda, com a expropriação dos proprietários de terra (pp. 369-373).

Toda essa vertente abertamente social do romance – que corre em paralelo às tramas de amor e desejo carnal - desemboca na eleição de M. Rochefontaine como deputado e de Macqueron como prefeito, além da demissão de Hourdequin. O discurso político de Zola, nessas passagens, apresenta uma complexa rede de valores conflitantes.

Personagem central para a composição da ambigüidade das posições que se vão formando em relação à vida no campo é Françoise que, sem família e sem lugar para ficar (isto é, sem uma porção de terra que lhe dê sustentação), é recolhida por La Grande que só a ajudará pelo prazer de ver de perto o conflito da família. No encontro com Baillache, as terras são divididas entre Lise e a irmã, com a conseqüente restauração de todos os direitos de Françoise. Com a posse da antiga casa, Françoise se instala novamente em seu lar com muitas lembranças: a retomada da terra dá-lhe de novo história e identidade. Significativamente, entretanto, nenhuma de suas lembranças envolve Jean que, para ela, é um estranho. Jean, de fato, é o estrangeiro que chegou em Beauce. Ele não é camponês e, embora fascinado, não sente pela terra a mesma paixão que anima os demais. A reconquista dos direitos por Françoise acaba por acentuar esse descompasso entre as visões, essa incompreensão mútua entre o olhar do campo e da cidade. A tristeza de Jean e de Françoise, seu afastamento, pontua essa diferença:

*« (...) Et Françoise, à petits pas, faisait le tour, regardait partout. Des sensations confuses, des souvenirs vagues s'éveillaient en elle. A cette place, elle avait joué enfant. C'était dans la cuisine, près de la table, que son père était mort. Dans la chambre, devant le lit sans paille, elle se rappela de Lise et Buteau, les soirs où ils se prenaient si rudement, qu'elle les entendait souffler à travers le plafond. Est-ce que, maintenant encore, ils allaient la tourmenter ? Elle sentait bien que Buteau*

*était toujours présent. Ici, il l'avait empoignée un soir, et elle l'avait mordu. Là aussi, là aussi. Dans tous les coins, elle retrouvait des idées qui l'emplissaient de trouble.*

*Puis, comme Françoise se retournait, elle resta surprise d'apercevoir Jean. Que faisait-il donc chez eux, cet étranger ? Il avait un air de gêne, il paraissait en visite, n'osant toucher à rien. Une sensation de solitude la désola, elle fut désespérée de ne pas être plus joyeuse de sa victoire. Elle aurait cru entrer là en criant de contentement, en triomphant derrière le dos de sa soeur. Et la maison ne lui faisait pas plaisir, elle avait le coeur barbouillé de malaise. C'était peut-être ce jour si mélancolique qui tombait. Elle et son homme finirent par se retrouver dans la nuit noire, rôdant toujours d'une pièce à une autre, sans avoir eu même le courage d'allumer une chandelle. (...) » (idem, pp. 394-395)*

Françoise assume, finalmente, a posse da casa e da terra. Essa casa que tanto desejou, porém, só aponta sinais de um lar quando associada a emoções ligadas à sua infância, ao seu pai e, mais recentemente, a Lise e Buteau. Além de mostrar Jean como um estrangeiro, excluído de todas as sensações e reminiscências que Françoise sente ao entrar na casa, essa passagem já oferece pistas ao leitor do desenvolvimento da narrativa que virá a seguir. Fica claro que Françoise toma consciência, ainda que de maneira vaga e confusa, de que Jean não compartilha, de fato, da razão de sua existência. A cisão entre os interesses do campo e da cidade, já pontuada no âmbito econômico (cf. p. 33) reaparece, agora no âmbito da relação amorosa.

A quinta e última parte do romance se abre com Jean ocupando-se em cuidados com a terra. Novamente, como se o romance funcionasse em espiral, Jean vai prepará-la, (a exemplo do que ocorrera na primeira parte do livro), em uma passagem reveladora da capacidade de sugestão lírica da escrita de Zola:

*« Avant les labours d'hiver, la Beauce, à perte de vue, se couvrait de fumier, sous les ciels pâlis de septembre. Du matin au soir, un charriage lent s'en allait par les chemins de*

*campagne, des charrettes débordantes de vieille paille consommée, qui fumaient, d'une grosse vapeur, comme si elles eussent porté de la chaleur à la terre. Partout, les pièces se bossuaient de petits tas, la mer houleuse et montante des litières d'étable et d'écurie ; tandis que, dans certains champs, on venait d'étendre les tas, dont le flot répandu ombrait au loin le sol d'une salissure noirâtre. C'était la poussée du printemps futur qui coulait avec cette fermentation des purins ; la matière décomposée retournait à la matrice commune, la mort allait refaire de la vie ; et d'un bout à l'autre de la plaine immense, une odeur montait, l'odeur puissante de ces fientes, nourrices de pain des hommes. » (idem, p. 397)*

Ao situar a passagem em um cenário que sugere desolação - a partir do esterco que cobre a terra e das paisagens pálidas e escurecidas pela estação, o autor consegue dar mais força à idéia da vida que vai brotar desse estado penumbral em que se encontra a terra. É dessa terra, que exala um odor difícil de se respirar, que vai sair o pão para alimentar cada homem.

Essa última parte do romance encerra também o desfecho das desventuras de Fouan, personagem que, como rei Lear, representa a degradação humana que decorre da perda da terra. Fouan havia decidido deixar os Buteau mais uma vez por não conseguir aceitar o fato de eles terem roubado seus papéis, seu lugar na terra. Porém, em sua busca por uma vida melhor, vaga pela cidade sem resultado e, acaba se rendendo ao seu destino e voltando para a família de Buteau. Nada mais lhe resta a não ser a resignação diante de sua miserável situação. Passado um ano, Fouan está solitário, não tem mais ninguém e vive como um espectro. A única coisa que ainda resiste é o amor pela terra : essa é a sua lucidez.

*« Cependant, jusque-là, Fouan avait pu marcher, et c'était une consolation, car il s'intéressait encore à la terre, il montait toujours revoir ses anciennes pièces, dans cette manie des vieux passionnés que hantent leurs maîtresses d'autrefois. Il errait lentement par les routes, de sa marche blessé de viel*

*homme ; il s'arrêtait au bord d'un champ, demeurait des heures planté sur ces cannes ; puis, il se traînait devant un autre, s'y oubliait de nouveau, immobile, pareil à un arbre poussé là, desséché de vieillesse. Ses yeux vides ne distinguaient plus nettement ni le blé, ni l'avoine, ni le seigle. Tout se brouillait, et c'étaient des souvenirs confus qui se levaient du passé : cette pièce, en telle année, avait rapporté tant d'hectolitres. Même les dates, les chiffres finissaient par se confondre. Il ne lui restait qu'une sensation vive, persistante : la terre, la terre qu'il avait tant désirée, tant possédée, la terre à qui, pendant soixante ans, il avait tout donné, ses membres, son coeur, sa vie, la terre ingrate, passée aux bras d'un autre mâle, et qui continuait de produire sans lui réserver sa part ! Une grande tristesse le poignait, à cette idée qu'elle ne le connaissait plus, qu'il n'avait rien gardé d'elle, ni un sou ni une bouchée de pain, qu'il lui fallait mourir, pourrir en elle, l'indifférente qui, de ses vieux os, allait se refaire de la jeunesse. Vrai ! pour en arriver là, nu et infirme, ça ne valait guère la peine de s'être tué au travail ! Quand il avait rôdé ainsi autour de ses anciennes pièces, il se laissait tomber sur son lit, dans une telle lassitude, qu'on ne l'entendait même plus souffler. » (idem, pp. 423-424)*

Ao vagar pela terra, ao contemplá-la, Fouan tem “os olhos vazios”; a terra que hoje contempla não é a terra que vê em sua memória. E, contudo, é o que permanece quando todas as outras lembranças se desfazem. A terra de Fouan é a da relação do homem com a mulher desejada, possuída, amada; aquela a quem ele se entregou por inteiro e que, de modo ingrato, passou às mãos de outro, continuando sua rotina. Perdido o passado, cego para o presente, Fouan surge como o camponês arquetípico, que só encontrará completude quando seu corpo, finalmente, repousar na terra.

Jean serve como espelho para a personagem de Fouan, uma vez que, aos poucos, vai se dando conta de que sua tristeza vem do fato de que ele é um estrangeiro nessa terra. O amor que Fouan sente pela terra contrasta com os sentimentos de Jean : Jean é o homem da cidade, incapaz da identificação

visceral que sente Fouan. Jean, estrangeiro para a terra, estrangeiro para a vida do campo, estrangeiro para Françoise, que o despreza, ao mesmo tempo, que ama e deseja Buteau, aquele que cultiva e trata da terra.

Após tomar consciência – a partir da retomada da terra - de tantas mudanças em sua vida e de como se sentia extremamente solitária nessa sua nova vida, Françoise encontra Buteau e Lise nos campos e percebe que é a ele, ao marido de sua irmã, que ela ama. Sozinha e fragilizada por seus sentimentos e pela gravidez, Françoise deixa Buteau possuí-la, ajudado por Lise, em uma cena em que Zola dá vazão à brutalidade descritiva que tanto se associou ao Naturalismo:

*Buteau, la forçant toujours à reculer, parla enfin, d'une voix basse et ardente:*

*« Tu sais bien que ce n'est pas fini entre nous, que je te veux, que je t'aurai ! »*

*Il avait réussi à l'acculer contre la meule, il la saisit aux épaules, la renversa. Mais, à ce moment, elle se débattit, éperdue, dans l'habitude de sa longue résistance. Lui, la maintenait, en évitant les coups de pied.*

*« Puisque t'es grosse à présent, foutue bête ! qu'est-ce que tu risques ?... Je n'en ajouterai pas un autre, va, pour sûr ! »*

*Elle éclata en larmes, elle eut comme une crise, ne se défendant plus, les bras tordus, les jambes agitées de secousses nerveuses ; et il ne pouvait la prendre, il était jeté de côté, à chaque nouvelle tentative. Une colère le rendit brutal, il se tourna vers sa femme.*

*« Nom de Dieu de feignante ! quand tu nous regarderas !... Aide-moi donc, tiens-lui les jambes, si tu veux que ça se fasse. »*

*Lise était restée droite, immobile, plantée à dix mètres, fouillant de ses yeux les lointains de l'horizon, puis les ramenant sur les deux autres, sans qu'un pli de sa face remuât. A l'appel de son homme, elle n'eut pas une hésitation, s'avança, empoigna la jambe gauche de sa sœur, l'écarta, s'assis dessus,*

*comme si elle avait voulu la broyer. Françoise, clouée au sol, s'abandonna, les nerfs rompus, les paupières closes. Pourtant, elle avait sa connaissance, et quand Buteau l'eut possédée, elle fut emportée à son tour dans un spasme de bonheur si aigu, qu'elle le serra de ses deux bras à l'étouffer, en poussant un long cri. Des corbeaux passaient, qui s'en effrayèrent. Derrière la meule, apparut la tête blême du vieux Fouan, abrité là contre le froid. Il avait tout vu, il eut peur sans doute, car il se renfonça dans la paille. (idem, pp. 438-439)*

Zola nos dá com clareza todos os elementos que o leitor necessita para entender o sentido dessa passagem: não apenas a brutalidade de Buteau e Lise, que conspiram para tramar o ataque a Françoise, mas ainda os desejos conflitantes dos três, e a vontade de vingança entre as irmãs apontam para o caráter primal, instintivo, das forças em jogo. Retomando, em certa medida, a cena inicial do acasalamento (aquela em que Françoise se vê com a tarefa de ajudar o touro) Zola parece reforçar o tom de brutalidade, mas também de naturalidade, que caracteriza a lógica sazonal da terra.

A cena é de tal agressividade que mesmo os corvos que voam no céu com ela se assustam, e sua imagem é um prenúncio da catástrofe que virá. Após ter ajudado Buteau, Lise percebe que Françoise o ama, o que, paradoxalmente, a enfurece ainda mais: uma briga entre as duas irmãs explode por causa de ciúmes. Ciúmes do homem, ciúmes da terra. Lise, tomada de raiva, enterra uma foice nos flancos de Françoise e a deixa sangrando, fugindo com Buteau. A brutalidade da cena, seu caráter de luta primitiva, tem por cenário, não por acaso, a terra. A cena de violência e a cena de morte a têm, simbolicamente, por cenário:

*Sa jalousie éclatait, singulière après ses complaisances, une jalousie qui portait moins sur l'acte que sur la moitié de ce que sa sœur lui avait pris dans l'existence. Si cette fille de son sang n'était pas née, est-ce qu'il lui aurait fallu partager tout ? Elle l'exécrait d'être plus jeune, plus fraîche, plus désirée.*

*« Tu mens ! criait Françoise. Tu sais bien que tu mens !*

- Ah ! je mens ! Ce n'est peut-être pas toi qui voulais de lui, qui le poursuivais jusque dans la cave.

- Moi ! Moi ! et, tout à l'heure, est-ce moi encore?... Vache qui m'a tenue ! Oui, tu m'aurais cassé la jambe ! Et ça, vois-tu, je ne comprends pas, faut que tu sois dégoûtante, ou faut que tu aies voulu m'assassiner, gueuse ! »

Lise, à la volée, répondit par une gifle. Cette brutalité affola Françoise qui se rua sur elle. Les mains au fond des poches, Buteau ricanait, sans intervenir, en coq vaniteux pour lequel deux poules se battent. Et la bataille continua, enragée, scélérate, les bonnets arrachés, les chairs meurtries, chacune fouillant des doigts où elle pourrait atteindre la vie de l'autre. Toutes deux s'étaient bousculées, étaient revenues dans la luzerne. Mais Lise poussa un hurlement, Françoise lui enfonçait les ongles dans le cou ; et, alors, elle vit rouge, elle eut la pensée nette, aiguë, de tuer sa sœur. A gauche de celle-ci, elle avait aperçu la faux, tombée la manche en travers d'une touffe de chardons, la pointe haute. Ce fut comme dans un éclair, elle culbuta Françoise, de toute la force de ses poignets. Trébuchante, la malheureuse tourna, s'abattit à gauche, en jetant un cri terrible. La faux lui entra dans le flanc.

« Nom de Dieu ! nom de Dieu ! » bégaya Buteau.

Et ce fut tout. Une seconde avait suffi, l'irréparable était fait. Lise, béante de voir se réaliser si vite ce qu'elle avait voulu, regardait la robe coupée de tacher d'un flot de sang. Était-ce donc que le fer avait pénétré jusqu'au petit, pour que ça coulât si fort ? Derrière la meule, la face pâle du vieux Fouan s'allongeait de nouveau. Il avait vu le coup, ses yeux troubles clignotaient.

Françoise ne bougeait plus, et Buteau, qui s'approchait, n'osa la toucher. Un souffle de vent passa, le glaça jusqu'aux os, lui hérissa le poil, dans un frisson d'épouvante.

« Elle est morte, filons, nom de Dieu ! » (idem, pp. 440-441)

O modo como Zola estrutura a seqüência dessa luta primitiva pela posse da terra reforça a oposição entre Buteau e Jean como figuras simbólicas de

duas visões de mundo visceralmente opostas. Quando, momentos mais tarde, Jean encontra Françoise, ela apenas diz que caiu sobre uma foice. Jean percebe que Françoise está mentindo e intui que essa mentira é o sinal de que há uma verdade que ele não pode realmente compreender. Os dois se afastam ainda mais, e Françoise deixa ainda mais clara a lacuna que existe entre Jean e a terra. A reticência de Françoise em fazê-lo senhor das terras (quando eles se casaram, ela desejou fazer um testamento a seu favor, mas logo abandonou a idéia) surge então a Jean em seu sentido pleno. Ele compreende que sua resistência em relação ao testamento vem do fato que, na verdade, ele é o intruso, o estranho à terra. Não há nada que possa ser feito, Jean compreende que Françoise vai morrer e com ela acaba também a possibilidade de uma nova vida, com seu filho, com a esperança de uma nova terra.

Com Françoise já à beira da morte, Jean tenta, mais uma vez, persuadi-la a assinar o testamento. No trecho a seguir, Zola acentua os matizes de Jean como personagem cuja paixão pela terra é passageira. Françoise, ao contrário, ama a terra e não quer vê-la passar às mãos de um desconhecido, mesmo que para isso tenha que deixá-la a seus assassinos:

*Cependant, lui, depuis qu'il l'avait ramenée agonisante, songeait au testament. Toute la nuit, l'idée lui était revenue que, si elle mourait de la sorte, il n'aurait que la moitié des meubles et de l'argent, cent vingt-sept francs qui se trouvaient dans la commode. Il l'aimait bien, il aurait donné de sa chair pour la garder ; mais ça augmentait encore son chagrin, cette pensée qu'il pouvait perdre avec elle la terre et la maison. Jusque-là, pourtant, il n'avait point osé lui en ouvrir la bouche : c'était si dur, et puis il y avait toujours eu du monde. Enfin, voyant qu'il n'en saurait pas davantage sur la façon dont l'accident s'était produit, il se décida, il aborda l'autre affaire.*

*'Peut-être bien que tu as des arrangements à terminer.'*

*Françoise, raidie, ne parut pas entendre. Sur ses yeux clos, sur sa face fermée, rien ne passait.*

*'Tu sais, à cause de ta sœur, dans le cas où un malheur t'arriverait... Nous avons le papier, là, dans la commode.'*

*Il apporta le papier timbré, il continua d'une voix qui s'embarrassait.*

*'Hein ? désires-tu que je t'aide ? Savoir si tu as encore la force d'écrire... Moi, ce n'est pas l'intérêt. C'est seulement l'idée que tu ne peux rien vouloir laisser aux gens qui t'ont fait tant de mal.'*

*Elle eut un léger frisson des paupières, qui lui prouva qu'elle entendait. Alors, elle refusait donc ? Il en resta saisi, sans comprendre. Elle-même, peut-être, n'aurait pu dire pourquoi elle faisait ainsi la morte, avant d'être clouée entre quatre planches. La terre, la maison n'étaient pas à cet homme, qui venait de traverser son existence par hasard, comme un passant. Elle ne lui devait rien, l'enfant partait avec elle. À quel titre le bien serait-il sorti de la famille ? Son idée puérile et têtue de la justice protestait : ceci est à moi, ceci est à toi, quittons-nous, adieu ! Oui, c'étaient ces choses, et c'étaient d'autres choses encore plus vagues, sa sœur Lise reculée, perdue dans un lointain, Buteau seul présent, aimé malgré les coups, désiré, pardonné.*

*Mais Jean s'irrita, gagné et empoisonné lui aussi par la passion de la terre. Il la souleva, tâcha de l'asseoir sur son séant, essaya de lui mettre une plume entre les doigts.*

*'Voyons, est-ce possible ?... Tu les aimerais mieux que moi, ils auraient tout, ces gueux !'*

*Alors, Françoise ouvrit enfin les paupière, et le regard qu'elle tourna vers lui, le bouleversa. Elle savait qu'elle allait mourir, ses grands yeux élargis en avaient le désespoir sans fond. Pourquoi la torturait-il ? Elle ne pouvait pas, elle ne voulait pas. Un cri sourd de douleur lui avait seul échappé. Puis, elle retomba, ses paupières se refermèrent, sa tête redevint immobile, au milieu de l'oreiller. (idem, pp.446-447)*

Françoise morre sem ter assinado o testamento ; Buteau e Lise retomam a casa tão desejada. Ao mesmo tempo, expulsam Jean que, cansado, acaba por aceitar seu destino, e parte daquela que nunca foi, de fato, sua casa. Estrangeiro, expulso, que nunca pertencera de fato à dinâmica movida pelo

amor à terra, este Jean que deixa o campo é visto, ainda uma última vez, como ameaça. Ao vê-lo dirigir-se para o campo, Buteau fica apreensivo em relação à terra e vai vê-la para assegurar-se de que nada sofreu.

Em Buteau, Zola desenha um personagem cujo afeto pela terra se torna mais claro quando oposto à indiferença que dedica às pessoas que o rodeiam - desgostoso com sua família no momento em que as terras de seu pai são divididas, indiferente a Lise e ao seu filho, incapaz de tomar uma atitude digna quando provoca a morte de sua mãe, física e moralmente brutal em relação à cunhada. Uma das dimensões de Buteau é representar, ao longo do romance, o camponês rude, aparentemente sem sentimentos, capaz de agir exclusivamente por interesse. Porém, sempre que Zola mostra o personagem em relação à terra, tem-se a impressão de que um Buteau terno e apaixonado se esconde sob a carcaça do rude Buteau:

*« Brusquement, Buteau s'arrêta.*

*Nom de Dieu ! Il a filé par le haut, pourvu qu'il ne soit pas allé faire du mal à la terre !*

*C'était absurde, mais ce cri de passion l'avait bouleversé. La pensée de la terre lui revenait, dans une secousse de jouissance inquiète. Ah ! la terre, elle tenait aux entrailles plus encore que la maison ! Ce morceau de terre de là-haut qui comblait le trou entre ses deux tronçons, qui lui rétablissait sa parcelle de trois hectares, si belle, que Delhomme lui-même n'en possédait pas une semblable ! Toute sa chair s'était mise à trembler de joie, comme au retour d'une femme désirée et qu'on a cru perdue. Un besoin immédiat de la revoir, dans sa crainte folle que l'autre pouvait l'emporter, lui tourna la tête. Il partit en courant, en grognant qu'il souffrirait trop, tant qu'il ne saurait pas. » (idem, p. 472)*

A terra representa muito mais do que a casa que ele tanto desejava reaver. A terra sim é o objeto de paixão de Buteau. Ela aparece novamente como a mulher desejada, a mulher que se teme perder, a mulher por quem o

homem vai ao extremo. Só ela é capaz de fazer Buteau tremer de alegria, só ela é capaz de revelar seus sentimentos mais profundos.

Em meio a esse momento de descoberta de uma outra faceta de Buteau, encontramos Jean convencido de que deve partir. Esse não é, nem nunca foi, o seu lugar. O último capítulo é dedicado às hesitações de Jean. Depois de tantos acontecimentos perturbadores, ele acaba por decidir ir à guerra e deixar tudo para trás. Ele dá seu último adeus a Françoise e à Beauce, essa mulher, essa terra que ele acabou por amar, a seu modo.

*« Derrière l'église, le cimetière s'ouvrait, enclos d'un petit mur à moitié détruit, si bas, que, du milieu des tombes, le regard allait librement d'un bout à l'autre de l'horizon. Un pâle soleil de mars blanchissait le ciel, voilé de vapeurs, d'une finesse de soie blanche, à peine avivée d'une pointe de bleu ; et, sous cette lumière douce, la Beauce, engourdie des froids de l'hiver, semblait s'attarder au sommeil, comme ces dormeuses qui ne dorment plus tout à fait, mais qui évitent de remuer, pour jouir de leur paresse. Les lointains se noyaient, la plaine en semblait élargie, étalant les carrés déjà verts des blés, des avoines et des seigles d'automne ; tandis que, dans les labours restés nus, on avait commencé les semailles de printemps. Partout, au milieu des mottes grasses, des hommes marchaient, avec le geste, l'envolée continue de la semence. On la voyait nettement, dorée, ainsi qu'une poussière vivante, s'échapper du poing des semeurs les plus proches. Puis, les semeurs se rapetissaient, se perdaient à l'infini, et elle les enveloppait d'une onde, elle ne semblait être, tout au loin, que la vibration même de la lumière. A deux lieues, aux quatre points de l'étendue sans borne, la vie de l'été futur pleuvait dans le soleil. » (idem, pp. 493-494)*

A cena, que se abre com a visão da igreja, do cemitério e dos túmulos alarga-se pelo olhar de Jean que percorre de um lado ao outro o horizonte. O mês de março é marcado pela palidez do sol e o céu revela uma pequena

ponta de azul atrás das nuvens. O dia se mostra preguiçoso, como se não tivesse vontade de acordar. Uma plantação vai embora e outra já começa a ser semeada. Os semeadores repetem o gesto de Jean no início do romance, as sementes espalham o dourado pelos ares. E, finalmente, tem-se o anúncio do verão que se aproxima. A cena, a que Zola empresta extremo lirismo, não se enquadra na idéia de Naturalismo obscuro do qual o romance foi acusado. A severidade da crítica só pode ser construída pela exacerbação de apenas uma das dimensões da narrativa. A grandeza da diversidade de imagens - que demonstra a maestria dos grandes autores - bem como a complexidade das reflexões políticas e a beleza de verdadeiras passagens líricas são virtualmente descartadas por aqueles que buscam reduzir o Naturalismo de Zola a suas passagens mais cruas.

A narrativa quase lírica da partida de Jean se alterna (novamente reforçando a estrutura do romance) com outras de grande indiferença a qualquer sentimento humano. Ao final do romance, é a família Fouan, que, ao final do romance, reunida para o enterro do pai reinicia a disputa. Delhomme, agora prefeito, nada faz para que o sogro Fouan possa, enfim, descansar longe de um inimigo na terra que tanto amava; Buteau, indignado com a posição do túmulo do pai, começa uma nova briga.

O final do romance retoma a figura de Jean, que deixa o campo que havia semeado e as mudanças que plantou nesta terra e que um dia florescerão. Como em *Germinal*, Zola fecha o romance com a idéia de um novo recomeço, de uma nova esperança. Mesmo se Jean deixa as terras, como se tivesse tudo perdido, fica a imagem da terra que germinará uma nova vida, aquela que ele semeou.

*« (...) Et la terre seule demeure, l'immortelle, la mère d'où nous sortons et où nous retournons, elle qu'on aime jusqu'au crime, qui refait continuellement de la vie pour son but ignoré, même avec nos abominations et nos misères.*

*Longtemps, cette rêvasserie confuse, mal formulée, roula dans le crâne de Jean. Mais un clairon sonna au loin, le clairon*

*des pompiers de Bazoches-le-Doyen qui arrivait au pas de course, trop tard. Et, à cet appel, brusquement il se redressa. C'était la guerre passant dans la fumée, avec ses chevaux, ses canons, sa clameur de massacre. Il serrait les poings. Une émotion l'étranglait ! Ah ! bon sang ! puisqu'il n'avait plus le coeur à la travailler, il la défendrait, la vieille terre de France!*

*Il partait, lorsque, une dernière fois, il promena ses regards des deux fosses, vierges d'herbe, aux labours sans fin de la Beauce, que les semeurs emplissaient de leur geste continu. Des morts, des semences, et le pain poussait de la terre. » (idem, pp. 508-509)*

A terra aparece como a única imortal, soberana, de onde saímos e para onde voltamos. O uso de *nous*, coletivizando a experiência ao final do romance, parece ser indício da dimensão política, coletiva, que Zola pretende para sua obra. Jean, perdido em seus pensamentos, vislumbra imagens da guerra que conheceu e para a qual voltará. Incapaz de trabalhar na terra, será capaz de cuidar dessa mesma terra de outro modo. E tudo vai passar por ela, essa terra poderosa que encerra tudo: a morte, a semente, o pão da vida.

Essa cena final aponta para a forma como Zola impõe um estilo próprio à sua narrativa, fazendo conviver crueza descritiva e delicadeza de observação. *La Terre* reafirma a extraordinária força do impacto de sua narrativa. Através da realidade de camponeses que compunham a maioria da população do país, ele trouxe para seu romance questões de ordem política e social pinceladas não só com as cores fortes associadas ao Naturalismo mas também com passagens líricas que produzem momentos, não raro, pungentes. Essa qualidade da prosa de Zola não escapa à observação de um leitor agudo como Robert, que lê o romance já na década de 1950:

*Le roman qu'offrait Zola au public de 1887 était une œuvre fort complexe ; romancier naturaliste, il prétendait y étudier complètement un milieu, dégager, sans en omettre aucune, les circonstances économiques, historiques et sociales qui agissent sur lui, traiter toutes les scènes caractéristiques et*

*en même temps montrer comment ce milieu façonne nécessairement l'homme lui-même. Mais, comme ses personnages vivent de la terre, à la fois réceptacle et symbolise des forces premières, par le choix même de ce sujet, il libérait ses propres facultés poétiques et, à la suite de l'aspect documentaire et psychologique il nous a fallu étudier l'organisation dramatique et les qualités lyriques et épiques d'une œuvre qui, solidement ordonnée, se meut cependant sur des plans multiples. Une telle complexité surprit et désorienta. Par ailleurs Zola, qui ne fuyait pas le tumulte, avait d'avance piqué la curiosité du public ; certaines situations, certains termes alarmaient les pudeurs ; on pouvait se demander sans fin si Zola calomniait ou non la paysannerie, surtout à une époque où le Naturalisme, qui n'avait jamais cessé d'être discuté, semblait perdre en autorité. Ainsi s'explique que les réactions du public français se soient montrées plus bruyantes que compréhensives. (Robert, 1952, p. 404)*

Essa percepção da complexidade da narrativa de Zola que Robert tão claramente nos indica, parece ser elemento central para um estudo produtivo da recepção crítica de *La Terre*. É a partir dessa perspectiva de interpretação da obra que buscaremos mostrar como a crítica francesa se apropriou do romance para explorar a idéia de decadência do Naturalismo - idéia essa que parece fortemente ligada à resposta que a crítica literária francesa oferece aos temores, valores e propósitos de parte importante da sociedade francesa daquela época. Mostraremos, ainda, como, de outra parte, a complexidade narrativa de *La Terre* permite que a crítica brasileira lance mão desse mesmo romance para discutir a realidade não apenas literária, mas também político-social do país.

## II. A crítica francesa e *La Terre*

Quando o romance *La Terre* é publicado, a França vive novamente uma democracia com a Terceira República e assiste ao desenvolvimento do socialismo e à afirmação da consciência operária provocada pela industrialização. O lema “Liberdade, Igualdade e Fraternidade” fora o ponto de partida para uma nova sociedade mais igualitária, em que o pensamento “livre de censuras”<sup>10</sup> ajudava a consolidar cada vez mais a democracia.

Mas essa também era a França da crise rural que, desde o fim do II Império e dos primeiros anos da III República, abrigava uma grande parcela da população descontente com os rumos que se iam delineando, parcela essa que faria ver mais claramente sua insatisfação entre 1880 e 1900. No último quarto do século XIX, uma grande crise marca o início da grande depressão da agricultura não só francesa, mas também europeia e mundial. A baixa de preços dos produtos agrícolas e a concorrência estrangeira dificulta a vida dos camponeses franceses, sobretudo daqueles que cultivavam cereais.

*« La baisse des prix atteint si fortement le monde agricole qu'il en reste comme pétrifié, sans réactions si ce n'est verbales. Ses malheurs, dit-on, sont dus à la mauvaise foi des nations étrangères qui ne respectent pas leurs engagements et réduisent les achats de produits français, et à l'incapacité des gouvernants. Pour les paysans le réveil est brutal après la somnolence du Second Empire entretenue par la hausse des prix. Ils ne peuvent et ne veulent se considérer comme responsables de la situation et cherchent des boucs émissaires. »* (Agulhon, 1976, p. 397)

É dentro desse cenário que a literatura francesa conjuga as marcas da eclosão dos novos ideais político-sociais com a bagagem representada pelos ecos da realidade anterior. O Romantismo, com Chateaubriand, Lamartine,

---

<sup>10</sup>Darcos, 1992

Vigny, Musset e, evidentemente, Victor Hugo, já havia registrado, a seu modo, o impacto dessas noções sobre a concepção de indivíduo, enquanto que o Realismo havia sugerido uma reflexão em que o coletivo começava a receber maior atenção.<sup>11</sup> As inúmeras transformações que se seguiram à Revolução Francesa, ao período napoleônico e à instalação da República não poderiam, de fato, deixar de influenciar fortemente o caráter da produção literária na França.

Entretanto, e apesar da vitalidade dessa produção literária, encontramos a crítica francesa descontente com os rumos da produção romanesca da época. Entre 1886 e 1887, por exemplo, várias manifestações críticas acusaram a produção literária de falta de imaginação, sugerindo que nenhum romance recente de grande valor aparecera. Em seu prefácio ao *l'Année littéraire* de Paul Ginisty, Jules Lemaître dá voz a esta percepção:

*« A vrai dire cette masse énorme de narrations pourrait se ranger dans un petit nombre de catégories. Histoire de paysans, de filles séduites, de brutes inconscientes et irresponsables ; histoires de courtisanes et de névrosées ; histoires d'artistes tués par leurs maîtresses ou de femmes martyrisées par des artistes ; histoires de filles nobles épousant des bourgeois, ou réciproquement ; histoires toujours recommençantes de l'éternel trio, le mari, la femme et l'autre, avec toutes les combinaisons et tous les dénouements possibles ; mœurs de Paris, mœurs de province, mœurs des champs. Autre classement : romans idéalistes, romanesques, psychologiques, naturalistes, impressionnistes, [...]. Et vous pouvez encore ramener ces innombrables récits au genre Zola, au genre Goncourt, au genre Feuillet; quelques-uns, surtout les romans de femmes, au genre George Ohnet. Je ne parle pas de ceux qui se ramènent au genre Richebourg ou Montépin. »*  
(Lemaître, apud Robert, pp. 410-411)

---

<sup>11</sup> Darcos, 1992

Essa passagem nos mostra o tom quase que unânime da opinião da crítica da época que via na produção literária apenas a aplicação de moldes copiados de autores muito celebrados - como Zola, por exemplo - e que, segundo o crítico, não denotava grande criação artística. Essa não era apenas a palavra de Lemaître. Em 1887, vários críticos, contrariados com o que consideravam a baixa qualidade dos romances, decidem que a resposta a essa situação não pode ser outra senão a de se mostrar a falência do Naturalismo. Para uma parcela importante da intelectualidade francesa, esse enfoque literário exaurira-se completamente, e diversos críticos se apressavam em tentar provar, eloquentemente, esse esgotamento. Uma das expressões mais claras desse movimento é o artigo publicado por Brunetière (que será examinado com vagar mais adiante), em 1º de setembro de 1887: « La banqueroute du Naturalisme ». Esse artigo vem na esteira do “Manifesto dos Cinco”, artigo publicado pouco antes por cinco jovens que se diziam discípulos de Zola, e que se unem contra o romance *La Terre* para tecer-lhe críticas duras (calcadas apenas nos primeiros capítulos do romance que começava a ser publicado).

Compondo esse quadro de descontentamento, nota-se ainda um desvio de interesse do público leitor francês para a grande produção de romances russos, traduzidos entre 1886 e 1887, e que inundam a sociedade francesa. Tolstoï e Dostoïevsky passam a receber os aplausos negados aos autores nacionais.<sup>12</sup> É nesse momento que a publicação de *Le Roman russe* de Vogüé incendeia o mundo literário francês.<sup>13</sup> A obra de Vogüé<sup>14</sup> nos revela, mais uma

---

<sup>12</sup> Em 1886 : Tolstoï : *Enfance et adolescence*, *Les Cosaques*, *Katia*, *A la recherche du bonheur*, *Anna Karénine* - Dostoïevski : *Souvenirs de la maison des morts*, *les Possédés*, *Krotkaïa*, *l'Esprit Souterrain*, *Crime et châtimeut* - Gontcharoff : *Marc le Nihiliste*. Em 1887 : Tolstoï : *Dernières nouvelles* - Dostoïevski : *l'Idiot*. Guy Robert relembra a publicação dessas traduções através do prefácio de E.-M. Vogue, *Le Roman Russe*, 1886, cujas traduções foram publicados entre 1886 e 1887

<sup>13</sup> « *C'est en France, comme il était naturel, que le Roman russe eut l'accueil qu'il méritait. Là, il fit sensation. Triple était l'intention de l'auteur : préparer les voies à une alliance franco-russe, détourner le roman français du naturalisme et partager avec le public lettré son admiration du spiritualisme russe.* » (estudo de Pierre Pascal in *Le Roman russe*, 1971, p. 26))

<sup>14</sup> Pierre Pascal, em seus comentários sobre a obra de Vogüé, nos indica quem é o autor : “*Ce diplomate attaché à l'ambassade de France à Saint-Pétersbourg envoya une série d'articles dans les années 1883-1886, qui révélèrent à un public presque ignorant en la matière la richesse des lettres russes et plus particulièrement de l'éclosion prodigieuse du roman. Réunis*

vez, a vontade da crítica de superar o momento naturalista e encontrar novos caminhos para a continuidade do romance. Em texto de 1886, Vogüé mostrase convencido do caráter épico da obra de Zola, mas considera criticamente o Naturalismo do autor como uma retomada das técnicas do romantismo recheada de artifícios de qualidade duvidosa.

*« Nous arrivons à l'initiateur incontesté du réalisme, tel qu'il règne aujourd'hui, à Gustave Flaubert. Nous n'aurons pas besoin de chercher plus avant. Après lui, on inventera des noms nouveaux, on raffinera sur la méthode, on ne changera rien aux procédés du maître de Rouen, ni surtout à sa conception de la vie. Si M. Zola s'est imposé à nous avec une indiscutable puissance, c'est, ne lui en déplaise, grâce aux qualités épiques dont il ne peut pas se défaire. Dans ses romans, la partie réaliste est caduque; il nous subjugué par les vieux moyens du romantisme, en créant un monstre synthétique, animé d'instincts formidables, qui absorbe les hommes et vit de sa vie propre au-dessus du réel; un jardin dans **la faute de l'abbé Mouret**, une halle dans **le Ventre de Paris**, un cabaret dans **l'Assommoir**, une mine dans **Germinal**, et toujours ainsi. J'allais ajouter: une cathédrale dans **Notre-Dame de Paris**, tant le travail de idéalisation est identique avec celui de Victor Hugo. L'appareil réaliste semble plutôt une gêne pour le poète épique, une concession aux goûts de l'époque qui doit répugner à son imagination abstraite. »* (Vogüé, 1971, p. 50)

Para apontar as limitações do Naturalismo, Vogüé lança mão de grandes autores. Flaubert, já se afirmara com o realismo e representava o início de uma nova era da literatura. Zola, embora mesmo seus oponentes não consigam negar-lhe o assombroso talento narrativo de grande “poeta épico”, é apontado como o criador de “um monstre synthétique”, em que o realismo “à la Flaubert” está caduco.

---

*en un volume, ils forment **Le Roman russe** qui connut à la fin du XIXe siècle une fortune et une diffusion remarquables.”* (in *Le Roman russe*, 1971)

A repercussão da obra de Vogüé e de sua crítica aos romancistas franceses é comentada por Martino que nos remete à crítica católica e conservadora de seu tempo. Um dos expoentes dessa crítica é Barbey d'Aurevilly, que julga o livro essencial para o fim do século XIX:

*En 1886, E.-M. de Vogüé publia **Le Roman Russe**, où la critique catholique voit aujourd'hui « un des livres essentiels de la fin du XIXe siècle ». Ce fut, en tout cas, à son heure, une œuvre de grande signification. Au naturalisme français l'auteur opposait non pas, comme Brunetière, un autre naturalisme, de teinte moins foncée, mais une peinture de la vie franchement idéaliste, celle des romanciers russes. Il formulait ainsi le programme idéal d'une littérature nouvelle, qui se dresserait en face du réalisme scientifique, et détruirait le prestige de Flaubert et de Zola, en même temps que celui de Comte. Ce livre préparait, lui aussi, à sa manière, les voies d'un retour vers la religion et vers les vieilles traditions françaises, que le positivisme et la République étaient en train d'étouffer. (Martino, 1930, p. 198)*

É claro, segundo o comentário de Martino, o porquê de a crítica católica encontrar na obra “um livro essencial”. Vogüé afirma que o realismo dos escritores russos remetia à religião e a antigas tradições que a literatura e a vida contemporânea francesas estavam apagando através do Naturalismo. *Le Roman russe*, não só é a imagem do sucesso dos romances russos na sociedade francesa, mas também é o reflexo da vontade de uma reforma literária e, talvez, de uma retomada de valores propagados pela religião. Ao mesmo tempo em que, na política, o Estado buscava dissociar sua imagem daquela da religião,<sup>15</sup> críticos como Barbey d'Aurevilly et Brunetière desejavam se aproximar mais e mais da Igreja Católica e de seus preceitos.

Dentro dessa perspectiva, era importante para a crítica literária francesa mostrar que o Naturalismo era uma tendência literária ultrapassada e que Zola

e seus seguidores já haviam esgotado todas as possibilidades para, com qualidade, dar continuidade e sustentar o estandarte da escola por eles eleita. Essa rejeição ao Naturalismo, se agora se via mais intensa, não era, contudo, nova : desde seu início, o Naturalismo encontrara grandes inimigos e, mesmo se admirado pelo público, sofria constantes ataques. Veja-se, por exemplo, a postura da crítica conservadora, que tinha em Barbey d'Aurevilly um de seus maiores expoentes, e que não se cansava de insultar o Naturalismo. Esse crítico, como nos lembra Martino, se comprazia em chamar Zola de “*artista da lama*” e de “*Michelangelo da imundice*”.<sup>16</sup>

*Quand on a épuisé, disait-il, la poétique du **Dégoutant** de M. Zola ; quand on s'est encanaillé, soi et son talent, avec cette furie ; quand on a trifouillé à ce point les quinzièmes **dessous** de la crapule humaine et qu'on est entré dans les égouts sociaux sans bottes de vidangeur, - car M. Zola ne vidange pas, il assainirait ! et il n'assainit pas ; il se contente d'empester, - où pourrait-on bien aller encore, et quelle marche d'infamie et de saletés resterait-il à descendre ?... La boue, ce n'est pas infini. (Barbey d'Aurevilly, apud Martino, 1930, p. 192)*

A crítica de Barbey d'Aurevilly vai além de uma opinião meramente acadêmica sobre um escritor. O caráter moral de sua fúria transparece no conjunto de palavras de que se vale – *dégoutant, encanaillé, crapule, égouts, assainir, empester, infamie, saletés, boue* – mostra seu desejo de desterrar Zola para a margem da literatura. O crítico tenta transformá-lo em um ser que é capaz de toda ordem de baixez, incapaz de compor uma verdadeira obra literária. D'Aurevilly nos indica nesse trecho o temor que sente pela escritura de Zola, cuja suposta sordidez, associada à avidez com que era consumida, podia ser lida como elemento na batalha pela retomada dos “valores franceses”.

---

<sup>15</sup> Exemplo dessa vontade é a batalha de Jules Ferry durante a Terceira República para transformar a escola francesa em “gratuita, **laica** e obrigatória

<sup>16</sup> *Barbey d'Aurevilly appelait Zola un « artiste en fange », un Michel-Ange de la crotte », Martino, 1930, p. 191*

Desde o primeiro romance de Zola, D'Aurevilly se declara inimigo do autor<sup>17</sup> que considera vulgar e carente de espontaneidade,<sup>18</sup> que limitado em recursos, se vale da gíria e calão.<sup>19</sup> A narrativa de Zola se torna tão inadmissível para o crítico que ele decide não mais escrever sobre o autor entre 1865 e 1873,<sup>20</sup> De fato, quando o romance *La Terre* surge e Arsène Houssaye, fundador da *Revue de Paris et de Saint-Pétersbourg*, lhe pede para escrever um artigo sobre o romance, a resposta contundente do crítico nos mostra a intensidade do rancor que reservava a Zola:

*« ... je suis dans l'impossibilité de vous faire pour le premier numéro de la Revue l'article sur **La Terre** de Zola, que vous me demandez. Quand je vous verrai, je vous donnerai toutes mes raisons. Pour moi, M. Zola n'est plus dans la littérature. Ce n'est plus qu'un systématique dans le faux... C'est un spéculateur en cochonneries, qui écrit pour un public cochon, sûr que cela lui rapportera de l'argent, argent et scandale. Voilà ses objectifs. S'il a eu autrefois un talent que pour ma part j'ai toujours trouvé médiocre, maintenant il n'en a plus du tout. Pour parler de son livre, il faudrait parler comme lui, ce que je ne veux ni ne peux. D'importance, il n'en a plus pour moi et n'est plus digne que de deux lignes de mépris. »* (Barbey d'Aurevilly, apud Petit, 1963, p. 535)

A carta de D'Aurevilly, embora extrema em seu tom, é indicativa da posição de muitos em relação a Zola; até o fim de sua vida, D'Aurevilly se mostrará inimigo do romancista.<sup>21</sup> Além dessa crítica implacável, calcada mais nos bons costumes do que na qualidade literária dos romances, encontramos em outros críticos dos anos 80 motivos adicionais para acusar Zola.

Um dos argumentos que, recorrentemente, fundava os ataques críticos era o da falta de veracidade dos romances de Zola. P. Martino diz, em *Le*

---

<sup>17</sup> Petit, 1963, p. 271

<sup>18</sup> Idem, p. 476

<sup>19</sup> Idem, p. 477

<sup>20</sup> Idem, p. 531

<sup>21</sup> Idem, p. 608

*Naturalisme Français*, que a crítica chamada « critique universitaire », representada por Sarcey, J.-J. Weiss, Scherer, About e Brunetière – sendo o último, provavelmente, o mais contundente dentre os Cinco -, assinalava, de forma particular, as restrições que parte da crítica fazia ao Naturalismo:

*“Par goût d’honnêteté intellectuelle, par habitude du travail critique, elle s’employa à signaler le charlatanisme de certaines des théories de Zola, les grosses ignorances et les lourdes erreurs de l’auteur des **Rougon-Macquart**. La vieille culture humaniste de ces universitaires les attachait aux questions de style et de goût ; ils déploraient l’indifférence à l’art dont les jeunes naturalistes se firent quelque temps un programme. Ils représentaient, en somme, une forme très vivante de l’esprit traditionaliste, la culture moyenne de la bourgeoisie française à cette époque.”* (Martino, 1930, p. 192)

Certamente os jovens escritores naturalistas não eram indiferentes ao talento de Zola. Se tomarmos como exemplo a estruturação meticulosa e a sofisticação narrativa que marcam *La Terre* – e que discutimos no primeiro capítulo – encontraremos inúmeros argumentos que ajudam a entender a admiração gerada pelo talento e pelo cuidado do autor com a qualidade artística da narrativa, buscando na poesia e no lirismo trunfos para sua composição. Não se negava que o autor tivesse talento literário (e, por isso, era comparado a autores reconhecidos da literatura da época), mas deplorava-se que suas narrativas contivessem, segundo os críticos, excessos inadmissíveis e fossem marcadas por “charlatanisme, grosses ignorances, lourdes erreurs”.

