



LEANDRO THOMAZ DE ALMEIDA

LITERATURA NATURALISTA, MORALIDADE E NATUREZA

Campinas  
2013





UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM

LEANDRO THOMAZ DE ALMEIDA

LITERATURA NATURALISTA, MORALIDADE E NATUREZA

Tese de doutorado apresentada ao  
Instituto de Estudos da Linguagem  
da Universidade Estadual de  
Campinas para a obtenção do título  
de Doutor em Teoria e História  
Literária na área de História e  
Historiografia Literária

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Azevedo de Abreu

Campinas/SP  
2013

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem  
Teresinha de Jesus Jacintho - CRB 8/6879

AL64L Almeida, Leandro Thomaz de, 1978-  
Literatura naturalista, moralidade e natureza / Leandro Thomaz de Almeida. –  
Campinas, SP : [s.n.], 2013.

Orientador: Márcia Azevedo de Abreu.  
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos  
da Linguagem.

1. Naturalismo. 2. Moralidade. 3. Natureza. I. Abreu, Márcia. II. Universidade  
Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Naturalist literature, morality and nature

**Palavras-chave em inglês:**

Naturalism

Morality

Nature

**Área de concentração:** História e Historiografia Literária

**Titulação:** Doutor em Teoria e História Literária

**Banca examinadora:**

Márcia Azevedo de Abreu [Orientador]

Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina

Leonardo Pinto Mendes

Lucia Granja

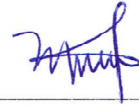
Orna Messer Levin

**Data de defesa:** 26-08-2013

**Programa de Pós-Graduação:** Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

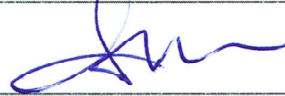
Márcia Azevedo de Abreu



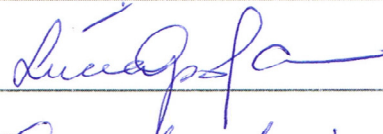
Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina



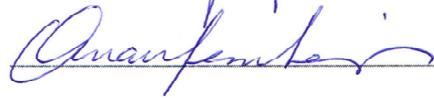
Leonardo Pinto Mendes



Lucia Granja



Orna Messer Levin



Jefferson Cano

---

Maria Lucia Dias Mendes

---

Mário Luiz Frungillo

---

IEL/UNICAMP  
2013



## RESUMO

O critério moralizante, presente de maneira incontestada enquanto elemento de atribuição de valor dos romances produzidos em meados do século XIX no Brasil, também esteve presente na literatura naturalista. Essa constatação, nada óbvia se se considera a crítica sobre o naturalismo produzida durante todo o século XX, ampara-se tanto na recepção crítica dos romances naturalistas contemporânea ao seu lançamento, quanto na elaboração teórica do escritor Émile Zola. Ao se deter no tema da moral enquanto critério avaliativo da literatura de finais do XIX, o presente trabalho procura também explicar a relação que a literatura e o naturalismo guardaram com a ideia de natureza, muito presente nas discussões que envolveram a tarefa de representação da realidade que seria própria ao naturalismo. Ele propõe ainda uma leitura dos romances *Bom-Crioulo*, *A carne* e *Livro de uma sogra*, a partir das discussões teóricas tratadas na tese.

Naturalismo, moralidade, natureza

## ABSTRACT

The moral criterion for evaluating the literature, unchallenged while the mid-nineteenth century in Brazil, was also present in the literature naturalist. This finding, nothing obvious if one considers the criticism on naturalism produced throughout the twentieth century, is supported by both the critical reception of contemporary naturalistic novels, as the theoretical elaboration of the writer Émile Zola. By dwelling on the theme of morality as a criterion of evaluation literature from the late nineteenth, this thesis also seeks to explain the relationship that literature and naturalism kept with the idea of nature, very present in discussions involving the task of representing reality that would be proper to naturalism. He also proposes a reading of the novels *Bom-Crioulo*, *A carne* e *Livro de uma sogra*, taking into account the theoretical discussions addressed in the thesis.

Naturalism, morality, nature





# Sumário

## Introdução, 1

### 1 – Natureza, arte e naturalismo, 7

1.a – Natureza e “bela natureza”, 12

1.b – O romance e os efeitos da leitura, 19

1.c – O ideal científico do naturalismo, 24

1.d – Verdade e moralidade, 31

### 2 – Recepção crítica da literatura naturalista – França e Brasil, 39

2.1.a – Preâmbulos da crítica ao naturalismo, 40

2.1.b – As abordagens críticas, 47

2.1.c – A crítica ao naturalismo e seu fundamento religioso, 57

2.2 – A recepção do naturalismo no Brasil, 63

2.2.a – Natural e artificial, literário e científico: panorama introdutório, 64

2.2.b – Recepção dos romances naturalistas pela crítica brasileira, 71

### 3 – Três propostas de leitura, 93

3.a – *A carne*, de Júlio Ribeiro, 95

3.b – *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, 116

3.c – *Livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo, 146

## Conclusão, 165

## Bibliografia citada, 169



**Para Camila, sem  
quem eu não seria  
quem sou, dedico.**



## Agradecimentos

A Prof. Dra. Márcia Abreu, não só pela orientadora, mas pela pessoa que é. Trarei comigo as boas marcas de ter convivido por esses anos todos com sua competência, afabilidade e, sobretudo, paciência. Minha profunda admiração e sincera gratidão, sempre.

Aos companheiros de orientação, nas pessoas de Ana Laura Donegá, Clara Santos, Izenete Nobre, Lucas Lamônica, Valéria Bezerra e todos os que enriqueceram os debates sobre autores, romances e nossos próprios trabalhos, em animadas sessões nas salas do IEL. Dentre esses, cito a Prof. Dra. Orna Messer Levin, como exemplo de pessoa sempre pronta a oferecer uma contribuição refinada sobre as pesquisas discutidas.

Aos Profs. Drs. Pedro Paulo Catharina e Leonardo Mendes, pela excelente “reunião de trabalho” proporcionada por ocasião do exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Alain Pagès, pela acolhida na *Université Sorbonne Paris III*, e pela oportunidade de participar dos *Seminaires Zola*.

Ao Prof. Dr. Jefferson Cano e a Profa. Dra. Alessandra El far por preciosas indicações bibliográficas.

A Nelly Rambaud, *qui m'a reçu dans sa maison comme un fils. Je ne t'oublierai pas jamais. Et aussi: Etienne, Florence, Angelica, Laura, Brigitte et Mona (pourquoi pas?)*.

A Gerson e Flávia, pela acolhida na bela e gélida Escandinávia.

A Márcio e Jamille, por, dentre tantas coisas, *Abbey Road*.

Ao Cláudio, funcionário sempre prestativo da Secretaria de Pós do IEL.

A minha mãe, Cida, pelo suporte em todas as horas.

A Camila, pelos dez anos de amor e companheirismo. Pela sua postura madura e generosa quando de minha viagem à França. Pelos muitos anos que, acredito, virão pela frente.

Unicamp, pelo ensino gratuito e de qualidade.

Fapesp, pela bolsa de pesquisa, imprescindível, e pelos pareceres proveitosos.

Capes, pela bolsa-sanduíche, que proporcionou um enriquecimento considerável à pesquisa.



Chaque époque se fabrique mentalement son univers [...] Pareillement, chaque époque se fabrique mentalement sa représentation du passé historique.

Lucien Febvre

(Cada época fabrica mentalmente seu universo [...] De maneira semelhante, cada época fabrica mentalmente sua representação do passado histórico)

## INTRODUÇÃO

É preciso mesmo acreditar que a leitura e a consequente apreensão de sentidos de um texto são um fenômeno marcado pela variação histórica. Senão vejamos: argumentar em favor da ideia de que a moralidade exerceu alguma influência decisiva na recepção de romances do século XIX seria algo no mínimo deslocado se tomássemos como padrão o que se vê nas críticas que se estabeleceram nas Histórias Literárias elaboradas desde o início do século XX no Brasil.

Excetuando-se talvez ambientes específicos nos quais a influência da religião é o fator predominante de julgamento (escolas confessionais ou centros culturais de qualquer expressão religiosa), não se pergunta mais se determinado romance ou poema educam moralmente o leitor ou contribuem para a perversão de seus costumes. Essa preocupação, no entanto, é decisiva para se compreender a feição dos romances publicados no Brasil por volta da metade do novecentos, e uma leitura mais especializada das obras desse período não deve se furtar a estabelecer uma relação entre elas e as ideias de moral em voga no período, nem duvidar de sua potencialidade para educar – ou perverter, segundo críticos mais rabugentos.

Estudos recentes têm se encarregado de mostrar esse ambiente de recepção das obras literárias em meados do XIX, e a partir deles se vê, além do aspecto moralizante, também a preocupação com a criação de uma literatura que pudesse se chamar de genuinamente nacional, bem como o importante papel dos manuais de retórica nas primeiras avaliações do gênero romanesco.

No caso da literatura naturalista, no entanto, a relação entre romance e moralidade ainda é carente de maior explicitação. Por um lado, porque as Histórias Literárias, que exercem um grande papel na consagração de autores e obras, não se preocuparam em situar os romances em suas condições primeiras de recepção, o que gerou uma avaliação a partir da projeção de critérios anacrônicos de julgamento sobre o valor literário. Assim, autores do XIX foram avaliados muitas vezes a partir das características formais mais ligadas à literariedade, ao texto como obra de arte sem compromissos externos a si mesmo, ou seja, a um padrão que apelava à “arte pela arte”, como se vê a partir de José Veríssimo, aspectos, contudo, que não eram os únicos a compor o cenário de produção e recepção de suas obras (registre-se, no entanto, que a menção aqui a certo anacronismo avaliativo não equivale a rejeitar tudo o que disse a crítica no século XX, mesmo porque ela ofereceu contribuições importantes que ajudam a perceber a maneira pela qual se



desenvolveu a literatura naturalista no Brasil). Por outro lado, porque o naturalismo, com suas narrativas eivadas de descrições consideradas sensuais, seu desinteresse em adornar a matéria narrada de forma a torná-la palatável a gostos mais pudicos e sua ousadia no tratamento dos temas parecia naturalmente rejeitar qualquer compromisso com uma concepção à primeira vista tão conservadora, como a de moralidade. Recolocar o tema da moral no debate sobre a literatura naturalista, conquanto não signifique fazer desse quesito o critério supremo ou único de compreensão desse período, sugere que ele não pode ser desprezado por quem almeja ter sobre os romances brasileiros de finais de XIX uma aproximação mais especializada.

A compreensão que podemos ter desse período literário se enriquece, portanto, se nos dispomos a considerar que a discussão em torno da moral é importante nesse momento. Esse já é em si um passo para ultrapassar as discussões sobre o naturalismo que se baseiam apenas em suas preocupações com a “influência do meio sobre o homem”, como comumente se lê em textos que abordam apressadamente o tema.

Além disso, acreditamos que contemplar a moralidade enquanto elemento constituinte das discussões concernentes ao naturalismo se justifica a partir de dois pontos importantes: ela está presente na escrita tanto dos autores quanto dos críticos dessa literatura, que fazem questão de tematizar a moral em seus textos. Dessa forma, pudemos perceber nas críticas contemporâneas aos romances naturalistas no Brasil três posturas distintas, que aqui tocamos apenas de passagem, posto que serão aprofundadas na sequência, e que convivem mais ou menos simultaneamente. Primeiramente, a adoção da moral enquanto critério predominante de julgamento do romance (da qual Taunay é um bom exemplo); em seguida, um arrefecimento, mas ainda permanência da preocupação com a moralidade (como se vê, dentre outros, em Urbano Duarte); finalmente, uma rejeição do critério moral como algo importante na leitura da literatura (tendência que aparece em Silvio Romero, embora sempre caiba uma nuance em relação a um autor tão prolífico). Ficará claro, contudo, que essas três posturas são balizas amplas, capazes de oferecer uma visão panorâmica do assunto, e não substituem os detalhes que advêm de uma observação mais minuciosa como a que proporemos no decorrer do trabalho.

A recuperação dessas críticas é elemento importante para situar historicamente as discussões presentes nas obras literárias e compreender os pontos de concordância e discordância entre romancistas e críticos. Adota-se aqui o ponto de vista de que “determinar os efeitos próprios aos diferentes modos de representação, de transmissão e de recepção dos textos” é uma

“condição necessária para evitar todo anacronismo da compreensão das obras”<sup>1</sup>. Para isso, é mister que sejam recuperadas, na medida do possível, as discussões que acompanharam o lançamento dos romances naturalistas. No que tange às obras literárias, percebemos que, subjacente às descrições mais explícitas das cenas amorosas, à presença de personagens retratando os marginalizados sociais e à recorrência de descrições que arvoravam à objetividade científica, pôde ser percebida uma intrincada discussão conceitual que, ao tomar por base o tema da representação da natureza, desembocou na questão moral.

Por aí se explica por que procuramos aprofundar os estudos sobre a ideia de natureza. Percebemos que ela se consitiu em elemento fundamental para compreender os debates que opunham de um lado os defensores, de outro os detratores do naturalismo. Ambos se movem sobre o terreno da natureza e a ela recorrem para fundamentar seus pontos de vista. Nesse embate se localiza o que se poderia chamar de ideal artístico dos autores naturalistas, que acreditavam ver na representação da natureza – de toda a natureza – o antídoto contra os males sociais: nada melhor do que expor a chaga para que ela possa ser sanada do corpo doente. O ideal artístico dos críticos defendia também a representação da natureza, mas da “bela natureza”, única digna de ascender ao patamar da arte, uma arte que procura elevar o homem de seu estado natural, tomado muitas vezes como sinônimo de animalidade.

Mas toda essa discussão sobre o naturalismo estaria em alguma medida deficiente se não contemplasse o berço de seu nascimento: a literatura francesa, sobretudo a partir da elaboração teórica do movimento empreendida por seu mais eminente representante, Émile Zola. Ainda que não tenhamos procurado elaborar um estudo predominantemente comparativo entre os desenvolvimentos francês e brasileiro do naturalismo, nem tido a pretensão de um aprofundamento sobre a relação entre autores e críticos em solo europeu, está pressuposto no trabalho que a referência francesa é decisiva na feição tomada pelas obras de autores como Aluísio Azevedo, Adolfo Caminha e Júlio Ribeiro no Brasil. O próprio Azevedo não se furta a reconhecer essa presença francesa na epígrafe de seu romance *O homem*, bem como Júlio Ribeiro dedica *A carne* ao autor de *Germinal*. Críticos como Taunay ou Romero também se referem explicitamente ao romancista francês. Por essa razão, entendemos que a apresentação das discussões em torno do naturalismo ocorridas na França seria um elemento que contribuiria

---

<sup>1</sup> CHARTIER, Roger. *À Beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002. p.260.

para uma melhor compreensão do fenômeno no Brasil. Além disso, será possível notar que a discussão aqui oferecida permite ver um pano de fundo comum entre os dois países a embasar tanto a defesa quanto a crítica desses romances do último quartel do século XIX.

Almejamos com esse estudo incrementar a compreensão dos embates travados entre as posições que foram favoráveis ou contrárias a essa literatura, o que acaba também por proporcionar uma leitura mais contextualizada das obras constitutivas desse importante período, que surgiu em consonância com a adoção de explicações científicas para os fenômenos sociais.

Os estudos sobre o naturalismo têm cada vez mais se desprendido dos lugares comuns que acabaram por criar uma espécie de *doxa* mais do que recorrente para caracterizar os escritos dos autores do último quartel do século XIX, a qual mormente repisa os conhecidos tópicos da influência do meio ou do temperamento na determinação das ações dos personagens do romance. A literatura naturalista é mais variada do que sugere um olhar afoito pelas caracterizações generalizantes, o que pode ser visto no trabalho de David Baguley, *Le naturalisme et ses genres*, que procura mostrar “os naturalismos” presentes nas obra de autores como Émile Zola, os irmãos Goncourt e J.K. Huysmans, para tomar um exemplo que trata do naturalismo na França, ou “Revendo o naturalismo” de Pedro Paulo Cataharina e “Zola e o romance experimental no Brasil” de Leonardo Mendes<sup>2</sup>, pesquisadores que têm voltado seus olhares para o naturalismo no Brasil e promovido uma abordagem mais especializada da produção literária do período.

Baguley, por exemplo, procura distinguir “modo realista” de “gênero realista”. O modo realista seria recorrente em gêneros e períodos variados de produção literária, pois se traduziria pela tentativa de imprimir à narrativa uma feição semelhante à vida cotidiana. Esse modo, portanto, seria “transhistórico” e “transgenérico”. O gênero realista teria como “pontos de referência” (*points de refère*) autores como Balzac e Flaubert, preocupados com uma maneira própria de representar as várias possibilidades vivenciais de indivíduos “problemáticos” vivendo em ambientes burgueses e materialistas. O naturalismo, para Baguley, daria continuidade ao gênero realista e o diversificaria a partir de combinações próprias de temas e práticas textuais. A partir disso, dever-se-ia falar de naturalismos, no plural, pois esse período literário conheceu autores de produção e concepção teórica diversificadas. O autor de *Le naturalisme et ses genres* propõe a existência de diferentes modelos de prosa naturalista, mais fiéis enquanto possibilidade

---

<sup>2</sup> Cf. CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.) *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

explicativa da vasta produção desse momento da literatura francesa. Haveria, assim, um modelo predominantemente trágico, um cômico, um irônico.

Contudo, apesar da diversidade do cenário proposto por Baguley, acredito que no Brasil, ao menos no que tange às declarações dos autores e à mira dos críticos, a figura de Émile Zola tem um foco especial. O escritor francês comparece privilegiadamente nas dedicatórias lançadas nos romances, como se vê em *O homem e A carne*, e nas imprecações dos críticos, como se vê em Taunay. Por essa razão, acredito que a predominância com que o autor de *Germinal* comparece no presente trabalho está justificada.

A partir disso, penso que o trabalho aqui realizado se inscreve no esforço por uma reavaliação da literatura naturalista, menos no sentido de buscar para ela, como que à força, um lugar diferenciado na história da literatura brasileira, mas mais no de oferecer uma discussão mais detida dos elementos presentes em sua elaboração e recepção, o que, por si só, é suficiente para mostrar um cenário mais enriquecido e variado do que aquele com que nos acostumamos se apenas nos contentarmos com repisar os velhos estereótipos que associam o naturalismo a mera cópia da realidade – como se isso fosse possível.

Para isso, no primeiro capítulo abordo a relação entre termos caros à discussão sobre o naturalismo, tais como verdade, natureza e bela natureza. Intento mostrar de que maneira eles foram mobilizados nas disputas travadas entre autores e críticos sobre o caráter moral ou imoral dessa literatura. No segundo capítulo, detenho-me na recepção crítica da literatura naturalista na França e no Brasil. Perceber-se-á que a elaboração mais teórica da escola encontrou ressonância no calor da hora de lançamento e primeiras leituras dos romances. Procurei trazer as discussões teórica e histórica tratadas nos dois primeiros capítulos para a leitura dos romances, realizada no último capítulo do trabalho. A fim de ser exequível, precisei operar uma seleção entre eles, e acabei por optar por três autores distintos: Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo e seus respectivos romances, *A carne*, *Bom-crioulo* e *Livro de uma sogra*. No terceiro capítulo me detenho na justificativa para sua escolha

Perceber-se-á que a leitura dos romances procura fazer jus mais à poética que a hermenêutica, termo compreendidos a partir da designação de Jonathan Culler: “a poética começa com os sentidos ou efeitos comprovados e indaga como eles são obtidos [...] A hermenêutica, por outro lado, começa com os textos e indaga o que eles significam, procurando

descobrir interpretações novas e melhores<sup>3</sup>. Observe-se que sua formulação para descrever a “poética” pressupõe “sentidos” e “efeitos” comprovados, justamente os meus objetos de interesse na recepção crítica do naturalismo.

Assim, ao optar pela poética, evito propor aos romances interpretações que intentem descobrir significados até então ocultos aos leitores – empreitada cujo sucesso seria tão maior quanto maior fosse a engenhosidade dos significados deles depreendidos ou a eles lançados – para tentar explicar como a obra realiza o que dela seria esperado dentro do sistema de valores em que foi produzida. Para a realização dessa tarefa, não me prendo somente ao texto literário, uma vez que os elementos para sua avaliação são oferecidos por instâncias externas a ele, tais como a elaboração teórica do naturalismo, as críticas e mesmo romances de escritores diferentes. Volto-me, no entanto, para o texto, enriquecido por essas mesmas instâncias, que calibram o olhar para que sobre romances de outro período não recaiam a violência do julgamento anacrônico. É claro que, aqui, estou ciente dos efeitos inerentes à distância entre o “lá e então” e o “aqui e agora” que impedem uma leitura cem por cento situada no contexto de produção das obras (o que, de resto, não precisa ser lamentado, porque a distância permite um olhar em perspectiva que oferece uma visão de conjunto que pode ser proveitosa). Essa me parece ser uma perspectiva possível e desejável para os estudos literários, que já gastaram consideráveis porções de tinta para defender seja a primazia absoluta (só) do texto ou sua submissão (só) ao seu contexto.

É certo que em um trabalho que opera tal recorte há autores, romances e temas que necessariamente ficam de fora do escopo da pesquisa. São as exigências da exequibilidade. Acredito, contudo, que o que aqui foi contemplado é suficiente para oferecer um pequeno enriquecimento ao conhecimento sobre a literatura naturalista, que se junta a outros esforços críticos que têm o mesmo interesse de pensar de maneira um pouco mais detida esse momento literário marcante de finais do XIX.

---

<sup>3</sup> CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999. p. 64-5.