Mesmo se, com *Germinal*, em 1885, Zola, houvesse obrigado a crítica francesa a curvar-se diante da grandeza de sua obra (era unânime o reconhecimento de que ali se encontrava um grande épico da literatura francesa), o projeto do Naturalismo na França seguia sob críticas severas. Anatole France, por exemplo, não tardou a dizer:

*“Enfin, je ne vois aucune raison pour partir en campagne à cette heure. Si, comme il paraît, le naturalisme dogmatique, la*

*Terreur, comme nous disions, est vaincue, sachons assurer notre victoire. Soyons sages. C'est une folie que de continuer la guerre quand on a triomphé. Surtout ne soyons pas injustes ; ce serait une sottise et une maladresse. Reconnaissons que durant sa lourde et rude tyrannie, le naturalisme a accompli de grandes choses. Son crime fut de vouloir être seul, de prétendre exclure tout ce qui n'était pas lui, de préparer la ruine insensée de l'idéalisme, démentes ruines. Mais son règne a laissé des moments énormes. Telle des œuvres qu'il a plantées sur notre sol semble indestructible. Il faut être un de ces émigrés de lettres dont nous parlions à l'instant pour nier la beauté d'un roman épique tel que **Germinal**. S'il est vrai que nous avons triomphé du naturalisme doctrinaire, sachons que le premier devoir des vainqueurs est de respecter, de protéger, de défendre le patrimoine des vaincus et faisons-nous un honneur de mettre les chefs-d'œuvre de l'école de M. Zola à l'abri de l'injure.*" (France, 1932, 3e. série, pp.322-323)

A posição de Anatole France em relação à obra monumental de Zola reflete aquela de um círculo muito mais amplo. Ao mesmo tempo em que critica o Naturalismo e pretende decretar seu fim ao apontar seus erros, ele reconhece a contribuição da escola à literatura francesa e não poupa palavras para louvar *Germinal* e destacar o romance como uma “obra-prima que deve estar protegida de qualquer tipo de injúria”. Contudo, se *Germinal* contraria a voz da crítica francesa - ávida por negar o reconhecido talento de seu autor<sup>22</sup> - em 1887, os críticos franceses encontram o pretexto desejado para atacarem violentamente não só o autor como também toda a proposta do Naturalismo: *La Terre*. A crítica francesa, ansiosa por um motivo para destronar Zola, faz ataques violentos ao romance logo no início da publicação de seus capítulos, inicialmente no jornal *Gil Blas*, a partir de 28 de maio de 1887.<sup>23</sup> Esse romance,

---

<sup>22</sup> « En dépit d'un certain isolement qu'il entretenait autour de lui Zola restait bien, en 1887, le maître du Naturalisme. (Robert, pp. 411, 412)

<sup>23</sup> Robert nos explica por que a crítica apressa-se em manifestar-se logo quando da publicação dos primeiros capítulos de *La Terre*: “Le *Gil Blas* n'avait pas encore fort avancé la publication de la *Terre* que la critique n'y tient plus : la *Gazette de France* exprima son sentiment le 10 juin, douze jours après le début du feuilleton, puis le 24 ; d'autres voix s'élevèrent dès avant la publication du Manifeste. Une telle hâte s'explique aisément : depuis l'Assommoir Zola était

um dos mais controvertidos de todo o ciclo dos *Rougon-Macquart*, se torna um marco na medida em que oferece à crítica francesa o trunfo ideal para desqualificar o Naturalismo zoliano. É a partir de *La Terre* que os críticos acreditam poder provar, de maneira definitiva, que a narrativa naturalista é, inapelavelmente, inverossímil. Sustenta-se que o romance apresenta não só cenas irreais como de uma obscenidade gratuita, levada a um extremo injustificável:

« *L'éminente situation de Zola, qui ne cessait cependant d'être discuté, les coups répétés qu'il frappait, ses outrances plus ou moins délibérément cherchées expliquent que l'œuvre ait largement retenti à tous les échos. La situation du roman en 1887, les incertitudes qui régnaient autour du Naturalisme permettent, en même temps que la complexité de l'œuvre elle-même, de comprendre que les uns aient reproché à Zola de rester tristement fidèle à un naturalisme périmé ; les autres accusèrent au contraire de manquer à ses principes, d'autres encore, par exemple Anatole France, prirent à leur compte les deux sortes de critique, d'autres enfin, le plus petit nombre, entrevirent qu'on devait surtout saluer dans **la Terre** une création d'ordre épique et lyrique.* » (Robert, 1952, pp. 413-414)

Os ataques ao romance podem ser notados, como já dissemos, a partir da publicação do primeiro capítulo de *La Terre*. Se, em 10 de junho de 1887, *la Gazette de France*, publica um artigo assinado por um “camponês anônimo” que elogia não só “*des détails pittoresques très remarquables, de petites peintures de moeurs très exactes*” mas também os personagens como Jésus-Christ e la Grande, esse mesmo ‘camponês’, em 24 de junho, revê seu primeiro julgamento e diz que os camponeses pintados por Zola são “*parfaitement ignobles*” (Robert, 1952, p. 413). Em apenas duas semanas, esse crítico anônimo muda de posição e se junta ao exército daqueles que se opõem ao

---

*sans aucun doute l'écrivain français qui avait le mieux maintenu autour de son nom et de son œuvre une atmosphère de curiosité et de lutte.* » (*La Terre*, p. 404)

maior expoente do Naturalismo francês. Fica claro que havia um desejo de clamar, em uníssono, contra o Naturalismo de Zola e que o referido “camponês anônimo” serve apenas de trunfo para tal crítica poder se manifestar.

Contudo, nenhum ataque ao romance foi tão virulento quanto o que viria de cinco jovens que se diziam discípulos de Zola. O “Manifesto dos Cinco”, publicado em *Le Figaro* de 18 de agosto de 1887, foi um dos exemplos mais evidentes da obsessão em desbancar o Naturalismo zoliano, por parte não só da crítica, como também da nova geração de escritores que haviam inicialmente admirado os idéias naturalistas. Ele significou, provavelmente, um dos golpes mais profundos para Zola, pois suas considerações iam além da esfera literária e expunham a vida pessoal do autor, buscando aí justificativas para os supostos excessos de sua escrita. Cinco jovens romancistas de inspiração naturalista, pouco conhecidos, assinaram o Manifesto. Muito se falou sobre o Manifesto pois seu conteúdo revelava a proximidade desses autores com Zola. Devido à notória rivalidade entre Daudet, Goncourt e Zola tudo levava a crer que os autores haviam sido os instigadores do texto, mesmo que os dois o tenham negado.<sup>24</sup>

*« La publication sans cesse retardée du texte intégral du Journal des Goncourt apporterait-elle des révélations nouvelles sur la genèse du Manifeste ? En fait, rien n'y permet de mettre en doute la valeur de la « parole d'honneur » donnée par Goncourt à Zola ; rien n'autorise à penser que Daudet et lui furent directement les instigateurs du Manifeste. Et, en admettant même que Xau ait, dans le Figaro du 21 août, très exactement rapporté les paroles de Zola, on ne peut être sûr que celui-ci, même sous le coup de la première émotion, ait nettement accusé Goncourt et Daudet d'avoir inspiré les Cinq.*

*Tous ceux qui ont jusqu'ici abordé l'histoire du Manifeste paraissent avoir chargé, sans y être suffisamment autorisés, soit Zola, soit Goncourt et Daudet. Que ces derniers aient pu, au sujet de la Terre, apporter d'importantes réserves devant*

---

<sup>24</sup> *Dictionnaire d'Émile Zola*, Editions Robert Laffont, Paris, 1993, p. 240

*Bonnetain et Rosny, cela semble possible, voire vraisemblable ; quels que soient les reproches qu'à la date du 18 août Goncourt adresse au Manifeste, il ne déclare pas en désapprouver le dessein général. Mais rien n'indique non plus qu'il en ait directement inspiré la rédaction et la publication. Par contre la responsabilité indirecte de Goncourt et de Daudet peut passer pour très vraisemblable, bien qu'elle soit peut-être indémontrable : qui saura jamais si quelques paroles des Maîtres ne purent être interprétées comme une invitation par des disciples ambitieux ou trop zélés ? On peut raisonnablement admettre que, croyant plaire à Goncourt et à Daudet, obéissant à la fois quelque dépit, à leur désir d'attirer sur eux l'attention du public, et aussi à des scrupules d'ordre proprement esthétique, Bonnetain et Rosny ont, de leur propre chef, conçu l'idée du Manifeste. Malgré les dissentiments antérieurs et les inévitables blessures d'amour-propre qu'ils s'infligèrent mutuellement avant cet incident, c'est de bonne foi, semble-t-il, que Zola, Goncourt et Daudet protestèrent de leur innocence respective. Tous trois, en tout cas, se sont efforcés de ne pas envenimer et de ne pas prolonger l'incident, en dépit de tout le bruit dont les journaux ne manquèrent pas de l'entourer. » (Robert, 1952, pp. 432-433)*

Assim, mesmo antes de *La Terre* ser publicada<sup>25</sup> em sua totalidade e de se conhecer o final do romance, esses cinco supostos discípulos de Zola<sup>26</sup> - MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte e Gustave Guichês -, deram seu veredicto sobre o autor de *La Terre*, acusando-o de trair seu próprio projeto. Supõe-se que Rosny tenha sido o cabeça do Manifesto, pois era um escritor cuja obra provocava pouco interesse e que se

---

<sup>25</sup> O romance começou a ser publicado em 28 de maio de 1887 no jornal *Gil Blas*. O *Manifesto dos Cinco* foi publicado em 18 de agosto (menos de três meses depois) e o romance, em sua totalidade, foi publicado em 15 de novembro do mesmo ano. Mesmo Anatole France, em seu artigo sobre *La Terre* reprova essa pressa na publicação do Manifesto "*Les cinq n'ont point attendu, pour juger La Terre, d'en connaître la fin.*"

<sup>26</sup> Zola, através de sua correspondência, deixa claro que nenhum dos Cinco signatários do Manifesto fazia parte de sua intimidade e que só os havia encontrado na casa de Goncourt e Daudet, fato que reforça a suspeita da autoria dos dois escritores. (Correspondência de Zola, tomo VI, p. 168)

ressentia do grande sucesso de Zola. Desconsiderando qualquer valor literário ou aspecto interessante na nova obra do antigo mestre, os Cinco vituperam:

*« **La Terre** a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exarcebée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice.*

*Eh bien ! cela termine l'aventure. Nous répudions énergiquement cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès. Nous répudions ces bonshommes de rhétorique zoliste, ces silhouettes énormes, surhumaines et biscornues, dénuées de complication, jetées brutalement, en masses lourdes, dans des milieux aperçus au hasard des portières d'express. De cette dernière oeuvre du grand cerveau que lança **L'Assommoir** sur le monde, de cette **Terre** bâtarde, nous nous éloignons résolument, mais non sans tristesse. Il nous poigne de repousser l'homme que nous avons trop fervemment aimé. »<sup>27</sup>*

O Manifesto pretende desautorizar o modo de escrever de Zola ao denunciar sua narrativa como uma prosa comum, sem personalidade, que lança mão de uma observação “superficial”, de “truques em desuso”, recheada, além disso, das piores imundices. Unidos de direito que eles próprios se conferiram e reforçando a idéia de que, até então, Zola representava “o homem que eles tão fervorosamente amaram”, os Cinco acreditam que é agora legítimo repudiar a literatura de Zola por julgá-la falsa. Significativamente, o Manifesto ultrapassa os limites do juízo literário (reproduzindo, a seu modo, a postura de d'Aurevilly) para se tornar um ataque pessoal que os Cinco fazem à vida de Zola, dando-lhe contornos não

---

<sup>27</sup> O texto consultado encontra-se no romance *La Terre* – Classiques, Pocket, 1994 – « Dossier historique et littéraire », p. 526)

de um texto crítico isento e bem fundamentado, mas surgindo mais como uma agressão, uma tentativa de desmoralizar um escritor. As fronteiras entre crítica literária, perspectiva social e julgamento moral tornam-se, assim, mal-definidas e o ataque migra do autor para o homem, do homem para o autor. Nas palavras de Mitterand “un outrage délibéré à la personne, un attentat de voyous, ou d’hommes de main”<sup>28</sup>:

*« Or, il est bien vrai que Zola semble excessivement préoccupé (et ceux d’entre nous qui l’ont entendu causer ne l’ignorent pas) de la question de vente ; mais il est notoire aussi qu’il a vécu de bonne heure à l’écart et qu’il a exagéré de la continence, d’abord par nécessité, ensuite par principe. Jeune, il fut très pauvre, très timide, et la femme, qu’il n’a point connu à l’âge où l’on doit la connaître, le hante d’une vision évidemment fausse. Puis le trouble d’équilibre qui résulte de sa maladie rénale contribue sans doute à l’inquiéter outre mesure de certaines fonctions, le pousse à grossir leur importance. Peut-être Charcot, Moreau (de Tours) et ces médecins de la Salpêtrière qui nous firent voir leur coprolaliques pourraient-ils déterminer les symptômes de son mal... Et, à ces mobiles morbides, ne faut-il pas ajouter l’inquiétude si fréquemment observée chez les misogynes, de même que chez les tout jeunes gens, qu’on ne nie leur compétence en matière d’amour ?... »<sup>29</sup>*

Para justificar a tese de que Zola faz uma literatura sem méritos apenas com o objetivo de vender mais livros, os autores levam ao público fatos da vida pessoal de Zola, expondo sua intimidade a toda a sociedade francesa. As referências, por exemplo, à relação com as mulheres ou a sua doença renal, irrelevantes para qualquer forma de crítica estritamente literária e inúteis para avaliar o mérito relativo do autor parecem ter antes a função de fundamentar ataques de outra natureza. É a leitura que fazem das intenções de Zola, e não de seu estilo, que estas indiscrições desejam autorizar.

---

<sup>28</sup> Mitterand, 2001, p. 853

Apesar da grande repercussão e do destaque que a imprensa conferiu ao Manifesto, Zola absteve-se de dar-lhe qualquer resposta, deixando claras a maturidade que apresentava naquele momento de seu percurso literário e a consciência que tinha das implicações da posição que ocupava junto ao contexto social da época. É o que se vê na correspondência entre Zola e Henry Céard:<sup>30</sup>

*« Paris, le 18 août 1887<sup>31</sup>*

*Mon cher Zola,*

*Thyébaut et moi souhaitons que l'article du Figaro ne vous ait pas donné des nerfs et que vous ne cédiez pas à la tentation d'y répondre. Nous avons beau faire, allez ! quelque basse idée que nous professons pour l'humanité, l'humanité est toujours au-dessous de ce que nous pensons d'elle.*

*Bien cordialement à vous.*

*Henry Céard » (Céard, 1958, p. 330)*

*« Paris, le 18 août 1887, huit heures*

*La presse de ce soir est « à la blague » sur la réclame que se taillent les cinq que vous savez. A l'heure présente les journaux ne partiraient plus. Mais tenez que le pétard a raté : le bon tout vous reste tout entier.*

*Je vous embrasse tous deux. »*

*Henry Céard » (idem, p. 331)*

Resposta d'Émile Zola a Henry Céard :

*« Médan, 19 août 1887*

*Mon vieil ami, merci de vos deux bonnes lettres qui nous ont beaucoup touchés ; et dites à Thyébaut que nous lui sommes aussi reconnaissants.*

---

<sup>29</sup> Idem, p. 526

<sup>30</sup> escritor naturalista, crítico literário e amigo pessoal de Zola

<sup>31</sup> Data da publicação do Manifesto.

*Certes, non, je ne répondrai pas. L'article avait des parties ignobles et blessantes, mais il était surtout imbécile. J'en ai été navré un moment, pour des raisons que vous devinerez. Ce matin, je lis les journaux, et ce que j'avais pensé se produit. On sera relativement avec moi, j'aime mieux ma place que celle des autres.*

*Bauër m'écrit de Dieppe une lettre indignée et m'annonce un article qui passera demain dans Le Réveil-Matin. Vous seriez bien aimable de le guetter et de m'envoyer le numéro, ainsi que les journaux où passeraient des choses intéressantes.*

*Nous vous embrassons nous autres aussi, bien fort, mon ami, car plus on va, et plus l'affection sincère est une chose bonne.*

*J'ai fini La Terre hier matin."*

(Zola, apud Bakker, 1987, p. 169)

Zola, apesar de ter sentido o golpe do artigo, considera-o sobretudo "imbecil" e, com isso, não se envolve em uma possível batalha verbal através da imprensa. De modo geral, e como Zola previra, os jornalistas da época ficaram de seu lado. Apesar de manifestações contra o modo de Zola escrever, parecia unânime o reconhecimento do grande talento do autor. Em que pese a presença de cenas fortes, Zola era reconhecido pelo seu talento literário e merecia, assim, manifestações de apreço. Podemos constatá-lo, ainda uma vez, examinando a correspondência de Céard:

*« 21 août 1887*

*Mon cher Zola,*

*Le bruit continue. Il y a encore de grands articles dans les journaux de ce soir : La Liberté, La France. Je vous les enverrai demain.*

*Albert Dethez, dans Le Siècle, a très sagement et très discrètement traité la question, je vais tâcher de vous envoyer son article.*

*Quelle singulière aventure, déconcertante même par l'espèce de justice qui s'en dégage malgré tout.*

*Je me suis renseigné, l'ahurissement vient surtout du manque de réplique. On comptait que vous alliez répondre et aussi que vos amis s'engagerait. Au demeurant, c'est un avortement misérable et qui commence à gêner ceux qui s'étaient tenus à l'écart. La déviation de la polémique qui, des rédacteurs de l'article, va à ceux qu'on accuse d'en avoir été les inspireurs, n'avait pas été prévue et cause un grand désarroi.*

*Quand je vous verrai, je vous dirai mon avis sur la génération de cette aventure laquelle fut imaginée par des adroits et exécutée par des sots. Si le charivari se prolonge un peu, vous allez voir de quelle façon les cinq signataires vont être jetés par-dessus bord. Il faudrait trouver le moyen que le tapage s'accroût encore un peu. Je n'ai pas vu jour à le faire décevant, sans quoi je serais intervenu. Mais il n'y a pas eu dans les journaux la moindre phrase qui pût tendre la perche à ce que je rêvais.*

*Je vous remercie, mon bon ami, de tout ce que vous m'écrivez, et je suis un peu honteux et tout fier du cas que vous voulez faire de votre bien dévoué*

*Henry Céard » (Céard, 1959, pp. 331-332)*

Ainda através da correspondência de Zola, podemos verificar na carta a Montjoyeux – pseudônimo do jornalista Jules Poignant – a manifestação do jornalista que toma partido de Zola e escreve um artigo intitulado “Les Cinq”, publicado no Gil Blas em 20 de agosto:

*“Moi aussi, un jour, critique tout gonflé, ayant, comme vous, plus d'une réserve dans mon outre, sur l'œuvre de Zola, je m'attelai à cette grosse besogne : l'œuvre de Zola. Mon premier feuilleton parut. Il était plein d'idées générales, de vues d'ensemble [...]. Le second feuilleton ne parut point. J'avais employé la semaine à relire, à étudier, à réfléchir, et j'avais compris que le petit bout d'homme n'avait qu'à se taire devant un colosse. » (apud Bakker, 1987, pp. 170-171)*

Vale lembrar que a publicação em capítulos também acarretava conseqüências que os próprios autores temiam como, por exemplo, variações no grau de aceitação pelo público, ou o ensejo que davam a avaliações parciais. Talvez, também por isso, os Cinco tenham se adiantado em escrever o Manifesto e protestado de tal modo ao encontrar espaço em passagens dos primeiros capítulos do romance julgadas por eles de extrema crueza. Esse aspecto progressivo de revelação do romance que, por si só, já tornava temerárias críticas totalizantes antes que a obra surgisse em seu todo, era particularmente relevante para uma narrativa como a de *La Terre* que se caracteriza, como mencionamos acima, pela alternância entre momentos de crueza e de delicadeza poética. O peso relativo de cada uma das cenas só pode ser percebido se contrastado com as outras. Desconsiderar essa tensão – como fez o Manifesto ao antecipar sua crítica – compromete substancialmente a possibilidade de uma leitura mais profunda.

Zola estava bem ciente de que esse tipo de publicação em capítulos o expunha a críticas apressadas, como podemos constatar em sua carta a Bauër, no dia seguinte à publicação do Manifesto:

*“Médan, 19 août 1887*

*Votre lettre me touche beaucoup, mon cher Bauër, et, comme vous le dites, si le côté ignoble de l'article en question m'a blessé un moment, les bonnes poignées de main qui m'arrivent m'ont déjà consolé.<sup>32</sup>*

*Vous faites allusion à de bien vilains dessous, que je m'entête à ne pas vouloir constater. Heureusement, aucun des cinq signataires n'est de mon intimité, pas un n'est venu chez moi, je ne les ai jamais rencontrés que chez Goncourt et Daudet. Cela m'a rendu leur manifeste moins dur. J'ai toujours été affamé de solitude et d'impopularité, à peine ai-je quelques amis, et je tiens à eux.*

---

<sup>32</sup> Zola faz alusão à carta de Céard e à de Bauër que desqualifica “ce quintette de nigauds”

*Merci à l'avance de votre article. Et, je vous en prie, ne jugez pas **La Terre** d'après les feuilletons, attendez le volume. Mes romans perdent tant à être fragmentés. Vous êtes bien gentil de vous souvenir de mon invitation. Je ne quitterai Médan, pour aller passer un mois à Royan, que le dimanche 28. Si vous n'êtes pas de retour avant cette époque, j'ai votre promesse, et il faudra bien que vous veniez en octobre.*

*Merci encore, au nom du travail et de l'honnêteté littéraire.*

*Affectueusement à vous. »* (Zola, apud Bakker, 1987, pp. 168-169)

A “honestidade literária” à qual Zola faz menção nos faz pensar no modo como a crítica veicula sua opinião. Ele deixa nas entrelinhas a possibilidade de uma desonestidade em relação à sua obra. Provavelmente, o autor ressentia os ecos do moralismo que assolava a sociedade de sua época e que se refletia na recepção de sua obra.

Poderíamos citar outras cartas de Zola a vários escritores que se solidarizaram com ele e que acreditaram não só na estupidez e fragilidade do Manifesto, como também na lucidez de Zola para perceber que esse tipo de ataque só traria conseqüências negativas para seus autores. Curiosamente, com o passar do tempo, todos aqueles que assinaram o Manifesto (à exceção de Bonnetain, falecido em 1899) exprimiram seu arrependimento, sendo que o próprio Rosny chamou-o de um « ato absurdo ». (Robert, 1952, p. 241)

*« Pendant quelques jours en effet la presse mena grand bruit autour du Manifeste. Zola lui-même fit aux journaux deux déclarations : l'une à Maurice Harel du Parti National (22 août) : elle concerne surtout l'histoire de la Terre et Zola à propos du Manifeste y déclare seulement que, parmi les Cinq, il n'a rencontré que Bonnetain – une seule fois – chez lui. C'est*

*Fernand Xau du Gil Blas qui reçut surtout les confidences du romancier au sujet de l'article signé des Cinq.(...)*

*Des déclarations qu'après ce préambule Xau prête à Zola, nous avons déjà retenu celles qui concernent la responsabilité que d'aucuns veulent attribuer à Goncourt et à Daudet dans la genèse du Manifeste. Par ailleurs Zola aurait exprimé son étonnement, puis son intention de ne pas répondre une « protestation » dénuée « d'importance » : « Je ne connais pas ces jeunes gens [...], s'ils sont mes disciples, - et de disciples, je ne cherche point à en faire, - c'est bien à mon insu. [...]. Le seul que je connaisse quelque peu – mais fort peu ! – c'est Bonnetain, dont j'ai lu l'Opium et dont j'apprécie le talent. Je crois bien qu'il est venu une fois chez moi. Il m'a demandé, lors de sa comparution en police correctionnelle après Charlot s'amuse une lettre destinée à être lue à l'audience. Je la lui ai adressée, en l'engageant à ne pas s'en servir, la magistrature me tenant, je le crains, en médiocre estime. J'ai retrouvé notre collaborateur au dîner de Sapho chez Daudet ; et c'est tout ! » Zola termine par des considérations qui concernent son roman (...)*

*Dans un long article intitulé Explication et publié le 22 août dans le Figaro, Bonnetain lui-même entend justifier le Manifeste et réplique aux allégations de Zola. » (Robert, 1952, pp. 432-433)*

Arrependimentos à parte, talvez a maior importância do Manifesto tenha sido, contudo, o fato de reacender a discussão sobre o valor da obra naturalista de Zola. Seus autores quiseram, de alguma forma, juntar suas vozes àquelas que desejavam a todo custo acabar com o Naturalismo; para isso, nada mais natural do que atacar seu grande ícone, sobretudo se valendo da condição de seus discípulos para validar o ataque. O Manifesto acaba por ser um retrato fiel de um olhar sobre o Naturalismo que havia se instalado em boa parte da crítica. A forma virulenta do texto, contudo, fez com que seu destino fosse não apenas o de chocar os leitores mas também o de servir como mote para críticos ávidos por desbançar Zola e seu Naturalismo. Robert, em seu estudo sobre o romance, nos assinala o destino do Manifesto:

*« Les Cinq n'appartenaient donc pas à la même escouade ; leur fraternité d'armes fut sans lendemain et ils repartirent isolément aux combats nouveaux. Quand en 1891 Jules Huret menait son « Enquête littéraire », presque tous les écrivains qu'il interrogea dressèrent l'acte du décès du Naturalisme, mais Bonnetain et Descaves se montrèrent seuls disposés à voir dans le Manifeste l'origine du mal mortel : comme avant l'article des Cinq, on trouve après lui des Naturalistes d'obédience assez stricte, Méténier (Madame la Boule, 1890, Autour de la caserne, 1890) Fèvre (l'Honneur, 1890), Descaves lui-même (Sous-Offs) et, après 1887 le Naturalisme fit une belle carrière au Théâtre Libre. La faillite de l'école naturaliste dénoncée par Brunetière peu après le Manifeste, il en voyait le signe beaucoup moins en celui-ci que dans les caractères mêmes du roman de Zola. Ne diminuons pas à l'excès l'importance du Manifeste : il a dû moins retenir, parce que sa genèse demandait à être éclaircie et parce que son histoire intéresse plus encore que les signataires. Zola lui-même, Goncourt et Daudet ; il a montré au grand public que la troupe naturaliste était peu disciplinée, peu cohérente, que des défections s'y produisaient, que les prétendus chefs s'entendaient mal, - qu'en somme le mouvement était riche de tendances et de tempéraments divers. Mais quel observateur attentif avait besoin du Manifeste pour s'en apercevoir ? Il faut voir dans le geste des Cinq plus un symptôme qu'une cause ou qu'un effet profonds. Il suscita quelques jugements autorisés, permit aussi de satisfaire des rancunes, provoqua des médisances et plus encore des plaisanteries qui nous paraissent aujourd'hui bien faciles et bien vieilles, - et dont la meilleure, de beaucoup sans doute, reste encore la chanson de Jules Jouy : « Il était cinq petits enfants... » (idem, p. 438)*

A repercussão ao Manifesto, como já dissemos, foi grande e trouxe em sua esteira críticos de peso; o Manifesto funciona como um desencadeador de opiniões críticas que estavam prontas para depreciar o Naturalismo e,

sobretudo, sua mais importante figura, Emile Zola . *La Terre* serve, então, para uma crítica ávida por um meio para retomar certos preceitos dentro um contexto mais amplo que o literário, como meio para um questionamento maior e uma retomada de valores morais que, segundo acreditavam alguns, vinham se perdendo com a evolução social. Assim, em 28 de agosto de 1887, apenas dez dias após a sua publicação, outra reação não só ao romance, mas igualmente aos “Cinco” veio de Anatole France ao escrever um artigo intitulado *La Terre*. O crítico, que sempre havia julgado Zola como “*un gros talent*”, escreve um artigo em que, embora repudie o Manifesto, desqualifica não só o romance como também o Naturalismo. Parece que mais do que mostrar sua indignação ao Manifesto, France deseja tecer sua apreciação sobre *La Terre* e usar o romance como mote para sua reprovação ao Naturalismo de Zola:

*« Dès avant le célèbre article consacré le 28 août à la Terre par A. France, le Temps avait, le 20, condamné le roman avec beaucoup de vigueur : à peine cet article anonyme contient-il quelques réserves sur les outrances de langage qui se trouvent dans le Manifeste ; toute la sévérité du rédacteur s’adresse à Zola : celui-ci, qui depuis l’Assommoir et Nana ne cherche que le scandale, vient de se surpasser ; ses paysans « dans leur turpitude et leurs promiscuités de bêtes sont aussi parfaitement imaginaires que les berges d’Urfé ou de Florian » et il est aisé de relever des erreurs dans le roman, particulièrement en ce qui concerne la crise agricole, dont Zola avance de quinze ans au moins les manifestations.*

*Le 28 août, dans le même journal, Anatole France prend l’attaque à son compte et la mène avec chaleur, ironie, conviction.(...) France avait présenté d’importantes réserves au sujet de l’esthétique naturaliste, mais s’était montré sensible à la puissance du talent de Zola. » (Robert, 1952, pp. 444-445)*

Logo no início de seu artigo, Anatole usa o “Manifesto” para se posicionar em relação à *La Terre* e seu autor. Mesmo que condene o modo como foi formulado e compare Zola a Noé, veremos mais adiante que esse é

apenas uma estratégia para, em seguida, atacar Zola. Parece que o crítico começa com um galanteio que representa um trunfo e depois o ataca :

*Vous savez que M. Zola vient d'éprouver le même traitement que le patriarche Noé : Cinq de ses fils spirituels ont commis à son égard, pendant qu'il dormait, le péché de Cham. Ces enfants maudits sont MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches. Ils ont raillé publiquement la nudité du père. M. Fernand Xau, imitant la pitié de Sem, a étendu son manteau sur le vieillard endormi. C'est pourquoi il sera béni dans les siècles des siècles. Ainsi, l'ancienne loi est l'image de la nouvelle et M. Émile Zola est véritablement Celui qui avait été annoncé par les prophéties.”*  
( *La Vie Littéraire*, Anatole France, première série, p.185)

Tem-se a impressão de que Anatole vai enveredar por caminhos de defesa do romance e de seu autor e de que utilizará o “Manifesto” para restaurar a imagem de Zola. Porém, este não é o caminho tomado e, Anatole apóia o Manifesto em alguns dos pontos levantados pelos “Cinco”:

*Mais le manifeste, en lui-même, n'est pas irréprochable. Il contient des appréciations sur l'état physiologique de l'auteur de **la Terre** qui passent les bornes de la critique. Expliquer l'œuvre par l'homme est un procédé excellent quand il s'agit du **Misanthrope** ou de l'**Esprit des Lois**, mais qui ne saurait être appliqué sans inconvénients aux ouvrages des contemporains. Les romans de M. Zola appartiennent à la critique, et l'on verra tout à l'heure si je crains de dire ce que j'en pense. Quant à la vie privée de M. Zola, elle doit être absolument respectée ; il n'y faut point rechercher la raison des obscénités qu'il étale dans ses livres.* (idem p. 186)

A partir de sua defesa da vida pessoal de Zola e de seus costumes, Anatole se sente à vontade para opinar a respeito do romance, ressaltando, justamente, que os romances de Zola pertencem à crítica e que, portanto, sua

voz tem autoridade para discutir o romance. Ele acredita que Zola retoma técnicas antigas e se vale de antigos episódios, já abordados antes por outros escritores como Victor Hugo,<sup>33</sup> para compor sua nova obra, o que dá a seu romance um ar “pseudo-naturalista” (idem, p.188) em que as figuras são mostradas por processos oriundos de uma escola agora envelhecida. Quanto aos personagens, Anatole diz que Zola colocou no romance apenas caricaturas com todos os defeitos existentes nos camponeses e que, quando os faz falar, lhes dá propósitos de uma obscenidade prolixa e de uma lubricidade pitoresca. Anatole diz que no romance de Zola não aparece a graça das coisas, a beleza, a simplicidade do campo. Zola ignora a beleza das palavras como ignora a beleza das coisas. (idem p. 191) Anatole ataca Zola por cunhar frases, que conferem ao romance certa vulgaridade:

*« Il n'a pas de goût, et je finis par croire que le manque de goût est ce péché mystérieux dont parle l'Écriture, le plus grand des péchés, le seul qui ne sera pas pardonné. Voulez-vous un exemple de cette irrémédiable infirmité ? M. Zola nous montre dans **la Terre** un paysan crapuleux, un ivrogne, un braconnier que sa barbe en pointe, ses longs cheveux, ses yeux noyés ont fait surnommer Jésus-Christ. M. Zola ne manque jamais de l'appeler par ce surnom. Il obtient par ce moyen des phrases comme celles-ci : 'C'était Jésus-Christ qui s'empoignait avec Flore, à qui il demandait un litre de rhum. – Ce qu'il rigolait, Jésus-Christ, de la petite fête de famille !... – Jésus-Christ était très venteux.' Il n'y a pas besoin d'être catholique ni chrétien pour sentir l'inconvenance de ce procédé. »* (idem, pp. 191-192)

Se o processo pelo qual Zola compunha suas frases chocava Anatole, os personagens do romance também não escapam à severidade do crítico. Anatole acredita que os camponeses de Zola são acometidos de “satíriase”, fato que explica encontrarmos apenas obscenidade gratuita em todo o romance. Além da obscenidade, Anatole acrescenta que o autor, ao se referir ao parto de

---

<sup>33</sup> É interessante notar que dois autores completamente distintos como Zola e Hugo são comparados pelo crítico e, mais interessante, é também encontrar esse ponto de vista na crítica de Barbey d'Aurevilly. Fica evidente que os dois críticos reconhecem em Zola a mesma grandiosidade de Hugo.

uma mulher ao mesmo tempo que o de uma vaca, ultraja o que há de mais sagrado para a humanidade; além de dar detalhes cruéis que ultrapassem os limites mínimos de decência: “*M. Zola a comblé cette fois la mesure de l'indécence et de la grossièreté.* »(idem, p. 193) Ao fim de seu artigo, Anatole retoma a idéia de Zola como grande autor sem poupar de sua crítica feroz, contudo, a obra recém-lançada:

*« Que M. Zola ait eu jadis, je ne dis pas un grand talent, mais un gros talent, il se peut. Qu'il lui en reste encore quelques lambeaux, cela est croyable, mais j'avoue que j'ai toutes les peines du monde à en convenir. Son oeuvre est mauvaise et il est un de ces malheureux dont on peut dire qu'il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés.*

*Certes, je ne lui nierai point sa détestable gloire. Personne avant lui n'avait élevé un si haut tas d'immondices. C'est là son monument, dont on ne peut contester la grandeur. Jamais homme n'avait fait un pareil effort pour avilir l'humanité, insulter à toutes les images de la beauté et de l'amour, nier tout ce qui est bon et tout ce qui est bien. Jamais homme n'avait à ce point méconnu l'idéal des hommes. »* (idem pp. 193-194)

Anatole afaga e, em seguida, esbofeteia. Zola foi um “*gros talent*”, agora ele é “*un de ces malheureux dont on peut dire qu'il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés*”! Não nega seu “*gros talent*” o que talvez indique o reconhecimento do sucesso alcançado por Zola, mas esse sucesso, segundo Anatole, ao provir das inúmeras imundices que o autor compõe se torna detestável. Após citar várias características da natureza humana – instinto da beleza, charme de vida, necessidade infinita de amar que diviniza, desejo e pudor mesclados em nuances, formas magníficas e nobres pensamentos, almas puras e corações heróicos, fraquezas, erros, dor sagrada - que, acredita Anatole, Zola desconhece, o crítico conclui seu longo ataque:

*Il (M. Zola) ne sait pas que les grâces sont décentes, que l'ironie philosophique est indulgente et douce, et que les choses humaines n'inspirent que deux sentiments aux esprits*

*bien faits : l'admiration ou la pitié. M. Zola est digne d'une profonde pitié.*" (idem, p. 195)

O artigo de Anatole parece, paradoxalmente, seguir os moldes do Manifesto na medida em que se funda antes em argumentos morais do que no valor do literário da obra em exame. De fato, muitas de suas críticas – aos personagens, aos excessos obscenos – eram correntes à época, e já haviam surgido em textos de Brunetière e D'Aurevilly, por exemplo. A intenção de aproveitar o momento e atingir a imagem do Naturalismo a partir de uma perspectiva moral parece se revelar quando se vê que o crítico não poupa palavras para transformar Zola em um escritor digno de profunda pena, como ele mesmo escreve ao final de seu artigo. Parece que Anatole quer se posicionar frente a essa vaga que se levanta contra o Naturalismo para atacar a imagem de Zola e a escola naturalista da qual ele é o grande representante. O que mais surpreende é que o crítico não se mostrava, em geral, contrário a Zola e mais, reconhecia-lhe o talento. Sua postura parece mais a de um crítico que se vê obrigado a manifestar-se contra o Naturalismo do que uma voz convicta que se posiciona contra o grande mestre.<sup>34</sup>

O ataque de Anatole a Zola e ao Naturalismo parece fundar-se muito mais em restrições morais do que a reparos ao estilo. O tom de seu texto vem de palavras como "obscénité" (gratuite et prolix), "indécence" e "grossièreté". A intenção de Anatole transparece, então, como a de construir uma crítica mais preocupada com valores morais e que ataca Zola porque o entende como um homem obsceno, capaz de perturbar a ordem moral, escritor cujas cenas rudes e naturais atijam o gosto do público pela indecência.

---

<sup>34</sup> Anatole se mostra, em geral, partidário das idéias de Zola; é o que podemos constatar quando na lista de protesto publicada em 14/01/1898 contra o Affaire Dreyfus, o nome de Zola aparece em primeiro lugar seguido de Anatole France. (Compagnon, 1983)

De qualquer maneira, o artigo encontra repercussão no meio literário e, quatro dias depois de sua publicação, surge a manifestação de outro crítico de peso, Brunetière, que declara solenemente a “bancarota do Naturalismo”. Assim, mesmo que o Manifesto seja um texto menor do que aqueles de Anatole e, como veremos, de Brunetière, não podemos tirar-lhe o mérito de ter servido como um elemento catalisador para a retomada mais sistemática de críticas, há muito tempo construídas contra Zola e seu Naturalismo. “La Banqueroute du Naturalisme”<sup>35</sup> intensificará sensivelmente as críticas expostas com tanta ênfase no Manifesto, impulsionando ainda mais os ataques contra o Naturalismo.

Brunetière era inimigo de longa data do Naturalismo de Zola e não perdia ocasião de se manifestar a cada nova criação do mestre. Antes de *La Terre*, Brunetière já havia escrito um artigo sobre *Pot-Bouille* em que criticava diretamente o modo de escrever do romancista :

*« L'observation ne consiste pas seulement à savoir ouvrir les yeux, comme on le croit à Médan, sur le monde extérieur. C'est même peu de chose, quoi qu'on pense et quelque mal que l'on s'y donne, que de rendre 'vivant et palpable le perpétuel transit d'une grande ligne entre deux gares colossales, avec stations intermédiaires, voie montante et voie descendante.' Mais c'est l'intérieur qu'il faudrait atteindre. Or, je ne défie pas seulement M. Zola, dans ce roman de **Pot-Bouille**, de me dire en quoi ses Bachelard et ses Duveyrier sont humains ; je le défie de me dire en quoi même ils sont de leur condition, pourquoi l'un est un magistrat et l'autre un commissionnaire, à quels traits on retrouve en eux les hommes de leur profession ; ou s'il croit qu'il suffise à nous les caractériser d'avoir mis dans la bouche de Duveyrier quelques phrases bêtement solennelles sur 'la nécessité d'opposer une digue à la débauche qui menace de submerger Paris', et de nous avoir montré Bachelard traitant son monde dans 'des*

---

<sup>35</sup> Publicado em 1º de setembro de 1887

*dîners à trois cents francs par tête, dans lesquels il soutenait noblement l'honneur de la commission française ?' L'intérieur, c'est justement ce qui échappe à M. Zola. S'il n'y a rien de si grossier que sa physiologie, il n'y a rien de si mince que sa psychologie. Cependant, de la conception naturaliste du roman, ôtez la psychologie, qu'en reste-t-il ? Rien.*

*Cette impuissance d'observer a ses causes, et j'arrive au dernier reproche que l'on doit adresser à M. Zola, celui qui contient, en réalité, tous les autres, et dont nous n'avons fait jusqu'ici que signaler des conséquences.*

*Si M. Zola manque de goût et d'esprit, comme s'il manque de finesse psychologique, c'est que M. Zola manque de sens de moral ». (Brunetière, 2002, pp.316-317)*

Por sua vasta atuação crítica, Brunetière representa um dos maiores expoentes do pensamento literário francês da época e uma das vozes que se mostra mais claramente inimiga feroz não só da epopéia dos *Rougon-Macquart*, como também do Naturalismo. O crítico encontra em *La Terre* o argumento para comprovar a “bancarrota” dessa escola literária. Já nos primeiros capítulos, Brunetière vê no romance a dimensão instintiva (aproximando o sexual e o animal – como a cena do touro e da vaca Coliche) que representa objeto privilegiado para seus ataques a um romance que ameaça abertamente a moralidade da sociedade francesa.

No início de seu artigo, o crítico retoma romances como *Germinal* e *l'Œuvre* para dizer que são obras que têm mérito épico ou apocalíptico, qualidades novas e que era necessário admirar no escritor (é preciso destacar que a exemplo de outros críticos da época, Brunetière sempre reconhece em Zola qualidades que são difíceis de contestar e às quais é obrigado a se curvar). Mas ele também recupera a idéia do obsceno e do incongruente na obra de Zola, citando romances como *Pot-Bouille* ou *Nana*. Em *La Terre*, o crítico vislumbra novamente em Zola os mesmos processos, a mesma falta de senso moral que havia denunciado em outras ocasiões. Ele encontra enfim, o

mesmo Zola que sempre perseguira, homem de algum talento mas de pouco gosto, pouco tato e completa ausência de espírito.<sup>36</sup>

Esse debate de cunho moral em torno de Zola levanta a possibilidade de se sugerir que estamos diante de uma crítica francesa fundada em preceitos moralistas. A busca dos romances russos não só pelo público leitor francês mas também pela crítica da época nos leva a acreditar que havia uma vontade de retomar valores morais que se podiam verificar no realismo russo, mais afim com o gosto dos leitores. Parece que ao mesmo tempo que a França caminhava para uma sociedade modernizada pela revolução industrial e que buscava através de uma educação “laica, gratuita e obrigatória” um novo molde para sua sociedade, não conseguia se desvencilhar dos preceitos ligados à grande tradição religiosa que fundava seu pensamento e que incluía em sua bagagem uma tradição calcada em moldes de séculos em que a Igreja Católica indicava os rumos a serem seguidos.

Essa preocupação com a moralidade dos romances não é só francesa, contudo. É preciso lembrar que a sociedade europeia do final do século XIX encontrava-se em um momento de profunda transformação, em que vários valores eram revistos. Para os escritores, ficava a tarefa de pintar uma sociedade em constante questionamento moral e que buscava construir um conjunto de novos valores capazes de dar conta das novas tensões sociais trazidas pela urbanização acelerada. Eric Hobsbawm aponta, com clareza, as condições em que emerge essa preocupação com a moralidade:

*“Mas qual é essa realidade assim representada, a vida ‘exatamente como’ a arte deveria ser? A burguesia de meados do século estava num dilema que seu triunfo fazia mais agudo. A imagem de si mesma à qual aspirava não podia representar toda a realidade, na medida em que a realidade fosse pobreza, exploração e miséria, materialismo, paixões e aspirações cuja existência ameaçasse uma estabilidade que, apesar de toda*

---

<sup>36</sup> Brunetière, 2002, pp. 345, 346

*autoconfiança da burguesia, era sentida como sendo precária.”*  
(Hobsbawm, 2004, p. 400)

Representar a sociedade com seus defeitos e vontades era trazer para o imaginário do leitor questionamentos sobre seu papel social, sua vontade, seus desejos. Zola tocava nessas feridas sociais e trazia para seus romances esses questionamentos, tão ameaçadores para a crítica moralista da época:

*“Nas artes representativas, havia três formas de escapar a esse dilema. Uma era insistir em representar toda a realidade, incluindo o desagradável ou o perigoso. O ‘realismo’ transformava-se então em ‘naturalismo’ ou ‘verismo’. Isso normalmente implicava uma consciência social crítica da sociedade burguesa, como Coubert na pintura, Zola e Flaubert na literatura (...), que eram recebidas pelo público e pela crítica como se fossem políticas.”* (Hobsbawm, 2004, p. 401)

Zola havia decidido pela realidade “naturalista”. Seus romances transpiravam o real e isso significava tocar em todas as feridas que a sociedade burguesa tentava camuflar. Brunetière, que faz parte da crítica moralista da época, necessitava, assim, encontrar meios para invalidar a narrativa de Zola, tão ameaçadora aos preceitos por ele cultuados.

Brunetière está convicto que Zola ultrapassa todos os limites e concorda com o Manifesto – novamente encontramos no Manifesto presente na opinião crítica : mais do que retratar a realidade, Zola debocha de seu público e não é fiel ao real, substituindo-o por visões obscenas ou grotescas, frutos de sua imaginação:

*« Car, il faut bien en convenir, quelque étonnement que l'on éprouva à se trouver d'accord avec M. Paul Bonnetain, et quoique ces jeunes schismatiques, pour se purifier, aient sans doute besoin de se laver dans bien des eaux encore, ils ont*

*raison. M. Zola, dans la Terre,<sup>37</sup> a passé toutes les bornes. Oui ; si l'on savait peut-être que le commencement et la fin de son naturalisme, que sa principale ou son unique originalité n'avait guère consisté qu'à imprimer tout crus dans ses romans des mots dont je gagerais qu'à peine ose-t-il se servir dans la liberté de la conversation, jamais pourtant il n'en avait encore imprimé de tels, ni rendu le nom même de **naturalisme** synonyme à ce point de ceux d'impudence et de grossièreté. Jamais non plus, pas même dans **Pot-Bouille**, cet étrange observateur des mœurs de son temps ne s'était ainsi moqué de son public, jamais il n'avait substitué plus audacieusement à la réalité les visions obscènes ou grotesques de son imagination échauffée. Nulle conscience et nulle observation, nulle vérité ; nulle exactitude, tous les effets faciles et violents, tous ceux du vaudeville et ceux du mélodrame ; des scènes inouïes de brutalité ; toutes les plaisanteries qui passent à Grenelle ou du côté de Clignancourt pour des formes de l'esprit ; des images de débauche, des odeurs de sang et de musc mêlées à celles du vin ou du fumier, voilà la Terre ; et voilà, va-t-on dire, le dernier mot du naturalisme ! » (idem, pp. 347-348)*

A partir da perspectiva proposta por Hobsbawm, é possível vislumbrar os limites que Brunetière acredita que Zola tenha ultrapassado. Afinal, quais eram os limites impostos para uma narrativa naturalista? Para o crítico, preocupado com questões morais, Zola trazia para sua narrativa uma realidade que deveria ficar escondida, distante do imaginário do leitor. Para legitimar sua idéia, Brunetière se vale de motivos não claramente definidos e acusa Zola de falta de consciência, observação, verdade, exatidão, elementos que o crítico julga necessários a uma composição artística.

Assim, Brunetière acredita que Zola havia colocado um ponto final no Naturalismo ao escrever *La Terre*. Para tentar fundar sua crítica em argumentos “objetivos” e não morais, Brunetière questiona a verossimilhança dos personagens do romance - fato que ele mesmo já havia questionado em

---

<sup>37</sup> O título do romance *La Terre*, aparece de várias formas segundo cada autor. Adotamos a

*Pot-Bouille* e que Anatole France também denunciara. Para Brunetière, Zola utilizava os mesmos personagens de outros romances, personagens que o crítico chamava de “*mannequins*” (idem, p. 349), pois, segundo ele, estes só mudavam de figurino e permaneciam sempre os mesmos. Brunetière repetia, ainda, o que outros críticos como Anatole e d’Aurevilly já haviam ressaltado: que os camponeses de Zola eram falsos, fantásticos, irrealistas. Como Brunetière, vários críticos da época criticam os personagens de *La Terre*. Zola, contudo, como podemos constatar em correspondência a Octave Mirbeau – que escreveu um artigo sobre o romance intitulado « Le Paysan » no jornal *Le Gaulois* de 21 de setembro, fazendo as mesmas críticas aos personagens -, estava convicto de que os personagens que compunham seu romance cumpriam o papel desejado : « *Me permettez-vous pourtant de m’entêter dans mon oeuvre ? Je maintiens absolument la moyenne de ma vérité. Chacun me jettera ‘son’ paysan à la tête. Pourquoi, seul, le mien serait-il faux ? Je suis allé aux sources, croyez-le, autant que vous.* » (Bakker, 1987, p. 181). Zola estava convicto da verossimilhança de seus personagens e, a julgar pela aceitação do público é possível confirmar essa idéia do escritor. Para boa parte dos leitores franceses, Zola consegue, como ninguém, tornar verossímeis seus personagens, efeito que evidencia seu talento de escritor na descrição da simplicidade dos camponeses franceses do final do século XIX.

Mas não são apenas os camponeses retratados por Zola que estão sob a mira do crítico. Brunetière continua seu ataque ao romance dizendo que nada na narrativa ensina algo novo a respeito do campo e que tudo parece postiço. Após fazer uma extensa lista de todas as notas que o romancista parece haver tomado, ele conclui:<sup>38</sup>

*“Cependant le romancier, d’un air entendu, frappe de la main sur ses dossiers ; et les reporters, sur sa parole, nous jurent qu’il n’a rien dit qu’il ne puisse prouver, en forme de preuve authentique, dont ne témoigne la collection du **Gil Blas***

---

forma *La Terre* quando nos referimos à obra e conservamos o modo original nas citações.

<sup>38</sup>É importante notar que Brunetière desconsidera a pesquisa sobre o campo e o camponês feita por Zola antes de escrever *La Terre*. Atualmente, pode-se comprovar a veracidade dessa

*et du Figaro. De qui se moque-t-on ici ? de nous ou de M. Zola ? Car, je consens bien que les amateurs trouvent encore d'assez beaux morceaux dans la Terre, un reste de souffle, et, par endroits, presque de la puissance ; - dans ces descriptions, par exemple, où M. Zola reconstruit la nature et l'ajuste aux exigences de ses propres hallucinations ; - mais, dans ce roman de cinq ou six cents pages, on n'en signalerait pas une qui nous apprenne rien sur la campagne ou sur le paysan. Ou, si l'on aime mieux cette autre façon de dire la même chose: le peu de vérité qu'il y a dans la Terre est banal, pour traîner partout, et le peu de nouveauté qu'on y rencontre n'est pas vrai.» (idem, pp. 350-351)*

Ao chamar de amadores as pessoas que encontram “d’assez beaux morceaux dans *la Terre*”, Brunetière desqualifica esses leitores de qualquer discernimento mais agudo ao mesmo tempo que reduz à banalidade o que há de aproveitável em sua escritura. Quando critica o autor pela sua descrição da paisagem (que tem enorme relevância na narrativa de Zola, como vimos no primeiro capítulo), Brunetière tenta destruir todo o poder lírico da narrativa antes mesmo que os leitores tenham acesso ao texto.<sup>39</sup> Com a força da imprensa ao seu lado, aos poucos, Brunetière vai tentando diminuir Zola e indicar que seu romance não vale ser lido.

O crítico recrimina, também, a obsessão em fazer sucesso junto ao público leitor e em destacar sua personalidade.<sup>40</sup> Brunetière acredita que a pesquisa e a observação de Zola eram falsas,<sup>41</sup> que ele não se aprofundava nos assuntos sobre os quais escrevia e, com isso, produzia apenas silhuetas e

---

pesquisa através de seus manuscritos que encontram-se na BNF em Paris e que foram alvo de estudo de Mitterand como já indicamos no primeiro capítulo.

<sup>39</sup> Essa é uma característica que também constataremos nos críticos brasileiros a exemplo dos franceses.

<sup>40</sup> « M. Zola ne s'intéresse qu'au succès de ses œuvres et qu'au développement de sa personnalité. Avec le goût et le sens moral, ce qui lui manque le plus, c'est la sympathie, et sans la sympathie, sans cette faculté précieuse, délicate et subtile, n'y ayant pas moyen d'enfoncer un peu avant dans la connaissance de nos semblables, il n'y a pas moyen non plus d'être naturaliste. » (Brunetière, 2002, p. 352)

<sup>41</sup> Zola, como já notamos, fez várias pesquisas antes de escrever seus romances, no que diz respeito à *La Terre*, o autor passou vários dias em Beauce, no cantão de Cloyes para começar a compor o esboço de seu romance. (Troyat, 1992, pp. 195, 196)

não personagens e histórias. Para Brunetière, as limitações são de tal ordem, que mesmo o lado cômico e o lado obsceno em Zola deixam a desejar:

*“Les personnages de M. Zola, les moins complexes, les plus simples du monde, n’obéissant jamais qu’à l’impulsion d’un unique appétit, toujours élémentaire, ne connaissant en toute rencontre qu’une seule manière de la manifester, ne raisonnant d’ailleurs jamais avec eux-mêmes, traversent le roman avec l’allure raide et uniforme, les tics mécaniques et les gestes anguleux d’un fantoche ; et le comique naît, irrésistible et énorme, du contraste même entre les situations violentes où le romancier les jette et l’immobilité de leur physionomie ou la gaucherie de leurs mouvements. C’est bien ainsi que dans le vaudeville, un effet toujours sûr, comme on dit en style de théâtre, c’est de mettre une phrase dans la bouche d’un personnage : ‘Tais-toi, t’as commis une faute,’ ou ‘Mon gendre, tout est rompu ;’ et de la lui faire obstinément redire, pendant trois ou cinq actes, qu’elle soit d’ailleurs ou non en situation, et surtout quand elle n’y est pas. Dans ce genre de comique inférieur et même un peu grossier, je conviens que M. Zola est depuis longtemps sans rival.”* (idem, p. 354)

Para Brunetière, esse é um dos pontos a ser criticado no romance. O crítico liga dois lados explorados por Zola, o cômico e o obsceno, à idéia corrente de uma intenção menos nobre do autor, que utilizaria esses artifícios no intuito de vender mais livros, de conquistar mais fama e de ganhar mais dinheiro – repetindo a observação de Anatole France. Quanto mais grosseiro e obsceno, insinuava Brunetière, mais o romance venderia.

Brunetière destaca ainda que a grosseria da linguagem de *La Terre* passa dos limites admissíveis – novamente o crítico fala de limites para a narrativa naturalista. O crítico não encontra justificativas para tal modo de escrever visto que o público de Zola é formado por burgueses e não por camponeses ou operários.

A partir dos primeiros capítulos do romance Brunetière vai, aos poucos, tecendo sua crítica - que parecem lhe dar argumentos de sobra, segundo seu olhar - para dizer que é um momento muito triste para a história do Naturalismo não só na França, mas em todo o mundo:

*“Aujourd’hui, le naturalisme n’a tenu aucune des promesses qu’il nous avait faites; mais M. Zola, lui, a réalisé toutes les craintes qu’il nous inspirait; et comme il a eu l’art de lier la cause du naturalisme à celle de ces romans, c’est le naturalisme qui paiera pour M. Zola! En quelques lieu du monde qu’il y ait encore un vrai naturaliste, je comprends sa douleur.”* (idem, p. 364)

Para decretar a falência do Naturalismo, Brunetière reclama as promessas feitas pela escola e condena Zola ao lhe imputar danos pelos quais essa perspectiva literária pagará. Curiosamente, o crítico, implicitamente, reconhece a força de Zola ao apontá-lo como figura central para o Naturalismo na literatura, pois é todo o Naturalismo que pagará com Zola. Curiosamente, também, Brunetière não aponta qualquer “vrai naturaliste” como alternativa à proposta de Zola. Brunetière acusa, também, críticos e o público, e imputa-lhes parcela de culpa ao conferir a Zola grande destaque. Parece que, segundo o crítico, os leitores, facilmente, esquecem os excessos criticados em cada romance e enaltecem o mestre:

*« Combien se déchaînent aujourd’hui contre la Terre, qui, hier encore, admiraient Germinal, et combien se hâteront de retourner à M. Zola, si demain la Terre passe en nombre de mille Pot-Bouille, l’Assommoir et Nana !*

*C’est ici la part du public, après celle des journaux. Car, si quelque chose est plus grave encore que tout ce qu’il peut y avoir d’énormités ou d’obscenités dans la Terre, c’est qu’il se trouve un public pour les lire; et il se trouvera. Pis que cela: de pareils livres ne sont possibles qu’avec la complicité du public, et, sans elle, pour infatué qu’il fût de son talent, ou de ce que*

*l'on appelle autour de lui de ce nom, un romancier ne les écrivait pas.” (idem, p. 365)*

Brunetière conclui indicando que a única virtude de *La Terre* é a de abrir os olhos dos leitores para o que ele declara ser a falência do Naturalismo :

*« Quant à ceux qui ne lui reprochent que ses obscénités, il faut vraiment qu'ils aient oublié dans quel temps ils vivent, et les autres romans qu'ils lisent, et à quelle sorte d'histoires, sur leurs vieux jours, ils s'acharnent encore eux-mêmes. **La Terre**, du moins, aura-t-elle peut-être cette utilité de leur ouvrir les yeux ? En retirant sa faveur et son admiration à l'auteur des *Rougon-Macquart*, le public les retirera-t-il à tant d'autres qui ne réussissent qu'aux mêmes conditions, par les mêmes moyens, et avec un peu plus d'habileté seulement que M. Zola ? Et comprendra-t-on enfin que, si l'on ne le fait pas, M Zola, qui comptera toujours sur les mêmes lecteurs, pour se les attacher encore davantage, ne se souciera dans un prochain roman que de faire plus fort que lui-même ? C'est ce que je souhaite à mes contemporains, aisément consolé à ce prix de la banqueroute du **naturalisme**, ou plutôt, **naturaliste** moi-même, trop heureux alors de la catastrophe, puisque, indépendamment de beaucoup d'autres choses, s'il en est une dont manquent surtout les romans de M. Zola, c'est de la valeur **documentaire**, de naturel et de vérité, de vie et de variété. » (idem pp. 366-367)*

Para Brunetière, é também dever do público ajudar no progresso da literatura e não incentivar escritores como Zola que se acomodam ao modo de escrever baseados nos aplausos dos leitores. Desse modo, tenta convencer esse público a se voltar contra o Naturalismo de Zola pedindo-lhe para assumir sua responsabilidade na sociedade. O crítico está convencido que Zola não tem nenhum talento para narrativas naturalistas pois lhe faltam o valor documental dos fatos, o natural, a verdade, a vida e a variedade. Em suma, Zola não tem nenhuma qualidade que lhe faça merecer título de grande mestre e, com *La Terre* leva o Naturalismo à destruição total.

Brunetière era o crítico mais eloqüente e feroz de Zola e, de certa forma, sintetizou o sentimento de muitos que se opunham ao Naturalismo que, mais do que uma forma de narrar a realidade, parecia representar uma ameaça para o moralismo imposto pela sociedade da época. O que difere Brunetière de seus contemporâneos é a maneira como esmiúça a narrativa de Zola, buscando, de forma contundente, destruir o texto. Vale lembrar, contudo, que, olhadas mais de perto, as observações de Brunetière parecem migrar da avaliação propriamente literária para o julgamento moral, uma vez que seus ataques aos “fantoques” e ao “mecanicismo” fundam-se em uma concepção de verossimilhança que jamais se vê explicada, apenas contraposta ao que ele entende serem alucinações de Zola. Em Barbey d’Aurevilly encontramos, sobretudo, um crítico conservador ligado às questões morais da época, incomodado com a figura de Zola; em Anatole France, um crítico dividido entre o talento de mestre e o desejo de por um fim à tradição naturalista. Em Brunetière, o desejo de, a qualquer custo, desautorizar o Naturalismo. Assim, podemos perceber que críticos de peso, do final do século XIX, queriam, de algum modo, provar que Zola, como escritor, e suas teorias, haviam se esgotado, sustentar que nem mesmo a criatividade do autor conseguiria ultrapassar o limite imposto ao Naturalismo e resgatar alguns preceitos morais da antiga sociedade francesa.

Ao olhar de boa parte da crítica francesa, depois de *La Terre*, todo o lirismo da obra de Zola fica reduzida à idéia de um escritor que só desejava transpor para seus livros grande dose de obscenidade com o intuito de vender mais e mais seus romances. Ansiosos, talvez, por dar ao público leitor uma explicação para o momento literário em que estava mergulhada a produção literária francesa do final do século XIX, críticos que antes haviam enaltecido o grande talento do escritor, se vejam compelidos a lançar duras críticas e até mesmo a desqualificar a literatura de Zola.<sup>42</sup>

---

<sup>42</sup> « *Quand l’émotion causée par le Manifeste se fut calmée, vers le début de septembre, les articles inspirés par la Terre se firent moins nombreux, mais la fin du feuilleton en suscita quelques-uns.* » (Robert p. 446)

Vale lembrar, mais uma vez, que essa situação não era exclusiva da sociedade francesa. Outras culturas européias mostravam seu desagrado pelo gosto naturalista e se viam na obrigação de julgar obras que pudessem ferir os costumes da sociedade. Peter Gay nos fala de processos espalhados pela Europa contra livros ditos “obscenos”. Mesmo o romance *La Terre*, ao ser traduzido e publicado em inglês levou seu editor, Henry Vizetelly à condenação, em 1889 e a três meses de prisão.<sup>43</sup>

Contudo, quando o romance *La Terre* é publicado em sua totalidade, a crítica se aquieta como se sua unidade narrativa conseguisse diluir a carga de obscenidade presente e pudesse ser vista sob outros aspectos. É ainda Robert quem observa que, após a publicação do todo de *La Terre*, as críticas ao romance começam a diminuir e vários periódicos passam a ver a obra como mais uma criação incontestável do mestre reconhecido por todos.

*(...)A son comble au moment du Manifeste, le tumulte qui accueillit **la Terre** était né avant lui et ne s’apaisa complètement que plusieurs semaines après la publication en librairie : **la Terre** défraya la chronique presque autant que les plus célèbres affaires judiciaires ou politiques. Tel journal satirique, qui avait dit son mot à propos du *factum des Cinq* ne pouvait laisser passer la fin de l’année sans faire une allusion au roman : Le « Boulevardier » du **Charivari** (31 décembre) raconte que l’année 1887 à l’agonie lui est apparue en rêve : les affaires Wilson et Pranzini ne la rendent pas fière, et « quand je pense », ajoute-t-elle, « que mon millésime sera à jamais accolé à **la Terre** de M. Zola, j’en rougis jusqu’au blanc des yeux. C’est là un péché pour lequel je n’oserai jamais demander d’absolution », et pourtant **le Charivari** n’était pas un journal prude ; dans son numéro de fin d’année, **la Vie parisienne** fait également allusion à **la Terre**. Il semble, d’après **le Charivari** du 31 décembre, qu’au Chat Noir, la revue de fin d’année, **la Tentation de Saint Antoine** ait fait sa place au roman de Zola. On trouvera enfin dans l’ouvrage de John*

---

<sup>43</sup> Peter Gay, 1988, p. 262

Grand Carteret **Zola en images** de nombreuses reproductions de caricatures et de dessins inspirés par **la Terre** : on devine qu'ils prirent souvent pour thème le talent de Jésus-Christ.

1888 vit bientôt se calmer l'émotion : la presse se préoccupait déjà du **Rêve**, s'étonnant parfois que Zola préparât un roman chaste. » (Robert, 1952, p. 452)

Assim, com o passar do tempo, a crítica foi-se aquietando e *La Terre* foi se impondo ao público do mesmo modo que outros romances de Zola.<sup>44</sup> Parece que as palavras de Brunetière, - para sua tristeza - em seu artigo sobre a bancarrota do Naturalismo, se confirmavam justamente na previsão chorosa que havia feito sobre a popularidade do grande mestre. Após a publicação do romance na sua totalidade, há pouca manifestação por parte da crítica e Zola continua a agradar não só ao público leitor como a várias vozes que se manifestam em jornais da época:

*“Lorsque le roman paraît en librairie, la critique, qui a déjà tout dit, réagit très peu. Zola trace le bilan dans le Figaro du 16 novembre : ‘J’ai fait un monde de recherches, et sur la terre et sur la propriété, sur ses origines ; j’ai vécu avec des socialistes, avec des anarchistes ; je les ai consultés sur tous les points, j’ai lu tout ce qui est relatif à la politique des campagnes, j’ai étudié Malthus à fond et tout cela passe inaperçu, et je n’ai écrit que des cochonneries !’ Tout de même, Francisque Sarcey, son vieil adversaire de la critique romantique, admire la course de Fouan dans la tempête, ‘d’une grandeur shakespearienne’(La France, 3 décembre 1887). Aux yeux d’Arsène Alexandre, ‘les semailles, la grêle, la fenaison, le marché sont d’un maître peintre’(Le Paris, 4 décembre 1887). Jules Case, dans L’Estafette du 22 novembre, qualifie Zola de ‘visionnaire lucide’. Georges Montorgueil, dans Le Paris du 20 novembre, estime qu’il n’a point abaissé : ‘l’homme des champs’, qu’il ne ‘l’a point*

---

<sup>44</sup> « L'étude systématique de *la Terre* n'a pas davantage tenté les générations suivantes. L'œuvre connut auprès du public une faveur croissante. Dès 1890, trois ans seulement après sa publication, elle arrivait pour le tirage au troisième rang de *Rougon-Macquart*. Elle tenait le cinquième en 1903, parmi tous les romans de Zola, après *la Débâcle*, *Nana*, *Lourdes* et

*fait ridicule' et il ne s'offusque nullement de la mise en scène de 'mœurs naturelles et libres'. Edmond Lepelletier cite Hésiode, dans L'Écho de Paris du 28 novembre : 'Ce sont les travaux et les jours de notre siècle.' » (Mitterand, 2001, pp. 863-864)*

O romance *La Terre*, como vimos, encontrou grande eco da crítica na época em que foi escrito e Zola foi alvo de críticas severas. Como nos lembra Mitterand, entretanto, para lá da crítica apaixonada, talvez as palavras de Huysmans em carta a Zola em novembro de 1887 – após a publicação do romance - sejam as que mostram mais claramente a capacidade de encanto do romance e de seu tom.<sup>45</sup> Podemos verificar, por essa correspondência, que Huysmans estava convicto da grandeza do romance e que soube entender as passagens que mais chocaram críticos da época:

*“Samedi soir [vers le 15 novembre 1887]*

*Mon cher Zola,*

*Je viens de terminer La Terre que j'ai lue, à petits coups, savoureusement. L'impression qui se dégage pour moi avant tout, de cette première lecture, est celle d'une incontestable grandeur. Votre cadre de paysages est superbe ; avec vous l'on voit une mélancolique Beauce, s'étendre, plate, à l'infini, d'un bout à l'autre du livre. L'on y est, pas dans une autre campagne, c'est vraiment fort ; je trouve que la mer du blé ou le petit clocher disparaît à la fin, est une des plus fermes pages que vous avez écrites. Quant à vos paysans ils sont tout bonnement terribles. La lente extermination du vieux Fouan par ses enfants est suivie, pas à pas et arrive, à la fin, avec les Buteau, à un bon effet d'horreur.*

*Et malgré toute la cruauté placide du livre, je trouve qu'il dégage, moi, ce livre, une gaieté énorme. Les deux accouchements sont surprenants de joie – la tête d'enfant qui fait la pompe, le vétérinaire, sont d'une noce énorme. Et M. Charles, donc ? est-elle assez mirifique la scène où Elodie*

---

*l'Assommoir ; en 1929, elle avait conquis le premier ; elle gardait ce premier rang en 1935 sur le catalogue Fasquelle (299<sup>e</sup> mille) » [Robert, p. 458]*

<sup>45</sup> Mitterand, 2001, p. 864

*déclare connaître la profession paternelle et vouloir relever la maison. Au reste, partout, où apparaît M. Charles la joie me vient. Il est crânement campé, votre homme !*

*Enfin, je trouve d'une irrésistible gaieté la scène des pets. C'est imbécile à la fin, que ces bégueulismes subits de la presse et des gens du monde ! – Mais la Hollande et la Belgique sont pleines de tableaux du vieux Breughel où l'on bombarde et où l'on foire. Tout le monde rit devant. Eh bien mais alors ? et j'ajouterai qu'aucun tableau n'a la belle allure de Jésus-Christ criant : entrez, et du père répondant : me vlà ! – Il y a dans La Terre, une petite page 316 avec la fureur du bon poivrot irrité du manque de respect de sa fille qui est surprenant et d'une gouaillerie telle que je n'en ai vu nulle part, d'analogues, en aucun temps. Mais ce sont-là niaiserie habituelle ou plutôt hypocrisie de bons journalistes qui se seraient, du reste, empressés de vous reprocher de ne pas faire vrai, si vous n'aviez pas donné ces détails absolument véridiques, de la campagne.*

*En somme, je trouve que la machine de ce livre donne une sensation d'ampleur et d'énorme – ce que personne n'est fichu de donner, à l'heure présente.*

*Etes-vous refixé à Paris ou en camp volant et à cheval sur Paris et Médan ? Je vous envoie toujours la lettre rue de Boulogne – et j'y mets avec toutes mes amitiés pour Madame Zola, une bonne poignée de main pour vous, mon cher ami.*

*Votre Huysmans. » (Huysmans, 1953, pp. 135-136)*

Contudo, essa correspondência representa um pequeno ponto em um universo de críticas que buscavam destruir Zola. Ao se engajar no projeto de *La Terre*, o escritor, provavelmente, não contava com a ênfase que a crítica daria a certas passagens ditas naturalistas. Zola, por suas cartas e seus artigos, nos mostra que sua intenção era mais a de levar à tona questões sobre o mundo rural, despertando a consciência do público leitor - como havia feito em *Germinal* – do que escrever, escandalizar e vender.

Ao contrário do que se vê na França do século XIX - onde a obra de Zola conhece, na época de sua publicação em capítulos, uma crítica que dela se vale para atacar o Naturalismo - encontramos, do outro lado, no Brasil, a crítica literária em situação completamente inversa, buscando no Naturalismo argumentos para formar uma nova literatura a partir de uma corrente que o julga uma fonte de grande produção literária. Os críticos brasileiros, a despeito da crítica francesa, encontram no Naturalismo um viés importante para a modernização e afirmação da literatura brasileira. Mesmo se críticos brasileiros significativos da época imitem moldes de seus colegas franceses para construir seus argumentos (e, em consequência, critiquem Zola), podemos notar o quanto essa tendência literária será apreciada no Brasil do final do século XIX.

### III. A crítica brasileira do final do século XIX e Zola

Em um país, como o Brasil, onde a literatura começava a dar os primeiros passos no contexto de uma república que ainda se formava, era compreensível verificar-se a influência da cultura dos países ocidentais, já modernizados, sobre os modos de percepção das características de nossa terra.

*“Pode-se chamar dialético a este processo [de evolução de nossa vida intelectual] porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local (que se apresenta como substância de expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma de expressão). A nossa literatura, tomado o termo tanto no sentido restrito quanto amplo, tem, sob este aspecto, consistido numa superação constante de obstáculos, entre os quais o sentimento de inferioridade que um país novo, tropical e largamente mestiçado, desenvolve em face de velhos países de composição étnica estabilizada, com uma civilização elaborada em condições geográficas bastante diferentes. O intelectual brasileiro, procurando identificar-se a esta civilização, se encontra todavia ante particularidades de meio, raça e história, nem sempre correspondentes aos padrões europeus que a educação lhe propõe, e que por vezes se elevam em face deles como elementos divergentes, aberrantes.”* (Candido, 2000, p. 110)

A composição “meio, raça e história” parece ter exercido, assim, influência crucial sobre nossos escritores do final do século XIX que buscavam a consolidação de sua literatura oscilando entre esses elementos locais e o prestígio de que gozavam os moldes da literatura dos centros europeus. Quando a literatura européia e, em particular a francesa, encontram no Naturalismo forma privilegiada de expressão, parece que se oferece ao Brasil a oportunidade de reconciliar, em sua produção literária, os dois pólos entre os

quais se dividia – o *localismo* e o *cosmopolitismo*, para usarmos a expressão de Antonio Candido.<sup>46</sup>

Assim, para podermos refletir sobre a influência que o Naturalismo (sobretudo aquele de Zola) exerceu sobre a literatura brasileira e o modo como ela repercutiu entre nossos críticos do final do século XIX, importa, em um primeiro momento, analisarmos brevemente o período em questão. Isto porque a atividade crítica, no século XIX, e a perspectiva que ela adota para valorar os diferentes autores está intimamente ligada à visão que os diversos críticos têm do país, e de seu futuro, bem como do papel da literatura nesse processo. Este capítulo, que se inicia com um breve panorama do quadro político-social da época, busca levantar posições da crítica brasileira em relação à obra de Zola. A análise mais detida das posições de Veríssimo, Romero, e Ribeiro, entre outros, permitirá se perceber, com maior clareza, o caráter singular da apropriação que Araripe Jr. faz do autor francês.

Como se tem repetidamente observado, a cultura francesa estabeleceu-se, sobretudo após a Independência, como modelo privilegiado para a formação da sociedade brasileira.<sup>47</sup> Antes mesmo de se tornar um ícone para nossa cultura em meados do século XIX, a presença francesa se fez sentir de forma importante na formação da sociedade brasileira. Exemplos são a colônia que os franceses estabeleceram em 1612 no atual Maranhão (dando à cidade o nome de seu rei, São Luís) e a repercussão, desde o século XVIII, dos ideais da Revolução de 1789, e que se propagaram em nosso país através de filósofos franceses.

---

<sup>46</sup> “Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos. Ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação definindo o afastamento mais reduzido entre os dois extremos. E para além da intenção ostensiva, a obra resulta num compromisso mais ou menos feliz da expressão com o padrão universal.” (Candido, 2000, p. 109)

<sup>47</sup> Para um estudo sobre a influência francesa no Brasil, sobretudo no campo literário, ver Perrone-Moysés *Vira e Mexe, Nacionalismo – Paradoxos do nacionalismo literário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007

No século XIX, D. João VI faz vir ao Brasil a Missão Francesa (1816) que traz em sua bagagem a tarefa de ensinar à sociedade brasileira não só artes e literatura mas também boas maneiras, trabalhos manuais, modos de vida e modelos de pensamento . Ao mesmo tempo que a Missão Francesa representa um meio para ajudar a criar um modelo para aquele momento de formação, ela também gera controvérsias, uma vez que uma parcela da população letrada acredita que se trata de uma nova colonização, dessa vez pelos franceses, sobre o pensamento brasileiro. Não obstante tais críticas, com a vinda dessa Missão, os hábitos franceses começam a se instaurar e a se consolidar no Brasil, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés.<sup>48</sup> O modelo francês é aprendido e imitado mercê, também, da grande presença de franceses que viviam na corte e que ofereciam aos brasileiros não apenas seus serviços e produtos, mas igualmente o exemplo de seus hábitos e costumes.

Durante o século XIX, pode-se notar o alcance dessa influência nos rumos do pensamento brasileiro e a forma como, ela vai, aos poucos, se transformando em paradigma. A própria República brasileira é pensada nos moldes da Revolução Francesa e imaginada com base no positivismo de Auguste Comte.<sup>49</sup> Um oficial da Marinha, já no início do século XX, por exemplo, citava os tempos da propaganda da República:

*“Todas as nossas aspirações, todas as preocupações dos republicanos da propaganda, eram de fato copiadas das tradições francesas. Falávamos na França bem-amada, na influência da cultura francesa, nas menores coisas das nossas lutas políticas relembávamos a França. A Marselhesa era nosso hino de guerra, e sabíamos de cor os episódios da grande revolução. Ao nosso brado ‘Viva a República!’ seguia-se quase sempre o de ‘Viva a França!’.[...] A França era a nossa guiadora, dela falávamos sempre e sob qualquer pretexto”. (Carvalho, José Murilo 1990, p. 12)*

---

<sup>48</sup> PERRONE-MOISÉS, LEYLA - *Vira e Mexe, Nacionalismo*, São Paulo, Companhia das Letras, 2007 e Maria Beatriz Nizza da Silva, *Cultura e sociedade no Rio de Janeiro (1820-1821)*

É contra esse pano de fundo que encontramos nossos escritores e críticos tentando esboçar o perfil da nossa literatura. Como nos lembra Afrânio Coutinho, logo no início do capítulo VI de seu livro “A tradição afortunada”, é através não só dos escritores mas também dos críticos do século XIX que podemos buscar respostas para a questão crucial do “instinto de nacionalidade” que se instaurava no país.

*“A busca de nacionalidade literária; o esforço de definir o caráter brasileiro que teria a literatura no país; o encontro da ou das fórmulas para exprimir o colorido peculiar que ele assumiu; eis o centro das preocupações dos críticos, teóricos e historiadores literários a partir de 1830.*

*No trabalho de criação, consolidação e apuramento conceitual empenharam-se primeiro o romantismo e depois o realismo, entretanto, não há divergência quanto a esse tema, ao contrário há identificação entre os dois no encontro dessa fórmula nativa, que constitui o ‘sonho brasileiro’ de todos os tempos.*

*Assim, o pensamento crítico do século XIX em busca da nacionalidade literária forma o embasamento de teoria da moderna literatura brasileira.” (Coutinho, 1968, p. 159)*

A associação entre romantismo e realismo, embora possa parecer difícil de imaginar, em um primeiro momento, parece fazer mais sentido quando se pensa na transição que ocorreu na França e como ali também as duas vertentes andavam tão próximas e distantes. Os críticos franceses combatiam o “espírito de rebelião de todas as formas”,<sup>50</sup> independente da tendência literária e da “ligação histórica”<sup>51</sup> do Naturalismo com o romantismo. O Naturalismo era mais atacado porque dava mais ênfase a “um enfoque amoral da arte”.<sup>52</sup> Quando Afrânio Coutinho associa as duas tendências, também mostra a ligação que se dá entre romantismo e realismo a partir da história que

---

<sup>49</sup> Cf. Bosi, Alfredo, *O positivismo no Brasil : uma ideologia de longa duração* in **Do Positivismo à Desconstrução**, EDUSP, 2003

<sup>50</sup> Hauser, 1995, p. 798

<sup>51</sup> idem

<sup>52</sup> Idem, p. 799

vai construindo 'o sonho brasileiro', aquele que vai transformar nossa literatura em *genuinamente brasileira*.

Em sua busca de um caráter nacional para nossas letras, os críticos do século XIX deparavam-se a cada dia com a literatura francesa que, presente por meio de inúmeros romances, impunha-se como paradigma para jovens escritores.<sup>53</sup> Os críticos da época refletiam sobre essa importância e buscavam justificá-la dentro da formação de nossa literatura que pretendia ressaltar seu brasileirismo.

Frequentemente, a literatura francesa aparecia como um cânone cujo valor ainda não havíamos alcançado e que deveríamos buscar para produzirmos, de fato, uma literatura de peso. Essa preocupação se acentua no fim do século XIX, mas mesmo José de Alencar, ainda jovem, em seus tempos de estudante de direito no largo São Francisco, ao descobrir escritores franceses como Balzac, Vigny e Dumas, reavalia seus escritos. Ao tomar contato com uma literatura totalmente diversa daquela que conhecia e apreciava, o autor descobre um novo mundo das letras e vê sua narrativa com outros olhos, julgando-a distante de uma literatura com maior personalidade. A função modelar dos autores franceses surge com clareza quando se vê, por exemplo, a dimensão paradigmática que Alencar empresta à obra de Balzac:

*“Foi como revelação. Para Alencar, desde já, o grande desafio seria alguém escrever, em português, obras que representassem para o Brasil o que as de Balzac, Dumas, Chateaubriand e Hugo representavam para a França. Em outras palavras, inventar uma literatura com sabor nacional. No caso do Brasil, criar um estilo tropical. Um caminho que nem de longe ele imaginava ainda poder trilhar. ‘O romance, como eu agora o admirava, poema da vida real, me aparecia na altura dessas criações sublimes, que a Providência só concede aos semideuses do pensamento; e que os simples mortais não*

---

<sup>53</sup> Cf., para a presença de livros franceses, Hallewell, Laurence, O livro no Brasil : sua história , São Paulo : T.A. Queiroz, EDUSP, 1985

*podem ousar, pois arriscam-se a derreter-lhes o sol, como a Ícaro, as penas de cisne grudadas de cera.'*

*Assim, antes de servir-lhe de incentivo, a descoberta da moderna literatura francesa funcionou, ao contrário, como balde de água fria sobre suas juvenis pretensões literárias. Decepcionado com a cruel comparação entre o que então lhe saía da pena e o vigor da prosa de um Honoré de Balzac, mais uma vez Alencar destruiria todos os alfarrábios que escrevera até ali: 'Os arremedos de novelas, que eu escondia no fundo do meu baú, desprezei-os ao vento', observaria, com impiedosa autocrítica." (Neto, Lira, 2006, pp. 73-74)*

Mesmo que a literatura francesa tenha se revelado para Alencar “como um balde de água fria” para seu entusiasmo na composição literária, ela também resplandece como a literatura da qual os jovens artistas brasileiros deveriam se apropriar para realizar um projeto maior. Sua preocupação retrata a dinâmica de toda a elite intelectual da época: a busca na literatura francesa do meio para consolidar nossa literatura de modo que ela se tornasse comparável àquela do velho mundo. Portanto, é compreensível que nossa literatura, a exemplo do que acontecia em uma infinidade de outras áreas, fosse mirar-se no “modelo gálico” para construir e fundamentar suas escolhas. É o que observa Gilberto Pinheiro Passos, em seu estudo sobre a Revista da Sociedade Filomática:

*“Espelhar-se na França não era uma simples imitação subalterna, mas uma fase necessária para que a nossa literatura alcançasse a maioria. Os filomáticos acreditavam na concepção de progresso das literaturas e viam nesse empréstimo feito à França uma maneira de se adequar às literaturas ocidentais modernas para, num momento posterior, produzir obras de renome internacional, perfeitamente de acordo com a visão nacionalista de um país emergente no cenário internacional.” (Passos, Gilberto, 1991, p. 62)*

Essa era uma preocupação não só dos escritores, mas também dos críticos brasileiros do final do século XIX que partilhavam da idéia de uma literatura nacional fundada em modelos europeus e, mais precisamente, franceses. As referências constantes aos escritores franceses por parte de nossos primeiros críticos, ilustram bem o caráter de referência da literatura francesa para o Brasil daquele século. Nomes como os de Victor Hugo, Balzac, Alexandre Dumas, Sainte-Beuve, Taine e Zola, entre outros, apareciam de forma constante nas apreciações de importantes críticos do final do século XIX.<sup>54</sup>

Dentre vários nomes de críticos que ajudaram a nortear os caminhos da formação literária brasileira podem-se destacar os de José Veríssimo, João Ribeiro, Silvio Romero e Araripe Jr., que tocaram de modo significativo o processo de formação de nossa literatura, ajudando a moldá-la ao avaliar decisões literárias e, por vezes, sugerir caminhos alternativos.

João Ribeiro, por exemplo, em seu estudo “Curiosidades Verbaes” nos fala no capítulo XXVI – O FRANCEZISMO – do “horror inexplicável deante de qualquer expressão suspeita de francezismo.”<sup>55</sup> Parece claro que naquela época havia uma preocupação da elite intelectual em relação à nossa língua brasileira e ainda à influência constante da língua francesa, o que denota outro índice da profundidade dessa influência cultural. O desejo de uma língua “genuinamente nacional” leva nossos críticos a discutir não apenas a literatura brasileira como também a língua por ela utilizada:

*“Um dos themas mais apurados da grammatica militante é o dos gallicismos.*

*Há um horror inexplicável deante de qualquer expressão suspeita de francezismo.*

---

<sup>54</sup> Cf. Martins, Wilson A crítica literária no Brasil – 2a. Edição – 2 volumes, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S./A., 1983

<sup>55</sup> Ribeiro, João, *Curiosidades Verbaes – Estudos applicaveis à língua nacional*, Ed. Comp. Melhoramentos de São Paulo, São Paulo, s/d

*Esquecem, porém, o principal de todos os gallicismos e que basta para explicar todos os outros e é o do pensamento e do estilo, que governam sem contraste a língua moderna.*

*Pensamos em francez, com vocabulário vernáculo, adoptamos todas as maneiras de dizer do povo e da língua de quem somos satellites, involuntários, descontentes talvez, mas obedientes e subalternos.”(Ribeiro, s/d, p. 98)*

O crítico reconhece que o pensamento daquela época é fundado no modelo francês, e que a influência lingüística é apenas um capítulo do movimento de incorporação de um modo de raciocinar vindo da França . E, ao concluir seu artigo, acrescenta:

*“Enfim, todas essas chapas que fazem o lastro do estilo commum e popular e que não se encontram nos velhos clássicos, são puros francezismos de idéias que se incorporam suavemente à linguagem quotidiana.*

*É guerra inútil a que, contra si próprios, poderiam fazer os escriptores mais escrupulosos. Equivaleria a quebrar os próprios moldes do pensamento.*

*Seria, aliás, impossível estender ao pensamento a tática fácil de extermínio aos vocábulos. (idem, pp. 100-101)*

Parece evidente que seria para o crítico uma luta vã ir contra “francezismos” pois eles fazem parte de um movimento mais amplo de influência cultural, de tal modo que, se, por ventura, escritores mais audaciosos se aventurassem a quebrar o molde e a buscar outros modos de dicção, evitando a fonte francesa, seria inevitável acabarem por construir um modo de escrever artificial. A estrutura mesma do pensamento é francesa e negá-lo é inútil. Nada mais natural para um jovem escritor, como José de Alencar, assim, do que se mirar na literatura francesa para obter bons resultados. Não surpreende, portanto, observar também em Aluísio Azevedo a forte influência francesa por meio da obra de Zola.

A importância desses primeiros críticos como elemento norteador de nossa literatura, entretanto, vai muito além de suas considerações de caráter mais especificamente lingüístico ou literário, e incorpora outro elemento importante, que dialoga com o papel referencial emprestado à produção francesa. Suas avaliações sobre os méritos e defeitos de obras específicas que analisavam indicam que elemento central para aprovação ou reprovação desse ou daquele romance, desse ou daquele autor, é a leitura que o crítico realiza dessas obras e autores em relação ao projeto de país que ele abraça. Em outras palavras: analisar a literatura no Brasil é, ao mesmo tempo, discutir qual sua função dentro do cenário nacional e qual a *idéia de país* que se deseja construir.

Vimos que, no início do século XIX, a exemplo de José de Alencar, essa vontade se manifesta em autores que tentam, através de seus romances, trazer para a literatura nacional o projeto de construção de uma nova identidade. Os românticos franceses, Vitor Hugo, por exemplo, eram modelos a ser seguidos para a consecução de tal projeto de desenvolvimento – de fato, por vezes, tamanho era o mimetismo que vários autores brasileiros eram criticados pela tentativa de construir um romantismo brasileiro exatamente como aquele do autor francês.<sup>56</sup>

Os escritores brasileiros se viam diante do desejo de afirmação através de uma literatura que refletisse uma identidade nacional liberta daquela imposta por nossos colonizadores. Além disso, e paradoxalmente, havia a tendência ao mimetismo de uma literatura já consolidada e que trazia autoridade para nosso contexto - a francesa - presente no cotidiano da vida literária brasileira que invadia dia após dia o país. Esses dois lados da realidade do final do século compunham a moldura em que se discutiam os problemas para a composição nacional:

---

<sup>56</sup> Este parece ser o sentido da crítica de Romero ao *servilismo* intelectual. Cf. ROMERO, Silvio. História da literatura brasileira. Contribuições e estudos gerais para o exato conhecimento da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1960. p.04

*“Daí a dupla fidelidade dos nossos romancistas – atentos por um lado à realidade local, por outro à moda francesa e portuguesa. Fidelidade dilacerada, por isso mesmo difícil, que poderia ter prejudicado a constituição de uma verdadeira continuidade literária entre nós, já que cada escritor e cada geração tendiam a recomeçar a experiência por conta própria, sob o influxo da última novidade ultramarina, como se viu principalmente no caso do Naturalismo.”* (Candido, 1993, 104)

Candido, não apenas aponta as dificuldades que essa fidelidade causava à nossa literatura, mas destaca também a importância da influência do Naturalismo no Brasil. Esse movimento, sob a influência norteadora de Zola, representava, para alguns críticos, a possibilidade privilegiada da mistura de propostas de identidade nacional e da modernidade literária.

Ao final do século XIX, a posição da França como modelo literário não havia mudado muito apesar de alguns críticos reprovarem a idéia de seguirmos um cânone literário único e atribuírem a isso uma parcela de nosso atraso literário. Mesmo assim, podemos notar com clareza a influência francesa em nosso Naturalismo a partir da obra de Émile Zola. O autor representa figura decisiva para o posicionamento de vários críticos da época, dentre eles Araripe Jr.. Zola e sua literatura naturalista contribuem não apenas para a formação de jovens escritores como também para que os críticos brasileiros possam ajudar a consolidar suas posições sobre a literatura brasileira e sobre outras dimensões do debate que a elite intelectual ia desenvolvendo a respeito dos rumos para nosso jovem país.

Entretanto, se a França de Zola era o modelo a ser seguido pelos escritores brasileiros, importa não esquecer que esse caráter de referência não anulava as diferenças: o momento em questão apresentava duas realidades bastante diversas não só no que se refere ao contexto social, mas também no que tange à vida literária na França e no Brasil.

O contexto literário brasileiro e o francês passavam por momentos distintos: enquanto o Naturalismo encontrava-se em momento de clara expansão e gozava de grande prestígio junto à crítica brasileira - pois se apresentava como instrumento de formação de renovação e de uma nova literatura, agora genuinamente brasileira, que conseguia se libertar dos traços deixados por Portugal -, na França, como vimos no capítulo anterior, o Naturalismo era alvo de ataques severos e sofria a pecha de movimento decadente, enquanto Zola era apontado como o ícone dessa tendência literária vista como esgotada, incapaz de oferecer algo de novo ao panorama literário francês.

No Brasil, a crítica brasileira apresentava atitudes em relação à obra de Zola diversas das que se desenvolveram na França. O Naturalismo encontrava-se em um momento de ascensão e o modelo de Zola e de autores franceses era reconhecido por todos. As obras de Aluísio Azevedo, por exemplo, e a reação crítica que suscitaram, demonstram que a rejeição a tais premissas não havia encontrado eco no Brasil. Pelo contrário, o entusiasmo pela proposta naturalista se mostrava tão marcante que acabava por diminuir a atenção dedicada a alguns trabalhos importantes da época, como nos assinala Antonio Candido:

*“Significativa, com efeito, é a circunstância do romance post-romântico haver renegado o trabalho admirável de Alencar, não falando nas duas excelentes realizações isoladas que foram as **Memórias de um Sargento de Milícias** e **Inocência**, para inspirar-se em Zola e Eça de Queirós. A consequência foi que os nossos naturalistas, com a exceção de Raul Pompéia e Adolfo Caminha, caíram nos mesmos erros dos românticos (sobretudo Aluísio de Azevedo) sem aproveitar a sua lição.*  
(Candido, 1993, p. 104)

O momento de formação que se vivia no Brasil implicava o uso e a avaliação – não isentos de controvérsias - da literatura francesa como modelo. Os romances franceses serviam tanto como paradigma possível para

a composição literária, como argumento para a discussão da crítica. Os críticos, mais que os escritores, porém, se mostravam capazes de expressar maior liberdade em sua relação às propostas da literatura francesa. Neste contexto, Zola serve não apenas como modelo para um novo tipo de literatura para jovens escritores brasileiros mas também como mote de reflexão para vários críticos da época que se esforçam para incrementar a qualidade de nossa literatura.