## 1 – Natureza, arte e naturalismo.

Les fonctions qu'assume l'idée de nature dans la vie intellectuelle de cette époque condamnent à l'échec les efforts lucides de quelques-uns pour analyser la notion, la clarifier, ou l'éliminer. Indispensable aux savants et à la philosophie des sciences, elle l'est encore davantage aux moralistes.

Jean Ehrard<sup>4</sup>

Conceitos não são indiferentes à História. Transmutam-se com o passar dos tempos e ganham diferentes contornos segundo variáveis as mais diversificadas. São suas diferentes apropriações que garantem, em alguns casos, sua densidade, em outros, sua obsolescência e também, por que não, sua permanência mais ou menos incólume diante das mudanças trazidas pelo passar das épocas. Essa advertência serve para alertar que os conceitos de “natureza, arte e naturalismo”, que intitulam este capítulo, aqui comparecem não porque se almeja algum tipo de “arqueologia” de cada um deles capaz de decifrar todas as suas nuances – a advertência de Ehrard após suas quase mil páginas em letra miúda foram suficientes para nos alertar – mas porque entre eles se estabelece uma relação, capaz de iluminar em alguma medida os debates que cercaram a recepção da literatura naturalista e que foram expressas nas páginas de seus romances.

### 1.a – Natureza e “bela natureza”.

A natureza está tão presente e de maneira tão diversificada em variados domínios do conhecimento nos séculos XVIII e XIX, que a atitude mais sensata é a de tentar perceber os sentidos atribuídos a ela em seus diferentes usos, do que propriamente procurar uma definição que esteja livre de ambiguidades e imprecisões. Para nossos propósitos, é salutar notar que o

---

<sup>4</sup> “As funções que a ideia de natureza assume na vida intelectual desta época condenam ao fracasso os esforços lúcidos de alguns para analisar a noção, esclarecê-la ou eliminá-la. Indispensável aos cientistas e à filosofia das ciências, ela o é ainda mais aos moralistas”. EHRARD, Jean. *L'idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*. Paris: Albin Michel, 1994. p. 170.

conceito de natureza e o que ele engloba foram aspectos centrais das discussões envolvendo o caráter da arte, suas fontes e seus efeitos junto ao espectador.

Mas, ainda que as dificuldades em torno do conceito sejam grandes (vale lembrar que Ehrard chega à sua conclusão mesmo tendo restringido seu alvo investigativo apenas à primeira metade do século XVIII), é certo que sua tomada é útil para esclarecer as considerações críticas que terão por alvo os romances naturalistas. Nesse âmbito das discussões envolvendo o naturalismo e sua apreciação crítica, os pontos de contato com o tema da natureza são evidentes e não haveria por que desprezá-los.

Faz sentido notar, por exemplo, que houve algumas recorrências do termo derivado “naturalismo” ou “naturalistas” no século XVIII. Esse uso veio comumente associado aos homens que se propuseram examinar o conjunto das coisas existentes, sem necessariamente remeter sua explicação a uma deidade que as transcenda. Essa ausência de um transcendente, aliás, não passou despercebida aos religiosos, como o abade Laurent François. Segundo ele, um dos males de sua época são “esses pretensos filósofos [que] têm sempre na boca estas palavras: *o todo, o grande, a necessidade natural, a natureza, a ordem da natureza*; nós os nomearemos, para abreviar, *Naturalistas*”<sup>5</sup>. O uso do termo “naturalista” foi logo associado, portanto, à rejeição em se recorrer a uma entidade sobrenatural para a explicação e descrição dos fenômenos visíveis. A *Encyclopédia* reforça essa compreensão:

dá-se ainda o nome de naturalistas àqueles que não admitem Deus, mas que creem que há somente uma substância material, revestida de diversas qualidades que lhe são essenciais, tais como o comprimento, a largura, a profundidade, e em consequência das quais tudo se executa necessariamente na natureza como nós o vemos; naturalista nesse sentido é sinônimo de ateu, spinosista, materialista etc<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> “Comme ces prétendus philosophes ont toujours à la bouche ces mots: *le tout, le grand, la nécessité naturelle, la nature, l'ordre de la nature*, nous les nommerons, pour abrégé, *Naturalistes*”. Laurent François, apud Ehrard, op.cit. p.178.

<sup>6</sup> “On donne encore le nom de naturalistes a ceux qui n’admettent point de Dieu, mais qui croient qu’il n’y a qu’une substance matérielle, revêtue de diverses qualités qui lui sont aussi essentielles que la longueur, la largeur, la profondeur, et en conséquence desquelles tout s’exécute nécessairement dans la nature comme nous le voyons; naturaliste en ce sens est synonyme à athée, spinosiste, matérialiste, etc”. Verbete “Naturaliste” in: *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, etc.*, eds. Denis Diderot and Jean le Rond d’Alembert. Vol. 11, p. 39. Disponível em: University of Chicago: ARTFL Encyclopédie Project (Spring 2013 Edition), Robert Morrissey (ed.), <http://encyclopedie.uchicago.edu/>.

Ao longo da exposição de Ehrard, que intenta recobrir os significados atribuídos ao termo “natureza”, sobressaem os embates que se deram no campo científico-filosófico para que se pudesse chegar a uma relação que livrava a natureza de sua subserviência ao controle de uma divindade (cristã, invariavelmente). Com o prevalecimento das ideias chamadas de naturalistas, que não faziam muita questão de encontrar uma ordem natural que remetesse aos cálculos precisos da divindade, à natureza se associou cada vez menos um contorno abstrato, prevalecendo, portanto – em oposição, é bom sempre lembrar, à influência da religião cristã – um recobrimento mais concreto no uso do termo. Trata-se, assim, do que pode ser observado – ainda que por microscópios – e daquilo a partir do que se extraem leis de funcionamento.

Mas quando se fala em “leis de funcionamento”, é preciso lembrar que também o homem lhes está sujeito. E a busca que se empreende por essas leis que seriam de caráter universal envolve intenções científicas que se transformam em argumento contra os adversários: “no combate que ensinam os filósofos, argumenta Ehrard, a ideia de natureza é sua arma mais eficaz, ao mesmo tempo contra a tirania do sobrenatural e contra o artifício de certas convenções sociais”<sup>7</sup>. Uma vez que essa linha argumentativa estará ainda muito viva no final do século XIX, exercendo um papel relevante no contorno que marca os debates sobre a literatura naturalista, gostaria de oferecer elementos que possam mostrar a recorrência do apelo à natureza na construção argumentativa de épocas variadas. Os autores foram selecionados pela contribuição que oferecem no adensamento de uma relação que será decisiva nos debates sobre o naturalismo, a que se deu entre moralidade e natureza.

O próprio título do livro de David Hume sugere que ele não deveria ficar de fora dessa breve exploração da relação acima aludida: *Uma investigação sobre os princípios da moral*, de 1751. Fiel à tradição empirista, Hume rejeita o conhecimento especulativo, que não seja embasado por uma experiência de observação de casos particulares que conduza a máximas gerais, o chamado “método experimental”. Sua proposta atinge também o campo da moral: “Já é hora de que se proponham a uma reforma semelhante em todas as investigações morais, e rejeitem todos os sistemas éticos, por mais sutis e engenhosos, que não estejam fundados em fatos e na observação”<sup>8</sup>. E a observação empreendida por Hume o leva a associar a moral à

---

<sup>7</sup> “Dans le combat qui livrent les ‘philosophes’ l’idée de nature est leur arme plus efficace, à la fois contre la tyrannie du surnaturel et contre l’artifice de certaines conventions sociales”. EHRARD, op. cit. p. 252.

<sup>8</sup> HUME, David. *Uma investigação sobre os princípios da moral*. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1995. p. 26.



utilidade: “Em todas as decisões morais, esta circunstância de utilidade pública é o que sempre se tem principalmente em vista”<sup>9</sup>. Destaca-se, portanto, que não há elementos “metafísicos” contribuindo para a construção dos princípios morais expostos por Hume, que não perde a oportunidade para criticar os “sistemas éticos” baseados em outras fontes de autoridade: “talvez a dificuldade de explicar esses efeitos de utilidade, ou de seu contrário, tenha impedido os filósofos de admiti-los em seus sistemas éticos, e os induzido a empregar preferencialmente qualquer outro princípio para explicar a origem do bem e do mal morais”<sup>10</sup>.

A percepção do que é ou não útil, ou daquilo que permite distinguir entre “honroso” e “vergonhoso”, “estimável” e “odioso”, “nobre” e “desprezível” pode ser incrementada pela educação, mas tem sua origem mais determinante na natureza: “se a natureza não tivesse feito tal distinção, fundada na constituição natural do espírito, [as distinções entre os termos acima] jamais teriam lugar em qualquer linguagem”<sup>11</sup>. Em alguma medida, podemos dizer que a utilidade, e conseqüentemente a moral, advêm da natureza, no sentido de serem anteriores “a todo preceito e educação”, ou seja, estão presentes mesmo na “humanidade não instruída”<sup>12</sup>. A ideia de que todo o percurso argumentativo do filósofo desemboca na utilidade, e de que a percepção dessa utilidade é possível a todos os seres humanos, é reforçada pelas suas palavras seguintes:

Assim, se a utilidade é uma fonte do sentimento moral, e se essa utilidade não é invariavelmente considerada apenas em referência ao próprio sujeito, segue-se que tudo o que contribui para a felicidade da sociedade recomenda-se diretamente à nossa aprovação e afeto. Eis aqui um princípio que explica em grande medida a origem da moralidade<sup>13</sup>.

Podemos supor que toda essa base da moral *humeana* quer, em alguma medida, ser um contraponto a afirmações que baseiam a moral em grandes sistemas metafísicos, sobretudo os de cunho religioso, predominantes em sua época. Há em seu texto, aliás, um combate explícito à moral religiosa, cujas obrigações não serviriam a nenhuma propósito: “celibato, jejum,

---

<sup>9</sup> Ibid. p. 32.

<sup>10</sup> Ibid. p. 77.

<sup>11</sup> Ibid. p. 78.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibid. p. 84.

penitência, mortificação, negação de si próprio, submissão, silêncio, solidão e todo o séquito das virtudes monásticas” são práticas rejeitadas na medida em que “não aumentam a fortuna de um homem no mundo nem o tornam um membro mais valioso da sociedade, não o qualificam para as alegrias da convivência social nem o tornam mais capaz de satisfazer-se consigo mesmo”<sup>14</sup>. Por essa razão, tais práticas, ao invés de virtuosas, são postas na conta de viciosas pelo filósofo.

Para nossos propósitos, a constante referência à natureza e sua relação com a sociedade como fonte de elucidação de princípios morais é o que se destaca de sua argumentação. Veremos os mesmos temas presentes aqui serem retomados na discussão sobre o naturalismo, modificados, adaptados, apropriados de distintas maneiras. Mas o registro de formulações parecidas em um registro filosófico de um século anterior evidencia que mobilizar a ideia de natureza para, a partir dela, pensar a moralidade, não é uma relação descabida, ou fruto de um apelo apressado dos naturalistas à primeira associação que lhes veio à mente. Se um de nossos propósitos é perseguir uma possível linha de argumentação que terá desembocado nos romancistas de final de século, e tomado caminhos diversos a partir deles, a contribuição de Hume não é nada desprezível.