Esse caráter de referência atribuído à obra de Zola emerge com clareza nas intervenções de críticos nos debates do período. É o caso de Alfredo Pujol, advogado, político e jornalista da época, que se lança no mundo da crítica literária com um artigo intitulado *A Carne de Júlio Ribeiro*, publicado no *Diário Mercantil* em 12 de agosto de 1888. É importante notar que o iniciante Alfredo Pujol critica o romance que acabara de ler tendo como referência os escritores franceses e, sobretudo Émile Zola. O crítico diz que esperava de Júlio Ribeiro um talento comparável àquele que encontrara quando da leitura das epopéias de Zola. Curioso notar que Pujol cita - sempre de maneira positiva - o romance *La Terre* (lançado apenas um ano antes), usando-o como termômetro para julgar *A Carne*:

*“Foi ainda por esse processo que Zola escreveu essa atrevida epopéia da **Terra**, livro estupendo, de uma verdade terrível, onde o amor bestial do camponês à terra, é estudado de uma maneira assombrosa: onde Zola, lutando contra todas as convenções, seguro do terreno, audaz e altivo, ‘denunciou a folha de vinha como um ultraje aos costumes, aos belos costumes naturais e livres’.*

*Mas esta arte está acima de tudo; por sobre essas misérias humanas, por sobre esse fervilhar de uma pornografia imunda, porém verdadeira, observada em todos os seus ínfimos incidentes, em todas as suas nuances medonhas, por sobre esse estudo brutal, porém humano, de uma observação precisa, de um colorido majestoso, de uma meticulosidade rigorosa – a que nem sequer escapou a nota característica de um asno bêbado – por sobre todo esse monturo perpassa o*

*sopro genial de Émile Zola, depurando esse enxame de torpeza no cadinho de sua inspiração portentosa, erguendo, sobre a realidade banal da vida campesina, uma epopéia gigantesca, onde o camponês se fez estátua, no tipo imortal do père Fouan.*

*Que diferença entre esse processo de estudo e a nevrose científica de Júlio Ribeiro.”* (Ribeiro, São Paulo, 2002, p. 331)

A posição de Pujol torna-se clara ao atribuir a *La Terre* e a Zola adjetivos eloqüentes como “estupendo”, “audaz”, “altivo”, “genial” e ao qualificar o romance de “epopéia gigantesca”. Mesmo que a obra de Zola se veja repleta de referências cruas à realidade e de momentos de “pornografia imunda”, a verossimilhança que seu estilo confere à narrativa faz com que o romance se destaque em relação àqueles de seus contemporâneos. Ao reconhecer a relevância da composição de Zola, Pujol nada mais faz do que ilustrar a importância do mestre francês e de sua literatura não só para ele como para a época. O escritor parece representar bem a leitura voraz e apaixonada que a elite letrada brasileira fazia da obra de Zola.

Além de Pujol, encontramos Adherbal de Carvalho entre os críticos menos conhecidos do final do século XIX que mostra a dimensão da importância do escritor francês. Em seu artigo “O Naturalismo no Brasil”<sup>57</sup>, consagra várias páginas à série dos *Rougon-Macquart* e ao tema de cada romance. O crítico qualifica *La Terre* como um “livro inxundioso de concepção artístico-científico, onde a natureza do húmus fermenta, tem a febre e a allucinação puérpera de um grande feto que lhe escouceia os flancos: - o homem, a **Terre** é um trabalho notável e ha de ser lido sempre com entusiasmo.” (Carvalho, 1902, p. 36). Além de mostrar sua admiração não só pelo romance como também por seu autor, Adherbal parece desejar trazer para seu texto crítico algo do estilo naturalista. Não é de forma casual que, para falar de *La Terre*, imprime a seu texto artifícios de composição que insinuam uma

---

<sup>57</sup> O Naturalismo no Brasil (1893) – in *Esboços Literários*, Rio de Janeiro, Garnier-Livreiro, 1902

passagem à Zola. O crítico acaba por antecipar para o leitor uma nova literatura com a qual ele vai se deparar ao ler o romance do mestre francês.

*“A questão social, o capitalismo, a prostituição, o alto e baixo commercio, a agricultura, a propriedade, todos os arduísimos problemas que agitam a alma humana num descabellamento de allucinação e de loucura, todos os phenomenos importantes de hereditariedade e de heterogenia; o condicionalismo do meio, as lesões orgânicas, as vesanias e allucinações, a explicação physiologica dos actos da vontade como reacção sobre o maior motivo, encerrando a luz das determinações humanas; todas as theorias philosophicas e scientificas, tudo E. Zola discutiu nesses vinte gigantescos e phantasticos volumes, em que estudou a genealogia completa da família dos Rougon-Macquart durante o segundo império francez.*

*Em toda a sua obra, porém, apesar do pessimismo terrível com que concebe os seus personagens, num avantesma demoníaco de tortura íntima, existe um fundo de verdade humana, de consolação futura: essa esperança que nunca chega mas que se idealisa próxima, e se aguarda resignadamente como a um balsamo reconfortante, como a uma escandencia de labareda benigna, como ao soar plangente e consolador de um ângelus. E foi nisso, a meu ver, que Zola mostrou conhecer assombrosamente o interior do homem que se diz sceptico, descrente da própria existência, blasphemando contra as leis immutaveis da natureza, mas sentindo entretanto, quelque chose au dedans, um quer que seja de vácuo no organismo que o superexcita e faz nascer-lhe no peito a esperança azulea de um futuro melhor.” (Carvalho, 1902, pp. 39-40)*

Adherbal de Carvalho parece, assim, buscar em Zola justificativas para o nosso Naturalismo: “um futuro melhor”. Seu elogio à habilidade da narrativa de Zola faz coro ao entusiasmo de Pujol – Adherbal também fala da verossimilhança da narrativa de Zola ao dizer que seus personagens tem “um

fundo de verdade humana” - e aponta para a centralidade do autor para nossa reflexão crítica. Adherbal discute ainda outra característica da narrativa de Zola, seu pessimismo, e o justifica através da visão de mundo de Zola em relação aos homens e à sociedade de sua época; o escritor francês nada mais fez do que escancarar o íntimo de uma sociedade através de seus personagens. Adherbal e Pujol nos dão pistas sobre a dimensão de Zola e seus romances para a elite intelectual brasileira. O interesse que demonstram e a admiração que deixam transparecer (“gigantescos e fantásticos”) são testemunhos do alcance da obra de Zola para a reflexão crítica brasileira, alcance esse que foi muito além da reflexão da tríade mais famosa do tempo. Contudo, é nos grandes críticos da época, Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Jr. que encontramos, de forma enfática, o testemunho da importância de Zola para nossa literatura.

Para analisarmos a posição de Sílvio Romero em relação a Zola e sua obra, é preciso lembrar o caráter crítico de seu texto. Antonio Candido nos dá a pista para entendermos melhor as posições que, às vezes, parecem ir na contramão de suas idéias:

*“Na verdade, a contradição era o seu modo próprio de viver o pensamento, tanto assim que, em vez de paralisá-lo ou fazê-lo voltar atrás, ela o fazia ir para a frente. As suas idéias não se propunham como desenvolvimento linear e conseqüente, mas como vaivém, retomada incessante, tensão de opostos, visão simultânea do verso e reverso, - o que pode ferir exigências lógicas mas enriquece o senso da realidade. Sob este aspecto, havia algo dialético no jogo das suas idéias e opiniões, que, se não chegavam a uma síntese satisfatória, permitiam sempre alguma conclusão interessante, graças ao entrelaço por vezes antinômico mas vivo das proposições, jogadas como pedras.” (Candido, 1978, p. XI)*

Sílvio Romero, crítico central para se entender as posições de nossa primeira crítica, traz para seus textos indagações importantes para a formação da literatura brasileira e, como outros, busca também em Zola uma referência

para suas reflexões. Em 1882, escreve um artigo sobre Émile Zola em que se propõe a estudar a crítica naturalista. O crítico começa relatando seu processo de descoberta do escritor e não mede elogios logo no início ao falar do romancista:

*“Dentre os sectários do naturalismo, o mais célebre, o mais popular, é sem contestação o autor de **Nana**. Três circunstâncias contribuíram especialmente para isto: - a nitidez de seu espírito lógico e lúcido que o levou a tirar as últimas conseqüências do sistema; a fibra batalhadora de seu temperamento que o levou a acentuar na crítica as novas doutrinas; - a forma que escolheu para suas produções, a mais em harmonia com os gostos do tempo – o romance.*

*A tudo isto acresce e sobrepuja o talento do autor, que é um dos mais consumados pinturistas da língua francesa, quero dizer de todas as línguas; porque nenhuma tem como essa uma tão distinta pléiade de artistas da palavra.”* (Romero, 2002, pp. 341-342)

Para Romero, não há o que indagar, Zola é a figura principal do Naturalismo pois é lúcido, batalhador, talentoso e soube se valer da forma adequada para suas composições. Porém, não é por tanto admirar o romancista que Romero se abstém de fazer reparos ao crítico Zola. Ainda no mesmo artigo, o crítico brasileiro alterna momentos de reprovação e admiração pelo autor dos *Rougon-Macquart*; se, para ele, o romancista Zola é alguém a quem se deve admirar, o mesmo não se pode dizer em relação ao crítico Zola:

*« Poeta e paisagista, espírito sóbrio e desabusado ao mesmo tempo, o insigne escritor afigura-se-me principalmente um grande satírico munido de um poderoso estilo, um novelista vigoroso, destro na encenação, ágil, animado, capaz de descrever com graça e excentricidades de um Musset, por exemplo, mas pouco jeitoso para aquilatar do alcance das doutrinas alheias. A sua crítica é mais um conto do que uma análise ; é mais uma descrição do que um estudo ; revela mais*

*o romancista do que o psicólogo. E note-se : não são os seus dotes de romancista levados para a crítica que eu censuro, ao contrário são nela o mais apreciável título.*

*Não é o método que lhe falta, é a profundidade e a instrução. É um agitador, um reacionário, um combatente ; não é um analista imperturbável e seguro. É um chefe de bando, um guerrilheiro sempre na brecha ; bate-se por uma fórmula e encara as cousas por um só prisma, não tem a serenidade de um naturalista. A cultura não é vasta. De resto, é dúctil, é destro, tem largueza de vistas e sabe pensar por si. Quando se apega a uma idéia sabe defendê-la com habilidade e coragem.*

*Nada tem de charlatão, detesta os corrilhos literários e chasqueia da Academia Francesa. Se fosse brasileiro, já nos teria feito rir à custa do Instituto Histórico.*

*Quando se apega a uma idéia, disse eu, sabe pugnar por ela. É assim que é uma de suas teorias favoritas o caráter neutral e abstento da literatura, e do romance especialmente.*

*Para Zola o romancista e o poeta descrevem, contam, fotografam e nada mais ; mas não devem ter uma tese, uma opinião, uma doutrina a sustentar. » (idem, pp. 351-352)*

Desse modo, nota-se em Romero uma oscilação na apreciação de Zola que parece derivar do desejo do crítico de encontrar no escritor francês respostas para suas inquietudes em relação ao modelo nacional. Ora elogia, ora despreza. Se Zola pode servir como modelo para romances onde pode “descrever, contar e fotografar” com autoridade, no campo crítico o autor não deve servir como referência pois transporta para a crítica o seu modo de narrar e não consegue realizar um estudo que possa ter peso crítico. Porém, mesmo com ressalvas, percebe-se em Romero um desejo de buscar nos escritos de Zola respostas para suas inquietações mais profundas sobre o que se deve ou não fazer em literatura. O crítico encontra em Zola um “espírito sóbrio e desabusado” que, através de um estilo de grande poder descreve “com graça e excentricidades” situações das mais diversas, traz para nossa literatura moldes a serem imitados.

Romero, como outros críticos, acredita que ao “mergulharmos” no Naturalismo encontraríamos o “remédio” (que está transformando o Velho Mundo) para nosso “desideratum” de “fundar uma nacionalidade consciente de seus méritos e defeitos, de sua força e de seus delíquios.”<sup>58</sup> O Naturalismo aparecia, então, para o crítico, como uma forma de prosperidade para o país, conquanto Brasil e “Velho Mundo” apresentassem diferenças óbvias. Roberto Schwarz reflete sobre esse modo de apropriação da matriz européia:

*“A distância é tão clara que tem graça a substituição de um arremedo por outro. Mas é também dramática, pois assinala quanto era alheia a linguagem na qual se expressava, inevitavelmente, o nosso desejo de autenticidade. Ao pastiche romântico iria suceder o naturalista”.* (Schwarz, 1992, p. 21)

Contudo, mesmo que estivéssemos trocando Romantismo por Naturalismo, ambos como imitação dos moldes europeus, e sobretudo franceses, Romero persiste na crença em uma nação moderna a partir da nova corrente. Em outro artigo, intitulado “Retrospecto Literário”, escrito em 1888, Romero volta a Zola para discutir o Naturalismo na literatura brasileira. Dessa vez, o crítico ressalta que o grande defeito dos autores brasileiros não é seguir os moldes de Zola mas se restringirem somente a esse cânone. Para Romero, seguir o zolismo puro significava não praticar o verdadeiro Naturalismo.<sup>59</sup> essa era a crítica ao uso que se fazia do Naturalismo zoliano. Talvez possamos entender melhor essa posição de Romero se pensarmos no artigo de Leyla Perrone-Moisés, em que a autora discute galofilia em oposição à galofobia.<sup>60</sup> Ao analisar as posturas de Machado de Assis, Sílvio Romero e José Veríssimo, Leyla nos indica a clareza com que esses autores viam a importância de não se prender a um só modelo para obter uma nova literatura mais universal e não apenas guiada pelo pensamento francês. Apesar de toda influência francesa

---

<sup>58</sup> Romero, apud Schwarz, 1992, p. 21

<sup>59</sup> Romero, ed. José Olympio, 1960

<sup>60</sup> “Galophilie et gallophobie dans la culture brésilienne (XIXe et XXe siècles) », conferência de abertura do colóquio « Modèles politiques et culturels au Brésil », Université de Paris 4, Sorbonne, março de 1999 – essa conferência foi revista e as referências foram atualizadas para a sua versão publicada no livro *Vira e Mexe, Nacionalismo*, Companhia das Letras, 2007

impregnada em nossos intelectuais, era clara a vontade de se libertar dessa cultura para afirmar a “cultura brasileira”:

*“No fim do século XIX, a influência francesa sobre os intelectuais, e em todos os domínios da vida cotidiana das elites, é maior do que nunca. O positivismo de Auguste Comte é a ideologia inspiradora de nossa República, instalada ao som da **Marseillaise**. A viagem a Paris torna-se obrigatória no currículo de toda pessoa civilizada. Entretanto, na medida em que essa mesma elite persiste em seu desígnio de consolidar a nação brasileira e de dar a esta uma cultura própria, manifesta-se cada vez mais a recusa da imitação pura e simples da França.*

*A fundação da Academia Brasileira de Letras, em 1896, é um dos exemplos mais claros dessa submissão, alternada com recusas. Fundada com o objetivo nacionalista, que consistia antes de mais nada na fixação da língua nacional, já emancipada do português metropolitano, nossa Academia foi no entanto criada como uma cópia fiel da Academia Francesa. E o Institut de France a reconheceu imediatamente como sua ‘filha espiritual’ (artigo de L. Gilaine, in **Petit Temps**, 20/10/1897).*

*Os discursos pronunciados na jovem Academia eram tão recheados de citações francesas que alguém não familiarizado com essa língua seria incapaz de compreendê-los. Mas as discussões dos acadêmicos incluíam freqüentes críticas a essa submissão cultural.” (Perrone-Moisés, 2007, pp. 62- 63)*

Em uma época em que a subserviência não só aos costumes franceses, mas igualmente à literatura francesa, fazia parte da realidade da sociedade brasileira, Romero aponta para a necessidade de uma atitude criativa que supere a mera cópia. Zola, conquanto represente importante paradigma literário, não pode ser lido de modo a enclausurar nossa literatura em apenas um modelo, sob pena de limitá-la indevidamente. Para o crítico, faltava “invenção” ou seja “observação direta, segura e pessoal” aos romancistas

brasileiros da época. Ao mesmo tempo em que reconhece em *O Homem* de Aluísio Azevedo (publicado nos últimos meses de 1887) o “motivo inicial” para o Naturalismo brasileiro – opinião que coincide com a de Araripe Jr. - , Romero acredita ser Raul Pompéia o mais forte dos autores naturalistas exatamente porque não se limita a um só modelo, e atribui a grandeza de estilo do romancista à cultura mais vasta que possuía.

*“Raul Pompéia seguiu outro caminho, e, sem que seja isto razão para ciúmes, seu livro, como obra d’arte, como estilo, é o mais forte dos cinco.”*<sup>61</sup>

*A razão creio estar no seguinte: o autor do Ateneu é o mais culto de seus pares no Brasil.*

*Não anda apenas a deglutir as migalhas da literatura francesa. Provadamente estudioso, os clássicos latinos e gregos não lhe metem medo, os bons autores ingleses e alemães fazem-lhe as delícias. Por isso não está ele preso ao naturalismo estreito e estéril da escola de Zola, cujos romances fazem na literatura o mesmo papel dos livros de Letourneau, Le Bom, Lefèvre et reliqui no mundo da ciência, o papel de mediocridade charlatanesca, enganadora e pretenciosa. Tenho medo que me atirem pedras, quero dizer descomposturas, mas já agora é preciso ser sincero e dizer toda a verdade. O naturalismo de Zola, especialmente como o entendem no Brasil, não é a última palavra em literatura. Ao lado desse naturalismo, que se pode chamar de sistematização do mal, há um naturalismo mais vasto, mais correto, mais exato, mais humano e mais científico. Este conta apenas dois representantes no Brasil: Raul Pompéia e Domício da Gama.”* (Romero, Rio de Janeiro, 1960, pp. 1636-1637)

É interessante observar o modo como Romero se serve da literatura de Zola; o nome do escritor traz uma dimensão polêmica a todo tipo de debate. Se, no Brasil, o Naturalismo é mal interpretado, cabe ao mestre naturalista grande

---

<sup>61</sup> Romero compara autores da época e seus romances: *A Carne* de Júlio Ribeiro, *O Ateneu* de Raul Pompéia, o *Cromo* de Horácio de Carvalho, a *Hortência* de Marques de Carvalho e *O Homem* de Aluísio Azevedo.

dose de responsabilidade pois seu Naturalismo além de “estreito” e “estéril” representa a “sistematização do mal”. Zola possui facetas diferentes para Romero, pois embora o crítico acredite no Naturalismo como fonte de modernização da literatura do país e de rejeição dos moldes portugueses, nem sempre está de acordo com questões levantadas pelo autor que tanto sucesso faz não só na França e Europa como no Brasil. Isso faz com que o crítico seja obrigado a reavaliar suas posições para tentar encontrar um caminho que não atrapalhe a evolução de nossa literatura nas trilhas do Naturalismo.

Em artigo de 1890 sobre Luís Murat e sua poesia, Romero se distancia um pouco do poeta para discutir novamente a literatura brasileira. Listando o nome de Zola ao lado de autores consagrados, Romero o aponta como um dos criadores que o Brasil ainda não conseguiu encontrar:

*“A literatura culta, a literatura dos homens do ofício é ainda inferior às produções populares sob o aspecto da imaginativa. Nossos romances, nossos dramas, nossas comédias, nossos poemas, não são notáveis nem pela imaginação que se revela na urdidura dos enredos, nem na que se manifesta na pintura dos fatos, nem na que se exhibe nas descrições da natureza e da sociedade, nem na que se ostenta na criação dos caracteres, de tipos vivos, reais, positivos, desses que vão povoar a beletrística dos povos cultos. Essa humanidade completa, essa segunda raça de entes humanos brotados da arte, filhos do espírito, que só viveram a vida eterna do pensamento e do afeto, seres de todos os aspectos saídos das mãos de Shakespeare, de Balzac, de Turguenief, de Dickens, de Zola, essa categoria de criações nós nunca tivemos, nem possuímos ainda.*

*Nossa imaginação, de índole simplesmente decorativa, é a imaginação dos líricos, dessa poesia monódica e doce das almas novas e dos povos jovens. (Romero apud Candido, 1978, pp. 150-151)*

Podemos observar em Romero o conflito em que estão mergulhados os críticos de sua época: ao mesmo tempo em que procuram a consolidação de nossa literatura e tentam buscar uma fonte universal, não conseguem se desprender da referência francesa: mesmo a citação de Turguenief, russo, nos chega pela França de Balzac e Zola.<sup>62</sup> Parece que nossos críticos estão fadados a se valer do mestre francês como referência, mesmo quando falam de poesia, gênero que o autor nunca compôs. Falar de literatura e legitimar os argumentos parece tarefa que só é possível se acompanhada do nome de Zola.

José Veríssimo, bem como Sílvio Romero e Araripe Jr., ocupa lugar privilegiado na avaliação crítica sobre a literatura da época e, como seus colegas, apresenta preocupação com a produção literária brasileira. Em 1880, em um congresso internacional, Veríssimo levanta a questão da publicação literária brasileira que acaba se mostrando irrelevante devido à enxurrada de romances estrangeiros como *O Primo Basílio* de Eça de Queirós ou a tradução de *L'Assommoir* de Zola.<sup>63</sup> Sua inquietude com a invasão de romances estrangeiros, que tornava tímida a publicação nacional, vai além do simples desejo de ver aqui obras nacionais serem publicadas. Juntamente com os críticos da época, ele mostrava preocupação com a consolidação da literatura nacional.

Assim, buscando caminhos para legitimar nossa literatura, Veríssimo também apresenta de forma maciça a presença de Zola em seus escritos. Quando fala do Naturalismo brasileiro, usa a palavra “evangelho” para qualificar a intensidade com que o novo pensamento influenciava a elite brasileira.<sup>64</sup> Em “O Romance Naturalista no Brasil”, Veríssimo une-se a Romero e a Araripe Jr. no reconhecimento da importância de *O Homem* para o Naturalismo brasileiro embora faça duras críticas ao tipo de Naturalismo

---

<sup>62</sup> Antonio Candido nos lembra como houve um número enorme de traduções de romances na primeira metade do século XIX, mercê do gosto do público da época (Candido, 1993, pp. 107, 108)

<sup>63</sup> Candido, 1993, p. 108

<sup>64</sup> *O Naturalismo*, in Barbosa, 1977, p. 205

ensaiado por Aluísio Azevedo<sup>65</sup> e não compartilhe das idéias de seus colegas críticos.

Apesar de acreditar que *O Homem* represente “a única obra perdurável do naturalismo zolista no Brasil”, Veríssimo se vale desse romance para criticar a postura dos escritores brasileiros em relação ao Naturalismo francês, ou seja, do Naturalismo conforme levado a efeito por Zola. Para o crítico, o grande problema da nossa literatura é visualizar apenas a literatura francesa como molde, visão que vai ao encontro daquela de Romero. Ele afirma que isso já havia acontecido com a “imitação servil” do romantismo de Victor Hugo<sup>66</sup> e se repetia com o Naturalismo de Zola.

*“Como o sr. Júlio Ribeiro, o sr. Marques de Carvalho compreendeu mal o naturalismo e influenciado pelo poderoso talento de Emile Zola, não viu uma evolução literária que encerra uma grande dose de verdade, que é lógica e poderia ser fecunda, senão pelo aspecto porque a encarou Zola – justamente o ponto de vista mais falso, senão o único falso - da doutrina.*

*Zola, porém, não é o naturalismo, nem o naturalismo é Zola. É um erro fatal de crítica literária – erro cuja insistente repetição se justifica talvez pela falta de orientação científica que a tem dirigido – atribuir movimentos artísticos consideráveis a um só homem. Até bem pouco tempo, entre nós ao menos, o romantismo era Victor Hugo e Victor Hugo era o romantismo. E o que é singular é que Zola – em quem não falece o senso crítico, mas em quem a intuição não se casa bem com o gênio criador – sempre protestou contra a tendência de fazerem-no chefe ou porta-bandeira da nova escola, da qual, como ele bem via, e é a verdade, não podia ser senão um sectário, embora eminentíssimo.*

*As evoluções literárias, como as evoluções políticas, econômicas e sociais, não são nunca obra de um homem, e*

---

<sup>65</sup> « O seu livro é antes de tudo um estudo, uma monografia do histerismo erótico do que um romance no sentido aceito da palavra. » in José Veríssimo – Teoria, crítica e história literária – seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa, LTS, Rio de Janeiro, 1977

*sim resultante de um, às vezes lento, e de regra geral inconsciente, trabalho anônimo.” (O Romance Naturalista, in Barbosa, Rio de Janeiro, 1977, p. 192)*

Mesmo que o crítico apresente certa resistência ao nome de Zola, fica clara a posição não só da crítica mas também dos escritores da época: o nome do mestre francês representa o grande ícone para a literatura brasileira e mesmo que Veríssimo mostre afirmativamente sua posição contra essa tendência nacional de adotar o pensamento francês como modelo privilegiado, reconhece esse fato inevitável na produção intelectual de seu século e, mesmo ele, recorre repetida vezes ao nome de Zola. Veríssimo, que apresenta uma crítica frontalmente contrária àquela de Araripe Jr. sustenta, seguindo a forma dos críticos franceses, que o Naturalismo já está ultrapassado e esgotado e que, como é natural na evolução da literatura, uma nova corrente está por vir.

O romance *La Terre* serve ao crítico como ilustração da decadência do Naturalismo francês por apresentar exageros que vão além do que se pode considerar aceitável para a criação literária. A exemplo da crítica francesa, também Veríssimo usa o romance para destituir Zola e seu Naturalismo da alta posição que lhe conferem a crítica e o público:

*“Não pretendo apoucar o alto valor de Zola, de cujos livros, entretanto, não sei o que se possa augurar. Que o zolaísmo entrou já no período de decadência, é um fato que ninguém que conheça um pouco o movimento literário da Europa poderá negar.*

*A própria exageração da **Terre** – exageração tão característica nos movimentos literários – como a incompreensível criação do **Rêve** o provam. Como satélites, Zola acha-se – *Par un juste retour des choses d’ici-bas...* na mesma situação em que descreveu Vitor Hugo na última fase de sua vida, cercado apenas por mediocridades. O mais ilustre dos seus discípulos, o mais forte dos sócios de Médan, Guy de Maupassant, abandonou-o e no prefácio de **Pierre et Jean**, um*

---

<sup>66</sup> idem, pp. 192

*dos mais belos livros do naturalismo, declarou-se independente, expondo a teoria racional do romance.*

*Da Rússia vêm os romances de uma originalidade tão forte e ao mesmo tempo de um naturalismo às vezes mórbido, às vezes são, mas sempre alevantado e artístico e bem estranhos à influência zolista de Tolstoi, Tourgueneff, Dostoievski, e outros. Na própria França, independentes de Zola, - e não cito senão os que podem sem dúvida ser compreendidos como naturalistas, artistas fortes e escritores admiráveis, há Alfonso Daudet, Hector Malot, Guy de Maupassant, Mirabeau, Bourget e de Goncourt, para não citar senão os mais eminentes.*

*E é este o naturalismo que triunfa e que influi atualmente em todas as literaturas do mundo civilizado.” (idem, p. 196)*

Fica clara, nessa passagem, a influência da realidade francesa e de críticos franceses como Brunetière no pensamento de Veríssimo. Tem-se a impressão de que o crítico repete as palavras dos franceses quando diz que Zola é decadente e que não tem mais nada a oferecer; e ainda quando cita os russos, escritores que vinham invadindo a França e fazendo o gosto dos leitores franceses, notam-se traços da influência da crítica francesa uma vez que esta se esforçava, naquele momento, em provar que os romances russos só conseguiam estar presente no meio intelectual da França por não haver uma literatura capaz de lhes fazer frente – como já foi visto no capítulo anterior. É por meio, também, da literatura russa que os críticos franceses tentam desbancar Zola e Veríssimo repete a mesma estratégia no Brasil.

Importa destacar, contudo, que ainda que muito do argumento de Veríssimo retome, na forma, a perspectiva francesa, seu texto deixa transparecer uma preocupação que parece ser antes com a *superação* do modelo do que com a alardeada imoralidade do romance. Nesse sentido, a *decadência* que ele aponta parece ser antes uma decadência da forma literária do que dos valores morais e, neste ponto, seu argumento tem ênfase diferente do grosso das censuras francesas. Sua conclusão de que a vertente russa

constitui 'o *naturalismo que triunfa e que influi atualmente em todas as literaturas do mundo civilizado*' deixa clara sua preocupação em evitar que os autores brasileiros se apeguem demais a uma fórmula esgotada.

A sua apreciação nos remete às avaliações já feitas pela crítica francesa que o crítico, astutamente, transporta para a literatura brasileira em chave diferente e que parece servir para atacar Zola mais por ser um modelo superado do que por considerá-lo um autor obscuro. Distante da crítica de Araripe Jr., que busca em Zola e no Naturalismo fonte para afirmar a literatura brasileira – principalmente pelo modo como ele realiza a exploração do meio natural como força poderosa - , Veríssimo não vê no mestre francês a possibilidade de diálogo modernizante com a literatura brasileira e se restringe a criticar a obra do autor francês apenas em seu contexto na França e a influência negativa que pode ter no Brasil.

Assim, *La Terre* representa não apenas um meio para Veríssimo provar que o Naturalismo de Zola está em plena decadência - à semelhança do que afirmam críticos franceses, mas serve também para responsabilizar o autor naturalista pelos percalços de nossa literatura. Ainda no mesmo artigo, Veríssimo volta a discutir a literatura brasileira e tenta explicar o motivo do fracasso do Naturalismo brasileiro. O crítico coloca na figura de Zola a imagem do grande vilão da literatura naturalista. O autor francês aparece como o responsável pelo fracasso literário brasileiro; é responsabilidade de Zola aparecer como paradigma para escritores brasileiros e limitá-los, assim, a um só modelo de literatura. Veríssimo insinua que Zola tinha tamanho poder de sedução sobre nossos jovens escritores que os impedia de ter acesso a outro tipo de literatura que não fosse a dele:

*“Por que - é o momento de perguntar – o romance naturalista no Brasil falhou assim ao seu objetivo?*

*Por mais e pior ainda que o romantismo, o naturalismo brasileiro, deslumbrado por um certo aspecto da escola e pela grande personalidade de um homem, desprezou ver com o seu*

*próprio temperamento este nosso canto da natureza e abdicou a sua originalidade nas mãos de Zola.*

*É, pois, e o será ainda por muito tempo, a fatal imitação, que atrasará o definitivo advento de uma verdadeira e forte literatura brasileira onde o povo se sinta representado e a pátria se veja reproduzida.” (idem, p. 202)*

Sua menção ao ‘atraso’ que a influência de Zola causará ao ‘advento de uma verdadeira e forte’ literatura nacional reforça o entendimento de que, para Veríssimo, incomodam menos as supostas grosserias de *La Terre*, que o rótulo de *ultrapassado* que a crítica francesa quer impor ao autor. Essa opinião é completamente avessa àquela de Araripe em seu artigo que analisaremos no quarto capítulo. Enquanto Veríssimo atribui a Zola a culpa de nosso retardo literário e, em especial, ao do Naturalismo, Araripe encontrará em Zola e seu Naturalismo a chave para nossa literatura. Veríssimo está convicto da força de Zola, força essa, porém, que só nos causa prejuízo uma vez que dificulta reconhecer a falência do modelo que representa.

Em seu texto, Veríssimo parece encontrar suas diretrizes a partir do pensamento dos críticos franceses. Quando escreve, logo em seguida, o artigo intitulado *O Naturalismo na Literatura Brasileira*, pode-se notar com clareza a influência das censuras que se multiplicavam na França. Veríssimo lamenta que “infelizmente” o Naturalismo brasileiro tenha sido influenciado apenas pela figura de Zola, mencionando o fato de Júlio Ribeiro ter lhe dedicado seu romance *A Carne*, e ecoa muito de perto as palavras da crítica francesa. Seguindo os franceses – embora com menos interesse nas questões morais – Veríssimo também concede que Zola é um *grande homem*, apenas para criticar-lhe a incapacidade na criação de personagens (fazendo alusão à idéia de manequins proposta por Brunetière). Valendo-se dessas constatações, o crítico chega a veredito idêntico - o Naturalismo francês está à morte – mas este dado lhe incomoda não tanto pela dinâmica interna dessa agonia, e sim porque este movimento decadente (segundo essa visão) ainda funciona como norte para os autores brasileiros. Com todos os argumentos importados da França – curiosamente cometendo, no campo da crítica, o pecado de que

acusa nossos escritores (orbitar exclusivamente em volta do modelo francês) - , Veríssimo repete a lógica de nossos romancistas e reproduz quase pontualmente as noções francesas para alertar contra os perigos de se seguir um modelo esgotado.

O crítico termina seu artigo concluindo que “a influência de Zola foi excessiva, dominadora e exclusiva” e “não podia ser senão nociva à literatura nacional” e é por essa razão que o nosso Naturalismo “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.”(idem, p. 208). Veríssimo não compactua com seus colegas críticos porque não consegue ver na obra de Zola índices que colaborem para a formação da literatura brasileira; o crítico enxerga em Zola apenas motivos para desqualificar sua literatura, a exemplo dos críticos franceses, ainda que com outra ênfase. Nesse sentido, podemos afirmar que sua crítica se distancia daquela de Araripe Jr. que consegue ver além da simples figura de Zola como autor celebrado do Naturalismo francês, enxergando-o como escritor cuja habilidade literária só pode contribuir para a formação dos jovens escritores brasileiros.

Mesmo assim, nem mesmo Veríssimo conseguiu escapar do nome Zola para discutir a literatura brasileira. Apesar de opiniões diversas ou análogas de nossos críticos sobre Zola crítico e romancista, e de o elegerem ora como modelo positivo, ora como negativo, como símbolo de declínio ou ascensão, podemos notar que o autor francês representa o tema central dessa incendiada discussão. É no nome de Zola que nossos intelectuais encontram argumentos para discutir a literatura - não só naturalista - da época em que se encontravam. Nossos escritores miravam-se no Naturalismo francês por que acreditavam que esse seria o caminho para produzirem, como desejavam, uma literatura brasileira de qualidade.

Neste ponto, Romero, crítico muitas vezes controverso, parece ser mais original que Veríssimo pois consegue nos dar uma posição menos próxima da francesa em relação à imagem de Zola. O crítico, embora se sirva do autor

como referência importante (quando encontra elementos que o ajudam a consolidar sua crítica e a literatura nacional) também lhe faz ressalvas severas (quando critica-lhe os excessos). Já Veríssimo parece estar fadado ao que frequentemente condena: está enclausurado em apenas um modelo, o francês, para construir sua crítica, usando em seus textos idéias importadas diretamente do modelo que tanto critica.

Encontramos, ainda, Zola como referência no terceiro nome que forma juntamente com Veríssimo e Romero o grupo mais destacado da crítica literária do final do século XIX: Araripe Jr. Suas posições, às vezes contraditórias, a respeito de Zola e a formação da literatura brasileira serão objeto de análise mais detalhada no capítulo que se segue. Antonio Candido destaca este caráter vivo, dinâmico, da atuação do crítico:

*“Araripe Jr. (1848-1911) foi o mais inquieto e original dos três.<sup>67</sup> Embora tenha começado pela visão estreita das influências do meio físico sobre a cultura, acabou desenvolvendo o senso da estrutura literária, com grande liberdade de apreciação. Menos valorizado no seu tempo, modesto a ponto de deixar esparsa grande parte dos seus escritos, tende hoje a ser mais apreciado que os outros dois, que formam com ele a chamada “tríade” da crítica brasileira tradicional.”* (Candido, 1999, p.56)

Talvez esteja nas palavras de Candido uma das chaves para nossa reflexão: *“grande liberdade de apreciação”* - Araripe vai além do mero decalque para conferir à sua crítica momentos de rara criatividade. Ao lermos atentamente sua fortuna crítica, podemos constatar que o crítico consegue trabalhar, com criatividade nem sempre encontrada em seus contemporâneos, as inovações literárias de sua época. Como atuou intensamente na vida política, talvez seja o crítico a quem mais possamos conferir uma dupla vontade: consolidar a literatura brasileira mas também usá-la para dar novos

---

<sup>67</sup> Candido compara nesse estudo os críticos que formaram a “tríade” no século XIX para a formação da crítica brasileira: José Veríssimo (honesto e equilibrado), Sílvio Romero (ruidoso e combativo) e Araripe Jr.

rumos ao contexto sócio-político da época. Bosi, em seu estudo sobre Araripe Jr., nos dá sua visão sobre o método desse crítico:

*“Araripe Jr. não escreveu, como Sílvio Romero e José Veríssimo, uma história compacta da literatura brasileira com o seu respectivo capítulo de introdução metodológica. Daí, ser difícil destacar uma sua ‘teoria da literatura brasileira’.*

*Quando precisa lançar mão de esquemas prontos, recorre, necessariamente, aos fatores Taine e Buckle, preferindo sempre o ‘meio’ à raça. (...)*

*Tratando, mais tarde, do Naturalismo em nossas letras, aplica a sua fórmula pela qual Zola **mais** obnubilação brasílica = estilo tropical.”* (Bosi, 1978, p. XVI)<sup>68</sup>

Não é por acaso que a palavra “meio” venha entre aspas: Bosi nos aponta a recorrência com que Araripe sugere em sua crítica a importância desse elemento em nossa literatura. Além de seguir sua própria intuição para formular teorias como a da “obnubilação brasílica”, Araripe Jr. contava com um leque extenso de informações que o ajudava a fazer uma crítica fundada em elementos não só literários, mas também sociais, como, mais uma vez, nos mostra Bosi:

*“O nível de informação de Araripe Jr. era bastante alto: lia e analisava com paixão não só poemas e romances, dramas e ensaios críticos, mas também notícias de jornal, obras de Direito, pareceres de jurados e memórias de historiadores e políticos. Preocupava-o a origem social das idéias correntes, atitude que lhe deu margem para um legítimo discurso de crítica cultural no enfoque do Simbolismo. (...)”* (idem, p. XIX)

Araripe Jr., valendo-se de todas as informações que lhe vinham à mão, vai igualmente lançar mão de Zola, escritor a quem recorre com frequência quando deseja legitimar suas palavras.

---

<sup>68</sup> É importante destacar aqui que, em pesquisa para minha dissertação de mestrado, pude observar que Zola é citado por Araripe Jr. 119 vezes enquanto que o nome de Taine aparece expresso em 71 oportunidades.

Conforme já indiquei em trabalho anterior,<sup>69</sup> não é estranho para o crítico reconhecer *a força de individualidade revolucionária do quilate de Zola*<sup>70</sup> quando escreve sobre os *Rougon-Macquart*. Além disso, Zola aparece mais fortemente nos artigos de Araripe Jr., como um termômetro que permite ao crítico posicionar-se em relação a obras de escritores brasileiros, independente de serem ou não autores com tendência naturalista. Na verdade, o crítico frequentemente dialoga com os textos de Zola na busca de um argumento para justificar sua crítica literária.

Para o crítico, Zola é o grande escritor da segunda metade do século XIX. Daí sua relevância nesse momento em que, segundo o crítico, a literatura brasileira se encontrava pronta para receber inovações e enveredar por novos caminhos, atendendo a um desejo social que refletia as grandes mudanças daquele final de século marcado por revoluções científicas e progresso industrial.

*“Grandes são, por exemplo, Chateaubriand, Balzac, Victor Hugo, Emílio Zola. E o são seguramente porque, abrangendo na órbita de suas obras e sensações que mais interessam à coletividade, usam uma linguagem universal e dirigem-se ao grande público”* (Araripe Jr., 1958, vol. III, p. 462)

Parece unânime a constatação da grandeza de Zola e de Victor Hugo não só na crítica francesa (cf. capítulo II), como na crítica brasileira. Mesmo que os dois autores tenham pertencido a movimentos diversos, é natural para os críticos relacionarem seus nomes com base na grandiosidade de suas obras.

Entretanto, Araripe Jr., que se valia do nome de Zola como referência para discutir os mais variados temas, e que o citava como exemplo de literatura universal (para o crítico, Zola havia encontrado uma linguagem que atingia a

---

<sup>69</sup> Ramazzina, Ana Luiza, 1999, dissertação de mestrado não publicada.

<sup>70</sup> Araripe Jr., 1958, vol. I, p. 450

maioria dos leitores) -, desaprovava os rumos que o mestre dos naturalistas havia escolhido para *Germinal*.

Araripe Jr. escreveu três artigos sobre *Germinal* em *A Semana*, Rio de Janeiro, Ano I nos números 18 (2 de maio de 1885), 20 (16 de maio de 1885) e 21 (23 de maio de 1885).<sup>71</sup> Ao levantar o caráter naturalista da obra, Araripe lhe confere a qualidade de epopéia. Porém, ao dizer que a obra é escrita para um público específico, o operário, diz que o romance tem carga pessimista pois aponta para soluções que levam a atitudes socialmente danosas de desespero ou “cria coragens novas para a revolta” e que isso aparece como um “desvio de orientação” para o leitor do final do século XIX. É óbvio que encontramos, aqui, uma interferência de Araripe no que diz respeito ao modo como o leitor deverá conduzir sua leitura. O crítico se vale de seu poder de orientador para indicar aos leitores como ler essa obra. (Araripe Jr., 1958, vol. I, p. 403)<sup>72</sup>

*Germinal* acaba por lançar um entrave, de algum modo, à postura crítica de Araripe pois parece que o crítico perde a fonte de inspiração quando encontra em Zola um modo de crítica social que, segundo Araripe, é inadequado para a composição naturalista. O crítico encontra grande conflito ao ter de tratar da obra do mestre que sempre admirou.

*“A obra de Zola, dia a dia, vai se acentuando pelo lado socialista.*

*Mas é preciso que todos se convençam de que o socialismo é um brado, um aviso, se quiserem, das agonias que laboram nas entranhas das nações envelhecidas e sem válvulas de segurança, das sociedades que, como a grande União Americana, não têm na descentralização, o remédio sedativo para essas convulsões animais.*

---

<sup>71</sup> É preciso ter em mente que *Germinal* foi publicado na França em capítulos no *Gil Blas* de 26 de novembro de 1884 a 25 de fevereiro de 1885 e em sua totalidade em março de 1885.

<sup>72</sup> Tive oportunidade de examinar mais detidamente a recepção de *Germinal* por Araripe Jr em minha dissertação de mestrado *Germinal: um momento de reflexão na crítica de Araripe Jr.*, cujo argumento central retomo aqui..

*O socialismo é uma sublevação da natureza bruta, não é um fato de razão, um ato de seleção consciente no corpo complexo de que fazemos parte.*

*Zola, portanto, corporizando esse hausto doentio, que pede apenas derivativos, pelo modo sistemático por que o fez, não procede como um artista que ama a terra de onde extrai os mármores para sua obra escultural.*

*Sei perfeitamente que, afinal de contas, os seus livros são o que são, porque não podem ser outra coisa. Questão de temperamento, Em todo caso, porém, deve haver um paradeiro contra a maldade orgânica, inconsciente.” (Araripe Jr., 1958, volume I, pp. 403-404)*

Para Araripe, o desvio de Zola consiste na carga de pessimismo que o autor confere à sua obra formando “toda a medula de seus livros.” (idem, p. 405). O crítico tem consciência de que está enveredando sua crítica por outros caminhos e para dar mais força à sua nova posição a respeito de Zola, Araripe diz que “existem dois Zolas muito distintos”:

*“Um, fundamental, filho de Taine, fortalecido pelos processos do mestre; outro, revolucionário, polemista, constituído chefe de bando, procurando atacar os inimigos pessoais, nutrindo ódios implacáveis, iludindo os discípulos aqui, fazendo concessões acolá, às suas exigências partidárias, mas, em última análise, conseguindo manter o mando em todo o seu vigor; o Zola, enfim, que pouco caso faz do que diz, pela transitoriedade dessas mesmas blasfêmias saugrenues.” (idem, p. 405)*

Vale a pena notar que, nesse trecho, Araripe diz que Zola ilude seus discípulos; mais adiante, conforme veremos quando estudarmos seu artigo sobre *La Terre*, abandonará essa idéia.<sup>73</sup> Para sustentar a censura, sem desqualificar os elogios que lhe havia dirigido antes, Araripe divide o autor em dois “eus” e assim encontra autoridade para ora aclamar, ora atacar Zola. O

---

<sup>73</sup> Idéia levantada no Manifesto dos Cinco, como vimos em capítulo anterior.

romancista aparece como um ser mutante que consegue se transformar segundo sua vontade. A seus personagens falta psique pois “não denunciam em seus atos, sentimentos, a existência dos grandes centros aonde se elaboram os fenômenos da responsabilidade, da estesia, da energia, etc. etc.” Como seus personagens não passam de “puro mecanismo de animalidade”, nasce em sua obra um “certo vazio” devido a esse “método impróprio e antiliterário”.(idem, p. 407) Significativamente, quando Araripe deseja denunciar Zola, parece que dá eco às palavras de seus colegas franceses, em especial Brunetière, embora a este último aborrecessem as obscenidades e, a Araripe, a ênfase no socialismo, *‘agonia que labora nas entranhas das nações envelhecidas* . Suas palavras parecem perder um pouco da originalidade e do poder criativo que têm quando escora em Zola seu projeto literário, e o crítico reproduz, ainda que a seu modo, os moldes da crítica francesa.

É importante verificar, ainda, a grande preocupação de Araripe com a organização humana e social e o papel que, mesmo aí, desempenha Zola; o crítico traz para seu texto temas ligados à educação coletiva e à questão penal. Para o crítico, a serem seguidas as idéias sociais de Zola, a *“máquina social e moral, tão trabalhosamente arranjada pela natureza sob a nossa colaboração”* encontraria a sua ruína. Assim, Araripe tentando desviar não só o público leitor mas igualmente os jovens escritores do autor de *Germinal*, reforça seu papel de referência dentro do amplo debate político-literário do século XIX.