Outra fonte filosófica traz ideias que se mostraram bastante próximas das discussões propostas na recepção da literatura de final de século na França e no Brasil. *Código da natureza* (1755), de Morelly, que foi de importância nada desprezível para o ideário não só da Revolução Francesa, mas de lutas populares, inclusive no século XIX<sup>15</sup>, apresentou pontos de grande semelhança com ideias presentes sobretudo nos romances que serão abordados posteriormente neste trabalho. Destaca-se na tese de Morelly sua afirmação de que a moral vulgar (que seria a moral predominante, mais difundida em sua época) é contrária à natureza. Mesmo a educação dos pais oferecida aos filhos, embora baseada em “verdades eternas”, acaba por se constituir em uma “moral fictícia”, que “dá as costas à natureza e se encontra em perpétua contradição consigo mesma”<sup>16</sup>. Por toda sua obra, percebemos uma crítica veemente contra um dos postulados da Reforma Protestante e mesmo da doutrina católica de vertente agostiniana, muito difundido

---

<sup>14</sup> Ibid. p. 154.

<sup>15</sup> “Quatro décadas após sua publicação, o *Código da natureza* tornou-se, como é a vocação de todas as teorias revolucionárias, um guia para a ação. Babeuf e os Iguais, extrema-esquerda da Revolução Francesa, inspiraram-se decisivamente naquele livro. Praticamente todos, em todo caso, certamente os principais dirigentes da maré revolucionária que, de 1830 em diante, ergueram a bandeira vermelha do combate operário em Paris e no resto da França receberam a influência da obra maior de Morelly”. Cf. MORAES, João Quartim de. “Apresentação”. In: MORELLY. *Código da natureza*. Tradução: Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 13-4.

<sup>16</sup> MORELLY, op.cit. p. 34.

também pelos jansenistas: o de que a corrupção total do ser humano é intrínseca a sua condição<sup>17</sup>. Para Morelly, tomar o homem como naturalmente mau é já contribuir para a falsidade dos princípios morais em voga. Essa posição contraria as leis da natureza, posto que, segundo essa lei, o homem não é destinado de antemão ao mal, mas somente quando conduzido a ele pelas artificiais ordenanças da sociedade. Esta, por sua vez, baseia-se em um princípio antinatural, a propriedade privada, que está na raiz dos males cometidos pelos homens:

É sobre a evidência dos princípios que acabo de me empenhar em extrair como que de um amontoado de ruínas que ousou aqui concluir que está quase matematicamente demonstrado que qualquer partilha de bens, igual ou desigual, qualquer *propriedade* particular dessas parcelas são, em todas as sociedades, aquilo que Horácio chama de *summi materiam mali*<sup>18</sup>.

Na base da argumentação de Morelly, a natureza se opõe à artificialidade das instituições sociais, e é só nos limites dessas instituições que o mal moral existe. No âmbito da natureza, o homem se vê livre das imposições que o atraem à imoralidade:

Quanto ao homem supostamente submetido às leis primitivas da natureza, não existe *mal moral*, isto é, qualquer lesão ativa ou passiva: ele não pode ser exposto a males dessa espécie nem se tornar culpado a não ser na constituição arbitrária de certas sociedades, que variam como as vontades mortais que as estabeleceram<sup>19</sup>.

Essa reprovação à “constituição arbitrária de certas sociedades”, veremos, guarda muitas semelhanças com as críticas lavadas a cabo pelo romance de Aluísio Azevedo, *Livro de uma sogra*. Em continuidade ao processo de mapeamento de alguns desenvolvimentos do tema da natureza, observemos que na França um autor de grande envergadura como Jean-Jacques Rousseau conheceu algumas obras de Morelly<sup>20</sup>, e não é descabido pensar que tenha se apropriado de algumas de suas ideias, tamanha a semelhança no empreendimento de crítica à

---

<sup>17</sup> Assim, não é de se estranhar que um periódico politicamente conservador, como o órgão de propaganda protestante *Imprensa Evangelica*, em sua edição de 26/09/1891, p. 1, tenha estampado em suas páginas um artigo que cita Morelly associando-o, de maneira negativa, ao positivismo e ao socialismo de Proudhon.

<sup>18</sup> MORELLY, op.cit. p. 53.

<sup>19</sup> Ibid. p. 83.

<sup>20</sup> Cf. MORAES, op.cit.

civilização. As reprovos do autor de *Júlia ou a nova Heloísa* à sociedade civil têm como base a propriedade privada: “o primeiro que, tendo cercado um terreno, aventurou-se a dizer, *isto é meu*, e encontrou pessoas suficientemente simples para acreditar nele, foi o verdadeiro fundador da sociedade civil”<sup>21</sup>. Essa sociedade se contrapõe ao “estado de Natureza”, a partir do qual o homem é protegido das influências dos “brutos” e dos “homens da sociedade civil”:

Eis precisamente o grau a que tinha chegado a maior parte dos Povos Selvagens que nos são conhecidos; e é por não ter suficientemente distinguido as ideias, e notado o quanto esses Povos estavam já longe do primeiro estado de Natureza, que muitos se apressaram a concluir que o homem é naturalmente cruel e que tem necessidade de polícia para o abrandar, enquanto que nada é tão brando quanto ele em seu estado primitivo, quanto colocado pela natureza a distâncias iguais da estupidez dos brutos e das luzes funestas do homem civil, e limitado igualmente pelo instinto e pela razão contra o mal que o ameaça, ele é retido pela piedade Natural a não fazer ele mesmo o mal a ninguém, sem ser levado a isso por nada, mesmo após tê-lo recebido.<sup>22</sup>

No século XVIII, portanto, é perceptível o estabelecimento de uma crítica à sociedade que procura se basear na contraposição entre natural e artificial, se quisermos utilizar termos que parecem capazes de sintetizar o sentido do debate. No século XIX, o teor crítico é mantido. Podemos observá-lo em um autor frequentemente associado aos escritores naturalistas, Arthur Schopenhauer, chamado, inclusive, por René-Pierre Colin, de “um mito naturalista”<sup>23</sup>. Em *Le fondement de la morale*<sup>24</sup>, escrito por ocasião de um concurso promovido pela *Société Royale des Sciences du Danemark*, o filósofo pretendeu responder à questão sobre a origem e o

---

<sup>21</sup> “Le premier qui, ayant enclos un terrain, s’avisa de dire, *ceci est à moi*, et trouva de gens assez simples pour le croire, fut le vrai fondateur de la société civile”. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l’origine et les fondements de l’inégalité parmi les hommes*. Introduction, notes, bibliographie et chronologie par Blaise Bachofen et Bruno Bernardi. Paris: GF Flammarion, 2008. p. 117.

<sup>22</sup> “Voilà précisément le degré où étaient parvenus la plupart des Peuples Sauvages qui nous sont connus; et c’est faute d’avoir suffisamment distingué les idées, et remarqué combien ces Peuples étaient déjà loin du premier état de Nature, que plusieurs se sont hâtés de conclure que l’homme est naturellement cruel et qu’il a besoin de police pour l’adoucir, tandis que rien n’est si doux que lui dans son état primitif, lorsque placé par la nature à des distances égales de la stupidité des brutes et des lumières funestes de l’homme civil, et borné également par l’instinct et par la raison à se garantir du mal qui le menace, il est retenu par la pitié Naturelle de faire lui-même du mal à personne, sans y être porté par rien, même après en avoir reçu”. Ibid.

<sup>23</sup> Cf. COLIN, René-Pierre. *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.

<sup>24</sup> SCHOPENHAUER, Arthur. *Le fondement de la morale*. Traduction d’Auguste Burdeau. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

fundamento da moral. Sua resposta se deu em constante diálogo, ou melhor, refutação da ética kantiana e seu fundamento categórico da moralidade. Schopenhauer acusou Kant de transcendental e metafísico ao sustentar uma ideia de moralidade independente das convenções humanas. Kant teria lançado mão de uma “petição de princípio” insustentável para o autor de *O mundo como vontade e representação*: “eu não conheço nenhuma razão para introduzir em moral a noção de lei, de preceito, de dever: essa maneira de proceder tem uma origem estranha à filosofia, ela é inspirada pelo Decálogo de Moisés”<sup>25</sup>. Daí sua negação de uma ciência que deva ditar o comportamento humano a partir de uma referência transcendental. A experiência, para Schopenhauer, ganha relevância em relação a um ideal abstrato. Fora do âmbito “experimental”, cai-se inevitavelmente em uma aproximação com uma moral de cunho teológico, em que a noção geral de dever se sobressai diante do exame das condutas em particular, que devem ser contempladas em sua especificidade para que se perceba se e o que elas trazem de “equidade espontânea, de caridade pura, de atos inspirados por uma real nobreza de sentimentos”<sup>26</sup>.

Rejeitados os critérios metafísicos de fundamentação da moral, que Schopenhauer acusa de religiosos, um outro critério entra em cena. A piedade ocupará o lugar de julgamento de moralidade de uma determinada ação: “esta piedade, eis o único princípio real de toda justiça espontânea e de toda verdadeira caridade. Se uma ação tem um valor moral, é na medida em que dela decorre: desde que ela tem uma outra origem, ela não vale mais nada”<sup>27</sup>. Uma das intenções da argumentação schopenhaueriana é a de combater o que considera uma excessiva abstração das demais correntes de fundamentação da moral. Ele reclama do que chama de “proposições abstratas” presentes nos escritos de muitos filósofos, que ele acredita fundamentadas em uma “combinação artificial de noções”. Novamente em atuação estará o recurso à ideia de natureza, aqui contraposta explicitamente – e novamente – à religião: “o barão Weyhers achava que é necessário ser um grande malandro, para ser inclinado ao bem unicamente pela religião, e não pela natureza”<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> “je ne connais aucune raison d’introduire en morale la notion de loi, de précepte, de devoir: cette façon de procéder n’a qu’une origine étrangère à la philosophie, elle est inspirée par le Décalogue de Moïse”. Ibid. p. 47.

<sup>26</sup> “équité spontanée, de charité pure, des actes inspirés par une réelle noblesse de sentiments”. Ibid. p. 39.

<sup>27</sup> “Cette pitié, voilà le seul principe réel de toute justice spontanée et de toute vraie charité. Si une action a une valeur morale, c’est dans la mesure où elle en vient: dès qu’elle a une autre origine, elle ne vaut plus rien”. Ibid. p. 156.

<sup>28</sup> “Le baron Weyhers, dit-il, trouvait lui-même qu’il faut être un bien grand coquin, pour être incliné au bien par la seule religion, et non par nature”. Ibid. p. 190.

Após esse percurso não soará estranho que se veja presente de maneira recorrente na discussão do naturalismo o recurso ao tema da natureza, nem o caráter de protesto e crítica encampado pela literatura naturalista. É com esse pano de fundo em mente que gostaria de passar a explorar as nuances próprias da discussão sobre o conceito de natureza quando tomado no âmbito próprio da arte. Nele, não é estranho que se considere o predomínio da noção de que à arte cabe imitar a natureza. Várias discussões sobre a arte se dão justamente sobre a questão da imitação – as teorizações, desde Aristóteles, sobre a “mímesis” mostram isso – mas no período dos séculos XVIII e XIX, obviamente decisivos para a configuração da literatura com pretensão “realista”, um dos cerne da questão se localizava em uma pergunta mais específica: “toda natureza deve ser imitada na arte?”.

Houve duas respostas conflitantes para essa questão. A primeira disse que “todo o real pode se tornar matéria de arte”<sup>29</sup>. A segunda, que essa imitação do real deveria passar pelo crivo do “bom gosto” e dos “pré-julgamentos estéticos da alta sociedade”<sup>30</sup>. Esse viés “nobre”, que passa pelo crivo de uma elite social é o que distingue a “natureza” da “bela natureza”. Ao aprofundar o sentido dessa segunda resposta, Ehrard afirma: “O gosto do verdadeiro cede o passo a um ideal de nobreza convencional; não se pede mais ao artista para pintar a natureza, mas para representar a ‘bela natureza’”<sup>31</sup>. É preciso arrefecer a rusticidade da natureza, amainar seus contornos mais ofensivos e, se for o caso, suplantá-la por completo seu caráter repugnante. Uma seleção deve ser operada em seu seio: “O ‘belo mundo’ não é insensível aos charmes de uma estadia rústica, com a condição de que as misérias e as servidões da vida camponesa não venham lhe chocar a vista ou lhe ferir o olfato; da mesma forma ele pede que os artistas se apeguem à imitação da ‘bela natureza’”<sup>32</sup>.

Aliás, sobre o tema da imitação, Tzvetan Todorov, em *Théories du symbole*, mostrou que nos três primeiros quartos do século XVIII, ao se falar seja de música, pintura ou poesia, quase não há dúvida de que todos esses domínios da arte devem representar a natureza. As discussões vão se estabelecer em um sentido mais específico, justamente o da resposta à questão indicada anteriormente, sobre qual natureza deve ser imitada. John Elias Schlegel, tio dos irmãos

---

<sup>29</sup> “tout le réel peut devenir matière d’art”. Cf. EHRARD, op.cit, p. 256.

<sup>30</sup> “préjugés esthétiques de la haute société”. Ibid, p. 257.

<sup>31</sup> “Le goût du vrai cède le pas à un idéal de noblesse conventionnelle; on ne demande plus à l’artiste de peindre la nature, mais de représenter la ‘belle nature’”. Ibid, p. 259.

<sup>32</sup> “Le ‘beau monde’ n’est pas insensible aux charmes d’un séjour rustique à condition que les misères et les servitudes de la vie paysanne ne viennent pas lui choquer la vue ou lui blesser l’odorat; de même il demande que les artistes s’en tiennent à l’imitation de la ‘belle nature’”. Ibid, p. 268.

Schlegel, já dizia em 1745 que a arte deveria proporcionar prazer ao seu expectador, razão pela qual as partes da natureza que não contribuíssem para esse efeito deveriam ser omitidas no trabalho da imitação. É o mesmo caminho tomado por Lessing no *Laocoonte*, que defendia uma espécie de afastamento consciente de algumas regras da imitação para que a harmonia do conjunto fosse favorecida. É nesse sentido que a discussão sobre o que imitar ganhará desdobramentos: “não se imita mais simplesmente a natureza, imita-se a ‘bela natureza’, quer dizer, uma natureza ‘escolhida’, ‘corrigida’, em função de um ideal invisível”<sup>33</sup>.

Mas um dos desdobramentos mais influentes dessa questão será fornecido pelo abade Charles Batteux, com seu livro *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, de 1746. Nele, defendeu a ideia de que a imitação da natureza deveria ser “sábida” e “esclarecida”, ultrapassando, dessa maneira, o estatuto de mera “cópia servil” de seu objeto. Em suma, dever-se-ia proporcionar uma imitação “na qual se vê a Natureza não tal qual ela é em si mesma, mas tal qual ela pode ser e que se possa concebê-la pelo espírito”<sup>34</sup>.

Essa discussão sobre qual “porção” da natureza deve ser imitada serve de amparo a uma outra, sobre os efeitos da obra de arte sobre aquele que a contempla (ou lê, no caso da literatura). Batteux fornece elementos para se pensar esse tema ao fazer uma distinção entre artes mecânicas, que teriam o objetivo de atender às necessidades humanas, e as belas-artes, cuja finalidade seria o prazer e envolveria os domínios da música, poesia, pintura, escultura e dança. A arquitetura e a eloquência, domínios que misturariam em alguma medida a utilidade e o prazer, são exemplos de um terceiro tipo de relação entre arte e natureza.

Segundo Martha Woodmansee, as ideias de Batteux tiveram larga difusão, extrapolando as fronteiras francesas, que primeiramente viram vir à luz seus escritos. Na Alemanha, por exemplo, os críticos às ideias do abade não teriam ido muito além de difundir suas teorias em um novo idioma, conquanto aparentemente vendessem a ideia de estarem propagando uma estética idealista original. Moses Mendelssohn teria se encarregado de explicitar e colocar no centro de sua teoria sobre a arte o que Batteux teria dito *en passant*, justamente o poder das belas-artes para exercer influência junto àqueles que travam contato com ela: “para Mendelssohn a unidade

---

<sup>33</sup> “On n’imite plus simplement la nature, on imite la ‘belle nature’, c’est-à-dire la nature ‘choisie’, ‘corrigé’, en fonction d’un idéal invisible”. TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Paris: Éditions du seuil, 1977. p. 144.

<sup>34</sup> “où on voit la Nature non telle qu’elle est en elle-même, mais telle qu’elle peut être, et qu’on peut la concevoir par l’esprit”. BATTEUX, Charles, “Les Beaux-Arts réduits à un même principe”, Apud Ibid, p. 145.

das artes é fundamentada nos poderosos efeitos que ela exerce sobre a audiência – na capacidade que ela exhibe para nos *mover*”<sup>35</sup>.

Tais “poderosos efeitos”, por sua vez, estão ligados intimamente à imitação da natureza. Batteaux, como já havia mostrado Woodmansse, acreditava na necessidade de imitar a bela natureza; Mendelssohn acrescentou outro elemento a essa discussão, argumentado que há um ingrediente ainda mais poderoso no processo de imitação da natureza: a perfeição. Para o teórico alemão, a fim de atingir essa perfeição, que tem um poder mais elevado no intuito de alcançar o expectador da arte, o artista deveria selecionar os elementos da natureza que pudessem resultar nela. Se, por exemplo, na caracterização de uma personagem o modelo não se encontra *in totu* na natureza, o artista não precisa ter pudores em recolher traços presentes em vários modelos para compor um que esteja de acordo com sua teoria. Isso leva ao estabelecimento de uma sutil diferença entre Batteaux e Mendelssohn: o primeiro preservou de maneira mais enfática a ideia de imitação da natureza; o segundo, por sua vez, dirigiu-se mais explicitamente às relações internas da obra de arte, que, em busca da harmonia, deveria deixar em segundo plano uma relação de maior dependência com o meio externo e as restrições advindas de um ideal de fidelidade em sua representação.

Em seu rico panorama sobre a transição da crítica literária do neoclassicismo para o romantismo, Meyer Howard Abrams mostrou como as ideias de Batteaux tiveram ampla difusão também nos círculos ingleses, sobretudo a partir do tema da imitação da natureza. Embora tenha restringido suas considerações à poesia, há uma percepção de Abrams que me parece bastante arguta sobre o significado dessa discussão quanto ao que deve ser imitado na arte, a qual gostaria de expor aqui por acreditar que ela pode enriquecer a compreensão do tema que aqui vai sendo desenvolvido. Ele classificou as teorias poéticas em vigência e conflito no século XVIII a partir de quatro grandes blocos. Essas teorias seriam, assim, miméticas, pragmáticas, expressivas e objetivas. Abrams mostrou a importância da discussão sobre a imitação para as teorias pragmáticas de explicação e compreensão do fazer poético, ou seja, aquelas que acreditavam em um poder formador da arte junto ao leitor, um poder capaz de movê-lo rumo a um alvo considerado nobre. Exponho a seguir o trecho que me parece fazer uma síntese bastante útil da discussão:

---

<sup>35</sup> Cf. WOODMANSEE, Martha. *The autor, art, and the market – rereading the history of aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994. p. 15.



Para Sidney [*Sir Philip Sydney, An apology for poetry*], a poesia, por definição tem um propósito: produzir certos efeitos no público. Ela é imitativa apenas como um meio para o fim imediato de deleitar, e acaba deleitando, tudo indica, apenas como um meio de atingir o fim supremo de instruir, pois os ‘poetas corretos’ são aqueles que ‘imitam tanto para deleitar como para instruir, e deleitam para instigar os homens a receber de bom grado essa generosidade, porque, sem prazer, dela eles fugiriam como se estivessem fugindo de um estranho’. Como consequência [...] as necessidades do público tornam-se o território fértil para o estabelecimento de critérios e distinções críticas. Com a finalidade de ‘instruir e deleitar’, os poetas imitam não ‘o que é, foi ou será’, mas apenas ‘o que pode e deve ser’, de tal forma que os próprios objetos de imitação passam a garantir o propósito moral”<sup>36</sup>.

O que me chama a atenção no trecho acima, além da síntese que faz das discussões que vão animar a recepção da poesia no século XVIII na Inglaterra, é o quanto ele pode ser útil para se pensar a recepção do romance um século depois, tanto na França quanto no Brasil. E, sobretudo, a formulação derradeira desse excerto de Abrams não pode passar despercebida: “os próprios objetos de imitação passam a garantir o propósito moral”. Essa é uma outra maneira de formular a disputa entre críticos e autores do naturalismo a respeito do objeto de imitação da arte. O curioso, como veremos, é que tanto um lado quanto outro da contenda parecem acreditar na fórmula destacada acima: os moralistas, para defender o expurgo daquilo que pode ser considerado indigno de comparecer na obra de arte (afinal, os próprios objetos veiculam, por si mesmos, uma capacidade de exercer efeitos no leitor); os romancistas, para defender a representação de todos os elementos do real (justamente porque a exposição do repugnante tem um efeito educativo ao alertar para o perigo que seu contato pode representar). Uns e outros mostram que suas tomadas de posição guardam semelhanças nada desprezíveis com uma já rica discussão no âmbito das teorias artísticas.

---

<sup>36</sup> ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*. Tradução de Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010. p. 32.