Araripe Jr. deixa claro seu desapontamento com *Germinal* que, segundo o crítico, estava carregado de grande pessimismo e, incansavelmente, retoma o tema em outra passagem fazendo alusão aos três artigos sobre o romance: *“Em artigo especial, já uma vez disse o que sentia a respeito do pessimismo que reina na obra do mestre, e principalmente no Germinal(...)”* (Araripe Jr., 1958, vol. II pp. 51, 52). Ainda uma vez, mesmo tentando um distanciamento de Zola, Araripe não consegue banir completamente o autor de sua crítica, sempre usando seu nome como referência.

Para o crítico, *Germinal* representa um divisor de águas da obra de Zola. Araripe tenta desqualificar o romance a partir da premissa de que tal

pessimismo não cabia em nossa realidade nacional. O crítico, que sempre enalteceu não só Zola, como a toda a sua obra, rompe com o mestre em resposta a *Germinal* e à sua grande dose de pessimismo. Como a crítica francesa, um dos caminhos possíveis de desqualificar Zola, é atacar seu suposto pessimismo e Araripe jr. segue esse pensamento para estruturar sua censura. O crítico, sempre preocupado com o “meio”, mas reticente em relação a reivindicações que via como socialistas, tenta afastar *Germinal* dos leitores e escritores brasileiros, por ser obra contaminada pela premissa do pessimismo.

Assim, se havia escrito em 1882 um artigo<sup>74</sup> em que exaltava o grande sucesso, alcançado na França, por Zola com seu romance recém lançado, *Nana*,<sup>75</sup> em 1884, quando *Germinal* acabava de ser lançado, o crítico escreve uma carta a Aluisio Azevedo em que levanta, novamente, a crítica ao pessimismo que Zola traz para a literatura da época. Aproximando-se de algumas intervenções de Veríssimo, enfatiza o potencial negativo da obra ao lembrar o fato de que é corrente a imitação de Zola no Brasil:

*O primeiro ponto que ataco é a adaptação do Zolismo no Brasil.*

*Já em um artigo dirigido ao sr. T. Braga declarei que 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 o cabimento.*

*O autor do **Assommoir** é um mestre pernicioso, quanto tem uma garra adunca, horrível, medonha, que fisga, prende e não se retrai nunca.*

*Zola, ao meu ver, é uma roda exclusiva da engrenagem parisiense. Tirei-o do grande meio que o produziu, que concentrou nele todos os miasmas de uma civilização putrefata; tirei-o desse meio, que ele hoje domina, por sua vez, e sobre o qual reage impiedosamente, e teremos o tóxico inaplicável, ou*

---

<sup>74</sup> Em rodapé na *Gazeta da Tarde* de 17 de junho de 1882

<sup>75</sup> “O nome do chefe do Naturalismo ostentava-se pelas paredes, pelos quiosques, pelas vitrinas em letras enormes, sanguineas, cabalísticas.” (Araripe Jr., 1958, volume 1, p. 267)

*o vesicatório aderido a um corpo são, e por isso impróprio para receber uma semelhante irritação.*

*Leiamos, pois, o notável romancista; - mas com as cautelas necessárias. (Araripe Jr., 1958, p. 379)*

A idéia levantada por Bosi de que Araripe confere mais importância ao meio em sua crítica do que à raça pode mais uma vez ser verificada nesse trecho.<sup>76</sup> O crítico acredita que a obra de Zola não funcione quando transportada para um contexto que não o parisiense – sobretudo quando esta obra envereda pelo social, é claro. Mesmo que continue a chamar Zola de “notável” o crítico já dá mostras de que sua opinião sobre o grande mestre começa a tomar novos rumos – esta é a primeira vez que encontramos um ataque significativo à obra de Zola - e, ao que parece, rumos ligados ao novo romance. Segundo o crítico, é preciso vigiar a influência de Zola em nossos escritores para que a nossa literatura não receba a carga negativa que Araripe reconhece em *Germinal*. Contudo, Araripe Jr. ainda aconselha Aluísio a continuar a ler o escritor francês, desde que com os devidos cuidados.

A partir de *Germinal* Araripe deixa clara a sua posição transformando o romance, como já dissemos, em um verdadeiro divisor de águas em relação à obra de Zola. O crítico se mostra contrário à idéia de trazer para o romance questões como aquela da classe operária e de sua condição de miséria e se pergunta se a obra terá efeito positivo ou negativo para a sociedade de então. Ao analisar *Germinal*, o crítico oscila entre o valor literário da obra e a ameaça que ela pode oferecer à jovem sociedade brasileira. E aqui encontramos o motivo pelo qual ele separa Zola em duas personalidades:<sup>77</sup> a do escritor que consegue compor textos extraordinários e a do escritor que pode causar danos à sociedade devido a seu modo perigoso de expor feridas sociais.

Como veremos no próximo capítulo, o interesse de Araripe Jr. em relação a Zola não termina com *Germinal*. Encontraremos o crítico à espera de

---

<sup>76</sup> Cf. Bosi, op.cit.

<sup>77</sup> “Não é deste que me ocupo; sim, do primeiro, que é o Zola que me interessa, - o da *Faute de l'abbé Mouret*, de algumas cenas da *Curée* e da última parte do *Germinal*.” (Araripe Jr., 1958, volume I, p. 405)

um motivo para se reconciliar com o grande mestre do Naturalismo, a quem tanto admira e de quem se viu obrigado a se distanciar. Iremos constatar que, o romance *La Terre* dará à crítica de Araripe Jr. ocasião para o crítico fazer as pazes com aquele que considera o grande escritor do século XIX. Neste ponto, Araripe Jr. vai seguir um sentido inverso ao dos críticos franceses seus contemporâneos.

#### IV. Araripe Jr., *La Terre* e o Naturalismo no Brasil

*"A veneração é um sentimento que tende sempre a desviar o espírito de crítica de seu verdadeiro objetivo."* (Araripe Jr., revista *Quinzenal*, Rio de Janeiro, 6 de junho de 1885)

O comentário de Araripe Jr., que denuncia a *veneração* como armadilha perigosa que pode desviar a crítica de seu *verdadeiro objetivo*, ilustra bem a perspectiva segundo a qual os críticos do século XIX entendem sua própria prática. Imbuídos de um senso de missão em que, nas palavras de Antonio Candido, *"a literatura foi considerada parcela dum esforço construtivo mais amplo, denotando o intuito de contribuir para a grandeza da nação"* (Candido, 1993, p. 12), críticos dos mais diversos matizes comungam do sentimento de que discutir modelos literários importa para discutir modelos de país. A *veneração* em relação à velha Europa, por exemplo, torna-se perigosa quando impede que a crítica faça uma avaliação criteriosa das formas culturais que vêm de lá – frustrando, assim, seu verdadeiro objetivo.

A intensidade com que a crítica brasileira se envolve nos debates sobre o Naturalismo de Zola torna-se compreensível portanto porque é capítulo de um movimento mais amplo de reflexão sobre os modos como se deve receber e negociar a matriz cultural européia. Dentro dessa perspectiva, quando o crítico literário formula hipóteses interpretativas para um texto, ele o faz a partir desse objetivo político mais amplo que inclui conjecturas interpretativas para o país. Assim, a análise textual, mesmo a mais pontual, busca articular reflexão estética e pensamento social.

Araripe Jr. aparece nesse contexto como um crítico que busca utilizar sua ampla erudição literária para autorizar suas posições não apenas no campo da apreciação de obras específicas mas também no terreno das formulações mais amplas sobre o país. É importante observar que, entre 1866 e 1911, escreve sete livros de crítica, dez de ficção e mais de duzentos artigos que foram publicados em periódicos de várias cidades brasileiras. Tanto a profusão de textos, como os veículos para os quais e nos quais surgem –

jornais e periódicos para o público em geral – atestam o fato de que suas ponderações, partindo do literário, fazem referência a um debate cujas dimensões têm alcance político muito mais amplo.

O crítico cearense faz parte de uma geração que busca a consolidação da literatura como instrumento dentro de um processo mais amplo de afirmação cultural. Preocupado com seu tempo e as questões sociais que assolam o mundo, Araripe vê no Naturalismo uma chave não só para a modernização como para a consolidação da literatura brasileira nos moldes que ele entende como sendo os mais aptos para adequá-la à sua percepção do genuinamente nacional. Os esforços de Araripe se encaixam, desse modo, na lógica geral de fazer dialogar, como aponta Renault, literatura (aqui, o Naturalismo de Zola) e política (o nacionalismo em meio aos solavancos do processo de transição para a República):

*“O fim do século XIX é nitidamente marcado pelo nacionalismo, que assimila a onda de socialismo que cobre o mundo ocidental. Passara o **liberalismo** e, com ele, o **romantismo**. É a oportunidade do socialismo e, com ele, o naturalismo. É o declínio da burguesia. Raul Pompéia, Araripe Jr., Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro são alguns dos que empunham a bandeira do **nacionalismo** político e do **naturalismo** nas letras.”* (Renault, 1987, p. 235)

Como já discutimos no capítulo anterior, é principalmente na literatura francesa que Araripe Jr., como seus contemporâneos, encontra a fonte principal para suas reflexões literárias e políticas. De modo particular, a figura de Emile Zola parece ser elemento central do seu pensamento. A obra do escritor naturalista, que encontra geralmente avaliação favorável por parte do crítico, ocupa grande espaço em suas discussões.

Leitura obrigatória entre letrados de todo o mundo, os romances de Zola tornam-se cavalo de batalha a partir do qual, assim como a crítica francesa, nossos críticos irão oferecer argumentos para fundar suas avaliações estéticas

e suas preferências políticas. Zola aparece, então, em nossa perspectiva literária, como figura central, tornando-se referência estética e fonte privilegiada para a discussão de nossa literatura.

A literatura de Zola surge como forma de modernidade literária que pode ajudar a formar, nortear e consolidar uma nova sociedade em ascensão. A atenção de Araripe Jr. para a narrativa complexa da obra de Zola se concentra sobretudo no modo de criar do autor, mais do que nos temas que escolhe, pois entende que esses, em geral, retratam a realidade da sociedade francesa, em claro descompasso com a brasileira.<sup>78</sup>

Araripe encontra nos romances do escritor francês elemento de referência para sua crítica ao analisar autores brasileiros ou discutir textos nacionais e estrangeiros. Em uma série de artigos que escreve entre março e dezembro de 1886, reunidos sob o título “Enfermidades estilísticas da nova geração”, o crítico deixa transparecer sua admiração pelo mestre naturalista ao falar da “*força de individualidade revolucionária do quilate de Zola*” (Araripe, 1958, vol. I, p. 450).

O crítico, entretanto, encontra nesse percurso de louvor quase ininterrupto ao autor dos *Rougon-Macquart* um obstáculo – *Germinal* - que o obriga a adotar posições avessas àquelas que até então havia adotado em relação à obra de Zola. A partir desse romance, que aparece como um divisor de águas, um hiato no modo como avalia o conjunto da obra do mestre, Araripe começa um ataque severo ao modo como Zola traz para sua narrativa a dimensão de conflito que está latente nas questões sociais.

Parece haver uma relação entre a vontade de Zola de colocar as questões sociais como elemento central em sua obra e os rumos que Araripe dá ao modo de ler e criticar o romancista. O crítico considera essa uma segunda fase do autor naturalista e associa a emergência desses temas ao pessimismo de Zola (tema que ele, como outros críticos, já havia abordado e

---

<sup>78</sup> Veremos, mais adiante, que o romance *La Terre* fugirá a essa regra e o crítico se apropriará também de seu tema.

que na França, a crítica não se cansava de repetir).<sup>79</sup> Desse modo, somos levados a acreditar, que Araripe busca conduzir os leitores de Zola – tanto o público em geral como jovens romancistas – a uma valoração específica dos diferentes romances, valoração essa que tem por base a presença ou não de um condenável pessimismo perceptível no espaço conferido às questões sociais dentro da dinâmica de cada obra.

*Germinal* se estrutura a partir do conflito social e da possibilidade de revolta que faz parte do contexto da sociedade francesa do final do século XIX. Conferir centralidade a essa tensão social, e aos conflitos de que era matriz, era escolha que não se enquadrava, ao que parece, nos propósitos da crítica de Araripe Jr. A partir de seus textos, somos levados a crer que a visão do crítico para a formação do jovem país percebe o socialismo sob uma luz negativa, sobretudo para um Brasil que começava a ser construído.

Após escrever sua série de artigos sobre *Germinal*, criticando severamente o romance e voltando o olhar do leitor para outros focos de interesse, Araripe passa por um momento de quase silêncio em relação a Zola visto que, naquele momento, julgava sua obra potencialmente perniciosa ao jovem país. Será preciso que a dimensão mais claramente política dê lugar a construções centradas nas forças primais da natureza, para que Araripe volte a abraçar Zola como paradigma literário a ser observado. O nome do escritor naturalista se tornará momentaneamente escasso nos textos de Araripe Jr. reaparecendo aqui e ali, já que o crítico não consegue desprezar os achados de um autor naturalista desse peso. É o caso, por exemplo, de uma observação em texto de agosto de 1885, que traz um breve comentário sobre *Tropos e Fantasias*, de Virgílio Várzea e Cruz e Souza: “*Seus autores, filiando-se à escola naturalista, atiram-se às formas literárias cultivadas por E. Zola e Eça de Queirós*” (idem, p. 421). Ou ainda, dos momentos em que o crítico se vale do autor para discutir a estilística da nova geração a partir de Victor Hugo: além de considerar Zola o autor que mais se aproxima de Hugo, apesar de seus processos opostos (idem pp. 432-433), Araripe reconhece-lhe o mérito,

---

<sup>79</sup> cf. Araripe Jr., 1960, vol. II, p. 52

mesmo nesse momento em que amarga o interesse de Zola pelos embates sociais.

Neste período de relativo desterro de Zola dos textos de Araripe Jr., encontramos, ainda, seu nome em artigos de dezembro de 1887, reunidos sob o título “A arte como função”. Neles, Araripe retoma o escritor naturalista rapidamente, para criticar seu modo de se valer de algumas teorias e desenvolver temas. Se o nome do grande mestre é evitado pelo crítico, fica evidente que, quando Araripe compõe sua crítica, tem dificuldades enormes para encontrar um percurso em que o nome de Zola possa ficar descartado, o que parece deixar transparecer sua admiração permanente.

Curioso, ainda, é notar que quando, no final de 1887, escreve “Naturalismo e Pessimismo”, artigo de quase vinte páginas em que defende a força do estilo naturalista e refuta a idéia de associar-se o pessimismo à “*alma do naturalismo*”, o crítico esforça-se por dissociar o nome de Zola da pecha de pessimista. Curioso porque, pouco antes, Araripe atribuíra ao autor enorme dose de pessimismo por ocasião do lançamento de *Germinal*. Araripe cita o nome do autor rapidamente quando indica “*o ingresso de Zola, de Richepin, dos Goncourt, em Portugal*” (idem, p. 472); escreve, ainda, em nota de rodapé, que o pessimismo aumentava na França graças ao contato com os literatos eslavos e que, antes mesmo de Zola, na Rússia já se encontravam os romances de niilistas doutrinários (idem, p. 474). Contudo, o que mais chama a atenção nesse artigo é o modo como o crítico oferece uma “contraprova” à idéia de pessimismo ao fazer considerações a respeito da linguagem dos autores da escola naturalista usando como exemplo trechos das obras de Balzac, Flaubert e de ninguém menos que Zola (notadamente, *La joie de vivre*).

*“Estes documentos mostram perfeitamente a distância que existe entre este estilo sugestivamente pontuado pela especialização, pelos acidentes dos objetos descritos, o estilo clássico, petrificado em suas formas amplas e genéricas, e o romântico, perdido no tumulto de uma tropologia incoerente. O esforço da crase é manifesto, e a cada passo a página do livro*

*sente-se animada pela multiplicidade de traços concretos, que fazem vibrar na frase a vida intensa dos objetos artisticamente elaborados. Essa autonomia de expressão, os escritores apontados [Balzac, Flaubert, Zola] com certeza não teriam atingido se não pertencessem à raça dos verdadeiros artistas da palavra, ou se vivessem mergulhados nesse subjetivismo incoativo que é a morte de toda a impulsão estética.* (idem, p. 486)

Tem-se a impressão de que, embora momentaneamente estremeado com o mestre, Araripe Jr. continua a tê-lo como referência do melhor estilo literário – desde que, é claro, livre da influência negativa do pessimismo. Inevitável, portanto, listá-lo junto aos expoentes da literatura francesa, junto aos “*verdadeiros artistas da palavra*”, legítimos parâmetros para a produção literária brasileira desde que isentos do “*subjetivismo incoativo que é a morte de toda a impulsão estética*”:

Com esses artigos, Araripe vai retomando, de forma discreta – pois o nome de Zola aparece apenas como referência no final da citação do extrato de *La Joie de Vivre* - , o nome do autor que tanto o fascina, e indicando a vontade do crítico – ainda que de forma velada - de se reapropriar da autoridade do mestre do Naturalismo para dar peso a suas ponderações sobre o literário. Em outras palavras, parece que a função referencial de Zola para o pensamento crítico de Araripe Jr. não é descartada pelo interregno de *Germinal*, mas, paradoxalmente , reforçada, uma vez que o crítico continua a mencioná-lo (mesmo que com menos frequência) quando articula apreciações mais amplas sobre o sentido da arte literária.

Contudo, a grande volta do autor naturalista ao centro do discurso crítico de Araripe Jr. se dá com o romance *La Terre*. É com esse romance que encontra meios para se reconciliar com Zola, para resgatar esse modelo para a sua crítica; o crítico vislumbra uma vertente para retomar o mestre e o faz de maneira categórica. De 21 de fevereiro de 1888 a 11 de abril de 1888, escreve uma série de 25 artigos para o jornal *Novidades*, publicados no Rio de Janeiro,

que dariam origem, posteriormente a um ensaio de sessenta e quatro páginas, intitulado “A Terra, de Emílio Zola, e O Homem, de Aluísio Azevedo”.

Mais da metade desse ensaio é dedicada aos autores que ajudaram na evolução do romance e à análise da forma dessa evolução. Antes mesmo de citar qualquer idéia sobre a discussão que constitui o cerne do artigo, o romance e sua evolução, Araripe discute a idéia do novo e o medo que causa às pessoas, frisando a importância de nos familiarizarmos com ele para melhor entendê-lo e apreciá-lo. Nomes como Dumas e Stendhal já aparecem logo no início de seu texto. É Zola, entretanto, citado como o autor por excelência, quem traz para o mundo literário uma novidade surpreendente:

*“A aparição de E. Zola no mundo literário, pode-se afirmar que trouxe impressão bem semelhante àquela.<sup>80</sup> Estávamos todos imbuídos de V. Hugo, de Lamennais, de Quinet, de Dumas e de outros; pouco havéramos percebido as formas inéditas de Balzac, Champfleury, Stendhal, Flaubert; quando, portanto, a belfa dêstes tipos se hipertrofiou na larga tromba do autor do Assommoir, todo o sossêgo literário desapareceu, e o susto manifestou-se pelas formas mais exageradas que já puderam inventar a preguiça e a mediocridade.*

*A natureza não dá saltos. Ésse aforismo tem sido tão repetido ultimamente, que parece ter feito jus a entrar naquele dicionário de lugares-comuns que o poeta da Bovary andava a escrever, quando morreu. O romance não escapa a essa lei.*

*O Naturalismo, em literatura, e o zolismo, como expressão mais viva e exagerada dessa tendência, não surgiu, no século XIX, senão como o último têrmo de uma progressão já há muito tempo encapsulada nas formas literárias que estão no domínio da história.”* (Araripe Jr., 1960, volume II, p. 28)

---

<sup>80</sup> Araripe se refere aos equívocos que a inexperiência da humanidade pode produzir, um monstro pode não ser um monstro e sim uma variedade da espécie, menos conhecida – cita, como exemplo, o espanto que a entrada de Pirro causou na Itália ao chegar com a sua guarda de elefantes, animal desconhecido na época.

Zola representa a emergência de um novo que, tendo sido gestado lentamente, irrompe com tal força que já não pode ser negado. O crítico cearense ressalta que o romance é um modo de ficção que supre a necessidade do indivíduo de escapar da natureza e que sua força transformadora é o elemento mais importante em sua composição. Araripe ensina que o crítico deve, sobretudo, ficar atento aos processos inconscientes e conscientes dos autores na forma de narrar. E assim, com habilidade, introduz novamente o nome de Zola, incorporando-o agora sob uma luz positiva, após o interregno representado por *Germinal*. Parece que, logo no início dessa série de artigos, Araripe Jr. não se incomoda em demonstrar seu apreço por Zola e mostrar de forma categórica que o autor de *Assommoir* é a “*expressão viva e exagerada dessa tendência [naturalista]*” (idem, p. 28).

Araripe discute, sobretudo, como já anuncia a citação acima, a revolução que Zola fez na arte de escrever romances. Para validar suas teorias, além de usar nomes já consagrados na literatura, discorre sobre a evolução da forma para tentar compreender a situação do romance em seu tempo. Nessa retrospectiva histórica da evolução do romance, o crítico cita, por exemplo, Ariosto, “*pai das formas do romance*” (idem, p. 31) e a retórica da *ficelle*. Zola se encaixa, assim, em uma corrente que mescla o novo e o antigo.

Na segunda parte do ensaio, intitulada “Teoria da *ficelle* e função do mistério no romance”, o crítico afirma que essa técnica, mesmo parecendo um “*elemento um tanto charlatanesco*” (idem, p. 33) e apesar de ser uma arte de “*iludir, aparentar para chegar a determinados efeitos*” (idem, p. 31), ainda encontrava muitos adeptos e muitos leitores interessados. Nesse momento, Araripe já introduz, de forma discreta, a idéia de pessimismo ao levantar a questão do romance e da ficção que oscilam “*sempre entre a sátira e a poesia*” e que isso pode se explicar pois “*o homem, de ordinário, ou é pessimista, ou otimista*” (idem, p. 33).

Araripe conduz, com destreza, seu ensaio e vai, aos poucos, alinhavando seu texto para chegar ao ponto crucial de seu argumento. A terceira parte do ensaio é um complemento da segunda e se intitula

“Degenerescência da *ficelle* e queda do Romantismo”. Nela, Araripe Jr. cita nomes de peso - como W. Scott, Hoffmann, Edgar Poe - que, segundo o crítico, “constituem casos esporádicos no movimento literário” (idem, p. 36) que dão continuidade à forma do romance. Para o crítico, o responsável pelas mudanças da forma foi, de fato, Dumas que articulou os grandes temas em traços marcantes, superando a dinâmica mais contida das novelas. (idem, pp. 36-37). embora mostrasse evidente força narrativa, pecou no tom da construção de seu texto – para Araripe Jr., o autor é “*mau construtor, ótimo prosador*” (idem, p, 37), e o romance perde seu encanto pois os personagens não passam de moldes que se repetem com truques previsíveis (é interessante lembrar aqui a crítica de Brunetière em relação aos personagens de Zola).<sup>81</sup>

Foi nesse momento de exaustão do modo romântico de compor a narrativa, que segundo Araripe, se percebeu a necessidade de transportar para o romance, os sentimentos do homem, desnudá-lo na vida literária. George Sand, Balzac e Stendhal rompem com a maneira antiga de escrever e introduzem uma nova dimensão psicológica em seus textos (idem, p. 38). Observe-se, aqui, como Araripe estrutura seu artigo a partir de uma lógica semelhante àquela que funda sua apreciação literária. Assim como adota uma perspectiva de evolução histórica, em que autores posteriores vão avançando a partir das realizações dos que os precederam, sua argumentação crítica avança a partir da sucessiva superação de etapas: Araripe conduz o leitor ao que deseja, sem ir apressadamente ao ponto último, acrescentando elementos e exemplos como tijolos em uma construção até concluir a estrutura de sua obra, cuja cumeeira, não surpreende, será Zola.

É na quarta parte – “Influência do Naturalismo sobre as formas do romance. – Atrofia dos elementos supérfluos – O maravilhoso moderno. – Tendências de E. Zola” – que Araripe chega ao ponto crucial de seu ensaio. Após refletir sobre a evolução do romance e mostrar que não havia outra saída para esse modo de expressão senão mudar sua forma para continuar

---

<sup>81</sup> Conforme apontado anteriormente, Brunetière censura a Zola o fato de compor personagens cuja motivação deriva de um impulso único, o que lhes deixa rígidos e artificiais como manequins. (Brunetière, 2002, p. 354) cf. nota integral no capítulo 2.

agradando ao público leitor e conseguir se renovar, Araripe traz para seu texto Balzac, autor que, segundo o crítico, soube encontrar um equilíbrio justo – meio romântico, meio realista – e Flaubert, que soube introduzir o verdadeiro sentimento da forma tornando-se um “*Colombo da arte do século XIX*” pois soube “*mostrar em que consistia o subjetivismo artístico e a relatividade real*” (idem, p. 40). Tendo dado autoridade à sua idéia de mudança e renovação através de autores de peso, Araripe chega ao objetivo pretendido: introduzir o nome de Zola como destaque:

*“Foi nesse momento histórico que se deu a aparição de Zola.*

*Nem o temperamento de Balzac, nem o de Flaubert. Natureza decidida e retilínea, condottieri italiano, como Taine; e, poderia dizer, transmigrado para a literatura e pronto para todos os combates, o historiador da família **Rougon-Macquart** tem todos os pontos de contato com os mais afamados meridionais; e se há individualidade literária com que possa ser comparada – é a de Victor Hugo.”* (idem, p. 41)

A um primeiro olhar, seria difícil associar essa passagem com o que o crítico sustenta em “Casa de Pensão”, publicado em 18 de junho de 1884, e em que pede claramente a Aluísio Azevedo para não se mirar em Zola pois “o autor do *Assommoir* é um mestre pernicioso” e ainda “o autor de *Nana* é um inimitável” (Araripe Jr., 1958, volume I, pp. 379, 380). A diferença dessa passagem para aquela de 1884 é notável. Aqui, o crítico enaltece Zola e lhe confere posição de destaque entre todos os romancistas de sua época. A lógica das apreciações diversas parece se prender, como se apontou, ao peso relativo da dimensão social em cada romance. Desse modo, podemos encontrar nas entrelinhas do texto crítico de Araripe pistas que indicam a possibilidade de atribuímos mais de um sentido para a palavra “inimitável”: Zola pode ser “inimitável” porque não se deve imitar (quando possuído pelo pessimismo que lhe desencaminha como romancista) ou porque não é possível imitá-lo (tal a qualidade de sua produção). A habilidade do crítico em usar do modo que melhor lhe convém as referências literárias de que dispõe

transparece em cada etapa de seu texto e ajuda a entender aparentes contradições em seu modo de se apropriar e de valorar a literatura.

A admiração do crítico por Zola e a convicção de que ele representa o que há de mais refinado na arte do romance torna-se ainda mais explícita quando o crítico o compara, seguidamente, ao consagrado Victor Hugo.

*“Como Victor Hugo, deixem-me dizer logo, sem rebuscos, Zola, por temperamento, seria o homem das enormidades. Essa força condensada, comprimida, explodiu em Coupeau, em Buteau, quando não saiu pela válvula do padre Mouret, nas inextinguíveis panteizações do Padou. Como V. Hugo, o incontestado chefe do naturalismo pertence a essa casta de aves literárias de vôo largo e solitário, que se transforma em corvos quando são coagidos a deixar os píncaros das montanhas, abandonando a grande prêsca pelo cibo estercoreal.*

*Não seria difícil, confrontando a obra dos dois mestres, mostrar todas as afinidades dos seus talentos, nas relações orgânicas dos personagens, no modo fundamental de olhar a natureza, no ciclo de um e de outro. (...) não é menos exato que, embora estribado na ciência, guiado pelo determinismo, a tendência de Zola é para o maravilhoso, e que toda a sua carreira literária tem sido subordinada à nota natural do seu talento, quando escreveu **Teresa Raquin**. Quando ele empunhou a pena para traçar este livro, tinha descoberto o seu caminho, tinha achado um meio de expelir de si o hugoísmo, de satisfazer as suas aspirações de condottieri, tinha, enfim, empolgado o romance fisiológico. E daí por diante Claude Bernard foi o Virgílio desse ambiciosíssimo romancista, que tem sido o mais original dos reformadores e uma das figuras mais interessantes da literatura moderna, pela ferocidade e pelo entrain.” (idem, pp. 41-42)*

Araripe coloca, aqui, todas as cartas na mesa e mostra que Zola foi por ele eleito o grande escritor de sua época, comparável talvez, em grandeza, a Victor Hugo. Não se vê mais no texto de Araripe a vontade de desqualificá-lo

ou mostrar seus defeitos. A partir desse trecho, o ensaio de Araripe caminhará em um crescendo em relação ao mestre do Naturalismo que o colocará em posição única como modelo para jovens escritores como Aluísio Azevedo. Cumpre observar, nessa passagem, a chave para as portas que Araripe abrirá posteriormente. Dando extrema autoridade a Zola, usará, doravante, seu nome para validar suas idéias.

Na quinta parte: “O romance experimental. Aquisições de formas. Do *Assommoir* à *Terra*. Evolução transversal do caráter de Zola. A sátira”, os nomes de Flaubert e Zola surgem como facetas opostas do gênio literário: enquanto Zola tendia para composições largas, amplas, Flaubert limitava seus assuntos.<sup>82</sup> Com a “*extraordinária pressão, do que se pode chamar o espólio de Flaubert*” (idem, p. 43), Araripe afirma que Zola foi obrigado a criar seu próprio processo, o romance experimental. Nessa parte do artigo, Araripe parece que busca justificar o romance de Zola, a partir do processo que havia criado – e que não o deixa à sombra de Flaubert .

Em seguida, Araripe Jr. justifica, também, a crítica de Zola que, segundo ele, mostra a justa reação do romancista aos ataques daqueles que lhe são muito inferiores em talento. Fascinado pelo romancista, Araripe Jr. releva-lhe as deficiências como crítico para louvar-lhe a coragem frente aos *despeitados decadentes*:

*“A crítica de Zola, como teoria, é fraca, hesitante, incompleta; como manifestação de aguerrimento de um artista, que se defende desesperadamente de agressões vindas de um mundo inteiro de despeitados decadentes, é, contudo, um espetáculo grandioso e que, no **Mes haines**, faz lembrar um javali perseguido pela clássica matilha, no momento em que se volve para os inimigos e estraçalha-os a dente.”* (idem, p, 43)

---

<sup>82</sup> Novamente Araripe traz para seu texto a influência francesa quando toma o nome de Flaubert associado ao de Zola. Cf. capítulo II dessa tese.

Verificamos assim, um Araripe convencido de que Zola responde criativamente à necessidade de renovar e encontrar seu espaço pois Flaubert era um escritor que preenchia a literatura de forma maciça; o crítico chega a afirmar que Zola “*foi vítima de uma refração do raio intelectual*” (idem, p.44). Araripe festeja, assim, o romancista Zola, discordando, porém, das teorias de que este se vale para construir o Naturalismo e retoma a idéia de que a crítica do mestre é fraca e mais parece uma defesa pessoal:

*“Ora, de tudo isso, o que se deduz é que, se Zola não encontra hoje quem lhe dispute o cetro do romance, não é menos certo que necessita de compor um pouco o seu manto real no que diz respeito à filosofia.”* (idem, p. 44).

Essas restrições à dimensão de Zola dão ênfase à defesa que o crítico faz do Zola romancista. Araripe não introduz essa reprovação ao acaso; ela será útil para mostrar que mesmo um autor como Zola não está isento da necessidade de rever suas posições teóricas – como o crítico que ao longo desse ensaio estará revendo suas posições para poder recuperar o nome de Zola. Araripe reconhece que, ainda que Zola tivesse uma linha crítica pessoal e que houvesse deixado de lado pensadores da época que poderiam dar mais peso às suas posições críticas, o grande mestre soubera ultrapassar os limites impostos pela sua teoria e construir uma obra importante em seus romances. Zola soube desprender-se de regras criadas por ele mesmo em seu método (e que poderiam acabar por aprisioná-lo) e, libertando-se delas, conseguiu dar a cor ideal para seus romances:

*“Pondo em xeque-mate o próprio talento, Zola conseguiu verdadeiros resultados para a arte do romance. As suas teorias reacionárias, aprendidas em Taine, mas contraditórias em muitos pontos, por não estar o polemista habilitado para conciliar as doutrinas de Claude Bernard com as de Darwin, que são o ponto de partida do método do eminente autor da **História da Literatura Inglesa**; as suas teorias, digo, não embaraçaram de modo perceptível o desenvolvimento de suas tendências primitivas na linha que*

*mais convinha ao seu espírito abundante e, afastando-o um pouco de Flaubert, tiveram, incontestavelmente, como primeira conseqüência, a desintegração da forma do romance fisiológico, para depois integrá-lo sob o ponto de vista sociológico.*

*Pode-se, desde já, considerar o autor d'A Terra e do Germinal como o verdadeiro criador desse gênero, tendo realizado aquilo que nem Disraeli, nem o darwinista George Eliot conseguiram na Inglaterra, apesar do preparo político de um e do grande auxílio mental prestado por Lewes ao outro. A maior glória de Zola, pois, está em haver atingido essa notável concepção, chegando a descobrir instintivamente as leis que devem presidir a composição dos vastos quadros de uma sociedade em movimento.” (idem, p. 45)*

Ao apontar o modo como Zola evolui na forma de seus romances, o crítico, além de preparar sua crítica a Aluísio Azevedo, consegue fazer seu público compreender melhor a proposta naturalista e aponta regras, que, segundo acredita, norteiam o movimento. Assim, o crítico sugere uma primeira lei importante na composição dos romances de Zola:

*“Atacando as massas e trazendo-as para o quadro do romance, Zola afastou-se tanto daquele método como um evolucionista pode afastar-se de um teólogo. (...) Em primeiro lugar, o mestre teve de inverter, ou, pelo menos, acentuar a inversão capital do quadro da vida. Essa inversão consiste essencialmente na subordinação dos aspectos descritos no livro ao temperamento de cada personagem que atravessa a cena. (...)*

*Zola acabou com essas incongruências do romance scottiano [os romancistas submetiam seus personagens à sua impressão]. Sendo o romance a representação da vida, e o romance sociológico, a representação da vida em massa, compreendeu o mestre que a natureza inerte não devia ter outra importância senão a que derivasse imediatamente das ações e reações do meio sobre o indivíduo ou indivíduos. Em lugar, portanto, dos aparatosos quadros que encimavam os*

*primeiros capítulos de W. Scott e A. Dumas, Zola passou a apresentar-nos descrições limitadas ao estado fisiológico de cada personagem, no momento dado, espalhando-as sabiamente pelo livro, como uma espécie de líquido protoplásmico gerador de todos os grandes movimentos do romance, e como determinantes do valor psíquico.”* (idem, p. 46)

Se os críticos franceses viam nos personagens de Zola motivo para desqualificar sua escritura, Araripe encontra nesses mesmo personagens a fonte para a criação de uma nova forma de compor romances, conferindo-lhe o status de lei para a narrativa moderna, contaminado inclusive pela linguagem da ciência biológica (*Líquido protoplasmático*).

Em consequência dessa primeira constatação, Araripe é capaz de propor uma segunda lei importante na evolução romanesca de Zola que vai chamar de “*perspectiva do livro*” (idem, p. 46) e que consiste em ver o romance como unidade, evitando, assim, qualquer tipo de fragmentação. O crítico compara a construção do romance às *épuras* usadas na elaboração de desenhos para a construção de uma máquina ou um edifício. Araripe acredita que Zola soube trazer para seus romances essa noção e que, “*Zola é a completa negação dessa fragmentação*” (idem, p. 47). Araripe vai mais longe ao encontrar no autor poder tal que uniformiza sua escritura e é capaz de tocar as impressões recebidas pelo leitor:

*“Basta assegurar que imagens e idéias não se agrupam, nem se dispõem, no espírito de quem quer que seja, arbitrariamente; há perfeitamente subordinação em tudo; e desde que se não cogitar de um estado patológico em que os fenômenos de monoideísmo, como os denomina Ribot, não sejam impossíveis, é intuitivo que a atenção, por um lado, e a sugestão, por outro, se encarregam de arregimentar rapidamente, como uma verdadeira mágica, todas as impressões recebidas pelo leitor, subordinadas a um movimento inicial, partido do cérebro do autor do livro, do artista.*

*Essa coordenação se faz de acordo com a intensificação proporcional das diversas sensações propelidas pela obra de arte. As sensações, à medida que progride a leitura, vão se registrando sucessivamente no cérebro, em ordem direta; em momento dado, porém, estas sensações transformadas passam a reagir umas sobre as outras, reação da qual resulta uma perfeita perspectiva interna, que mais ou menos deve corresponder aos intuitos do autor. Ora, essa perspectiva provocada pela leitura, antes de existir encapsulada na folha aparentemente morta do livro, deve existir na mente do poeta ou do romancista que a quer produzir.” (idem, p. 47)*

Araripe Jr. toca aqui em ponto crucial e que nos remete à percepção que Zola tem da forma progressiva da construção da unidade de seus romances. Talvez Araripe tenha entendido melhor que os críticos franceses a estrutura narrativa de Zola quando indica que seus romances perdiam muito quando publicados em capítulos. O conjunto de imagens que vai se formando no cérebro do leitor deve ser aquele imaginado e pretendido pelo romancista que só consegue tal feito relatando a representação das formas lentamente, transferindo, assim, para o leitor, as imagens que havia criado anteriormente. Essa progressão paulatina, constitutiva do modo de composição de Zola, desautoriza avaliações totalizantes baseadas em passagens isoladas, uma vez que descarta a própria dinâmica que dá sentido à composição.

Além de fazer da narrativa de Zola modelo da forma como um grande autor deve escrever para conquistar seu público, Araripe busca também formar o leitor atento para o tipo de leitura a buscar e o modo como deve conduzi-la. Segundo Araripe, o que está harmonicamente disposto na mente do autor, passa para o romance de forma fragmentada graças à representação da escrita mas quando lido, reencontra sua unidade na mente do leitor disposto a aceitar a idéia do autor. Esse deve ser o segredo do estilo, da composição. Os escritores que não têm talento são os que não conseguem executar esse processo, são os que desconhecem as *épuras* (idem, p. 48). Zola, também aqui, é mestre:

“O grande poder de Zola, e a sua influência sobre a atenção do público, acham-se inteiramente ligados ao profundo conhecimento prático dessa arte – arte mal conhecida dos antecessores, - arte que, aperfeiçoada, pode chegar aos últimos plainos do espírito humano. E esse talento, comedido e atenuado, o autor do **Assommoir** revelou-o desde os seus primeiros livros, dando, por este modo, a nota original do seu *savoir faire*.

Decomponha-se, por segregação de partes, o primeiro volume de Zola, e chegar-se-á a esta conclusão: - que nenhum romancista até hoje soube travar o seu assunto tão compactamente; nenhum soube, com tanta força e energia, manter, em uma história, unidade artística mais completa, integridade concepcional mais absoluta. É que Zola tinha achado uma nova fórmula para o princípio de Aristóteles: - a unidade etológica, isto é, dos caracteres, e a unidade mesológica, ou do ambiente. Daí a solidariedade, a gravitação, que dá aos seus livros esse aspecto sério, soturno e às vezes pesado, que desagrade aos delicados, mas que é a razão fundamental de todos os seus triunfos.

Os romances de Zola não têm começo, não têm fim. Como todo grupo natural, as suas histórias destacam-se por um ato de atenção; portanto, afogam-se nos elementos circundantes e perdem-se, em um momento dado, na indecisão dos horizontes.” (idem, pp. 48-49)

A cada passo, Araripe vai se convencendo e convencendo seus leitores de que o mestre é inigualável na arte de fazer e desenvolver um projeto de romance, e este parece ser o motivo da admiração que nutre por Zola.

Araripe explica ainda aos leitores e ensina aos jovens escritores que o mestre do Naturalismo, após ter determinado o tema de seu romance, divide-o em “seções *diversas*”, segundo sua inspiração. Em seguida, trabalha a “*matéria bruta do livro*”, obedecendo aos seus próprios processos e acumulando idéias, observações e estudos que conseguem prender a atenção do leitor até a última

página. O leitor de Zola, após ver-se exposto a tantas idéias, após vislumbrar tantas imagens, fica com uma lembrança de um “tumulto” e várias cenas desfilam em sua memória. O autor francês não dá ao leitor um herói, mas pessoas que desfilam em uma parcela do mundo em sociedade. E assim conclui:

*“Zola afirmou, com energia não comum, com uma disciplina inexorável, as suas mais importantes qualidades de narrador e as suas mais decisivas pretensões a chefe de reforma.” (idem, p. 51)*

O peso significativo que Araripe dá ao escritor naturalista e a recuperação de seu prestígio, após a crise de *Germinal*, revela-se nessa passagem pela mudança de adjunto adnominal empregado por Araripe para qualificar Zola: de “chefe de bando” (artigo sobre *Germinal* citado no capítulo anterior dessa tese - *Obra Crítica*, volume I, p. 405) o escritor naturalista é agora promovido a “chefe de reforma”, mercê da qualidade de sua narrativa.

Araripe reconhece que Zola não cativa num primeiro momento e que faz um trabalho lento de conquista do leitor. Reconhece, ainda, que Zola está em constante evolução, que seu grande talento artístico não se acomoda e que o autor aprimora constantemente seus processos de criação. O crítico, a cada passo de seu artigo, enaltece mais e mais o romancista Zola conferindo ao autor todas as glórias e honras que apenas um grande mestre pode receber.

Assim, é provável que, em alguns momentos, Araripe Jr. tenha se dado conta da forma radical de como o seu discurso sobre Zola divergia daquele que havia ensaiado ao criticar *Germinal*, escrito em maio de 1885, apenas três anos antes. Talvez por isso o crítico se veja obrigado a retomar, de algum modo, esse mesmo artigo. Se o crítico havia desqualificado o mestre do Naturalismo por seu pessimismo e via em *Germinal* um romance completamente diferente dos que Zola havia escrito até então, nesse novo estudo Araripe faz um significativo *mea culpa*:

*“Em artigo especial, já uma vez disse o que sentia a respeito do pessimismo que reina nas obras do mestre, e principalmente no **Germinal**. Não convém agora repetir idéias sobre as quais, aliás, tive, depois, o prazer de encontrar-me de acordo com a crítica européia. Basta lembrar um ponto culminante dessa crítica. Zola não é um pessimista constitucional; não o é por temperamento, nem o devastam os terrores da morte; não [o] deprime enjôo da vida.*

*O seu pessimismo, se tal nome cabe ao fato aludido, é, antes pelo contrário, uma resultante da exuberância de força, do sentimento dela, e da certeza da ação exercida por seus livros sobre o público. Longe, portanto, de deixar-nos na alma o desespero, o desengano vago, (...) o pessimismo do autor do **Assommoir**<sup>83</sup> o que produz em nós é uma sensação igual a de um leão furioso, em cólera, a dilacerar a presa. E a verdade é esta: por mais calma e metódica que pareça a figura e a vida desse homem, que os retratos nos representam de cabelo à escovinha e com uma cara de negociante de vinhos enriquecido, ele, no fundo, não passa de um cadáver violento, sistematizado pela e para a arte.*

*Todo assunto, para Zola, é uma presa; toda a publicação, uma batalha sanguinolenta. Eis o homem completo. Não o embaracem; deixem-no passar.”* (idem, pp. 51-52)

Esse trecho tem grande valor simbólico nessa nova fase de Araripe; o crítico encontra um modo de justificar o pessimismo atribuído a Zola – que lhe dá ocasião de destacar a qualidade de seu diálogo com os críticos europeus - transformando-o em elemento positivo de sua composição: ele representa força para sua escritura e para o poder que exerce sobre o público. Com isso, o crítico acredita que Zola conseguia superar e se liberar da escravidão dos limites dos processos de sua escola; ele foi capaz de abrir seu espírito e encontrar novas formas de arte. Para Araripe, Zola é impossível de ser acompanhado tamanha a sua grandeza, e chega a chamá-lo de “*Napoleão da literatura*” (idem, p. 54).

---

<sup>83</sup> Araripe Jr. considera *L'Assommoir* o “romance-tipo da escola” (Araripe Jr, 1960, volume II, p. 51), o que talvez explique suas constantes referências a Zola como o “o autor de *l'Assommoir*”.

Mesmo a suposta pornografia zolesca, tão apedrejada por críticos como Anatole France e Brunetière, e motivo para os críticos franceses anunciarem a bancarrota do Naturalismo, é justificada por Araripe. Ele chega a dizer que “*é circunstância de mínima importância nas obras de Zola*” e quem a critica ou não a entendeu ou está acometido de enorme despeito (idem, p. 54). Para o crítico, o autor não pode deixar de lado “*solicitações do público europeu*” da época, comparando a obra de Zola à *Divina Comédia* no que se refere a essas exigências. Araripe acredita que a obra de Dante é um poema político que se dirigia às pessoas da época (lembremo-nos que esse é um dos pontos criticados por Brunetière, inconformado com esse mesmo público que incentivava esse viés da narrativa de Zola). Araripe conclui sua idéia ignorando a crítica francesa e justificando toda a obscenidade pela atualidade que ela confere ao romance.