## 1.b – O romance e os efeitos da leitura.

A crença nos efeitos da leitura está patente na recepção crítica do romance. O gênero, desde seu surgimento, viu-se às voltas com a necessidade de se justificar diante das variadas acusações que pesaram sobre ele. Essa crença, contudo, não se restringiu ao século XVIII. Os exemplos que veremos a seguir partem do setecentos, mas será possível perceber sua presença no oitocentos, e não apenas em terras europeias, mas também brasileiras.

Aliás, uma compreensão mais especializada da literatura brasileira de meados do oitocentos não estranhará que se fale da existência de uma estreita relação entre romance e moralização (que aparece como um dos efeitos mais caros àqueles que acreditam no poder do livro para mover o leitor). É que já vão se acumulando estudos que procuram destacar as estratégias de defesa de um gênero ficcional que lançou mão de um discurso moralizante, dentre outros motivos, para poder sobreviver às investidas dos que o consideravam possuidor de um perigoso viés detratador dos bons costumes e da boa moral<sup>37</sup>. Vários foram os embates que o romance precisou travar para que pudesse ter sua existência garantida e, o mais importante, chegar às mãos dos leitores. Um breve percurso por alguns aspectos da história da recepção do romance ajudam a entender a necessidade desse discurso moralizante.

Não raro submetidos à categoria de “livros frívolos”, os romances foram, por exemplo, acusados de promover alterações corporais de consequências nada desprezíveis. Os que gastavam muito tempo em sua leitura poderiam sofrer com perda de apetite, taquicardia, atordoamento, irritabilidade etc<sup>38</sup>. Os malefícios de sua leitura atingiriam ainda ramos respeitáveis do saber, como a História, a Geografia, a Poesia e a Eloquência, uma vez que os romances, despreocupados em relação à exatidão dos acontecimentos históricos e inclinados a priorizar histórias de amor, prejudicariam o aprendizado advindo dessas fontes mais “confiáveis”, ciosas da verdade, das temáticas nobres e do bom uso do idioma.

Há que se notar também que o romance nasceu como uma espécie de “primo pobre” na família dos gêneros ficcionais, como observou Antonio Candido:

---

<sup>37</sup> Cito, abaixo, alguns desses trabalhos e a contribuição por eles oferecida.

<sup>38</sup> Cf., a respeito, ABREU, Márcia Azevedo de. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003., em que me baseio para a maior parte das ideias aqui expostas sobre a leitura de romances.

Uma coisa, com efeito, era encontrar razões justificativas para a epopéia ou a tragédia, a ode ou a sátira, unidas por uma tradição venerável e beneficiando dos grandes exemplos da Antiguidade, restaurados então em toda a sua força; outra coisa era abonar a pacotilha duvidosa das narrativas romanescas, que deviam parecer aos intelectuais o que hoje parecerá a fotonovela<sup>39</sup>.

Carente de suporte na tradição clássica e não previsto nas retóricas e poéticas de maior prestígio, o gênero recebeu olhares enviesados por parte dos eruditos, sempre preocupados com a qualidade daquilo que se iria ler: “Ainda mais grave parecia o fato de a leitura de romances ser feita sem supervisão, não contando com a mediação de um padre ou de um ministro como ocorria com a leitura de textos religiosos, tampouco com a mediação de um professor ou de uma tradição de interpretação como se passava com os textos beletrísticos”<sup>40</sup>.

Mas é de um ponto de vista moral que o romance parece ter recebido as maiores reprovações. As cenas de adultério nele abundantes, os crimes perpetrados, as peripécias amorosas de casais fugindo dos olhares mais vigilantes foram tomados como potenciais pervertores dos bons costumes e da moral. As mulheres eram as mais propícias a esses efeitos deletérios. Periódicos como o *London Magazine* já advertiam sobre a periculosidade do romance, maior ainda que a das más companhias, pois exerciam um efeito permanente na memória das leitoras:

não se pode negar que os livros nos quais o amor é o único tema e as intrigas amorosas a única ocupação dos atores sejam mais perigosos até mesmo que as más companhias, já que a narração de cenas lascivas poderia chocar ouvidos ainda não endurecidos pelo vício, quando a representação ardente pintada num romance, e lida na privacidade do leitor, não pode deixar de excitar desejos e deixar vestígios impuros na memória<sup>41</sup>.

A partir dessas acusações, entende-se com mais clareza as estratégias de defesa daqueles que tinham o romance em alta conta. Se ele prejudicava a apreciação de obras mais elevadas e corromperia a moral, caberia então lançar argumentos nessas duas frentes. Foi o que fizeram

---

<sup>39</sup> CANDIDO, Antonio. “Timidez do romance”. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1987. p. 83.

<sup>40</sup> ABREU, op.cit. p. 274.

<sup>41</sup> *London Magazine*, 1773. Apud Ibid. p. 282.

aqueles que, à semelhança de Henry Fielding no prefácio a *Joseph Andrews*, trataram de associar o romance a algum gênero de prestígio, como a epopeia: “parece, acho eu, razoável tratá-lo como épico; ao menos, nenhum crítico pensou ser apropriado colocá-lo sob outra designação, ou encontrou um nome particular para esse gênero”<sup>42</sup>, ou mostrar que os romances estavam plenos de bons exemplos a serem seguidos, o que influenciaria de maneira positiva os leitores. A linguagem acessível e um enredo acessível poderiam “prove[r] excelente uso e instrução, finalmente calculados para plantar as sementes da virtude na juventude”<sup>43</sup>.

Dessa forma, para se justificar, o romance deveria, primordialmente, edificar e instruir; a diversão que ele pudesse causar deveria se subordinar aos dois objetivos mais nobres e sérios, funcionando como uma forma mais fácil de atingi-los. Segundo Abreu, “embora o romance seja distinto da tradição clássica na maior parte dos aspectos, é clara a semelhança, no que tange ao desejo de moralização, com o princípio horaciano da mistura entre deleite e utilidade (*miscuit utile dulci*)”. O efeito disso é que “essa forma de justificar a leitura das belas-letas teve longa e ininterrupta vida”<sup>44</sup>.

O quadro proposto até aqui está ligado mais intimamente ao século XVIII, quando os primeiros romances ingleses apareceram, trazendo, inclusive, a distinção entre *roman* e *novel*. Mas ele é necessário para se compreender melhor a recepção crítica de romances também no século XIX, momento em que o gênero romanesco, embora já mais estabelecido, ainda recebia reprovações e defesas em moldes não muito diferentes. No Brasil há, como anunciamos, estudos que procuraram resgatar a crítica literária desse momento, que recebe os primeiros romances brasileiros.

Em meu trabalho de Mestrado, detive-me na recepção crítica de Joaquim Manuel de Macedo, que mostrou a permanência da preocupação com a moral na leitura de romances, mesmo em meados do século XIX, portanto. Uma das primeiras críticas de maior fôlego sobre romances nesse período foi a que Dutra e Mello fez do primeiro romance de Macedo, *A moreninha*. Nela, expressou a expectativa de que o romance contribuísse com a “educação do povo”, o que o escritor fez de maneira exemplar, já que seu livro “apresenta-nos o quadro edificante da virtude” e não se detém no “pavoroso aspecto do crime”<sup>45</sup>. A virtude de Macedo

---

<sup>42</sup> FIELDING, Henry. *Joseph Andrews*. Apud ABREU, op.cit. p. 291.

<sup>43</sup> ABREU, op.cit. p. 291.

<sup>44</sup> Ibid. p. 306.

<sup>45</sup> DUTRA e MELLO. “A moreninha”. *Minerva Brasiliense*, 01/10/1844. s/p.

estaria em sua contribuição à educação moral do leitor, o que aconteceria a partir de sua exposição à beleza e à bondade: “o bello e o bom teem por si sós bastante força para attrahir as almas bem formadas”<sup>46</sup>.

Fernandes Pinheiro fez coro às expectativas de Dutra e Mello. Segundo o cônego, por meio do romance “póde-se moralisar e instruir o povo, fazendo-lhe chegar o conhecimento de algumas verdades metaphysicas”<sup>47</sup>. *Vicentina*, romance do mesmo Macedo, teria cumprido essas funções ao apresentar um plano “simples e de summa moralidade”<sup>48</sup>. Um bom romance, como o que está em questão, deveria agir “como um poderoso antidoto contra o veneno corrosivo da sociedade”<sup>49</sup>, expondo os males a que se expõem os que não percebem os vícios sociais presentes em práticas aparentemente inofensivas, como os famosos bailes e saraus.

Essa é a tese exposta por Valéria Augusti em sua dissertação de mestrado *O romance como guia de conduta: “A moreninha e Os dois amores”*. Segundo Augusti, esses dois romances macedianos, frequentemente tomados pelo consenso crítico sedimentado no século XX como exemplos de obras pueris e ingênuas, guardavam semelhanças com os populares “guias de conduta” para as moças, comercializados no século XIX. Esses guias traziam uma série de observações que constituíam uma espécie de decoro aplicável aos comportamentos esperados nos bailes, nas reuniões públicas, nos gestos à mesa. Ao contribuir para inculcar tal decoro nas leitoras, os romances exerciam um significativo papel educativo que problematiza seu caráter ingênuo e pueril. Mormente tomadas como exemplo de realismo raso e pitoresco pela crítica literária extemporânea, as descrições dos bailes e encontros amorosos presentes nesses romances traziam consigo, mesmo que sub-repticiamente, aprovações e condenações de tais ou quais gestos, expressões e atitudes. Inseriam-se, assim, na perspectiva da moralização do leitor que estava presente nas expectativas dos defensores do gênero romanescos<sup>50</sup>.

O “leitor” Machado de Assis comprova a forte presença da expectativa moralizadora na leitura do romance de meados do XIX. Ao criticar *O culto do dever*, de Macedo, fez várias ressalvas ao que entendeu ser certa artificialidade dos diálogos da trama e a uma excessiva intromissão do narrador, que deveria deixar as personagens expressarem por si mesmas seus

---

<sup>46</sup> Ibid.

<sup>47</sup> PINHEIRO, Fernandes. “Vicentina”. *Revista Guanabara*, março de 1855. s/p.

<sup>48</sup> Ibid.

<sup>49</sup> Ibid.

<sup>50</sup> Cf. AUGUSTI, Valéria. *O romance como guia de conduta: “A moreninha e Os dois amores”*. Dissertação de mestrado. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 1999.

sentimentos. O motivo da crítica negativa não é, portanto, a finalidade da obra, mas o modo como seu autor a realizou. O tema do romance não é considerado ruim pelo autor de *Dom Casmurro*, pelo contrário: “o nobre sacrifício de uma moça que antepõe o interesse do todo ao seu próprio interesse, o coração da pátria ao seu próprio coração, era um assunto fecundo”, que poderia render “páginas deliciosas, situações interessantes”<sup>51</sup>. Feitas as ressalvas e o elogio do assunto, Machado mostra semelhança com a crítica do período em alguns aspectos, quando afirma “estar de acordo com o autor nos seus intuitos morais”<sup>52</sup>.

Mesmo quando Macedo foi criticado, o critério moral esteve em atividade. Um pseudônimo “Dr. Pancrácio” criticou seu livro *As vítimas-algozes* por não poupar ao leitor contato com descrições demasiadamente realistas dos males causados por escravos submetidos à escravidão. O aspecto das cenas presentes no livro foi considerado “sobejamente imoral para penetrar no lar doméstico”, uma vez que poderia “coadjuva[r] potentemente a perversão dos costumes”<sup>53</sup>.

Na recepção crítica dos romances de Teixeira e Sousa nota-se a mesma preocupação com o aspecto moral da obra. Sobre *O filho do pescador*, Santiago Nunes Ribeiro disse que “a novella pode[ria] ser hum genero muito moral”, uma vez que dela “não poder[ia] resultar o mal que v[inha] d[aqueles] mil romances immoraes e corruptores que pullul[avam] na America e na Europa”<sup>54</sup>. O mesmo Fernandes Pinheiro, que viu cumpridas nos romances de Macedo suas expectativas quanto à moralização, não se decepcionou com *A providência*. Em crítica publicada em *A Guanabara*, além de ter mencionado vários excertos do romance, também destacou “sua moralidade”<sup>55</sup>. Vale lembrar que Teixeira e Sousa teve um reconhecimento junto ao público bem maior do que seríamos levados a crer se nos resumíssemos a ler o que sobre ele foi dito no século XX<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> ASSIS, Machado de. “*J. M. de Macedo: O culto do dever*”. In: ASSIS, Machado de. *Obras completas*. Organização de Afrânio Coutinho. Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992. p.845. [Publicação original, *Diário do Rio de Janeiro*, 16/01/1866].

<sup>52</sup> Ibid. p. 844.

<sup>53</sup> “Dr. Pancrácio” (pseudônimo). *A Vida Fluminense*, 08/01/1870. s/p.

<sup>54</sup> RIBEIRO, Santiago Nunes. “Hum Fragmento do Poema Romantico Tres Dias de Hum Noivado, por A. G. Texeira e Sousa”. Apud SILVA, Hebe Cristina da. “Teixeira e Sousa – a trajetória de um romancista brasileiro em busca de consagração”. In: ABREU, Márcia Azevedo de (org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008. p. 540.

<sup>55</sup> SILVA, op.cit. p. 540.

<sup>56</sup> Ibid.

Na recepção crítica do naturalismo um elemento novo comporá o debate. Ele será proveniente das sugestões trazidas pelos ares científicistas de final do XIX. Ensejo para que exploremos de maneira mais detida sua especificidade.

### **1.c – o ideal científico do naturalismo**

A literatura naturalista partilha da crença nos efeitos da leitura. Isso se evidencia pelo modo com que os escritores empreenderam sua defesa contra a acusação de imoralidade que pairou sobre seus romances. Antes, contudo, de ver a maneira pela qual procuraram se defender dessas acusações, é importante abordarmos os fundamentos da elaboração teórica que Émile Zola, principal autor naturalista francês, ofereceu em seus escritos.

Começemos por algumas considerações sobre *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, de Claude Bernard<sup>57</sup>. Essa obra foi bastante importante para a medicina de finais do século XIX, ao expor os fundamentos do método experimental. Mas sua defesa de uma observação acurada dos fenômenos naturais e da criação de ambientes artificiais que permitissem observar a reação de organismos para extrair os princípios de seu comportamento não ficou limitada ao campo medicinal. Émile Zola procurou adaptá-la para a elaboração literária. Antes de nos determos no modo como se deu essa transposição, vejamos alguns aspectos centrais, ao menos no que toca em sua apropriação pelo autor francês, da ciência praticada por Bernard.

É importante, de início, perceber que o termo “experimentação” é central na teoria do professor do Collège de France e aponta em duas direções: uma, a de que é da observação da natureza que se depreende o funcionamento das coisas (em seu caso, dos corpos); a segunda, de que esse funcionamento pode ser induzido por experiências que têm por alvo justamente provocar reações a fim de que o funcionamento dos corpos seja percebido em diferentes circunstâncias. Daí ele dizer que “uma ciência experimental ou de *experimentação* será uma ciência feita com experiências, isto é, na qual se raciocinará sobre fatos de experimentação

---

<sup>57</sup> BERNARD, Claude. *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale. Part I*. Paris: Librairie Delagrava, 1939.

obtidos em condições que o próprio experimentador criou e determinou”<sup>58</sup>. Reconhece-se a proeminência dos fatos, diante de quem o observador é um analista distanciado, pronto a registrar a lição por eles sugerida:

O método experimental, considerado em si mesmo, não é outra coisa que um *raciocínio* com a ajuda do qual nós submetemos metodicamente nossas ideias à experiência dos *fatos*. O raciocínio é sempre o mesmo, tanto nas ciências que estudam os seres vivos quanto naquelas que se ocupam dos corpos brutos<sup>59</sup>.

Permite-se a manipulação das condições em que serão observados os elementos, uma vez que há ganhos em se criar diferentes situações de interação entre os dados pesquisados. Nessa ordenação entra o elemento humano, a escolha do autor da experiência, suas opções pessoais. Mas a interferência subjetiva termina no instante em que deve haver completa submissão ao resultado da experiência:

O experimentador não deve tomar sua ideia de outro modo senão como um meio de solicitar uma resposta da natureza. Mas ele deve *submeter* sua ideia à natureza e estar pronto a abandoná-la, a modificá-la ou a mudá-la, segundo o que a observação dos fenômenos que ele provocou lhe ensinará<sup>60</sup>.

É importante notar que o experimentador tem uma atitude diferente da do mero observador. O segundo se limita a observar os dados tais como eles são oferecidos pela natureza; o primeiro modifica os fenômenos de forma a capturar sua reação em situações que um fato bruto nem sempre oferece. Mas tanto em um como em outro caso, a atitude é a mesma. A verdade não está dada de antemão por qualquer sistema abstrato ou prévio à observação; ela deve ser totalmente apreendida de um gesto imparcial de quem observa: “O homem percebeu então

---

<sup>58</sup> “Une science expérimentale ou d’*experimentation* sera une science faite avec des expériences, c’est-à-dire dans laquelle on raisonnera sur des faits d’*experimentation* obtenus dans des conditions que l’*expérimentateur* a créées et déterminées lui-même”. Ibid. p. 28.

<sup>59</sup> “La méthode expérimentale, considérée en elle-même, n’est rien autre chose qu’un *raisonnement* à l’aide duquel nous soumettons méthodiquement nos idées à l’expérience des *faits*. Le *raisonnement* est toujours le même, aussi bien dans les sciences qui étudient les êtres vivants que dans celles qui s’occupent des corps bruts”. Ibid, p. 7.

<sup>60</sup> “L’*expérimentateur* ne doit pas tenir à son idée autrement que comme à un moyen de solliciter une réponse de la nature. Mais il doit *soumettre* son idée à la nature et être prêt à l’abandonner, à la modifier ou à la changer, suivant ce que l’observation des phénomènes qu’il a provoqués lui enseignera”. Ibid, p. 39.



que ele não possui em si mesmo o conhecimento e o *criterium* das coisas exteriores, e ele compreendeu que, para chegar à verdade ele deve, ao contrário, estudar as leis naturais e submeter suas ideias, senão sua razão, à experiência, isto é, ao *criterium* dos fatos”<sup>61</sup>.

Não há lugar, percebe-se, para introduzir elementos que possam ofuscar a observação, tais como *a priori*s morais ou metafísicos. A única regra geral válida é a explicitada por Bernard: “Toda a filosofia natural se resume nisto: *Conhecer a lei dos fenômenos*”<sup>62</sup>. Como competir com as conclusões que os fatos impõem?: “o que é necessário somente notar no momento é que a ideia experimental não é arbitrária nem puramente imaginária; ela deve ter sempre um ponto de apoio na realidade observada, isto é, na natureza”<sup>63</sup>. Como diz o próprio Bernard, “em uma palavra, é necessário modificar a teoria para adaptá-la à natureza, e não a natureza para adaptá-la à teoria”<sup>64</sup>.

Quando pensamos em Émile Zola, vemos que o próprio título de sua obra teórica mais explícita sobre o naturalismo faz questão de apontar a influência de Bernard: *O romance experimental*. É por meio dela que travamos um contato mais próximo com as diretrizes teóricas do escritor francês, importantes para uma interação mais completa com as discussões críticas que envolverão a literatura naturalista, inclusive as que se relacionam com as acusações de imoralidade lançadas sobre ela e o discurso de defesa encampado pelos autores.

A partir de *O romance experimental*, a ênfase recai sobre a exposição das coisas como elas são, não necessariamente como devem ser: “A ciência experimental não deve se preocupar com o *porquê* das coisas; ela explica o *como* e nada mais”<sup>65</sup>. A resposta ao “por que” certamente envolve considerações que extrapolam os limites da simples observação. Nas palavras de Claude Bernard que Émile Zola destaca em um trecho de suas correspondências, essa resposta se liga às aspirações de nosso espírito, enquanto que a experimentação interdita ultrapassar o limite do “como”. Zola sobre Bernard:

---

<sup>61</sup> “L’homme s’aperçut alors qu’il ne possède pas en lui-même la connaissance et le criterium des choses extérieures, et il comprit que, pour arriver à la vérité, il doit, au contraire, étudier les lois naturelles et soumettre ses idées, sinon sa raison, à l’expérience, c’est-à-dire au criterium des faits”. Ibid, p. 46.

<sup>62</sup> “Toute la philosophie naturelle se résume en cela: *Connaître la loi des phénomènes*”. Ibid. p. 91.

<sup>63</sup> “Ce qu’il faut seulement noter pour le moment, c’est que l’idée expérimentale n’est point arbitraire ni purement imaginaire; elle doit avoir toujours un point d’appui dans la réalité observée, c’est-à-dire dans la nature”. Ibid. p.54.

<sup>64</sup> “En un mot, il faut modifier la théorie pour l’adapter à la nature, et non la nature pour l’adapter à la théorie”. Ibid, p. 64.

<sup>65</sup> ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979. p. 27.

É necessário dizer ainda uma palavra sobre os limites que Claude Bernard traça à ciência. Para ele, nós ignoraremos sempre o *porquê* das coisas; nós só podemos saber o *como*. É isso que ele exprime nestes termos: ‘A natureza de nosso espírito nos leva a procurar a essência ou o *porquê* das coisas. Nisto, nós visamos mais longe que o alvo que nos é dado alcançar; pois a experiência logo nos ensina que não devemos ir além do *como*, isto é, além da causa próxima ou das condições de existência dos fenômenos [...]’<sup>66</sup>.

No caso de Zola, as lições que ele tirou da filosofia experimental de Claude Bernard estão explícitas em seus escritos. Isso nos confere maior segurança para afirmar a sugestão exercida pelo cientista sobre o escritor e permite compreender de forma mais acurada o ideal artístico do autor. Em continuação às palavras anteriores, ele conclui:

Todas essas considerações são aplicáveis estritamente ao romance experimental. Para não se desviar em especulações filosóficas, para substituir as hipóteses idealistas pela lenta conquista do desconhecido, ele deve se manter na busca do *como* das coisas. Esse é seu papel exato, e é daí que ele tira [...] sua razão de ser e sua moral<sup>67</sup>.