Não surpreende, portanto, que ao discutir o problema da pornografia Araripe Jr. traga para o centro da cena *La Terre*. A comoção em torno do romance e as conexões que permite estabelecer com os esforços do Naturalismo brasileiro fazem da obra objeto privilegiado para que o crítico articule os argumentos que, desde o início, vem buscando validar em seu ensaio. A sua habilidade argumentativa que, como já se observou, faz avançar cuidadosamente seu raciocínio, serve-se de *La Terre* como patamar importante no crescendo do argumento e vale-se de seus personagens e de suas reações para entrar no debate sobre os excessos que supostamente desqualificam o romance. Araripe defende *La Terre* não apenas por suas qualidades textuais intrínsecas, mas também por entender que a preocupação em satisfazer o público faz parte da sensibilidade narrativa do autor:

*“A pornografia zolesca representa, portanto, um elemento de atualidade, e um acidente sem importância, sobre o qual devo passar rapidamente, como se [se] tratasse do pedaço de carne sangrenta que o domador atira a um bando de feras esfaimadas. Querem carne crua; pois aí a têm em abundância. Não me falte o público, eis o essencial; não mo falte para os*

*grandes exercícios da minha obra de dominação literária.*  
(idem, p. 55)

Araripe percebe a importância do público leitor que funciona como um termômetro para o romancista evoluir em sua maneira de compor. O crítico consegue então justificar a pornografia como maneira de exercitar todo domínio literário que o grande mestre habilmente exercia e ainda contar com essa vertente para praticar o seu dom de escrita. Chama a atenção, ainda, para o temperamento de Zola, já citado no início desse trabalho, dizendo que Zola começou sua carreira com *Teresa Raquin*, um livro que “*assombra um fundo de imaginação terrível, tenebrosa.*” (idem, p. 55). Para Araripe, até o 5º ou 6º volume, Zola obedecera à escola a qual pertencia (o que de certo modo havia sido bom para dar-lhe maturidade). Porém, ao se liberar de certas normas, o autor conseguira conferir à sua obra uma marca única, mostrando seu temperamento. Essa também será uma observação útil para Araripe que não desperdiça nenhuma linha de sua crítica e sabe salpicá-la de elementos que lhe estarão à mão em momentos posteriores como quando compara, ora nas entrelinhas, ora de modo explícito, Aluísio Azevedo ao autor francês, reforçando a centralidade deste último como padrão de excelência no romance.

O percurso argumentativo de Araripe Jr. neste artigo pode ajudar a entender melhor sua mudança no que concerne à avaliação de *Germinal*. Ele já havia deixado claro que o romance representara um rompimento com tudo que Zola havia produzido, não poupando críticas à obra. Porém o crítico encontra, agora, nessa mudança um sinal de maturidade do escritor e uma evolução para uma segunda fase de sua vida artística. Não mais preso à forma, o escritor teria se voltado a grandes idéias, grandes teses, grandes sínteses. Seus romances deixam de ser apenas o resultado de uma cuidadosa observação para se transformarem em grandes obras (idem, p. 56). Este reconhecimento da importância de *Germinal* como etapa no processo de criação de Zola parece espelhar, a seu modo, a preocupação, apontada acima, com o caráter processual de cada romance. A censura ao *pessimismo* de Zola torna-se agora mais branda porque entendida como um momento necessário de transição para uma fase mais madura de composição. Como Zola soube evoluir na sua

forma de escrever e se desprender de várias teorias para encontrar seu amadurecimento como escritor, também Araripe sabe demonstrar seu amadurecimento como crítico ao construir moldura mais ampla para a leitura de *Germinal* dentro do conjunto de obras de seu mestre francês.

Araripe usa o romance *La Terre*, para explicar esse novo Zola que, segundo o crítico, mostra nas palavras de Jesus Cristo à La Trouille (personagens de *La Terre*) o que ele gostaria de dizer a seus discípulos: “*Il faut avoir l’âge*”. É o Zola da última fase, aquela que mostra a “*evolução transversal de seu caráter literário*” (idem, 57) que o crítico acredita ser comparável a Dante e Shakespeare. Os personagens de *La Terre* conseguem encontrar a grandeza de personagens shakespearianos; Fouan é comparável ao rei Lear,<sup>84</sup> Buteau e sua mulher, uma nova versão dos Macbeth. (idem, p. 57). Para Araripe, através de seu personagem, Jesus Cristo, Zola encontra as palavras para alçar vôo livre e se desvencilhar de sua escola; o autor se confraterniza com todos os autores de todas as épocas através de artifícios literários. Zola usa o “*avoir l’âge*” para indicar que possui o segredo da sua idiossincrasia (idem, p. 58).

O crítico brasileiro, situando sua leitura de Zola dentro do projeto político mais amplo que marca a crítica brasileira do período, não se incomoda de desviar-se das avaliações oferecidas por seus colegas franceses. Enquanto Araripe se serve do personagem Jesus Cristo para sustentar a nova fase na escrita, mais amadurecida, de Zola, a crítica francesa condena não só o personagem (como vimos no capítulo II desse trabalho) como a escolha de seu nome. No artigo de Anatole France, por exemplo, o crítico ressalta como frases ditas por Jesus Cristo soam mal no romance e levam o leitor desavisado a associar as palavras proferidas pelo personagem às palavras escritas na Bíblia. Para Araripe, esse tipo de argumento não impressiona quando comparado à dinâmica do movimento que informa *La Terre*.

---

<sup>84</sup> Já falamos da semelhança proposital entre o pai Fouan de Zola e o rei Lear de Shakespeare no primeiro capítulo dessa tese. Vale destacar a noção universal de literatura de Araripe Jr. e sua perspicácia ao abordar esse tema.

Após essa longa introdução a favor da narrativa de Zola, justificada por múltiplas citações e análise de vários elementos do romance, Araripe ressalta em *La Terre* as qualidades do “chefe do naturalismo”<sup>85</sup> que, por meio de grandes obras como o *Assommoir* e *Germinal*, mostra “*intuitos certos, evolução psicológica*” e oferece ao leitor “*uma série de quadros de um colorido popular de natureza completamente desconhecida*” (idem, p. 58); para Araripe, essas descrições representam uma novidade, desnudando a substância da vida que o autor estuda e transporta para seus romances.

Araripe acredita que a grandeza de sua escrita porém, é tão transparente ao longo de sua composição que acaba por se tornar a alma de sua narrativa. E o crítico conclui com a fórmula que, segundo ele, gerou essa grande obra: “o campo + um sobressalto artístico medonho + temperamento exaltado = espetáculo da bestialização humana”. É por essa razão que o crítico considera Zola o “*produto direto do movimento científico moderno*” e único no modo de escrever ao revelar que “*sua fereza de observação assume proporções esmagadoras*” (idem, p. 59).

Ao tecer sua crítica apontando sua visão da grandeza do mestre francês, Araripe prepara o público para ler, de modo positivo, o novo romance do escritor, *La Terre*. É curioso ainda lembrar, que mais do que mostrar Zola como grande romancista, incomparável e inigualável, o crítico prepara, sobretudo, o caminho que lhe dará autoridade para enveredar sua crítica para a formação da literatura brasileira e para os jovens escritores que buscam no Naturalismo idéias para suas criações.

Dentro desse projeto, Araripe continua com sua defesa ao romance:

*“Para pessoas saturadas de Wateau, de Florian, para aqueles mesmo que cultivam o idílio campesino acre de George Sand, **A Terra** deverá ser a coisa mais extravagante que já saiu da pena de um escritor e de um poeta.*”

---

<sup>85</sup> Parece que o termo “chefe” traduz para Araripe a figura de Zola: “chefe de bando”, “chefe de narrativa” e agora “chefe do naturalismo”

*Que horror! Que depravação!*

*Entretanto, diga-se, ou antes, escreva-se em letras maiúsculas: NUNCA SE COMPÔS UM LIVRO MAIS INOCENTE DO QUE ESSE. A frase necessita de explicação. O que eu quero dizer é que o homem do campo, o campônio francês, nunca apareceu em tamanha nudez, isto é, apresentando-se em toda a ingenuidade da sua natureza. Zola, propondo-se a pintar essa nudez, dadas as condições conhecidas do seu temperamento, Zola não podia senão chegar aos resultados que chegou.” (idem, p. 59)*

A frase em maiúsculas não deixa de surpreender. Como imaginar que o crítico cearense, que nunca esteve nem completamente distante, nem totalmente avesso à crítica francesa, qualifique *La Terre* como um romance inocente? Araripe justifica suas palavras dizendo que Zola conseguiu falar da essência da história da França, ir a fundo em suas raízes.<sup>86</sup> Enquanto que, para ele, a crítica francesa só consegue ver em *La Terre* grande carga de pornografia em função de atos escandalosos cometidos por seus personagens, Araripe vê nessa descrição não uma depravação mas sim o meio que o mestre encontrou para mostrar como a natureza e o campo podem imprimir grande inocência ao ser humano.

Esta avaliação mais positiva da crueza de algumas ações dos camponeses responde, ao que parece, à necessidade de escritores e críticos de enfrentarem a missão de entender as lógicas do comportamento humano em sua conexão com o meio. Parece ser neste sentido a observação de Alfredo Bosi:

*“(...) é sempre válido dizer que as vicissitudes que pontuaram a ascensão da burguesia durante o século XIX foram rasgando os véus idealizantes que ainda envolviam a ficção romântica. Desnudam-se as mazelas da vida pública e os contrastes da vida íntima; e buscam-se para ambas causas*

*naturais (raça, clima, temperamento) ou culturais (meio, educação) que lhes reduzem muito a área de liberdade. O escritor realista tomará a sério as suas personagens e se sentirá no dever de descobrir-lhes a verdade, no sentido positivista de dissecar os móveis do seu comportamento.”* (Bosi, 1987, p. 188)

Para Araripe Jr., Zola consegue, através de seus personagens, trazer veracidade à sua narrativa usando o meio como forma para sua evolução. Enquanto a crítica francesa não acredita nos personagens de Zola, Araripe os defende:

*“Esse selvagem, esse atrasado, que Lombroso, Garofalo, Ferri, Albrecht e a maior parte dos darwinistas nos pintam a debater-se entre as paredes de um cárcere ilimitado – a civilização, Zola nos deu magistralmente em Buteau, figura shakespeareana, iluminada pelo clarão elétrico dos tempos modernos, que tomará, se é que já não tomou, seu verdadeiro posto na grande galeria literária, a par dos tipos que mais honram a força imaginativa do homem.*

*Buteau é um personagem que faz arrepiar as carnes.”*  
(idem, p. 60)

Segundo Araripe, a seriedade das descrições das cenas compostas por Zola dão força ao personagem que, segundo o crítico, é um inocente que a sociedade reprime:

*“Nesse sentido, pois, A Terra é um romance de candura; e não seria irrisório afirmar que o que mais avulta é o vício de bebedice, a que se entregava Jesus Cristo, aliás, tendência muito própria de selvagens e atrasados”.* (idem, p. 60)

Araripe Jr. dificilmente desconheceria que a crítica francesa se posicionava, neste momento, de forma contrária a tudo que ele dissera sobre

---

<sup>86</sup> Como já observamos no primeiro capítulo desse trabalho, há passagens que retratam a vida camponesa com tamanha simplicidade que, para leitores menos avisados, chega a chocar. Araripe consegue, com sua agudez crítica, detectar esse aspecto da narrativa de Zola.

Zola e *La Terre*. Não apenas sua defesa do romance, mas o conjunto de sua obra crítica, permitem depreender que era leitor atento do que se produzia na França. Supor que o descompasso entre as posições derivasse da ignorância das posições da crítica francesa é não dar devido crédito à argúcia do crítico e desconhecer a dinâmica da vida intelectual do Brasil do século XIX. É claro seu conhecimento de literatura e crítica literária universal, bem como sua percepção aguçada dos movimentos sociais na Europa. O novo romance de Zola aparece como meio para Araripe resgatar a leitura naturalista, colocá-la novamente como a grande tendência literária do final do século XIX e transformá-la mais uma vez em modelo para nossos jovens escritores. Se *La Terre* serve para que a crítica francesa ataque Zola e o Naturalismo, no Brasil, Araripe Jr. usa o romance para dar maior força e revitalizar o Naturalismo nos moldes em que entendia que devesse ser praticado em nossas terras. Resulta que o romance funciona, tanto na França como no Brasil, como ponto crucial para o posicionamento da crítica, ainda que com valores invertidos.

Após tecer elogios calorosos a *La Terre* e desculpar, ou pelo menos justificar, o romance das “imundices” que nele via a crítica francesa, Araripe volta seu olhar para a realidade brasileira e, provido de todos os argumentos necessários para justificar e engrandecer nossa literatura, inicia sua análise daquele que julga o grande autor dessa nova fase, Aluísio Azevedo:

*“Urge, entretanto, passar a assunto que mais de perto fere a nossa vida e economia literária. Quero falar do mais aproveitado realista surto no Brasil, o nosso Aluísio Azevedo, e de modo por que, passando por Portugal, essa nova forma literária se veio aclimar nos trópicos, aonde, como se lê em Vaz Caminha e Gabriel Soares, já nos tempos do descobrimento, pelo órgão rude do selvagem tupinambá trescalava um sensualismo acre, quente, de que nenhuma literatura ainda deu idéia.”* (idem, pp. 60, 61)

Contudo, mesmo acreditando ser necessário passar a “assunto que mais de perto fere a nossa vida e economia literária” – a obra de Aluísio Azevedo -,

Araripe Jr. não consegue se desvencilhar de *La Terre* e fechará essa série de artigos focando, ainda uma vez, em Zola e sua obra. O crítico defende ainda que “Zola, n’A Terra, acentua de modo característico o retorno do romance poético ao romance satírico.” (idem, p. 61) Araripe compara Zola a Ariosto, Bocácio e Rabelais e afirma que a sátira é o que caracteriza o espírito do mestre nesse romance que representa sua fase de maior grandeza. Zola tem a potência artística de Balzac, mas seu lado tenebroso gerou antipatia em Araripe levando-o a classificá-lo, por causa de seu pessimismo “*um recidivista digno de calceta... da crítica, bem entendido.*” (idem, p.61) O crítico brasileiro faz sempre transparecer seu lado agudo de se mostrar e quando cita novamente a sua classificação de Zola como pessimista parece estar dizendo ao leitor mais atento que não se esqueceu de sua crítica a essa faceta do grande mestre, mas sabe como ninguém retomá-la e justificá-la. Ainda, Araripe se desvencilha dessa afirmação ao dizer que são “*sensações particulares*” que não fazem parte do método de Zola e que não prejudicam “*a análise de sua índole literária*” (idem, p. 61). O crítico fecha seu artigo retomando episódios de *La Terre* que encerram o romance e reafirma sua posição quanto ao personagem em que transparece o espírito satírico do mestre, Jesus Cristo:<sup>87</sup>

*“Quando tudo se agitava por nada; quando os mortos se restituíam à terra, como sementes, para que o pão crescesse melhor; que diabo podia fazer aquele deserdado da civilização de mais acertado do que voltar ao bombardeio costumeiro e sujar com as fezes essa terra que o repelia vivo e o cobiçava como esterco?”* (idem, p. 63)

Araripe fecha de forma esplêndida seu artigo: consegue trazer o romance para o lado satírico e mostrar que mesmo personagens como Jesus Cristo, que geram repugnância, tem no romance função importante. O crítico procura caminhar no sentido de convencer seu leitor da qualidade do romance naturalista que tem em mãos. Todo o viés político desta obra de Zola é

---

<sup>87</sup> Araripe comete um pequeno erro ao dizer que Jesus Cristo foi ao enterro da irmã. Na verdade, Françoise era a irmã de Lise, mulher de Buteau, seu irmão.

desprezado na crítica de Araripe que vê aqui uma nova forma literária e a defende enfaticamente.

O crítico irá fundar-se em *La Terre* e retomar seguidamente o romance ao tratar da obra de Aluísio Azevedo. Parece claro que a obra fascinou o crítico em todos os aspectos e lhe serviu de inspiração e de trunfo para defender determinadas posições face à nossa literatura. Crítico ardiloso, Araripe soube trazer para sua crítica, o lado que lhe convinha da obra do grande mestre naturalista francês desviando o olhar do público leitor brasileiro de qualquer índice político que se apresentasse.

A partir de seu longo diálogo com a obra de Zola, Araripe começa a discorrer sobre a noção de Naturalismo no Brasil. Essa é a VI parte de seu ensaio que é intitulado “Aluísio Azevedo. O romance no Brasil.” Apesar de o nome de Aluísio Azevedo aparecer como tema central nesse ensaio, notaremos, em análise mais cuidadosa, que seu nome compõe um dos motivos para Araripe construir um conjunto de questões sobre a linguagem que se deve usar por nossos escritores na literatura brasileira. Araripe começa afirmando que Aluísio Azevedo só não introduziu a noção de romance moderno no Brasil porque José do Patrocínio já o havia feito ao escrever *O Mota Coqueiro*, obra em que configuravam métodos descritivos da nova escola e que havia sido produzido pela fórmula zolesca.

Segundo Araripe, *O Mulato*, lançado em 1881, mostra a espontaneidade do talento de Aluísio e marca um momento central para as letras nacionais. *O Mulato*, sustenta o crítico, revela um temperamento literário, “*um observador de raça*”, um germe que se manifestaria depois em outras obras para chegar ao *Cortiço*, um romance que, provavelmente, estava predestinado a mostrar a potência da literatura brasileira. Ao mesmo tempo que Araripe aponta Aluísio Azevedo como um escritor inovador, o crítico aborda o contexto em que se dá nossa produção literária:

“Procurando acentuar o traço másculo d’**O Homem**, não  
faço senão tomar o fio de Ariadne nesse labirinto que se chama

*estilo, tendências. Em um país cujo clima entorpecedor e voluptuoso até o momento atual, só tem sido [suprimido no original] favorecido um lirismo alto e incomparável, na frase de um desafeto orgânico; em um país aonde a mocidade é constantemente flagelada pelas congestões hepáticas, aonde não se consegue trabalhar senão por intermitências, no meio de langores intercadentes, é óbvio que o romance realista, o romance de observação, de notação contínua e de estudo profundo não pode ser desempenhado senão por um escritor de pulso rijo, de natureza equilibrada, pujante e completamente isenta de blue devils.” (idem, p. 64)*

Araripe faz transparecer em sua crítica que autores e público, fortemente influenciados pelo clima tropical, estão à espera de uma tendência forte, arrebatadora que só o Naturalismo poderia oferecer. Com isso, o crítico acredita que o escritor deve, além do intelecto, possuir uma certa vitalidade e o compara às locomotivas, à necessidade de força. Só um autor com grande vitalidade conseguirá compor em um país como o Brasil - talvez ele desejasse dizer “só um autor como o grande mestre francês do Naturalismo”. O crítico vê em Aluísio Azevedo a chave para o romance moderno brasileiro e mesmo para a revolução no campo literário, posto que o romancista tem o vigor para suportar a vida de um país tropical onde a vontade e a força têm que superar as constantes dificuldades.

*“O autor d’O Homem não deu ainda as suas provas decisivas; mas, pelo que conhece o público dos seus livros, e pelo que já se antevê, e está perfeitamente de acordo com a observação colhida do seu temperamento, do seu modus vivendi, ele pertence à raça dos compositores fortes, desanuviados e isentos de preocupação que não sejam avançar, - que não seja a gana do andamento, como mui bem define Bain.” (idem, p. 65)*

Usando o nome de Aluísio, Araripe se vê munido de argumentos para ler criticamente a literatura brasileira e seus modos de legitimar suas composições a partir de moldes europeus. Ele não nega a necessidade de um modelo

referencial para alicerçar as diretrizes da literatura brasileira mas, usando um paralelo curioso, sustenta que, como as nossas frutas não precisam de estufa para amadurecer, alguns fatores nacionais não precisam de adaptação para serem reconhecidos:

*“Não é a primeira vez, porém, que a falsa crítica tenta meter, por este modo, em estufa o ananás, o caju, a manga e tantos outros frutos brasileiros, acres, sumarentos, leitosos, cáusticos, pensando que a correção européia é que lhes pode dar o verdadeiro gosto e sabor.”* (idem, p. 66).

Para dar força a seu argumento, Araripe cita a crítica à linguagem em que foi escrito *O Guarani* - a “brasileira” e não a portuguesa. Além de todo o mérito já conferido a José de Alencar, Araripe destaca também a importância do autor que plantou uma nova semente que deu frutos; “*se não sabia o português [José de Alencar], escrevia em brasileiro perfeitamente, admiravelmente*” (idem, p. 66). A obra de Alencar aponta para o fato de que, “*quer entre gramáticos, quer entre literatos, romancistas e poetas, nota-se uma salutar tendência para esse Ipiranga de letras*”; ele deu ao Brasil a chave para a “independência” no mundo literário (idem, p. 67). Note-se, aqui, a vontade do crítico em legitimar não apenas a literatura brasileira como também a nova “língua brasileira” que começava a incomodar a alguns, como também o desejo de oferecer, àqueles ansiosos por uma identidade nacional, um novo rumo para consolidar os caminhos da literatura brasileira. O trecho a seguir mostra como Araripe vê nossa literatura e sua vontade de legitimação de nosso “dialeto”:

*“O Sr. Padre Sena Freitas ainda faz questão da colocação dos pronomes – no Brasil! – e censura ao escritor o emprego de termos como – cangote, - de junto, - e outros muitos, que, nesta boa terra, desde os tempos áureos de Gregório Matos, deviam ter passado à categoria de clássicos, por ser o único modo por que o povo se corresponde e se entende.*

*Uma vez por todas, porém, declarem os escritores brasileiros que estão dispostos a compor no dialeto do país. (...)*

*Este fenômeno [a transformação da linguagem portuguesa na América], que não é desconhecido, e que os lingüistas têm notado em mais de uma colônia; este fato semiológico, de capital importância para os que escrevem, só por si seria bastante para impedir o surto da literatura nacional, se houvesse pulso bastante forte para imobilizar os autores brasileiros nas formas estilísticas de Vieira, de A. Herculano e do próprio Ramalho Ortigão. É pela semiologia que autores ampliam a sua esfera de expressão; e a linguagem, neste ponto, anda tão intimamente ligada à elaboração artística, que seria fazer voltar toda a nossa objetivação estética ao país de origem, se nos obrigassem a chamar uma fazenda de café – uma herdade, um sítio – um casal, um capão do mato – uma coutada, uma mulatinha – uma cachopa, um moleque – um garoto, e assim por diante, em uma infinidade de relações.”*  
(idem, p. 67)

Com esse discurso, Araripe abre caminho para legitimar não só a literatura de Aluísio Azevedo mas também o modo como o romancista e outros brasileiros escrevem, usando a língua “brasileira” no lugar da língua “portuguesa”. Usar a língua do país colonizador, seria evocar lembranças de um passado que não é o nosso e sim o português.

*“De contínuo o português de letras está a corrigir-nos erros deploráveis, porque em Lisboa ou no Porto não se emprega o termo tal, ou porque não se constrói a frase com esta ou aquela acepção. Mas o que temos, os brasileiros, com isto? Acaso somos nós quem fabrica a língua? Quem impõe as significações? Quem varia as acepções dos vocábulos? São os escritores ou são os reativos sociais que produzem esses e outros precipitados?”* (idem, p. 68)

A questão da correção da língua vai ainda além. Segundo Araripe, ela é quase impossível no Brasil devido a “razões de ordem climatérica e fisiológica”. (idem, p. 68) O crítico, através dessa idéia chega ao ponto culminante de seu artigo onde conjuga Zola, Aluísio Azevedo e o novo modo brasileiro de

escrever: a idéia da terra, do espírito nacional. Essa terra, tão bem descrita por Zola em seu romance e que dá todo o sentido do espírito do povo francês, é a mesma terra que faz os brasileiros reagirem de formas diversas e produzirem novos modos de vida, novos Buteau e Jesus Cristo, nova linguagem fruto da terra em que vivem, distante daquela dos portugueses. A palavra “terra”, que já havia aparecido em itálico no início desse trecho, aparece novamente ao seu final, novamente em itálico, e chama a atenção para seu lugar nessa idéia de nova linguagem, nova literatura que Araripe tenta desvendar e que está ligada “à *contextura do espírito da terra, do espírito nacional.*”(idem, p. 69)

Chegamos, assim, à parte VII do ensaio de Araripe Jr. “Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro”. Após defender as “incorrekções” de alguns autores baseado no espírito nacional, Araripe se encontra à vontade para falar desse novo estilo, o tropical, que oferece aos autores a fórmula para o Naturalismo brasileiro.

Se, para a crítica nacional, a “*incorreção do estilo brasileiro ligada à contextura do espírito da terra*” era um defeito, para Araripe, essa mesma incorreção significava uma “*eminente qualidade*” (idem, p. 68) O crítico tenta marcar o estilo da literatura brasileira a partir do tema da terra que habilmente havia introduzido através do romance de Zola. Como já foi observado, o cuidado de construção do texto araripiano é visível ao longo de todo seu artigo. O crítico vai tecendo, de forma perspicaz, uma teia que estará formada quando chegar a seu objetivo. Nesse ensaio, sua vontade de inserir o romance *La terre* como trunfo para seus argumentos destacando a importância da terra sobre nossos escritores é bastante manifesta. Porém, esse elemento vai sendo desvendado gradativamente, surgindo aos poucos a partir de sua análise da evolução do romance. Este percurso argumentativo, que se encerra com a análise da realidade nacional, retoma ainda a idéia do “fenômeno da *obnubilakão do colono*” – conceito que havia desenvolvido em artigo de 10 de dezembro de 1887:

“*Esse fator [obnubilakão do colono], poderosíssimo então, mas que se atenuou gradualmente, até dar lugar ao*

*período consciente da Inconfidência, em que a literatura, no Brasil, chegou a ser superior à da metrópole; esse fator não se eliminou de todo, como sucede com tudo que gravita em torno do homem; e, hoje, como ontem, a reação do meio físico, a influência catalítica da terra, as depressões e modificações do clima tropical, a solidariedade imposta pelas condições da vida crioula com a flora, com a fauna, com a meteorologia da nova região, são outras influências que estão a invadir sorrateiramente estrangeiros e brasileiros, sem que estes disso se apercebam, certos, como estão, do triunfo das suas qualidades étnicas e da propulsão civilizadora de origem.”*  
(idem, p. 69)

A terra, associada a outros fatores naturais, acaba por exercer influências imperceptíveis e tem tamanha força que consegue superar antigos preceitos. Isso faz com que a nova geração de romancistas brasileiros encontre novas formas para seus romances e dêem nova vida à literatura. Além da terra e da natureza que transformam o escritor; há também o clima, o calor que sufoca, que cria um certo frenesi nas pessoas e que as impulsiona a cometer atos insólitos. Os escritores brasileiros começam, então, a se desvencilhar da literatura portuguesa. Araripe, à moda de Zola, explica os efeitos da associação de elementos tropicais sobre os brasileiros, entre eles, os escritores:

*“Não são só os aspectos feéricos da natureza intertropical que embebedam o homem. Os vapores de água atmosférica têm um corpo nas regiões pré-citadas, ‘e, como um satélite de Sol, o seguem em sua marcha, com uma fidelidade rigorosa’. Há horas do dia em que o brasileiro, ou o habitante de cidades como o Rio de Janeiro, é um homem envenenado pelo ambiente. A falta de tensão do oxigênio tortura-o desmesuradamente; a sua respiração ofega, e a imaginação delira numa deliciosa insensatez equatorial.”* (idem, p. 70)

Tomemos o mesmo parágrafo substituindo, ao acaso, “o brasileiro” por Jean, o “Rio de Janeiro” por Beauce, “clima equatorial” por clima da *campagne*

e teríamos assim, um parágrafo para uma boa narrativa naturalista à moda de Zola. Não podemos desprezar essa outra faceta de Araripe em sua composição; o crítico, além de discutir as diferentes formas do Naturalismo utiliza em sua narrativa uma perspectiva naturalista, o que confere autoridade ao seu texto. Araripe continua, ao afirmar que é nessas horas, em que a razão não encontra razão, que há um turbilhão de coisas acontecendo que se “literaliza”. A imaginação está “*superexcitada*”. Como resistir, então, mantendo-se o estilo ou a correção dos moldes europeus? (idem, p. 70) O crítico continua: é como se um novo romance à maneira de Zola, estivesse sendo escrito, a palavra “terra” persistindo em suas linhas como um modo de convencer o leitor persuadido da força do romance de Zola:

*“O tropical não pode ser correto. A correção é o fruto da paciência e dos países frios; nos países quentes, a atenção é intermitente. Aqui, aonde os frutos amadurecem em horas, aonde a mulher rebenta em prantos histéricos aos 10 anos, aonde a vegetação cresce e salta à vista, aonde a vida é uma orgia de viço, aonde tudo é extremoso, e extremados os fenômenos; aqui, aonde o homem sensualiza-se até com o contato do ar e o genesismo terrestre assume proporções enormes, vibrando eletricidade, que em certas ocasiões parece envolver toda a região circundante em um amplexo único, fulminante, - compreende-se que fora de todas as coisas a mais irrisória por peias à expressão nativa e regular o ritmo da palavra pelo diapasão estreito da retórica civilizada, mas muito menos expansiva.*

*O estilo, nesta terra, é como o sumo da pinha, que, quando viça, lasca, deforma-se, e, pelas fendas irregulares, poreja o mel dulcíssimo, que as aves vêm beijar(...). É esse estilo desprezado pelos rigoristas que justamente me apraz encontrar na mocidade que agora surge no Brasil; e se há um escritor capaz de incorporá-lo a uma literatura nascente, como é a nossa, imprimindo-lhe direção salutar, isocrônica e frutificante, esse escritor é o autor d’O Mulato, em cujas páginas já encontram-se audácias dignas dos melhores, e que, nos*

*capítulos inéditos d'O Cortiço, vai derramando todo o luxuriante tropicalismo desta América do Sul.” (idem, pp. 70-71)*

As supostas imperfeições do estilo *tropical* são, para Araripe, elemento que comprova sua teoria. O nome de Aluísio Azevedo misturado à idéia da terra e de todos os fatores que transformam as pessoas e, mais precisamente, os escritores brasileiros, abre caminho para o crítico buscar apoio em uma literatura já solidificada como a francesa. Para validar o Naturalismo e a literatura brasileira, Araripe retoma o nome de Zola, pois, se mesmo o mestre rompeu com as normas que havia criado para compor e criar uma literatura de alto nível, porque não se daria o mesmo no Brasil, onde tudo força os escritores a seguirem novas linhas? Aluísio, segundo Araripe, não copiou o Naturalismo de Zola. Ele compreendeu as novas idéias do mestre e, levado pelas circunstâncias brasileiras e pelo seu talento, conseguiu criar novos rumos, à moda brasileira, para o Naturalismo. Em vez de trazer moldes que não serviriam à nossa realidade, como aconteceu com o Realismo, o autor usa o Naturalismo com o que de melhor nossa terra pode oferecer.

*“Emigrando para o Brasil, o naturalismo não podia deixar de passar por uma modificação profunda.*

*Zola, neste clima, diante desta natureza, teria de quebrar muitos dos seus aparelhos para adaptar-se ao sentimento real, aqui. O fato é intuitivo, e eu direi porquê. A concepção do mestre, os seus métodos de expectação, os seus processos experimentalistas, tiveram em vista uma sociedade decadente, de natural tristonha, que decresce, míngua dentro das próprias riquezas, perante sua antiguidade, cansada, exausta, senão condenada a perecer. No Brasil, o espetáculo seria muito outro, - o de uma sociedade que nasce, que cresce, que se aparelha, como a criança, para a luta. Ora, nada mais natural do que uma inversão nos instrumentos. Um cadáver não se observa do mesmo modo que um ser que ofega de vigor.*

*Aluísio, constituindo-se o corifeu do naturalismo em sua terra, não cometeu o erro de copiá-lo servilmente; ele compenetrrou-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.(...)*

*A fórmula que melhor nos cabe para exprimir a nova fase literária não pode ser senão esta: - O naturalismo brasileiro é a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade.*

*É da limitação apenas das tendências dessa mestiçagem, reconhecida por todos que têm estudado o problema do nosso nacionalismo; é dessa, e não de outra limitação, que tiraremos toda a nossa força, toda a nossa segurança, e riquezas literárias.” (idem, pp. 71-72)*

Com essa nova literatura, o que significava limitação se transforma em força para buscarmos e consolidarmos esse novo modo de criar. Araripe continua falando da imigração italiana, o que remete mais uma vez ao nome de Zola, filho de imigrante italiano. São eles que conjugando o sangue quente com o amor pela terra, pela vida brasileira, trazem para nossa realidade fórmulas novas e grandiosas. É assim que um novo povo se forma, que uma nova nação caminha rumo à sua independência. Nestas cinco páginas de seu ensaio, Araripe repete a palavra “terra” sete vezes. A terra de Zola é a mesma de Araripe, é aquela que dá força a seu povo para seguir em frente, é a fonte de tudo, é a que representa a continuidade das coisas.

A partir de então começa a parte VIII desse ensaio: “O Romance no Brasil. Invasão do Naturalismo”. Araripe já comparou à realidade brasileira aquela francesa e já provou que aqui, país jovem e em crescimento, as coisas evoluem de forma diferente daquelas dos países europeus, que compõem uma sociedade velha e decadente. Assim, querendo legitimar a literatura brasileira, Araripe continua:

*“Há ainda uma fórmula que caberia ao naturalismo brasileiro: - o americano embriagado pelo real. O que certos frutos, como a mangaba, por exemplo, produzem nas vísceras, obtém-no a*

*natureza quando uma raça virgem ou renovada põe as suas faculdades imaginativas em contato com o fato ou ao serviço da observação, do experimentalismo. (...)*

*Acode-me que a literatura brasileira, nas suas manifestações legítimas, não pode, tão cedo, ser uma literatura simétrica e disciplinada, senão uma convulsão entremeada de longos períodos de repouso, de languidez. E, demais, isto não é fato recente, de longa data este fenômeno de desordem tropical se fez sentir.” (idem, p. 73)*

O que poderia parecer a fraqueza da literatura brasileira é transformado por Araripe na grande chave para a evolução de um processo que já havia começado e que deveria se concretizar: uma literatura caminhando pelas próprias pernas, livre do domínio português colonizador, moderna quando busca moldes europeus como o francês e, mais precisamente, aquele de Zola, mas inovadora quando conjuga a esses moldes a força da terra e de toda sua efervescência, sua originalidade, seu calor.

Araripe cita vários escritores de peso, como Alencar e Gonçalves Dias, entre outros, que demonstram uma desordem tropical, os “*tumultos afrodisíacos da imaginação*”. E afirma que a literatura brasileira tem apenas uma tradição que passa de autor para autor, a do “instinto” e, no que diz respeito à forma, a tradição é “nula” (idem, p. 74). A descrença do brasileiro em si mesmo é assunto para Araripe, ela é responsável por tantas cópias de moldes europeus – da França ou da Inglaterra. E retoma o tema da terra (em itálico) ao citar Alencar:

*“Mais compenetrado do sentimento da terra, da paisagem, dos aspectos físico do Brasil do que Macedo, menos observador da vida real e burguesa do que este, não há dúvida que os seus livros trescalam um perfume brasílico que ninguém possuiu durante o último período.” (idem, p. 74)*

Araripe relembra ainda a influência de Eça de Queirós, popularizado pelos jornais com o *Primo Basílio*. Araripe acredita que uma nova fase teria se

iniciado no Brasil, fase em que “[a]s coisas seriam ditas com todas as letras: o boi, boi; o ladrão, ladrão” (idem, p. 75), fato que o crítico evidentemente apreciava:

*“Tudo isso produziu em mim o efeito de uma pilha elétrica, e o que mais me encantou, não foi o realismo em tese, mas a ebriedade que causava naquelas cabeças de mestiços e crioulos, festinantes, felizes, o fato de haverem surpreendido a natureza em flagrante delito de hipocrisia.”* (idem, p. 75)

Araripe oferece ainda uma espécie de contra-prova de seu argumento. José do Patrocínio, segundo o crítico é ótimo orador mas não sabe passar para o papel os sentimentos e as cenas que gostaria de mostrar. Sua narrativa é fraca e a marca do pessimismo zolesco está presente em seus primeiros capítulos. O autor acaba pecando pela fidelidade à escola literária. Zola aparece novamente em seu texto ainda que a crítica a seu pessimismo não fique esquecida e reforce seus argumentos anteriores.

Começa então a última parte desse ensaio: “Tendências de Aluísio Azevedo. Eça de Queirós. O Mulato. Casa de Pensão. O coruja. Congregação. O homem.” O nome já anuncia, Araripe se concentra, agora, sobretudo, em Aluísio Azevedo.

Ao tratar de *O Mulato* e seu autor, o crítico acredita que apesar de o romance deixar várias indicações de escolas diferentes, seu valor não é diminuído. O fato se explica pois seu autor se encontrava rodeado de românticos e da realidade literária brasileira. Para melhor explicar os pontos fracos do romance, Araripe decide analisar a formação de Aluísio, para quem, através de Eça de Queirós, um novo horizonte se abriu: os *Rougon-Macquart*. O crítico entende que Eça e Aluísio apresentam diferenças: “*Ora, Eça de Queirós, pelo sentimento, está tão longe de Aluísio como o Rio de Janeiro de Lisboa. As respectivas zonas mentais têm fauna e flora de todo diferentes*” (idem, p. 79) mas acredita ver elementos semelhantes na composição dos dois autores, que se diferenciam por aspectos circunstanciais. Sempre atento à

influência do meio, Araripe, porém, se apressa em desprender o autor português do ranço da sociedade portuguesa ao afirmar que ele tem uma personalidade diferente daquela de seu país. O crítico chega a considerar que “*esse autor pode ter nascido onde quiser, mas a sua pátria é Paris, e os ascendentes do seu estro são os impressionistas sutis de todos os tempos.*” (idem, p. 80).

Além de Eça ser um escritor que transcende seu tempo, tem a virtude de raciocinar como um parisiense, nunca como “*um genuíno português*”. Desse modo, Araripe alavanca sua tese a respeito dos motivos de a literatura brasileira estar se libertando da influência portuguesa. Mesmo o impacto de Eça de Queirós, na literatura brasileira, tem sua justificativa pois o autor português dá mais mostras de tradição francesa, do que portuguesa. Aluísio sabe se valer da influência positiva do autor português-parisiense e, ainda, sabe ousar para criar imagens que vão além de um estilo ou de uma forma, libertando-se para criar um novo estilo que não é mais o português e sim o brasileiro.

Araripe ainda lembra um outro aspecto de Aluísio: antes de se tornar escritor, fazia caricaturas para vários jornais. Segundo o crítico, isso só colaborou para aguçar o “*espírito de observação ligado ao mais cabal sentimento do real e das suas máquinas de expressão*” (idem, p. 81) o que favoreceu seu talento para a descrição das massas e a composição de *O Mulato*. As primeiras páginas do romance revelam a qualidade de Aluísio “*pelos tintas, pelo colorido nativo, pelos efeitos engenhosamente dispostos nesta tela*”, refletindo sua vocação de caricaturista. Araripe entende que a característica que representa “*a qualidade predominante de Aluísio é a notação dos acidentes em globo*” (idem, p. 83). Claramente, Araripe aproxima Aluísio de Zola ao conferir-lhe a qualidade de um autor que encontra uma dimensão e ao apresentar “*o tumulto das figuras*”, “*a rapidez das cenas, a variedade das reações de personagens e a movimentação dos cenários que se sucedem*” (idem, p. 83).

Contudo, Araripe ainda vê defeito nesse romance, talvez pelo “*espírito de crítica*” de seu autor e decide retomar seu argumento central:

*“Aluísio Azevedo tinha-se escandalizado com a terra, e, não tendo outro modo de meter-lhe os seus vícios e os seus ridículos pelos olhos, atirou-lhe à cara esse tipo de Raimundo, um mestiço inteligente, rico e formado, que se encarregou de por à prova os seus prejuízos e cacoetes.”* (idem, p. 83)

Araripe busca no lado conservador de Aluísio justificativa para seu suposto deslize. Aluísio está “*escandalizado com a terra*” mas, que terra é essa? São Luís do Maranhão e toda a sua efervescência ou *A Terra* de Zola que traz para Aluísio novos caminhos que o romancista brasileiro começa a ensaiar mas sobre os quais não consegue se sentir seguro totalmente?

O crítico passa, também, rapidamente por outros dois romances, *Memórias de um Condenado* e *Os mistérios da Tijuca*, para ressaltar que encontrou nas obras um modo de o autor satisfazer seus leitores. Novamente a idéia da escritura de Zola reaparece. Como o mestre, Aluísio também busca a escritura naturalista para a satisfação do seu público. Assim, Aluísio chega à obra “*que mais cabalmente afirma a sua vis naturalista e descritiva*” (idem, pp. 83-84), *Casa de Pensão*, que, segundo Araripe, representa a maturidade de seu talento já anunciado em *O Mulato*. Considera o romance “*a psicologia em ação de um dos mais originais produtos da vida fluminense*” (idem, p. 84).

Abordando o romance a partir de Amâncio de Vasconcelos, personagem ingênuo “*ávido das novidades da terra*” (idem, p. 85), o crítico faz, mais uma vez, a ligação com o romance de Zola, e insiste na idéia da terra que aparece ao longo de suas idéias:

*“A Casa de Pensão é um microcosmo; todos os elementos que o constituem, por um processo felicíssimo de cerebração inconsciente, atraem-se, repelem-se, aglutinam-se, e dão, por último, uma sensação que pode muito bem ser*

*comparada à reminiscência, em dias febricitantes e de hiperestesia mnemônica, de sucessos presenciados em alguma parte.*

*Ali, não há teses, nem demonstrações. Os personagens valem uns pelos outros; encontram-se e relacionam-se naturalmente, impelidos pela fatalidade do meio; e não perfilam, não se curvam, como nos romances antigos, à maneira de serventes humildes, aplainando o caminho do herói, desempenhando uma função de enredo, guiando docilmente a ação a um fim preconcebido, embora com sacrifício das linhas principais dos respectivos caracteres. Tudo, nesse magnífico romance, une-se espontaneamente para os efeitos visados pelo autor. Os diversos quadros dispõem-se como verdadeiras épuras; e a cena de uma página resolve-se na da página seguinte, sem o mínimo sobressalto, sem a mais leve violentação da nota.” (idem, pp. 85-86)*

E mais uma vez Araripe liga Aluísio a Zola quando diz que o autor sabe compor quadros que são verdadeiras *épuras* retomando a idéia que desenvolveu sobre o escritor francês naturalista que soube como ninguém dar unidade a seus romances por seu modo de usá-las. Araripe é só elogios para esse romance; Aluísio consegue criar quadros da vida real, faz desfilar pelo romance personagens como os de Zola, que evoluem a partir da influência do meio. Ele já deu seu veredicto: Aluísio é o nosso Zola brasileiro, o autor que se superou e superou os escritores brasileiros de sua época.

Novamente, as críticas aos supostos deslizes literários servem para reforçar a perspectiva central que informa toda a crítica de Araripe Jr. Segundo o crítico, a preocupação de uma tese acabou por atrapalhar a composição do romance *O Coruja*. Para ele, Aluísio contrariou sua índole ao abandonar seu caráter representativo e adotar um recurso narrativo preestabelecido, atrapalhando a unidade de seu romance. (idem, p.87) Araripe acredita que esse tipo de composição cabe mais a autores como Raul Pompéia e Domício da Gama e que, ao enveredar por esse caminho, Aluísio acaba por se desviar de seu grande talento.

Reparo semelhante é dirigido a outro romance, *O Homem*. Para o crítico, Aluísio apenas trabalhou com a idéia de histerismo o que já havia feito, primeiro, em *O Mulato*, com a personagem de Ana Rosa, em seguida, com *Casa de Pensão* e as personagens Hortênsia e Nini. Em *O Homem*, Aluísio consegue encontrar o ápice dessa tese, desse “*ponto fixo de observação*” (idem, p. 88). Aí está o grande defeito revelado nesses romances: Aluísio não deve limitar sua narrativa a uma idéia e fazer o romance orbitar em torno dela; o autor é grande quando consegue alargar sua perspectiva e seus romances, então, alçam grandes vôos. E Araripe dá a fórmula:

*“Uma histérica, embora atravessando todas essas fases curiosas de desordens, de monomania religiosa, de coréia, de vida dupla e de erotismo, de que tratam os autores, pode oferecer grande curiosidade científica, quando estudada em seus sintomas caprichosos, e, mesmo, interesse literário, quando descrita em suas transformações psíquicas no período obscuro e duvidoso; logo, porém, que a enfermidade declara-se francamente e a responsabilidade do personagem anula-se de todo, diante do automatismo da máquina nervosa, só há um meio de tirar-lhe a monotonia e conceder-lhe importância artística; é pô-la em antagonismo com o mundo que a cerca. Uma histérica desconhecida pode constituir-se, em um momento dado, um centro de dramas indescritíveis, - e como o barão de Hulot, de que nos fala Zola, agindo como temperamento, pode provocar – desgraças indefinidas e a decomposição de uma família.”* (idem, p. 89)

Araripe ensina Aluísio como transformar o personagem de simples histérica, sofrendo todos os sintomas previsíveis da histeria, em personagem de “*importância artística*” que pode ser o “*centro de dramas indescritíveis*”: basta que o autor o coloque em contato com o meio e observe suas reações. Ainda que prestes a encerrar o artigo, Araripe entende ser importante evocar, mais uma vez, o nome de Zola. É o que faz ao trazer para seu próprio texto as

observações do mestre naturalista que em *Le Roman Experimental* analisa com véis quase idêntico o personagem de Balzac, o barão de Hulot:

*« Le romancier part à la recherche d'une vérité. Je prendrai comme exemple la figure du baron Hulot, dans la Cousine Bette, de Balzac. Le fait général observé par Balzac est le ravage que le tempérament amoureux d'un homme amène chez lui, dans sa famille et dans la société. Dès qu'il a eu choisi son sujet, il est parti des faits observés, puis il a institué son expérience en soumettant Hulot à une série d'épreuves, en le faisant passer par certains milieux, pour montrer le fonctionnement du mécanisme de sa passion. (...) Le problème est de savoir ce que telle passion, agissant dans tel milieu et dans telles circonstances, produira au point de vue de l'individu et de la société ; et un roman expérimental, la Cousine Bette par exemple, est simplement le procès-verbal de l'expérience, que le romancier répète sous les yeux du public. En somme, toute l'opération 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.» (Zola, 1906, p. 115)*

Com o texto de Zola, Araripe valida a lei que ensina a Aluísio: a busca da verdade, a escolha do tema e a observação das reações do personagem sob a influência do meio. Se Aluísio souber continuar a compor seus romances à moda de Zola, seus personagens serão capazes de alargar o universo da narrativa e trarão para seus romances seu verdadeiro eu. Aluísio tem talento próprio, segundo o crítico, segue caminhos diferentes, é um espírito único que só tende a crescer.

O artigo se encerra com *O Cortiço*, romance que, segundo o crítico, segue as mesmas linhas de *Casa de Pensão*. O romance “será a psicologia do tumulto”, o mesmo tumulto ao qual Araripe se referiu ao falar da narrativa de Zola, dessa vez transportado para um cortiço e todas as suas manifestações:

*“O quadro é vasto, e oferece ao psicólogo elementos para uma esplêndida representação movimentada dos bastidores de um empório de vaidades, como é a Corte do Império; e tudo augura que Aluísio Azevedo o realizará vitoriosamente.”* (idem, p. 90)

Araripe termina seu artigo de forma majestosa: com o aval de um escritor como Zola, encontra a fórmula para validar o Naturalismo brasileiro. Ao mesmo tempo que coloca Aluísio como um autor que sabe vencer e que sempre consegue encontrar bons efeitos quando segue sua índole, semelhante à de Zola, Araripe traz para o interior de sua crítica a idéia da Corte e de sua representação nas palavras de Aluísio. Se Zola narra as facetas da terra para desnudar a França rural, Aluísio descreve o cortiço para descrever a Corte do Império. Araripe une, habilidosamente, os dois escritores e, assim, valida essa jovem literatura brasileira que começa a ensaiar seus passos e já dá mostra de, às vezes, encontrar o equilíbrio necessário para caminhar por suas próprias pernas, sem a ajuda da antiga metrópole.

## Considerações finais

O romance *La Terre*, de Émile Zola, é objeto de recepção crítica bastante diversa, na França e no Brasil. Enquanto, em seu país de origem, o romance é alvo de críticas severas, no Brasil, a obra se torna veículo para a reafirmação do papel de Zola como referência para o processo de formação de nossa literatura. Este descompasso, que se vê com mais clareza no antagonismo das posições de Araripe Jr. em relação às de seus colegas franceses, interessa tanto mais porque pouco freqüente dentro de uma dinâmica de trocas culturais que tem a produção francesa como paradigma. Este trabalho buscou examinar alguns elementos que possam ter contribuído para que crítica brasileira e francesa tomassem posições diversas em relação ao romance. Um desses elementos vincula-se ao momento de surgimento da obra e às preocupações mais gerais de críticos franceses e brasileiros.

A crítica francesa parece nutrir o desejo de decretar o fim do Naturalismo uma vez que o percebia como contrário a certas noções de *valor moral* que a sociedade francesa tentava resgatar. A preocupação da crítica francesa com a moralidade, com o desejo de voltar aos antigos valores da França era, de fato, intensa naquela período. É possível supor que sociedade francesa – ou ao menos os críticos que dela se proclamam porta-vozes -, que se quer civilizada e racional, fica pouco à vontade com a lembrança incômoda do caráter também animal das motivações humanas, sobretudo em um momento de moralização de usos e costumes. Ao longo dos textos dos críticos mais celebrados do período - Brunetière, France, D'Aurevilly - podemos verificar marcas de um desejo de reafirmação da fé católica e da moralidade tradicional. Não é difícil entender, assim, que personagens como Jesus Cristo acabassem por ser lidos como um insulto a esse lado cristão e despertassem a fúria dos críticos.

Ainda no cenário de críticas violentas contra o romance, notamos no *Manifesto dos Cinco* a vontade de desbancar o Naturalismo de Zola e desqualificar o autor com base, em grande parte, na conduta moral do escritor

- e não em qualquer limitação estilística mais séria em sua narrativa. Mais do que realizar uma crítica especificamente literária, os cinco supostos discípulos voltaram suas forças para empreender um ataque à falta de moralidade do livro e para advogar, a partir daí, o fim do Naturalismo como forma legítima de composição literária.

Significativamente, quando o romance aparece na íntegra e a dimensão política dilui o impacto da dimensão instintiva, a crítica arrefece. Colocada em uma perspectiva mais ampla, em que a dimensão de crítica política se torna clara, a suposta obscenidade perde a força de absoluto e dificulta as apropriações de cunho moralista que marcaram o lançamento do romance. O objetivo da crítica francesa parece, assim, ser reformar e retomar os valores morais de uma sociedade que já está estabelecida – utilizando para isso ataques à *La Terre*.

No Brasil, o contexto social era outro e outra a lógica de apropriação do romance. Se, na França, o Naturalismo de *La Terra* sofre severos ataques, no Brasil, será enaltecido como exemplo do talento de Zola. Mesmo que críticos como José Veríssimo e Silvio Romero reprovem, aqui e ali, alguns aspectos da narrativa de Zola, reconhecem a extraordinária força de expressão do autor. Araripe Jr., como vimos, serve-se do livro para resgatar a figura do autor francês como um dos paradigmas para a atividade literária.

Observa-se, na crítica brasileira, um objetivo diverso do da francesa. Havia no Brasil do século XIX de criar uma nação e a elite intelectual e literária era parte ativa desse processo. Para dar conta das características específicas desse processo de formação, esses críticos necessitam enfrentar um elemento central no debate brasileiro da época: o meio físico, a natureza, ao mesmo tempo uma benção (“nossos bosques têm mais flores”) e um desafio (obnubilação brasílica). Se o Romantismo explora mais a primeira dimensão (como se pode ver, por exemplo, nos romances de Alencar), o Naturalismo tendia a acentuar a segunda (como se pode ver na obra de Aluísio).

Assim, o cientificismo de Zola e sua atenção ao aspecto natural, instintivo em suas ligações com o meio natural agradam nossos críticos, porque lhe permitem, a partir do autor francês, participar de uma discussão moderna. Se a influência do meio é discutida na França, e aqui nós a sentimos a cada momento, então nosso debate literário se reveste de modernidade porque centrado em uma temática que a grande França também entende relevante. Por outro lado, os conflitos sociais, os antagonismos e oposições dentro da sociedade, os conflitos de interesses, injustiças, e outros elementos que Zola explora, são mais incômodos a este projeto, já que não convém falar de divisões quando há o desejo de construir um país grande e unido. É possível sugerir que esta tenha sido uma razão importante para que *Germinal* tenha desapontado tanto Araripe Jr. enquanto que *La Terre* tenha recebido boa acolhida.

De forma particular, Araripe Jr., um dos críticos mais criativos da época e sempre preocupado com a questão da influência do meio, encontra em *La Terre* - já que o romance permite colocar, no centro da cena, exatamente essa questão - motivos para retomar sua avaliação positiva de Zola. Com o romance, o crítico encontra a possibilidade de resgatar Zola a partir da perspectiva do Naturalismo construída pelo autor francês e vê a possibilidade de avançar seu projeto para a literatura nacional calcado na autoridade de festejado autor naturalista.

O que foi tão criticado na França – o obsceno das cenas de extrema crueza - será a chave da reapropriação do texto de Zola por Araripe. A terra, elemento comum aos dois países, França e Brasil, serve de tema para Araripe falar não só da literatura francesa mas criar espaço para discutir a brasileira. A partir da perspectiva teórica que constrói ao longo de sua análise de *La Terre*, Araripe Jr. avalia as obras de Aluísio Azevedo.

Assim, enquanto o romance *La Terre* é usado pelos críticos franceses como trunfo para desqualificar Zola e o Naturalismo, no Brasil, Araripe Jr. dele se vale como argumento, porém em sentido inverso, para dar autoridade e revigorar o Naturalismo brasileiro. Para o crítico, autores como Aluísio Azevedo

deveriam realizar esse modo literário de escrever para encontrar uma literatura mais amadurecida, capaz de ajudar o país a evoluir em seu processo de formação.

A diferença crítica na recepção de *La Terre* parece apontar, assim, menos para um rompimento da matriz cultural (que ainda era a França) e mais para uma divergência de interesses pontuais em relação à função da crítica naquele momento das duas sociedades. O estudo dessa diferença, sobretudo por meio de Araripe Jr. - que tinha em Zola figura central para a construção de seus critérios de aferição do valor literário, e que sobre ele teceu avaliações aparentemente conflitantes - permite ver diferentes matizes dos modos de recepção da cultura francesa no Brasil do século XIX.

A leitura que Araripe Jr. faz de *La Terre*, assim como a forma como constrói e fundamenta seus argumentos, ilustram uma dinâmica específica de apropriação dos moldes culturais estrangeiros, em geral, e franceses em particular. Reconhecendo, ainda que por vezes à contragosto, a função referencial desses modelos, a crítica brasileira tenta adaptá-los às singularidades do contexto nacional. O resultado é uma tensão permanente entre os dois termos do problema - em nosso caso, entre a cultura francesa e a realidade brasileira - que faz com que o 'modelo gálico' possa gerar aqui perspectivas diferentes daquelas da crítica literária na França.

Araripe Jr. diverge da crítica francesa quanto ao valor de *La Terre* não porque entenda que o paradigma francês esteja esgotado, mas porque acredita que este mesmo paradigma, quando transposto aos trópicos, deve forçosamente assumir configurações específicas. Neste sentido, é sintomático que, em seus elogios a Aluísio Azevedo, o crítico observe que, se Zola escrevesse no Brasil criaria obras diferentes, ainda que mantivesse o mesmo método. O sentimento de que há a necessidade de aclimação da produção literária (e intelectual) atravessa o debate brasileiro ao longo do século XIX e se manifesta, de forma contundente, em Araripe Jr.

Este estudo da recepção crítica de *La Terre* busca contribuir, a partir do exame de discrepâncias pontuais quanto aos méritos de uma obra literária,

para o debate mais amplo sobre os modos pelos quais a matriz cultural européia foi sendo apropriada no período formativo que o século XIX representa. A agudeza, por vezes prolixa de Araripe, o cuidado com que justifica suas escolhas e a intensidade com que defende suas posições apontam para a importância desse debate sobre o diálogo com culturas dominantes, diálogo esse que, necessariamente transformado pela passagem do tempo, permanece relevante para a construção de caminhos para entender a experiência cultural brasileira..

## BIBLIOGRAFIA

### I. Obras de Araripe Jr. e Zola

ARARIPE JR. **Obra Crítica** (5 volumes), Rio de Janeiro, Casa de Rui Barbosa, 1958

ZOLA, Émile. **La Terre**, Paris, Pocket, 1999

ZOLA, Émile. **La Terre**, préface d'Emmanuel Le Roy Ladurie, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, France, Éditions Gallimard, France, 1980

ZOLA, Émile. **A Terra** (tradução de Chagas Franco), Lisboa, Guimarães & C.<sup>a</sup> Editores, s/ data

ZOLA, Émile. **Écrits sur le roman naturaliste**, Paris, Pocket Classiques, 1999

ZOLA, Émile. **Germinal**, Paris, Flammarion, 1983

ZOLA, Émile. **Les Rougons-Macquart** – L'Intégrale (6 volumes), Paris, Éditions du Seuil, 1969-1970

ZOLA, Émile. **J'Accuse...! La vérité en marche** (présentation de Henri Guillemin), Collection Historiques-Politiques - Complexe, 1988

ZOLA, Émile. **Du Roman – Sur Stendhal, Flaubert et les Goncourt**, Collect. Le Regard Littéraire - Éditions Complexe, 1989

ZOLA, Émile. **L'encre et le sang** – Littérature et politique, Collection Le Regard Littéraire – Édit. Complexe, 1989

ZOLA, Émile. **Face aux romantiques**, Collection Le Regard Littéraire – Édit. Complexe, 1989

ZOLA, Émile. **Oeuvres Critiques: Mes Haines, Le Roman Experimental, Les Romanciers Naturalistes** – Tome I, Paris, Bibliothèque-Charpentier, Eugène Fasquelle, Éditeur, 1906

ZOLA, Émile. **Carnets d'enquêtes – Une ethnographie de la France** – Textes établis et présentés par Henri Mitterand – France, Librairie Plon, 1986

### II. Obras gerais sobre literatura, crítica e história

AGULHON, Maurice; DÉSSERT, Gabriel; SPECKLIN, Robert. **Histoire de la France Rurale** – tome 3 – de 1789 à 1914, Tours, Éditions du Seuil, 1976

AMORA, Antônio Soares. **História da Literatura Brasileira (Séculos XVI – XX)**, São Paulo, Edição Saraiva, 1958

ASSIS, J. M. Machado de. **Crítica literária**, Rio de Janeiro / São Paulo / Porto Alegre, W.M. Jackson Inc., 1937

ASSIS, J. M. Machado de. **Obra Completa** (3 volumes), Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 1994

AZEVEDO, Aluísio. **O homem**, Belo Horizonte, Editora UFMG, 2003

BALZAMO, Michel. **Sainte-Beuve - Anthologie Critique**, Encyclopédie Universitaire, 1990

BARBOSA, João A. **José Veríssimo - Teoria, Crítica e História Literária**, São Paulo, EDUSP, 1978

BAUDELAIRE, Charles. **Curiosités esthétiques - L'art romantique et autres Oeuvres critiques de Baudelaire**, Paris, Bordas, Classiques Garnier, 1990

BERG, R.-J. **La querelle des critiques en France à la fin du XIXe. Siècle**, New York, Peter Lang, 1990

BÉSUS, Roger. **Barbey d'Aurevilly**, Paris, Éditions Universitaires, 1957

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**, São Paulo, Ed. Cultrix, 1987

BRUNEL, Pierre et al. **La Critique Littéraire - 2e. édition**, Collection "Que sais-je?", Paris, Presses Universitaires de France, 1977

BRUNEL, P. PICHOS, CI. & ROUSSEAU, A. - M. **Qu'est-ce que la littérature comparée?**, Paris, Armand Colin, 1983

BRUNEL, P. /CHEVREL, Y. (dir.) **Précis de Littérature Comparée**, Paris, PUF, 1989

BRUNETIÈRE, F. **Études Critiques sur l'Histoire de la Littérature Française**, Paris, Librairie Hachette, 4e. édition, 1922

BRUNETIÈRE, F. **Le Roman Naturaliste**, Paris, Phénix Éditions, 2002 (reprise de l'éd. Lévy, 1892)

BRUNETIÈRE, F. **Manuel de l'histoire de la littérature française**, Paris, Librairie Delagrave, 1930

BUARQUE HOLANDA, S. **Raízes do Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 1995

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, Itatiaia, 1993

CANDIDO, Antonio. **O Método Crítico de Sílvio Romero**, São Paulo, EDUSP, 1988

CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, T. A. Queiroz, 2000

CANDIDO, Antonio. **Sílvio Romero – Teoria, Crítica e História Literária**, São Paulo, EDUSP, 1978

CANDIDO, Antonio. **Iniciação à Literatura Brasileira**, São Paulo, Humanitas, 1999

CARVALHO, Adherbal de. **Esboços Literários**, Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1902

CARVALHO, Ronald. **Pequena História da Literatura Brasileira**, Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia. Editores, 1955

CASANOVA, Pascale. **A República Mundial das Letras**, São Paulo, Editora Estação Liberdade Ltda, 2002

CHEVREL, Yves. **Le Naturalisme**, Paris, Presses Universitaires de France, 1983

COMPAGNON, Antoine. **La Troisième République des Lettres: De Flaubert à Proust**, Paris, Éditions du Seuil, 1983

COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada** (O espírito de nacionalidade na crítica brasileira), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1968, Editora da Universidade de São Paulo

COUTINHO, Afrânio. **Crítica e Críticos**, Organização Simões, editora, 1911

COUTINHO, Afrânio. **Euclides, Capistrano e Araripe**, Rio de Janeiro, MEC, Serviço de Documentação, 1959

DARCOS, Xavier; BOISSINOT, Alain & TARTAYRE, Bernard. **Le XXe. siècle en Littérature**, Collection Perspectives et Confrontations, Hachette – 1989

DARCOS, Xavier. **Histoire de la Littérature Française**, Paris, Hachette, 1992

DÉCAUDIN, Michel & LEUWERS, Apollinaire. **Histoire de la Littérature Française: de Zola à Apollinaire**, Paris, Flammarion, 1996

DUMESNIL, René. **Le réalisme et le naturalisme**, Paris, Del DUCA de GIGORD éditeurs, 1955

FAUSTO, BORIS. **História do Brasil**, São Paulo, EDUSP, 1999

FAYOLLE, Roger. **La Critique Littéraire**, Collection U, Librairie Armand Colin, 1964

FRANCE, Anatole. **La vie littéraire** (cinq séries), Paris, Collection Le Zodiaque, Calmann-Lévy, Éditeurs, 1932-1949

GAY, Peter. **A Educação dos sentidos**, São Paulo, Companhia das Letras, 1988

GRÉSILLON, Almuth. **Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes**, Paris, PUF, 1994

HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**, São Paulo, Martins Fontes, 1995

HENRIOT, Émile. **Realistes et Naturalistes**, Paris, Editions Albin Michel, 1954

HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital 1848-1875**, São Paulo, Editora Paz e Terra S/A, 2004

LALOU, René. **Histoire de la Littérature Française Contemporaine (de 1870 à nos jours)**, Paris, Presses Universitaires de France, 1947

LANSON, G. **Histoire de la Littérature Française**, Paris, Hachette, 1970

MACHADO NETO, A.L. **Estrutura Social da República das Letras (Sociologia da Vida Intelectual Brasileira – 1870-1930)**, São Paulo, Grijalbo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973

MARTINO, P. **Le Naturalisme français**, Paris, Librairie Armand Colin, 1930

MARTINS, Wilson. **A crítica literária no Brasil – 2ª. Edição – 2 volumes**, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves Editora S./A., 1983

MAUREL, Anne. **La Critique**, Paris, Hachette, 1994

MAYEUR, Jean-Marie. **Nouvelle histoire de la France Contemporaine, numéro 10: Les débuts de la III République 1871 – 1898**, Paris, Éditions du Seuil, 1973

MIGUEL-PEREIRA, L. **Prosa de ficção: de 1870 a 1920**, 3a.ed., Rio de Janeiro, José Olympio; Brasília, INL, 1973

- MIQUEL, Pierre. **Histoire de la France, numéro 2: Des Bourbons à Charles de Gaulle**, Belgique, Collection Marabout Université, Librairie Arthème Fayard, 1976
- MITTERAND, Henri. **Le discours du roman**, Paris, PUF, 1980
- MITTERAND, Henri. **Le regard et le signe**, Paris, PUF, 1987
- MITTERAND, Henri. **L'illusion réaliste – De Balzac à Aragon**, Paris, PUF, 1994
- MOREAU, Pierre. **La Critique Littéraire en France**, Paris, Librairie Armand Colin, 1960
- MOUCHARD, Claude. **Un grand désert d'hommes 1851-1885 / Les equivoques de la modernité**, Paris, Hatier, 1991
- MURILO DE CARVALHO, J. **Os Bestializados – O Rio de Janeiro e a República que não foi**, São Paulo, Companhia das Letras, 2002
- MURILO DE CARVALHO, J. **A Formação das Almas – O imaginário da República no Brasil**, São Paulo, Companhia das Letras, 2002
- NETO, Lira. **O Inimigo do Rei**, São Paulo, editora Globo, 2006
- NITRINI, Sandra **Literatura Comparada**, São Paulo, EDUSP, 1998
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. **A miragem gálica / Presença da França na Revista da Sociedade Filomática**, São Paulo, Inst. de Cooperação Interinstitucional - INTER, CAPES, 1991
- PERRONE-MOISÉS, L. **“A crítica de fontes” em A falência da crítica / Um caso limite: Lautréamont**, São Paulo, Perspectiva, 1983 pp. 77-85
- PERRONE-MOISÉS, L. (org.) **Do positivismo à desconstrução – Idéias Francesas na América**, São Paulo, EDUSP, 2003
- PERRONE-MOISÉS, L. **Texto, crítica e escritura**, São Paulo, Ática, 1978
- PERRONE-MOISÉS, L. **Vira e Mexe, Nacionalismo – Paradoxos do nacionalismo literário**, São Paulo, Companhia das Letras, 2007
- PETIT, Jacques. **Barbey d'Aurevilly – critique**, Paris, “Les Belles Lettres”, 1963

PEYLET, Gérard. **La Littérature Fin de Siècle (de 1884 à 1898)**,  
Themathèque Lettres, 1994

POUILLIART, Raymond. **Littérature Française – Le Romantisme III – 1869-1896**, France, Arthaud, 1968

RENAULT, Delso. **A vida brasileira no final do século XIX** (coleção documentos brasileiros), Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987

RIBEIRO, João. **Crítica** (Os Modernos), Rio de Janeiro, Ed. Academia Bras. de Letras, 1952

RIBEIRO, João. **A língua nacional e outros estudos lingüísticos**, São Paulo, Comp. Melhoramentos de São Paulo

RIBEIRO, João. **Curiosidades Verbaes – Estudos applicaveis à língua nacional**, São Paulo, Comp. Melhoramentos de São Paulo, s/d

RIBEIRO, Júlio. **A Carne**, São Paulo, Ateliê Editorial, 2002

ROMERO, Sílvio. **Teoria, Crítica e História Literária**, S.Paulo, EDUSP, 1978

ROMERO, Sílvio. **História da Literatura Brasileira – Tomo V**, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1960

ROMERO, Sílvio. **Outros Estudos da Literatura Contemporânea**, Lisboa, Typographia da “A Editora”, 1905

ROMERO, Sílvio – organização Luiz Antonio Barreto. **Literatura, história e crítica – edição comemorativa – Obras completas de Sílvio Romero**, Rio de Janeiro, RJ; Aracajú, Sergipe: Imago: Universidade Federal de Sergipe, 2002

SCHWARZ, Roberto. **Ao vencedor as batatas**, São Paulo, Livraria Duas Cidades Ltda., 1992

Sociedade Filomática. **Revista da Sociedade Filomática**, São Paulo, Tipografia do Novo Farol Paulistano, 1833, 6 v.(edição fac-similar de Metal Leve, S. Paulo, 1977)

SODRÉ, Nelson Werneck. **O Naturalismo no Brasil**, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira S.A., 1965

TIEGHEM, Philippe Van. **Les grandes doctrines littéraires en France**, Presses Universitaires de France, 1946

VERÍSSIMO, José. **Estudos de Literatura Brasileira** (3ª série), Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1977

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira** (5ª edição), Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1969

Vogüé, E.-M. de. **Le Roman russe**, Montreux, Imprimerie Ganguin et Laubscher S.A., 1971

WEBER, Eugen. **França fin-de-siècle**, São Paulo, Companhia das Letras, Editora Schwarcz, 1989

WELLEK, R. **Conceitos de crítica**, São Paulo, Cultrix, (s.d.)

WELLEK, R. **História da Crítica Moderna**, São Paulo, Editora Herder, 1972

### **III. Estudos sobre Zola**

BECKER, Colette. **Germinal (extraits)**, Paris, Collection Nouveaux Classiques Larousse, Larousse, 1973

BECKER, Colette. **Émile Zola**, Paris, Hachette, 1993

BECKER, Colette. **Émile Zola, Les Rougon-Macquart**, Paris, Éditions Robert Laffont, S.A., 1992

BECKER, Colette. **Émile Zola – Germinal – Études Littéraires**, Paris, Presses Universitaires de France, 1984

BECKER, Colette. **Les critiques de notre temps et Zola**, Paris, Garnier Frères, 1972

BECKER, Colette., GOURDIN-S., G., e LAVIELLE, V. **Dictionnaire d'Émile Zola**, Paris, Robert Laffont, 1993

BEST, Janice. **Essai sur la méthode naturaliste d'Emile Zola**, Mayenne, Librairie José Corti 1986

COGNY, Pierre. **Zola et son temps**, Paris, Librairie Larousse, 1976

DEZALAY, Auguste. **Lectures de Zola**, Paris, Librairie Armand Colin, 1973

DUBOIS, Jacques. **L'Assommoir de Zola (Société, discours, idéologie)**, Paris, Librairie Larousse, 1973

GIRARD, Marcel. **Germinal de Zola**, Paris, Hachette, 1973

GUILLEMIN, Henri. **Zola, légende et vérité?**, France, René Julliard, 1960

GRUAU, Georges. **À propos de La Terre de Zola**, Mercure de France, 1936

- KRANOWSKI, Nathan. **Paris dans le Romans d'Émile Zola**, Paris, PUF, 1968
- LANOUX, Armand. **Bonjour, Monsieur Zola**, Paris, Amiot-Dumont, 1954
- LATTRE, André. **Le réalisme selon Zola – archéologie d'une intelligence**, Vendôme, PUF, 1975
- LEDUC-ADINE, J.-P. **Zola, genèse de l'oeuvre – textes et manuscrits**, Paris, CNRS Editions, 2002
- MITTERAND, Henri. **Zola. L'homme de *Germinal*. Tome II – 1871-1893**, Poitiers, Fayard, 2001
- MITTERAND, Henri. **Zola et le naturalisme** (collection Que sais-je?), Paris, Presses Universitaires de France, 1986
- MITTERAND, Henri. **Zola – l'histoire et la fiction**, Paris, PUF, 1990
- MITTERAND, Henri. **Les Manuscrits et les dessins de Zola – volume 1 : Les Manuscrits originaux – introduction de Henri Mitterand**, Paris, Les Éditions Textuel, 2002
- MITTERAND, Henri. **Les Manuscrits et les dessins de Zola – volume 2 : Les racines d'une œuvre – transcriptions et commentaires des manuscrits originaux, par Henri Mitterand**, Paris, Les Éditions Textuel, 2002
- MITTERAND, Henri. **Les Manuscrits et les dessins de Zola – volume 3 : L'Invention des lieux – commentés par Olivier Lumbroso**, Paris, Les Éditions Textuel, 2002
- FARIA, Neide. **Structures et unités dans les "Rougon-Macquart"**, G. Nizet, 1977
- PAGÈS, Alain. **Emile Zola – Bilan Critique**, Paris, Éditions Nathan, 1993
- ROBERT, Guy. **La terre d'Emile Zola – étude historique et critique**, Paris, Société d'Éditions "Les Belles Lettres, 1952
- SERRES, Michel. **Feux et Signaux de Brume: Zola**, Paris, Éditions Grasset et Fasquelle, 1975
- TERNOIS, René. **Zola et son temps**, Paris, Société Les Belles Lettres, 1961
- TROYAT, Henri. **Zola**, São Paulo, Ed. Escrita, 1994
- ZOLA, Denise. **Emile Zola**, Paris, Fasquelle Editeurs, 1931

#### **IV. Revistas com artigos sobre Émile Zola:**

*Lire* - Le Magazine des Livres - no. 192 - septembre 1991

*Magazine Littéraire* - no. 332 - mai 1995

*Magazine Littéraire* - no. 361 - janvier 1998

*Europe* - Revue Littéraire Mensuelle - 63e. Année - No. 678 - octobre 1985

*Magazine Littéraire* - no. 413 “Zola – l’autre visage”

## V. Obras sobre Araripe Jr.

BOSI, Alfredo(org.). **Araripe Júnior: Teoria, Crítica e História Literária**, Rio de Janeiro, Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1978

CAIRO, Luiz Roberto. **O salto por cima da própria sombra** (1ª. ed.), São Paulo,

Annablume, 1996

CASTELO, José A. **Bibliografia Literária de Araripe Jr.**, Fortaleza, Instituto do Ceará , 1949

COUTINHO, Afrânio. **Euclides, Capistrano e Araripe**, Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, Serviço de Documentação, Rio de Janeiro, 1959

MONTENEGRO, Pedro. **A Teoria Literária na Obra Crítica de Araripe Jr.**, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro – Rio, 1974

## VI. Teses e Dissertações

CAIRO, Luis R. V. *Introdução à Teoria Literária de Araripe Jr.* Um crítico brasileiro do século XIX, precursor da vanguarda atual.  
São Paulo, 1978  
Dissertação de Mestrado (departamento de Lingüística e Línguas Orientais) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

CAIRO, Luis R. V. *O salto por cima da própria sombra.*  
O discurso crítico de Araripe Júnior.: Uma Leitura.  
São Paulo, 1986  
Tese de doutorado (departamento de Lingüística e Línguas Orientais) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

GHIRARDI, José Garcez *John Donne e a Crítica Brasileira: Três Momentos, Três Olhares* - Dissertação de Mestrado (departamento de Letras Modernas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.  
São Paulo, 1995

PEREIRA, Helena B. C. *Araripe Júnior e o Simbolismo Francês*. São Paulo, 1996. Tese de doutorado (departamento de Letras Modernas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

## VII. Correspondências

CÉARD, H. **Lettres inédites à Émile Zola – publiées et annotées par C.-A. Burns**, Paris, Librairie Nizet, 1958

HUYSMANS, J.-K. **Lettres Inédites à Émile Zola – publiées et annotées par Pierre Lambert**, Genève, Librairie Droz, Lille, Librairie Giard, 1953

BAKKER, B.H. **Emile Zola – Correspondance V – 1884-1886**, Montréal, Les Presses Universitaires de Montréal, 1985

BAKKER, B.H. **Emile Zola – Correspondance VI – 1887–mai 1890**, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1987

## Le Manifeste des Cinq<sup>88</sup>

Naguère encore, Émile Zola pouvait écrire sans soulever de récriminations sérieuses qu'il avait avec lui la jeunesse littéraire. Trop peu d'années s'étaient écoulées depuis l'apparition de *L'Assommoir*, depuis les fortes polémiques qui avaient consolidé les assises du Naturalisme, pour que la génération montante songeât à la révolte. Ceux-là même que lassait particulièrement la répétition énervante des clichés se souvenaient trop de la trouée impétueuse faite par le grand écrivain, de la déroute des romantiques.

On l'avait vu si fort, si superbement entêté, si crâne, que notre génération malade presque tout entière de la volonté, l'avait aimé rien que pour cette force, cette persévérance, cette crânerie. Même les pairs, même les précurseurs, les maîtres originaux, qui avaient préparé de longue main la bataille prenaient patience en reconnaissance des services passés.

Cependant, dès le lendemain de *L'Assommoir*, de lourdes fautes avaient été commises. Il avait semblé aux jeunes que le maître, après avoir donné le branle, lâchait pied, à l'exemple de ces généraux de révolution dont le ventre a des exigences que le cerveau encourage. On espérait mieux que de coucher sur le champ de bataille, on attendait la suite de l'élan, on espérait de la belle vie infusée au livre, au théâtre, bouleversant les caducités de l'art.

Lui, cependant, allait creusant son sillon ; il allait, sans lassitude et la jeunesse le suivait, l'accompagnait de ses bravos, de sa sympathie si douce aux plus stoïques ; il allait, et les plus vieux ou les plus sagaces fermaient dès lors les yeux, voulaient s'illusionner, ne pas voir la charrue du maître s'embourber dans l'ordure. Certes, la surprise fut pénible de voir Zola déserteur, émigrer à Médan, consacrant les efforts – légers à cette époque – qu'eût demandés un organe de lutte et d'affermissement, à des satisfactions d'un ordre infiniment moins esthétique. N'importe, la jeunesse voulait pardonner la désertion physique de l'homme. Mais une désertion plus terrible se manifestait déjà : la trahison de l'écrivain devant son œuvre.

Zola, en effet, parjurait chaque jour davantage son programme. Incroyablement paresseux à l'expérimentation *personnelle*, armé de documents de pacotille ramassés par des tiers, plein d'une enflure hugolique, d'autant plus énervante qu'il prêchait âprement la simplicité, croulant dans des rabâchages et des clichés perpétuels, il déconcertait les plus enthousiastes de ses disciples.

---

<sup>88</sup> ZOLA, Émile. *La Terre*, Paris, Pocket, 1999, pp. 524-528

Puis, les moins perspicaces avaient fini par s'apercevoir du ridicule de cette soi-disant « Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire », de la fragilité du fil héréditaire, de l'enfantillage du fameux arbre généalogique, de l'ignorance médicale et scientifique profonde du Maître.

N'importe, on se refusait, même dans l'intimité, à constater carrément les mécomptes. On avait des : « peut-être aurait-il dû... », des « Ne trouvez-vous pas qu'un peu moins de... » toutes les timides observations de lévites déçus qui voudraient bien ne pas aller jusqu'au bout de leur désillusion. Il était dur de lâcher le drapeau ! Et les plus hardis n'allaient qu'à chuchoter qu'après tout Zola n'était pas le naturalisme et qu'on n'inventait pas l'étude de la vie réelle après Balzac, Stendhal, Flaubert et les Goncourt ; mais personne n'osait l'écrire, cette hérésie.

Pourtant, incoercible, l'écoeurement s'élargissait, surtout devant l'exagération croissante des indécences de la terminologie malpropre des *Rougon-Macquart*. En vain, s'excusait-on tout par ce principe émis dans une préface de *Thérèse Raquin* :

« Je ne sais si mon roman est moral ou immoral ; j'avoue que je ne me suis jamais inquiété de le rendre plus ou moins chaste. Ce que je sais, c'est que je n'ai jamais songé à y mettre les saletés qu'y découvrent les gens moraux ; c'est que j'en ai décrit chaque scène, même les plus fiévreuses, avec la seule curiosité du savant. »

On ne demanderait pas mieux que de croire, et même quelques jeunes avaient, par le besoin d'exaspérer le bourgeois, exagéré *la curiosité du savant*. Mais il devenait impossible de se payer d'arguments : la sensation nette, irrésistible, venait à chacun devant telle page des *Rougon*, non plus d'une brutalité de documents, mais d'un violent parti pris d'obscénité. Alors, tandis que les uns attribuaient la chose à une maladie des bas organes de l'écrivain, à des manies de moine solitaire, les autres y voulaient voir le développement *inconscient* d'une boulimie de vente, une habilité instinctive du romancier percevant que le gros de son succès d'éditions dépendait de ce fait que « les imbéciles achètent *Les Rougon-Macquart*, enchaînés, non pas tant par leur qualité littéraire, que par la réputation de pornographe que la *vox populi* y a attachée ».

Or, il est bien vrai que Zola *semble* excessivement préoccupé (et ceux d'entre nous qui l'ont entendu causer ne l'ignorent pas) de la question de vente ; mais il est notoire aussi qu'il a vécu de bonne heure à l'écart et qu'il a exagéré de la continence, d'abord par nécessité, ensuite par principe. Jeune, il fut très pauvre, très timide, et la femme, qu'il n'a point connu à l'âge où l'on doit la connaître, le hante d'une vision évidemment fautive. Puis le trouble d'équilibre qui résulte de sa maladie rénale contribue sans doute à l'inquiéter outre mesure de certaines fonctions, le pousse à grossir leur importance. Peut-être Charcot, Moreau (de Tours) et ces médecins de la

Salpêtrière qui nous firent voir leur coprolaliques pourraient-ils déterminer les symptômes de son mal... Et, à ces mobiles morbides, ne faut-il pas ajouter l'inquiétude si fréquemment observée chez les misogynies, de même que chez les tout jeunes gens, qu'on ne nie leur compétence en matière d'amour ?...

Quoi qu'il en soit, jusqu'en ces derniers temps encore, on se montrait indulgent ; les rumeurs craintives s'apaisaient devant une promesse : *La Terre*. Volontiers espérait-on la lutte du grand littéraire avec quelque haut problème, et qu'il se résoudrait à abandonner un sol épuisé. On aimait se représenter Zola vivant parmi les paysans, amassant des documents *personnels*, intimes, analysant patiemment des tempéraments de ruraux, recommençant, enfin, le superbe travail de *L'Assommoir*. L'espoir d'un chef-d'œuvre tenait tout le monde en silence. Certes, le sujet, simple et large, promettait des révélations curieuses.

*La Terre* a paru. La déception a été profonde et douloureuse. Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exarcebée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie : le Maître est descendu au fond de l'immondice.

Eh bien ! cela termine l'aventure. Nous répudions énergiquement cette imposture de la littérature véridique, cet effort vers la gauloiserie mixte d'un cerveau en mal de succès. Nous répudions ces bonshommes de rhétorique zoliste, ces silhouettes énormes, surhumaines et bicornues, dénuées de complication, jetées brutalement, en masses lourdes, dans des milieux aperçus au hasard des portières d'express. De cette dernière oeuvre du grand cerveau que lança *L'Assommoir* sur le monde, de cette *Terre* bâtarde, nous nous éloignons résolument, mais non sans tristesse. Il nous poigne de repousser l'homme que nous avons trop ferveusement aimé.

Notre protestation est le cri de probité, le dictamen de conscience de jeunes hommes soucieux de défendre leurs œuvres – bonnes ou mauvaises – contre une assimilation possible aux aberrations du Maître. Volontiers nous eussions attendu encore, mais désormais le temps n'est plus à nous : demain, il serait trop tard. Nous sommes persuadés que *La Terre* n'est pas la défaillance éphémère du grand homme, mais le reliquat de compte d'une série de chutes, l'irréparable dépravation morbide en chaste. Nous n'attendons pas de lendemain aux *Rougon* ; nous imaginons trop bien ce que vont être les romans sur les *Chemins de fer*, sur l'*Armée* : le fameux arbre généalogique tend ses bras d'infirme, sans fruits désormais.

Maintenant, qu'il soit bien dit, une fois de plus, que dans cette protestation, aucune hostilité ne nous anime. Il nous aurait été doux de voir le grand homme

poursuivre paisiblement sa carrière. La décadence même de son talent n'est pas le motif qui nous guide, c'est l'anomalie compromettante de cette décadence. Il est des compromissions impossibles : le titre de naturaliste, spontanément accolé à tout livre puisé dans la réalité, ne peut plus nous convenir. Nous ferions bravement face à toute persécution pour défendre une cause juste : nous refusons de participer à une dégénérescence inavouable.

C'est le malheur des hommes qui représentent une doctrine qu'il devient impossible de les épargner le jour où ils compromettent cette doctrine. Puis, que ne pourrait-on dire à Zola qui a donné tant d'exemples de franchise, même brutale ? N'a-t-il pas chanté le *struggle for life*, et le *struggle* sous sa forme naïve, incompatible avec les instincts d'une haute race, le *struggle* autorisant les attaques violentes ? « Je suis une force », criait-il, écrasant amis et ennemis, bouchant aux survenants la brèche qu'il avait lui-même ouverte.

Pour nous, nous repoussons l'idée d'irrespect, pleins d'admiration pour le talent immense qu'a souvent déployé l'homme. Mais est-ce notre faute si la formule célèbre : « un coin de nature vu à travers un tempérament », se transforme, à l'égard de Zola, en « un coin de nature vu à travers un *sensorium morbide* », et si nous avons le devoir de porter la hache dans ses œuvres ? Il faut que le jugement public fasse balle sur *La Terre*, et ne s'éparpille pas, en décharge de petit plomb, sur les livres sincères de demain.

Il est nécessaire que, de toute la force de notre jeunesse laborieuse, de toute loyauté de notre conscience artistique, nous adoptions une tenue et une dignité en face d'une littérature sans noblesse, que nous protestions au nom d'ambitions saines et viriles, au nom de notre culte, de notre amour profond, de notre suprême respect pour l'art.

Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves,  
Paul Margueritte, Gustave Guiches,  
*Le Figaro*, 18 août 1887

## LA TERRE - Anatole France<sup>89</sup>

Vous savez que M. Zola vient d'éprouver le même traitement que le patriarche Noé : Cinq de ses fils spirituels ont commis à son égard, pendant qu'il dormait, le péché de Cham. Ces enfants maudits sont MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Margueritte et Gustave Guiches. Ils ont raillé publiquement la nudité du père M. Fernand Xau, imitant la pitié de Sem, a étendu son manteau sur le vieillard endormi. C'est pourquoi il sera béni dans les siècles des siècles. Ainsi, l'ancienne loi est l'image de la nouvelle et M. Émile Zola est véritablement Celui qui avait été annoncé par les prophéties.

Tous les journaux ont publié le manifeste littéraire de MM. Gustave Guiches, Paul Margueritte, Lucien Descaves, J.-H. Rosny et Paul Bonnetain. Voici comment le nouveau roman du maître, *la Terre*, y est apprécié : « Non seulement l'observation est superficielle, les trucs démodés, la narration commune et dépourvue de caractéristiques, mais la note ordurière est exacerbée encore, descendue à des saletés si basses que, par instants, on se croirait devant un recueil de scatologie. Le Maître est descendu au fond de l'immondice. »

Ainsi parlent les Cinq. Leur déclaration a causé quelque surprise. Il y en a pour le moins deux d'entre eux qui ne sont pas tels qu'il faut être pour jeter la première pierre. M. Bonnetain, pour sa part, est l'auteur d'un roman qui ne passe pas pour chaste. Il est vrai qu'il répond qu'ayant commencé comme finit M. Zola, il compte bien finir comme M. Zola a commencé. Mais le manifeste, en lui-même, n'est pas irréprochable. Il contient des appréciations sur l'état physiologique de l'auteur de *la Terre* qui passent les bornes de la critique. Expliquer l'œuvre par l'homme est un procédé excellent quand il s'agit du *Misanthrope* ou de *l'Esprit des Lois*, mais qui ne saurait être appliqué sans inconvénients aux ouvrages des contemporains. Les romans de M. Zola appartiennent à la critique, et l'on verra tout à l'heure si je crains de dire ce que j'en pense. Quant à la vie privée de M.

Zola, elle doit être absolument respectée ; il n'y faut point rechercher la raison des obscénités qu'il étale dans ses livres. On ne veut pas savoir si c'est par goût ou si c'est par intérêt que M. Zola accorde tant à la lubricité. Enfin le manifeste se termine par un avis aux lecteurs qui, venant de jeunes romanciers, n'a pas paru tout à fait désintéressé. « Il faut, ont dit les Cinq, il faut que le jugement public fasse balle sur *la Terre* et ne s'éparpille pas en décharge de petit plomb sur les livres sincères de

---

<sup>89</sup> France, A., **La Vie Littéraire**, première série, Paris, Collection Le Zodiaque, Calmann-Lévy, Éditeurs, 1932-1949 pp.185-195

demain. » Évidemment ces messieurs ont quelques volumes sous presse. Je ne sais ce qu'il faut le plus admirer dans ce conseil, ou de son astuce ou de son ingénuité.

Les Cinq n'ont point attendu, pour juger *la Terre*, d'en connaître la fin. M. Zola s'en est plaint. Il est vrai qu'ordinairement, pour juger une œuvre, il faut attendre qu'elle soit terminée. Mais ce n'est pas ici une œuvre ordinaire. *La Terre* n'a ni commencement ni milieu. M. Zola, quoi qu'il fasse, n'y saurait mettre une fin. C'est pourquoi je me permettrai, à l'exemple de ces messieurs, d'en dire tout de suite mon avis. J'en suis resté au moment où la Grande, paysanne de quatre-vingt-neuf ans, est violée par son petit-fils, ainsi qu'il est dit au quatre-vingt-sixième feuillet. On est donc averti que ce que je vais dire ne s'applique pas aux faits postérieurs à ce trait de mœurs champêtres.

Le sujet du livre est, comme le titre l'indique, la terre. Au dire de M. Zola, la terre est une femme ou une femelle. Pour lui, c'est tout un. Il nous montre « les anciens mâles usés à l'engrosser ». Il nous décrit les paysans qui veulent « la pénétrer, la féconder jusqu'au ventre », qui l'aiment « pendant cette intimité chaude de chaque heure » et qui respirent « avec une jouissance de bon mâle l'odeur de sa fécondation ».

C'est là de la rhétorique brutale, mais de la rhétorique encore. D'ailleurs, tout le livre est plein de vieux épisodes mal rajeunis, la veillée, la fenaison, la noce champêtre, la moisson, les vendanges, la grêle, l'orage, déjà chantés par Chênedollé avec un sentiment plus juste de la nature et du paysan ; le semeur, dont Victor Hugo avait montré « le geste auguste » ; la vache au taureau, dont M. Maurice Rollinat a fait un poème assez vigoureux, *Avez-vous lu*, par hasard, le *Praedium rusticum* ? C'est un poème en vers latins qu'un jésuite du dix-huitième siècle composa à l'imitation de Virgile, pour les écoliers. Eh bien, le livre de M. Zola m'a fait songer à celui du Père Vanière, par je ne sais quel fond poncif qui leur est commun. Rien, dans ces pages d'un pseudo-naturaliste, ne révèle l'observation directe. On n'y sent vivre ni l'homme ni la nature. Les figures y sont peintes par des procédés d'école qui semblent aujourd'hui bien vieux. Que dire de ce notaire « assoupi par la digestion du fin déjeuner qu'il venait de faire ? », de ce curé apparu « dans l'envolement noir de sa soutane ? », de cette maison qui « était comme ces très vieilles femmes dont les reins se cassent ? », de ce « bruit doux et rythmique des bouses étalées ? », de cette « douceur berçante qui montait des grandes pièces vertes ? » Voyons-nous mieux les paysans attablés quand on nous a dit qu' « un attendrissement noyait leurs faces ? » M. Zola n'a guère mis dans ce nouveau livre que ses défauts. Le plus singulier est l'effet de cet œil de mouche, de cet œil à facettes qui lui fait voir les objets multipliés comme à travers une topaze taillée. C'est ainsi qu'il termine la description, assez exacte et assez vive d'ailleurs, d'un marché dans un chef-lieu de canton, par ce trait inconcevable : « De

grands barbets jaunes se sauvaient en hurlant, une patte écrasée. » C'est ainsi qu'une hallucination lui fait voir des myriades de semeurs à la fois. « Ils se multipliaient, dit-il, pullulaient comme de noires fourmis laborieuses, mises en l'air par quelque gros travail, s'acharnant sur une besogne démesurée, géante à côté de leur petitesse ; et l'on distinguait pourtant, même chez les plus lointains, le geste obstiné, toujours le même, cet entêtement d'insectes en lutte avec l'immensité du sol, victorieux à la fin de l'étendue et de la vie. »

M. Zola ne nous montre pas distinctement les paysans. Ce qui est plus grave encore, c'est qu'il ne les fait pas bien parler. Il leur prête la loquacité violente des ouvriers de villes.

Les paysans parlent peu ; ils sont volontiers sentencieux et expriment souvent des idées très générales. Ceux des régions où l'on ne parle pas patois ont pourtant des mots savoureux qui gardent le goût de la terre. Rien de cela dans les propos que M. Zola met dans leur bouche.

M. Zola<sup>90</sup> prête aux campagnards des propos d'une obscénité prolix et d'une lubricité pittoresque qu'ils ne tinrent jamais. J'ai causé quelquefois avec des paysans normands, surtout avec des vieillards. Leur parole est lente et sentencieuse. Elle abonde en préceptes. Je ne dis pas qu'ils parlent aussi bien qu'Alcinoüs et les vieillards d'Homère ; tant s'en faut ! mais ils en rappellent quelque peu le ton grave et la façon didactique. Quant aux jeunes, ils ont la verve rude et la langue lourde quand ils causent ensemble qu cabaret. Leur imagination est courte, simple, point grivoise. Leurs plus longues histoires sont héroïques et non pas amoureuses : elles ont trait à de grands coups donnés ou reçus, à des exemples de force et d'audace, à des hauts faits de batteries ou de buveries.

J'ai le regret d'ajouter que quand M. Zola parle pour son propre compte, il est bien lourd et bien mou. Il fatigue par l'accablante monotonie de ses formules : « Sa

---

<sup>90</sup> (nota de Anatole France) Je suis heureux d'apporter à l'appui de ce que j'avance une pièce justificative dont l'autorité n'est pas contestable. C'est une lettre datée de Rabmervillers et signée d'un médecin de campagne qui donne depuis vingt ans ses soins aux paysans vosgiens. La voici : (\* carta transcrita no fim do artigo)

Cette lettre me rappelle ce que me dit un jour une jeune paysanne des environs de Saint-Lô. C'était un dimanche ; elle sortait de la messe et paraissait fort mécontente. On lui demanda ce qui la fâchait, et elle répondit : « Monsieur le curé n'a point bien parlé. Il a dit : « Vous écurez vos chaudrons et vous n'écurez point vos âmes. » C'est mal dit : une âme n'est pas comparable à un chaudron, et ce n'est point ainsi qu'on parle à des chrétiens. Le curé du village avait employé là une expression proverbiale consacrée par un long usage et que les dictionnaires mentionnent comme un très vieux dicton. Pourtant son ouaille était blessée. Ma jeune paysanne avait souffert d'entendre une vulgarité tomber de la chaire sacrée. La pauvre enfant n'avait pas assurément le goût fin, mais elle avait de la délicatesse. Nous voilà loin avec elle des abominables paysans de M. Zola.

chair tendre de colosse, - son agilité de brune maigre, - sa gaieté de grasse commère, - la nudité de son corps de fille solide.

Il y a une beauté chez le paysan. Les frères Lenain Millet, Bastien-Lepage l'ont vue. M. Zola ne la voit pas. La gravité morne des visages, la raideur solennelle qu'un incessant labeur donne au corps, les harmonies de l'homme et de la terre, la grandeur de la misère, la sainteté du travail, du travail par excellence, celui de la charrue, rien de cela ne touche M. Zola. La grâce des choses lui échappe, la beauté, la majesté, la simplicité le fuient à l'envi. Quand il nomme un village, une rivière, un homme, il choisira le plus vilain nom ; l'homme s'appellera Macqueron, le village Rognes, la rivière l'Aigre. Il y a pourtant beaucoup de jolis noms de villes et de rivières. Les eaux surtout gardent, en souvenir des nymphes qui s'y baignaient autrefois, des vocables charmants, qui coulent en chantant sur les lèvres. Mais M. Zola ignore la beauté des mots comme il ignore la beauté des choses.

Il n'a pas de goût, et je finis par croire que le manque de goût est ce péché mystérieux dont parle l'Écriture, le plus grand des péchés, le seul qui ne sera pas pardonné. Voulez-vous un exemple de cette irrémédiable infirmité ? M. Zola nous montre dans *la Terre* un paysan crapuleux, un ivrogne, un braconnier que sa barbe en pointe, ses longs cheveux, ses yeux noyés ont fait surnommer Jésus-Christ. M. Zola ne manque jamais de l'appeler par ce surnom. Il obtient par ce moyen des phrases comme celles-ci : « C'était Jésus-Christ qui s'empoignait avec Flore, à qui il demandait un litre de rhum. – Ce qu'il rigolait, Jésus-Christ, de la petite fête de famille !... – Jésus-Christ était très venteux. » Il n'y a pas besoin d'être catholique ni chrétien pour sentir l'inconvenance de ce procédé.

Mais le pire défaut de *la Terre*, c'est l'obscénité gratuite. Les paysans de M. Zola sont atteints de satyriasis. Tous les démons de la nuit, que redoutent les moines et qu'ils conjurent en chantant à vêpres les hymnes du bréviaire, assiègent jusqu'à l'aube le chevet des cultivateurs de Rognes. Ce malheureux village est plein d'incestes. Le travail des champs, loin d'y assoupir les sens, les exaspère. Dans tous les buissons un garçon de ferme presse « une fille odorante ainsi qu'une bête en folie ».

Les aïeules y sont violées, comme j'ai déjà eu le regret de vous le dire, par leurs petits-enfants. M. Zola, qui est un philosophe comme il est un savant, explique que la faute en est au foin, au fumier.

Il a plus à M. Zola de loger dans ce village de Rognes deux époux, monsieur et madame Charles, lesquels ont gagné une honnête aisance en tenant à Chartres une « maison Tellier » qu'ils ont cédée à leur gendre et qu'ils surveillent encore avec sollicitude.

C'est le conte bien connu de M. Guy de Maupassant, mais amplifié, grossi d'une manière absurde, étalé jusqu'à l'écoeurement. Madame Charles a amené à Rognes un vieux chat qu'elle avait à Chartres. Ce chat, « caressé, dit M. Zola, par les mains grasses de cinq ou six générations de femmes,... familier des chambres closes... muet... rêveur... voyait tout de ses prunelles amincies dans leur cercle d'or ». Et M. Zola ne s'arrête pas là ; il transforme ce chat en je ne sais quelle figure monstrueuse et mystique de génie oriental, en une sorte de vieillard noyé et confit, comme l'Hérode de Gustave Moreau, dans la volupté comme dans du miel. Puis, quand on en a fini avec le chat, c'est une bague, une simple alliance d'or, usée au doigt de madame Charles, qui est fée et qui raconte des choses sans nom.

M. Zola a comblé cette fois la mesure de l'indécence et de la grossièreté. Par une invention qui outrage la femme dans ce qu'elle a de plus sacré, M. Zola a imaginé une paysanne accouchant pendant que sa vache vèle. « Ça crève ! » dit un des témoins qui ne parle pas de la vache. La crudité des détails passe toute idée.

Il n'a pas moins offensé la nature dans la bête que dans la femme, et je lui en veux encore d'avoir sali l'innocente vache en étalant sans pitié les misères de sa souffrance et de sa maternité. Permettez-moi de vous donner la raison de mon indignation. Il m'est arrivé, il y a quelques années, de voir naître un veau dans un étable. La mère souffrait cruellement en silence. Quand il naquit, elle tourna vers lui ses beaux yeux pleins de larmes et, allongeant le cou, elle lécha longuement le petit être qui lui avait causé tant de douleurs. Cela était touchant, beau à voir, je vous assure et c'est une honte que de profaner ces mystères augustes. M. Zola dit d'un de ses paysans qu'il avait « l'affolement de l'ordure ». C'est un affolement qu'aujourd'hui M. Zola prête indistinctement à tous ses personnages. En écrivant *la Terre*, il a donné les Géorgiques de la crapule.

Que M. Zola ait eu jadis, je ne dis pas un grand talent, mais un gros talent, il se peut. Qu'il lui en reste encore quelques lambeaux, cela est croyable, mais j'avoue que j'ai toutes les peines du monde à en convenir. Son oeuvre est mauvaise et il est un de ces malheureux dont on peut dire qu'il vaudrait mieux qu'ils ne fussent pas nés.

Certes, je ne lui nierai point sa détestable gloire. Personne avant lui n'avait élevé un si haut tas d'immondices. C'est là son monument, dont on ne peut contester la grandeur. Jamais homme n'avait fait un pareil effort pour avilir l'humanité, insulter à toutes les images de la beauté et de l'amour, nier tout ce qui est bon et tout ce qui est bien. Jamais homme n'avait à ce point méconnu l'idéal des hommes. Il y a en nous tous, dans les petits comme dans les grands, chez les humbles comme chez les superbes, un instinct de la beauté, un désir de ce qui orne et de ce qui décore qui, répandus dans le monde, font le charme de la vie. Il y a dans l'homme un besoin infini

d'aimer qui le divinise. M. Zola ne le sait pas. Le désir et la pudeur se mêlent parfois en nuances délicieuses dans les âmes. M. Zola ne le sait pas. Il est sur la terre des formes magnifiques et de nobles pensées ; il est des âmes pures et des cœurs héroïques. M. Zola ne le sait pas. Bien de faiblesses même, bien des erreurs et des fautes ont leur beauté touchante. La douleur est sacrée. La sainteté des larmes est au fond de toutes les religions. Le malheurs suffirait à rendre l'homme auguste à l'homme. M. Zola ne le sait pas. Il ne sait pas que les grâces sont décentes, que l'ironie philosophique est indulgente et douce, et que les choses humaines n'inspirent que deux sentiments aux esprits bien faits : l'admiration ou la pitié. M. Zola est digne d'une profonde pitié.

\* carta datada de Rambervillers e assinada por um médico do campo

« 28 août 1887

Monsieur,

Je viens de lire votre *Vie littéraire* dans *le Temps* du 28 août. Voulez-vous permettre à un médecin de campagne, qui, depuis vingt années, vit avec les paysans, de vous donner son appréciation sur leurs mœurs ?

Il y a un fait qui ressort éclatant : c'est que le paysan n'est jamais sale en paroles. Toujours, quand il est amené à dire quelque chose de risqué, il emploie la formule « sauf votre respect ». Jamais il ne racontera crûment, comme le veut M. Zola, une histoire un peu grasse. C'est toujours avec réticences, avec des précautions oratoires, des périphrases qu'il le fera. Cela, parce que le fait qu'il conte est sûrement une *personnalité* et que toujours, sur cet article, le paysan est d'une prudence extraordinaire. Ce n'est pas le paysan que l'on peut accuser d'appeler les choses par leur nom. Bien au contraire, on peut dire de lui que la parole a été donné pour déguiser la pensée.

Comme vous le dites fort bien, il parle par sentences, par axiomes ; et si, au cabaret, la langue déliée par le vin ou l'alcool, - hélas ! - il conte une histoire gauloise, il gazera son récit. Jamais, comme vous le dites également, il n'emploiera le parler des faubourgs.

Ce n'est pas à dire que je veuille présenter mes paysans comme des modèles de chasteté ou de vertu. Il y aurait sur ce chapitre bien des choses à dire. Mais ce que j'ai lu de *la Terre* me prouve, à moi qui vis depuis vingt ans avec les paysans, que M. Zola n'a jamais fréquenté les gens de la campagne.

Chez ceux-ci, on trouve un sentiment de pudeur excessive, que le médecin, plus que qui que ce soit, est à même de constater tous les jours ; sentiment qui va jusqu'à dissimuler, au risque de perdre la santé et la vie, des choses que l'habitant de la ville ou du faubourg n'hésite pas un moment à révéler.

Parce que le paysan vit avec les animaux de ses écuries, ce n'est pas une raison pour qu'il soit malpropre de sa personne et dans ses paroles. Si M. Zola avait jamais visité une écurie, une étable, il aurait constaté que le paysan met toute sa gloire à avoir des bêtes propres, des écuries bien nettoyées ; et je ne vois pas ce que le fumier peut avoir de sale... ou d'excitant. Certes, les soins de propreté, le paysan pourra les négliger dans le coup de feu d'une rentrée de récoltes, pendant la fenaison, la moisson... mais qui pourrait le lui reprocher ? Je m'arrête, car sur ce sujet je n'en finirais pas

Le paysan a souci de sa dignité ; il a de la pudeur. Il n'emploie pas les mots crus... Peu important les raisons qui le font agir ainsi. Le fait est là. Et ce fait prouve combien M. Zola connaît peu les gens qu'il a la pensée de décrire.

Veillez agréer, etc.

P.-S. - Excusez le décousu de ma lettre, écrite au courant de la plume.

Dr. A. Fournier »

## La Banqueroute du Naturalisme<sup>91</sup>

Il y a longtemps que nous n'avons parlé des romans de M. Zola. Ce n'est pas que nous ne les ayons lus, ainsi qu'il était de notre devoir ; mais, après les avoir lus, nous n'en avons trouvé rien à dire que nous n'eussions déjà dit. Épiques ou apocalyptiques, puisque c'étaient les qualités nouvelles qu'il fallait louer dans *Germinal*, par exemple, ou dans l'*Œuvre*, nous ne l'eussions pu faire d'ailleurs qu'aux dépens des anciennes, de celles que nous goûtions peu, mais que nous reconnaissons dans l'*Assommoir* ou dans le *Ventre de Paris* ; et, pour la *Joie de Vivre*, en dépit des clameurs, nous n'y pouvions vraiment rien voir de plus obscène ou de plus incongru que dans *Pot-Bouille* ou dans *Nana*. Mêmes *Quenu-Gradelle* et mêmes *Rougon-Macquart*, mêmes procédés, même absence aussi de sens moral, c'était toujours le même M. Zola. Qu'après avoir jadis découvert Paris, ce romantique attardé parmi nous inventât donc maintenant la mer, ou qu'après avoir calomnié les mœurs de la bourgeoisie, cet homme de quelque talent, mais de si peu de goût et de tact, et d'encore moins d'esprit, caricaturât à leur tour celles de l'ouvrier, il n'y avait là ni de quoi s'étonner, ni de quoi revenir à la charge. Mieux valait attendre ; et, puisque aussi bien, de roman en roman, il allait s'éloignant un peu plus de la décence, du naturel, et de la vérité, on en reparlerait, pour la dernière fois, quand il en serait tout à fait sorti.

C'est ce qui vient d'arriver ; et le volume n'a point encore paru, le journal de M. Zola n'a pas seulement encore terminé la publication du roman, que déjà *la Terre*, en achevant de déclasser le romancier, semble avoir achevé du même coup de disqualifier le *naturalisme*. On n'ose plus être naturaliste ; on se défend de l'avoir été ; les plus ignorés eux-mêmes de ses disciples, les imitateurs qu'il ne se savait point, ont déjà commencé de trahir « le Maître ». Déjà, l'auteur de *Charlot s'amuse* et celui de *Bilatéral*, déjà MM. Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Paul Marguerite, Lucien Descaves et Gustave Guiches, - faisons-leur le plaisir de mettre ici leurs noms, qu'on pouvait avoir oubliés, - ont publiquement protesté contre « l'exacerbation de la note ordurière » dans le roman de M. Zola : c'est ainsi qu'ils expriment en patois naturaliste. On peut prévoir enfin le temps où M. Zola, dans cet abandon de tous les siens, n'aura plus pour lui que le seul M. Albert Wolff. Et vraiment nous ne le regretterons qu'à moitié, - en songeant qu'il y a dans *la Terre* de quoi justifier d'autres défections, qui seraient même plus sensibles à M. Zola, que celle de M. Lucien Descaves ou de M. Rosny, - mais cependant nous ne le regretterons : d'abord, parce qu'il est toujours pénible de voir un homme de talent se fourvoyer sans ressource ; et puis, parce qu'il est plus pénible

---

<sup>91</sup> Brunetière, F., *Le Roman Naturaliste*, 2002, Phénix édition (Reprise de l'édition Levy, 1892), pp. 345-

encore de le voir compromettre avec lui, dans son aventure, ce qu'il pouvait y avoir de justesse et de vérité dans les théories d'art auxquelles les circonstances avaient attaché son nom. Le *naturalisme* avait sa raison d'être, dans le siècle où nous sommes ; il en avait même plusieurs, que nous avons plusieurs fois déduites ; et, si nous en voulons autant du reste, nous n'en voulons de rien plus à M. Zola que de les lui avoir, l'une après l'autre, et pour longtemps maintenant, enlevées.

Car, il faut bien en convenir, quelque étonnement que l'on éprouva à se trouver d'accord avec M. Paul Bonnetain, et quoique ces jeunes schismatiques, pour se purifier, aient sans doute besoin de se laver dans bien des eaux encore, ils ont raison. M. Zola, dans la Terre, a passé toutes les bornes. Oui ; si l'on savait peut-être que le commencement et la fin de son naturalisme, que sa principale ou son unique originalité n'avait guère consisté qu'à imprimer tout crus dans ses romans des mots dont je gagerais qu'à peine ose-t-il se servir dans la liberté de la conversation, jamais pourtant il n'en avait encore imprimé de tels, ni rendu le nom même de *naturalisme* synonyme à ce point de ceux d'impudence et de grossièreté. Jamais non plus, pas même dans *Pot-Bouille*, cet étrange observateur des mœurs de son temps ne s'était ainsi moqué de son public, jamais il n'avait substitué plus audacieusement à la réalité les visions obscènes ou grotesques de son imagination échauffée. Nulle conscience et nulle observation, nulle vérité ; nulle exactitude, tous les effets faciles et violents, tous ceux du vaudeville et ceux du mélodrame ; des scènes inouïes de brutalité ; toutes les plaisanteries qui passent à Grenelle ou du côté de Clignancourt pour des formes de l'esprit ; des images de débauche, des odeurs de sang et de musc mêlées à celles du vin ou du fumier, voilà la Terre ; et voilà, va-t-on dire, le dernier mot du *naturalisme* ! Si M. Bonnetain ou M. Marguerite réussissent maintenant à le tirer de là, ils n'auront pas fait peu. Je crains seulement pour eux qu'il ne leur fallût, - dirai-je plus de talent ? - mais à coup sûr un autre talent que celui dont leurs œuvres nous ont donné les preuves jusqu'ici.

Sont-ce, en effet, des paysans, que les personnages du dernier roman de M. Zola ? Mais il faudrait d'abord pour cela qu'ils fussent des hommes, et ce n'en sont point, ni même des brutes, mais seulement des mannequins. Dans *l'Œuvre*, dans *Germinal*, dans *la Joie de vivre*, on pouvait encore, en y regardant bien, discerner quelque trace et reconnaître au moins quelque effort d'observation ; mais ici, c'est vainement qu'on en chercherait l'ombre ; et les jésuites d'Eugène Suë, les mousquetaires d'Alexandre Dumas, les Burgraves eux-mêmes de Victor Hugo sont plus vrais, moins fantastiques, plus vivants peut-être que les paysans de M. Zola. Au moyen des journaux, des faits divers et des comptes rendus de cours d'assises ; au

moyen des commentaires dont le « chroniqueur judiciaire » ne manque jamais à les faire suivre, - pour opposer, comme l'on sait, la dépravation cynique des campagnes à l'honnête, l'élégante, et l'inoffensive corruption du boulevard, - M. Zola s'est fait une idée du paysan français, et composé méthodiquement un dossier d'horreurs villageoises. C'est ce qu'il appelle ses *documents*. On y voit qu'en telle année, dans telle commune, tel département, un père de famille, ayant eu l'imprudence de résigner ses biens à ses enfants, ceux-ci, las un jour de nourrir une bouche inutile, l'ont relégué sous un toit à porcs, ou aidé même à mourir plus vite. On y lit qu'en telle autre année, dans un département voisin, - ainsi qu'il est prouvé par les débats ou l'aveu du coupable – un beau-frère, pour éviter la division d'un commun héritage, a violé sa belle-sœur mineure et l'a ensuite étranglée. On y trouve encore qu'une femme a mêlé de la mort-aux-rats dans la soupe aux choux de son homme ; que deux frères, faute de s'entendre, ont vidé à coups de fusil une question de bornage ; qu'une bru s'est débarrassée d'une belle-mère importune à coups de serpe ou de fléau. Et on y apprend aussi, par occasion, des choses qu'en effet on ignorait, jusqu'à M. Zola : que le fumier ne sent pas bon ; que, si l'on boit trop de vin ou de cidre, on se grise ; qu'il est arrivé quelque-fois à la grêle de hacher les blés ; qu'il est plus dur de moissonner que de cracher dans un puits pour y faire des ronds ; que, d'ailleurs, ce ne sont pas des *clubmen* qui hantent d'ordinaire les cabarets de village : et que le paysan aime âprement la terre. Cependant le romancier, d'un air entendu, frappe de la main sur ses dossiers ; et les reporters, sur sa parole, nous jurent qu'il n'a rien dit qu'il ne puisse prouver, en forme de preuve authentique, dont ne témoigne la collection du *Gil Blas* et du *Figaro*. De qui se moque-t-on ici ? de nous ou de M. Zola ? Car, je consens bien que les amateurs trouvent encore d'assez beaux morceaux dans la Terre, un reste de souffle, et, par endroits, presque de la puissance ; - dans ces descriptions, par exemple, où M. Zola reconstruit la nature et l'ajuste aux exigences de ses propres hallucinations ; - mais, dans ce roman de cinq ou six cents pages, on n'en signalerait pas une qui nous apprenne rien sur la campagne ou sur le paysan. Ou, si l'on aime mieux cette autre façon de dire la même chose: le peu de vérité qu'il y a dans la Terre est banal, pour traîner partout, et le peu de nouveauté qu'on y rencontre n'est pas vrai.

Je ne connais point assez le paysan pour m'en faire moi-même une idée très précise, et encore moins, quelque idée que je m'en fasse, pour vouloir la substituer à celle de M. Zola. Je crois seulement que, si le paysan, comme l'ouvrier, par exemple, comme le bourgeois, ou comme le militaire, ont quelques traits qui ne soient qu'à eux, ils ne laissent pas, tous tant qu'ils sont, d'en avoir aussi quelques-uns qui leur sont communs entre eux, et avec moi. Pour être paysan, on n'en est pas moins homme, et pour être homme, ce que j'ose assurer, c'est qu'il faut commencer par différer

beaucoup des héros de M. Zola. Puisque ailleurs M. Zola n'est ni le seul ni le premier qui ait voulu peindre le paysan, ce qui est encore certain, c'est que le sien est le premier et le seul qui fasse en nous cette impression. Si M. Zola veut s'en rendre compte, qu'il le compare au surplus, je ne dis pas même avec ceux de Balzac ou de George Sand, lesquels sont un peu romantiques ou romanesques, mais avec ceux de l'écrivain qu'il semble en vérité s'être proposé de ressusciter parmi nous, ce Restif de la Bretonne de qui nous l'avons plus d'une fois rapproché. Dans *la Vie de mon père*, l'auteur de *Monsieur Nicolas* et du *Paysan pervers* nous a tracé le portrait de sa propre famille : c'est la décence et la gravité mêmes, avec une nuance marquée d'orgueil héréditaire, et un besoin très vif d'estime et de considération. Mais j'oublie que M. Zola ne fera jamais cette comparaison ni nulle autre, parce que lui-même ne s'intéresse pas assez aux histoires qu'il nous raconte, aux personnages qu'il prétend peindre, à cette réalité dont il se croit néanmoins l'interprète. M. Zola ne s'intéresse qu'au succès de ses œuvres et qu'au développement de sa personnalité. Avec le goût et le sens moral, ce qui lui manque le plus, c'est la sympathie, et sans la sympathie, sans cette faculté précieuse, délicate et subtile, n'y ayant pas moyen d'enfoncer un peu avant dans la connaissance de nos semblables, il n'y a pas moyen non plus d'être naturaliste.

On ne saurait trop le dire : c'est ici ce que n'ont pas compris nos modernes *naturalistes*, Flaubert en tête, M. Zola derrière lui, ni leurs nombreux imitateurs ; et c'est ce qui fait sur eux la si grande supériorité des *naturalistes* russes et anglais, d'un Tolstoï, d'un Dostoïewsky, de Dickens, de George Eliot. C'est que ceux-ci ont vraiment aimé les humbles et dédaignés, cette foule anonyme et obscure, que le grand art, l'art officiel et d'apparat, si l'on peut ainsi dire, avait rayée de ses papiers. Ils ont cru que l'égalité des hommes dans la souffrance et dans la mort donnait à tous un droit égal à l'attention de tous. S'ils sont descendus dans l'âme d'une fille ou d'un criminel, ç'a été pour y chercher l'âme elle-même de l'humanité. Et s'ils n'ont pas reculé devant la peinture de la laideur et de la vulgarité, c'est qu'ils ont cru que l'on avait inventé l'art pour nous en consoler, en les anoblissant. Mais nos *naturalistes* à nous, véritables mandarins de lettres, infatués comme Flaubert et comme M. Zola de la supériorité sociale d'art d'écrire sur celui de fabriquer de la toile ou de cultiver la terre, uniquement attentifs à « soigner », comme on dit, leur réputation et leur vente, ils n'ont vu, dans tout ce qui n'avait pas écrit *l'Assommoir* ou *la Tentation de saint Antoine*, que matière à caricature. Et manque de sympathie pour autre chose qu'eux-mêmes, c'est ainsi que leur observation, quand encore ils daignaient observer, n'a pas pénétré plus avant que l'écorce des choses. Ils n'en ont vu que le contour, ils n'en ont su fixer que la silhouette ; et, pour cette raison, s'ils doivent durer quelques temps, si les générations qui viennent les lisent encore, ce ne sera pas comme *naturalistes*, ce ne sera pas non

plus comme *pessimistes*, - un autre mot qu'ils compromettent par l'usage qu'ils en font, - ce sera comme *vaudevillistes*.

Ayant essayé plusieurs fois de montrer, non seulement à M. Zola, mais à quelques-uns aussi de ses disciples, les vaudevillistes qu'ils étaient, on me permettra de ne revenir ici ni sur le choix de leurs sujets ordinaires, qui appartiennent plutôt au répertoire du Palais-Royal, ni sur leur façon de les traiter, qui ressemble à celle d'un Paul de Kock lugubre et pédant, ni sur leur goût à tous pour la caricature et surtout pour l'équivoque. Mais ce que je tiens à dire, parce que je n'en aurai jamais, je crois, de meilleure occasion que *la Terre*, c'est que ce comique involontaire s'obtient précisément grâce à l'insuffisance de l'observation. Les personnages de M. Zola, les moins complexes, les plus simples du monde, n'obéissant jamais qu'à l'impulsion d'un unique appétit, toujours élémentaire, ne connaissant en toute rencontre qu'une seule manière de la manifester, ne raisonnant d'ailleurs jamais avec eux-mêmes, traversent le roman avec l'allure raide et uniforme, les tics mécaniques et les gestes anguleux d'un fantoche ; et le comique naît, irrésistible et énorme, du contraste même entre les situations violentes où le romancier les jette et l'immobilité de leur physionomie ou la gaucherie de leurs mouvements. C'est bien ainsi que dans le vaudeville, un effet toujours sûr, comme on dit en style de théâtre, c'est de mettre une phrase dans la bouche d'un personnage : 'Tais-toi, t'as commis une faute,' ou 'Mon gendre, tout est rompu ;' et de la lui faire obstinément redire, pendant trois ou cinq actes, qu'elle soit d'ailleurs ou non en situation, et surtout quand elle n'y est pas. Dans ce genre de comique inférieur et même un peu grossier, je conviens que M. Zola est depuis longtemps sans rival. Comme dans *l'Assommoir* le fameux couple Boche, comme dans *Pot-Bouille* l'oncle Josserand et l'inénarrable Trublot, *la Terre* est pleine de Fouan et de Buteau, de Delhomme et de Macqueron, d'Hilaire et de Palmyre, qui, n'ayant qu'une idée, n'ont aussi qu'une façon de la traduire, comme les Krampach et les Nonancourt de vaudeville classique. Il y a d'ailleurs des différences, et ces deux-ci parmi beaucoup d'autres : la première, qu'au lieu d'être simplement dépourvus de sens, les refrains des personnages de M. Zola sont orduriers ou blasphématoires, et la seconde, que nos vaudevillistes, assez contents de nous avoir fait rire, n'ont pas cru qu'ils écrivaient, dans *Les plus heureux des trois* ou dans *le Chapeau de paille d'Italie* : « l'histoire naturelle et sociale » de leur temps. M. Zola, lui, n'est jamais si plaisant que quand il se prend le plus au sérieux.

Si ce procédé ne laisse pas d'avoir quelques inconvénients, on en voit peut-être le grand avantage. Les mêmes mannequins peuvent toujours servir, et de « bourgeois » qu'ils étaient dans *Pot-Bouille*, ou de « mineurs » dans *Germinal*, les transformer en « paysans » dans *la Terre*, ce n'est qu'une redingote à changer en une

blouse, un nom propre en un autre, et aussi le titre du roman. Quand donc M. Zola nous donnera ces romans sur « l'Armée » et sur les « Chemins de fer », voie montante et descendante, qui doivent compléter, je crois, l'épopée des Rougon-Macquart, tenons-nous pour assurés d'y retrouver les mêmes personnages. Cela sentira seulement la caserne au lieu de la ferme, le fumier de cheval au lieu du fumier de vache, ou l'odeur de fumée, d'huile et de graisse à graisser au lieu de l'odeur des blés mûrs et du foin nouveau ; mais il s'y passera les mêmes choses, entre deux trains, sous le hangar aux marchandises ou dans un coin de la lampisterie, qu'ici entre deux coups de faux, derrière une meule de foin. Comme on connaît d'ailleurs les principes de M. Zola, comme il est entendu par avance que ses romans devront manquer de tout intérêt romanesque, et comme son « dossier » militaire ou administratif sera sans doute aussi riche de documents que son « dossier » agricole, on voit que la tâche ne lui sera pas non plus très difficile. Feu Ponson du Terrail était plus scrupuleux : il tuait au moins de temps en temps Baccarat et Rocambole, et, pour le ressusciter, il attendait que les abonnés du *Petit Journal* ou de *la Patrie* les eussent redemandés.

Cette pauvreté de l'observation dans les romans de M. Zola n'est qu'une juste conséquence du dédain qu'il a toujours professé pour la psychologie. J'aimerais autant qu'un expéditionnaire affichât le mépris de l'orthographe et de la calligraphie, c'est-à-dire des instruments mêmes du métier qui le fait vivre ! qu'un roman puisse à la rigueur se passer d'aventures et d'intrigue, de composition et de style, de grammaire et d'esprit, on le conçoit encore, et il y en a des exemples ; mais ce que l'on n'a jamais vu, c'est un roman sans psychologie. Rien n'est simple ici-bas, et moins que toute chose – non pas même pour les autres, mais pour nous – l'exacte connaissance de la diversité de nos mobiles secrets sous l'apparente ressemblance des actes. C'est toute la psychologie. Otez-la du roman : la substance en périt, s'en dissipe, s'en évapore ; il ne demeure plus qu'un squelette ou une carcasse, une aventure sans cause, un fait divers sans intérêt, parce que nous n'en voyons ni les commencements ni les suites. Ah ! qu'il a fait de mal à ceux qui ne l'ont pas compris, mais qui ne l'ont pas moins prétendu suivre, le maître qui a dit autrefois : « Si Shakespeare avait fait une psychologie, il aurait dit, avec *Esquirol* : L'homme est une machine nerveuse gouvernée par un tempérament, disposée aux hallucinations, emportée par des passions sans frein !... » et que doit-il penser, s'il le lit, de se voir ainsi travesti par M. Zola : « Hein ? étudier l'homme tel qu'il est, non plus leur pantin métaphysique, mais l'homme physique, déterminé par le milieu, agissant sous le jeu de tous ses organes... N'est-ce pas une farce que cette étude continue et exclusive de la fonction du cerveau ? Faites donc penser un cerveau tout seul, voyez donc ce que devient la noblesse du cerveau quand le ventre est malade ? » Las ! quel style et quel raisonnement ! Mais,

en revanche, aussi, quelle heureuse définition de M. Zola par lui-même, et de son *naturalisme* : à l'étude exclusive et continue de fonctions du cerveau, l'auteur de *Pot-Bouille* et de *la Terre* a substitué l'étude non moins exclusive et continue des fonctions du ventre.

C'est toute une part de son roman, la plus considérable, et dont il est évident qu'il fait lui-même le plus grand cas, mais sur laquelle on me pardonnera de ne point insister. Manger, boire, et le reste, il ne se passe guère autre chose dans les quatre-vingt-quinze feuillets que j'ai lus de *la Terre* ; et « le reste » surtout en remplit des colonnes entières. Si le souvenir de Restif, dont je parlais tout à l'heure, troublait encore les nuits de l'auteur de *Pot-Bouille*, l'auteur de *la Terre* peut maintenant dormir tranquille : il a surpassé son modèle. Je veux bien croire, - et la preuve que je le crois, c'est que je parle encore de M. Zola, - qu'il ne spécule point lui-même sur le mal que l'on dira de son roman ; que les gravelures et les obscénités dont il l'a semé, c'est par scrupule d'observateur et conscience d'artiste ; et que, s'il nous promène aussi complaisamment parmi de si sales images, ce sont toujours les excès de l'*idéalisme* ancien qui continuent de l'y obliger. Mais puisqu'il sait compter, je voudrais qu'il fît une observation : c'est que ses romans se vendent d'autant mieux qu'ils sont plus obscènes ou qu'ils sont plus grossiers. Ni *Une Page d'amour*, ni *Au Bonheur des Dames* n'ont pu dépasser de beaucoup le cinquantième mille ; et ce ne sont point des romans « chastes, » et les fonctions du ventre y tiennent assez de place, et la grossièreté de langage dont M. Zola s'est fait une seconde nature s'y étale encore assez abondamment ; mais ce sont enfin des romans presque lisibles. Mais, au contraire, *Pot-Bouille* a passé le soixante-cinquième mille, *l'Assommoir* le cent onzième, *Nana* le cent quarante-neuvième ; et de tous les romans de M. Zola, ce sont les plus graveleux, ou du moins ce l'étaient, avant que *la Terre* eût paru. Je souhaite sincèrement à M. Zola que l'éclatant insuccès de *la Terre* démente la leçon qu'il aurait dû lui-même tirer depuis longtemps du seul rapprochement de ces chiffres ; - et je suis persuadé qu'il le souhaite avec nous.

Ce qui n'est enfin ni moins grave que le reste, ni d'ailleurs moins faux que dans *la Terre*, c'est la grossièreté du langage. M. Zola, qui n'en connaît le sens tout juste, n'a évidemment jamais connu la valeur ni le pouvoir des mots. S'il écrivait pour les paysans ou pour les ouvriers, on le lui passerait encore ; mais il écrit pour les bourgeois ; et s'il croit qu'un ignoble blasphème ou une sale injure aient la même signification pour le bourgeois, qui les lit imprimés dans un livre, que pour le paysan ou l'ouvrier qui les profère, je l'assure qu'un « écrivain » et un « naturaliste » ne sauraient se tromper davantage. Je ne dirai point qu'aux faubourgs et dans les campagnes, il y a des termes d'ignominie qui s'échangent de bonne amitié et presque comme des

caresses ; mais un gros mot, dans la bouche d'un homme du peuple, n'en dit pas plus qu'un mot beaucoup moins gros dans celle d'un bourgeois. Le *tonnerre de Dieu* d'un charretier, - si l'on me permet de donner un exemple, - est à peu près l'équivalent du *sacrebleu* d'un petit bourgeois ; et devers Belleville ou Montmartre, on dit d'un ami qu'il est f... avec le même sentiment de commisération que l'on dit en un autre endroit « qu'il n'en réchappera pas ». Et c'est bien plus qu'une distinction de rhétorique, c'est une nuance de psychologie, si l'on considère, après le pouvoir propre, la valeur relative des mots. Car, ces jurons ou ces blasphèmes, si l'homme du peuple les profère avec cette regrettable facilité, c'est qu'ils ne sont pour lui qu'un signe ou qu'une traduction habituelle de ses émotions. Mais chez nous, ils éveillent, aussitôt qu'entendus, toute une série d'images bien autrement déplaisantes qu'eux-mêmes ; ils nous transportent avec eux dans leur milieu d'origine, qui n'est pas d'ordinaire le milieu même où on les emploie couramment ; ils associent enfin les sentiments qu'ils sont censés traduire à des sentiments souvent très éloignés de ceux du personnage que le romancier fait parler. De telle sorte que, même faisant ce qu'ils font, les paysans de M. Zola seraient encore faux pour la manière dont ils le font. D'autant qu'ils parleraient un langage plus conforme à la réalité, ils paraîtraient d'autant moins réels et moins vrais, puisque c'est eux, et non point leur incapacité de s'analyser eux-mêmes qu'il s'agit de nous montrer. Et ils ne seraient enfin tout à fait ressemblants, à leurs propres yeux comme aux nôtres, que s'ils exprimaient des sentiments ou des idées à eux dans la langue du commun et de l'honnête usage. C'est un thème que j'ose livrer aux méditations de M. Rosny, l'auteur du *Bilatéral*, médiocre imitation des mœurs et surtout du langage de *Germinal* et de *l'Assommoir*.

Où es cependant, en tout cela, le *naturalisme* ? et, ne se rencontrant pas plus dans le langage, comme l'on voit, que dans les mœurs et dans les caractères, où est la vérité ?

Car je ne pense pas que M. Zola l'ait cru mettre au moins dans ces plaisanteries où, s'exerçant pour la première fois, il est du premier coup passé maître, et qui sont sans doute, elles aussi, une étude des « fonctions du ventre, » mais surtout, et de son aveu même, un « élément comique » ajouté à tant d'autres. On n'ignore pas qu'en effet, après ou avec les plaisanteries sur les maris malheureux, il n'y en a pas de plus populaires, je veux dire de plus universellement appréciées, dans le pays de Rabelais et de M. Armand Silvestre. C'est ce que M. Francisque Sarcey nous rappelait l'autre jour ; et, combien il avait raison, c'est ce que les journaux nous prouvaient à l'envi l'un de l'autre, à commencer par *le Figaro*. On ne se serait pas indigné de la sorte, si l'on ne s'était flatté, avec les affaires de son indignation, de faire aussi celles de son esprit, et par surcroît la joie de ses lecteurs. Ou plutôt, et depuis un mois qu'on

s'y complaît, on n'aurait pas ainsi remué cette matière, si l'on en ressentait une telle et si vive indignation. Pour flatter un goût naturel à la race, M. Zola, profitant de la liberté de la campagne, n'a donc fait ici qu'imiter les modèles, avec l'ambition d'en devenir un lui-même à son tour. Ayant renouvelé d'abord les moyens de la pornographie, il a pensé que le temps était venu, dans le programme de son art démocratique et social, de renouveler aussi les moyens de la scatologie. Et il a bien quelque droit de s'étonner, ou de s'irriter même, qu'en lui reprochant ses *effets* on les lui dérobe ; mais les *naturalistes* ont aussi celui de s'en plaindre, et qu'en introduisant dans *la Terre* cet élément comique, il ait achevé de les compromettre, - s'il assurait d'ailleurs le succès de son roman.

C'est dommage ; et pour nous, qui nous n'avions guère mieux attendu de M. Zola, de ses exemples, de ce qu'il prétendait lui-même nous faire admirer dans ses romans, nous avons toutefois espéré d'autres suites et de plus heureux résultats des combats qu'i a livrés. Il nous avait semblé qu'au lieu de se servir de la nature, comme nos romantiques, pour la défigurer, peut-être serait-on tenté de l'imiter de plus près, de l'étudier plus consciencieusement, avec plus d'amour et de naïveté, de l'exprimer enfin plus fidèlement ; et ainsi qu'on pourrait rendre à l'art, avec son véritable objet, son inépuisable matière. On l'a bien fait en peinture, où les choses ne se sont gâtées que justement du jour où les imitateurs de M. Zola s'y sont mis ! Dans la poésie, maintenant que l'on disposait d'un instrument plus souple, nous avons donc espéré que l'on voudrait imiter et serrer de plus près l'exact contour de la réalité. Nous avons cru qu'au théâtre, on pourrait se débarrasser des conventions inutiles, pour n'en respecter que les nécessaires, qui ne sont pas plus de deux ou trois. Et, dans le roman, nous avons cru que la vie contemporaine était assez complexe, assez curieuse à étudier pour que l'imitation en pût suffire à plus d'un chef-d'œuvre. Mais, autant en devait emporter le vent !

Le tempérament du chef de l'école a été plus fort que ses conseils. Tout en continuant d'ailleurs de défendre violemment ses doctrines, injurieusement même au besoin, M. Zola, - dont je ne connais, pour moi, que le premier roman : *la Fortune des Rougon*, où il y ait quelque ombre de naturalisme, - enfermait soigneusement ses règles sous six clés, comme l'autre, quand il ajoutait un nouveau tome `a l'histoire de ses Rougon-Macquart. Plus il prêchait le *naturalisme*, plus il retournait au *romantisme*, d'où il était sorti, d'ailleurs, et dans lequel il finira. Mais, en attendant, les jeunes gens l'imitaient, ils essayaient surtout d'imiter son succès, et tous ensemble ils achevaient de tuer sous eux le *naturalisme*. Aujourd'hui, le naturalisme n'a tenu aucune des promesses qu'il nous avait faites; mais M. Zola, lui, a réalisé toutes les craintes qu'il nous inspirait; et comme il a eu l'art de lier la cause du naturalisme à celle de ces

romans, c'est le naturalisme qui paiera pour M. Zola! En quelques lieu du monde qu'il y ait encore un vrai naturaliste, je comprends sa douleur.

L'unique excuse de M. Zola, - car, pour le dire en passant, ce n'en est jamais une d'avoir suivi, comme l'on dit, son tempérament, et le mieux, en tout cas, est toujours de commencer par y résister, - c'est qu'on l'a poussé de toutes parts dans la voie de ses pires défauts. Et il peu plaire à quelques-uns de l'oublier aujourd'hui, mais il nous plaît, à nous, de le leur rappeler. Si ses admirateurs n'ont peut-être pas réussi à faire encore de lui le « grand romancier » qu'il croit être, c'est bien eux qui ont fait de M. Zola le romancier qu'il est. Pour trouver *la Terre* ce qu'elle est : une rapsodie détestable, il ne fallait pas commencer par louer dans *Germinal*, dans *Pot-Bouille*, dans *Nana*, ni dans *l'Assommoir* les défauts naissants dont *la Terre* n'est après tout que le monstrueux épanouissement. Mais quiconque en ce temps-là se permettait d'y voir et d'y reprendre cette même grossièreté de langage, ou cette même insuffisance et banalité de l'observation, ou ce même manque enfin de sens moral, dont il semble que tout le monde s'aperçoive aujourd'hui, celui-là se faisait, en moins de vingt-quatre heures, une solide réputation d'étroitesse et de timidité d'esprit. Eux, au contraire, ils avaient le respect de l'art et de la liberté, libres eux-mêmes, francs et dégagés des préjugés d'un bourgeois censitaire, ces chroniqueurs et ces feuilletonistes qui savaient, comme ils disaient, reconnaître et louer le talent, sous quelque aspect et de quelque manière qu'il se manifestât, ou dans quelque fâcheuse aventure qu'il se risquât, pour éprouver sa force et pour étonner la province. Ainsi sommes-nous faits en France, toujours courtisans du succès, et non moins empressés d'oublier, quand l'heure en est venue, pour quelle part nous y avons autrefois contribué. Combien se déchaînent aujourd'hui contre *la Terre*, qui, hier encore, admiraient *Germinal*, et combien se hâteront de retourner à M. Zola, si demain *la Terre* passe en nombre de mille *Pot-Bouille*, *l'Assommoir* et *Nana* !

C'est ici la part du public, après celle des jounaux. Car, si quelque chose est plus grave encore que tout ce qu'il peut y avoir d'énormités ou d'obscenités dans la Terre, c'est qu'il se trouve un public pour les lire; et il se trouvera. Pis que cela: de pareils livres ne sont possibles qu'avec la complicité du public, et, sans elle, pour infatué qu'il fût de son talent, ou de ce que l'on appelle autour de lui de ce nom, un romancier ne les écrirait pas. Que si là-dessus M. Zola, comme il en a bien l'air, croyait peut-être qu'il n'y a rien de plus dans *la Terre*, que ni les mots n'y sont plus gros, ni les choses plus énormes que dans ses précédents romans, j'ose bien l'assurer qu'il se trompe, mais il ne se trompe, assurément aussi, que d'une nuance ou d'un degré. Quelqu'un lui reprochait l'autre jour d'avoir manqué de patriotisme en calomniant le paysan ; mais, sans parler de ce qu'il y a de puéril et d'inopportun à mêler le

patriotisme dans ces sortes de questions, avait-il donc moins calomnié, ou d'une autre manière, le bourgeois dans *Pot-Bouille*, et l'ouvrier dans *l'Assommoir* ? Un autre lui reprochait, en nous décrivant un accouchement dans *la Terre*, - en quels termes, je n'en veux rien dire ! - d'avoir essayé d'y salir jusqu'à la maternité ; mais dans *Pot-Bouille*, il y a déjà des années, M. Zola n'avait-il point commencé ? Quant à ceux qui ne lui reprochent que ses obscénités, il faut vraiment qu'ils aient oublié dans quel temps ils vivent, et les autres romans qu'ils lisent, et à quelle sorte d'histoires, sur leurs vieux jours, ils s'acharnent encore eux-mêmes. *La Terre*, du moins, aura-t-elle peut-être cette utilité de leur ouvrir les yeux ? En retirant sa faveur et son admiration à l'auteur des Rougon-Macquart, le public les retirera-t-il à tant d'autres qui ne réussissent qu'aux mêmes conditions, par les mêmes moyens, et avec un peu plus d'habileté seulement que M. Zola ? Et comprendra-t-on enfin que, si l'on ne le fait pas, M Zola, qui comptera toujours sur les mêmes lecteurs, pour se les attacher encore davantage, ne se souciera dans un prochain roman que de faire plus fort que lui-même ? C'est ce que je souhaite à mes contemporains, aisément consolé à ce prix de la banqueroute du *naturalisme*, ou plutôt, *naturaliste* moi-même, trop heureux alors de la catastrophe, puisque, indépendamment de beaucoup d'autres choses, s'il en est une dont manquent surtout les romans de M. Zola, c'est de la valeur *documentaire*, de naturel et de vérité, de vie et de variété.

1<sup>er</sup> septembre 1887