Como o cientista, o romancista também é um experimentador, pois ordena os personagens de modo a colocá-los em situações que permitirão sua observação: “O problema consiste em saber o que determinada paixão, agindo num certo meio e em certas circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade”<sup>68</sup>. Muito da crítica proposta por Zola se voltou contra o que ele chamou de idealistas, que são os “escritores que saem da observação e da experiência para basearem suas obras no sobrenatural e no irracional, que admitem em suma forças misteriosas, fora do determinismo dos fenômenos”<sup>69</sup>. Em seu artigo “De la moralité dans

---

<sup>66</sup> “Il me faut dire encore un mot des limites que Claude Bernard trace à la science. Pour lui, nous ignorerons toujours le *pourquoi* des choses; nous ne pouvons savoir que le *comment*. C’est ce qu’il exprime en ces termes: ‘La nature de notre esprit nous porte à chercher l’essence ou le *pourquoi* des choses. En cela, nous visons plus loin que le but qu’il nous est donné d’atteindre; car l’expérience nous apprend bientôt que nous ne devons aller au-delà du *comment*, c’est-à-dire au-delà de la cause prochaine ou des conditions d’existence des phénomènes. [...]’. Émile Zola, Apud SUWALA, Halina. *Autour de Zola et du naturalisme*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1993. p. 114.

<sup>67</sup> “Toutes ces considérations sont applicables strictement au roman expérimental. Pour ne point s’égayer dans les spéculations philosophiques, pour remplacer les hypothèses idéalistes par la lente conquête de l’inconnu, il doit s’en tenir à la recherche du *comment* des choses. C’est là son rôle exact, et c’est de là qu’il tire, [...], sa raison d’être et sa morale”. Idem. Ibid.

<sup>68</sup> ZOLA (1979), op.cit. p. 99.

<sup>69</sup> Ibid. p.49.

la littérature” (cujo título já indica que a moral é uma preocupação mesmo em 1881), o romancista segue o mesmo raciocínio. A contraposição ao que chama de idealismo é explícita:

O marquês de Sade é um idealista, e um idealista terrível, que triunfa no sobrenatural e no irracional. De sorte que seus filhos diretos, hoje, são precisamente nossos adversários, aqueles que nos acusam de trabalhar na imundície, porque trabalhamos na verdade. Eles declaram a verdade suja e banal, quando toda a moral está nela, e somente nela. Eles crêem serem tão mais nobres, que se perdem ainda mais nas mentiras da imaginação<sup>70</sup>.

Esse ideário científico e sua consequente contraposição ao idealismo motivaram questionamentos a essa pretensa objetividade do escritor, impossível de ser alcançada porque haveria sempre um elemento humano por trás do ato de observar.

Mas terão os autores naturalistas exercido seu *métier* em meio a um ingênuo apelo à objetividade, conforme querem fazer crer certas críticas? O próprio Zola pode responder. Mesmo imbuído das propostas experimentais de Bernard, que, como vimos, dava ao fato observado proeminência em relação às ideias prévias do observador, o teórico e autor do naturalismo nunca escondeu a presença da particularidade no labor romanesco. Em suas correspondências, ele mostrou estar bem consciente da influência exercida pelo fator humano na criação: “Não temos mais a criação exata e real, mas a criação modificada pelo meio onde passa sua imagem. Nós vemos a criação em uma obra de arte através do homem, através de um temperamento, uma personalidade [...]. A realidade exata é então impossível em uma obra de arte”<sup>71</sup>.

Ao comentar *Germinie Lacerteux*, dos irmãos Goncourt, Zola ressaltou a liberdade que deveria caracterizar o trabalho do escritor, ao defender que ele não hesite diante da “plena natureza humana”, não esconda nada do “cadáver humano”, não deixe de se interessar nem mesmo pelas “nossas menores particularidades”. Essa liberdade, ele reconhece diante dos

---

<sup>70</sup> “Le marquis de Sade est un idéaliste, et un idéaliste terrible, qui triomphe dans le surnaturel et dans l'irrationnel. De sorte que ses fils directs, aujourd'hui, sont précisément nos adversaires, ceux qui nous accusent de travailler dans l'ordure, parce que nous travaillons dans la vérité. Ils déclarent la vérité sale et banale, lorsque toute la morale est en elle, en elle seule. Ils croient être d'autant plus nobles, qu'ils se perdent davantage dans les mensonges de l'imagination”. ZOLA, Émile. “De la moralité dans la littérature”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 10: La critique naturaliste, 1881*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002. p. 824.

<sup>71</sup> “On n'a plus la création exacte et réelle, mais la création modifiée par le milieu où passe son image. Nous voyons la création dans une oeuvre d'art à travers l'homme, à travers un tempérament, une personnalité [...]. La réalité exacte est donc impossible dans une oeuvre d'art”. ZOLA, Émile. “Correspondances”, Apud SUWALA, op.cit. p. 67.

críticos avessos ao modo de tratamento da matéria próprio do naturalismo, vem marcada pelo temperamento particular de cada escritor: “por graça, deixai-o criar como bem lhe parece; ele não vos dará jamais a criação tal qual ela é; ele lha vos dará sempre vista através de seu temperamento”<sup>72</sup>.

Dessa forma, uma melhor caracterização do trabalho literário sob a bandeira naturalista aproveitaria para si todas as pistas sugeridas pela apropriação que Zola fez da filosofia de Claude Bernard, mas não deixaria se levar pela ilusão de total objetividade frente à coisa observada. Ela perceberia a tensão existente entre, de um lado, a busca da observação da matéria do romance, ou seja, toda a vida humana e social em seus mais variados aspectos, incluindo, aí, a experimentação que consiste em criar situações que propiciem observar reações humanas às mais diferentes condições sociais e, de outro, a sempre presente participação das particularidades do observador que influenciam no ato da observação.

Esse aspecto menos taxativo quanto à imparcialidade, aliás, estaria na base da adoção do termo “naturalismo” por Zola, que o teria preferido frente ao mais corrente até então para descrever essa literatura que se desprendia de modelos românticos, ou seja, “realismo”. Segundo Suwala,

como tal era então o sentido corrente do termo ‘realista’ [ou seja, uma propugnação mais radical da objetividade do autor], ele o emprega com toda sorte de reservas para caracterizar sua estética, e não tardará muito a substituí-lo pelo termo mais rico de ‘naturalismo’, que aparece sob sua pena em um artigo publicado em 6 de fevereiro de 1865 em *Le salut public* de Lyon<sup>73</sup>.

Algumas observações que Henri Mitterand ofereceu em *Le regard et le signe – Poétique du roman réaliste et naturaliste* contribuem para refinar a compreensão que podemos ter do naturalismo. Mitterand, responsável pela última edição das obras completas de Zola na França,

---

<sup>72</sup> “Par grâce, laissez-le créer comme bon lui semble; il ne vous donnera jamais la création telle qu’elle est; il vous la donnera toujours vue à travers son tempérament”. ZOLA, Émile. “Deux définitions du roman”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 1: Les Débuts, 1858-1865*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002. p. 761.

<sup>73</sup> “Et comme tel était alors le sens le plus courant du terme ‘réaliste’, il ne l’emploie qu’avec toutes sortes de réserves pour caractériser son esthétique à lui, et ne tardera guère à le remplacer par le terme plus riche de ‘naturalisme’ qui apparaît sous sa plume dans un article publié le 6 février 1865 dans *Le Salut public* de Lyon”. SUWALA, op cit. p.68.

procurou rediscutir justamente alguns lugares comuns que foram se cristalizando sobre o naturalismo, talvez de maneira apressada demais. Contra uma concepção um tanto simplista do naturalismo, que o atrelou à pretensão de total objetividade, em desconsideração muitas vezes do que disse explicitamente Émile Zola, ele defende que

é preciso dizer e redizer que o naturalismo não é somente o *discurso* sobre o real, sobre a ciência, sobre as relações entre a arte e a verdade; são as narrativas em que o imaginário dos escritores e os modelos impostos da estrutura narrativa exercem um papel ao menos tão importante quanto as concepções teóricas<sup>74</sup>.

Em outras palavras: não se pode esquecer das particularidades próprias do empreendimento romanesco, que, não obstante desejar estar fundado em uma observação imparcial da realidade, não é mero decalque direto dela. Antes, há constrações que exercem sobre a representação da realidade uma força que não se pode ignorar. Mitterand recoloca em questão um elemento que, poderíamos dizer, ajuda sempre a lembrar que quando lemos romances naturalistas, ainda lemos romances, não obstante toda a carga teórica relacionada à imparcialidade da observação que ele traz consigo para sua caracterização e legitimação: “quem interpreta o naturalismo como uma doutrina de submissão absoluta ao objeto, de cópia laboriosa, de reprodução impessoal das coisas e dos seres, comete então um contrasenso, tanto sobre as teorias de Zola quanto sobre sua obra romanesca”<sup>75</sup>.

Um aspecto interessante do naturalismo, assim, é que questões de fundo mais formal, relativas, por exemplo, à voz narrativa e à escolha do objeto sobre o qual se vai lançar a minúcia da descrição estão intimamente relacionadas à preocupação com a “verdade” da obra de arte, uma verdade, no entanto, que não é buscada pela via da negação do trabalho de transfiguração próprio do fazer romanesco, mas que está amparada por uma concepção de representação da natureza que não fica devendo em matéria de teorização ou sofisticação, como se verá a seguir.

---

<sup>74</sup> “il faut dire et redire que le naturalisme, ce n’est pas seulement le *discours* sur le réel, sur la science, sur les rapports entre l’art et la vérité; ce sont des récits où l’imaginaire des écrivains et les modèles imposés de la structure narrative jouent un rôle au moins aussi important que les conceptions théoriques”. MITTERAND, Henri. *Le regard et le signe – Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. p.5.

<sup>75</sup> “Qui interprète le naturalisme comme une doctrine de soumission absolue à l’objet, de copie laborieuse, de reproduction impersonnelle des choses et des êtres, commet donc un contresens, tant sur les théories de Zola que sur son oeuvre romanesque”. Ibid. p. 31.

## 1.d – Verdade e moralidade

Ao trazer para a literatura discursos originados em contextos científicos, Émile Zola se armou para um combate que travaria em várias frentes. Não só a mais explicitamente literária, ao criticar a fantasia e o idealismo românticos, mas uma que se desenvolveu na arena da moralidade, na qual ocupavam lugar oposto os críticos do naturalismo.

Ao observarmos as considerações de Zola sobre os romances idealistas, vemos que a questão da moral é depurada de possíveis mal-entendidos que poderiam ser sugeridos pela defesa que ele faz contra seus acusadores. “Ser mestre do bem e do mal”, como diz o escritor francês, não é o mesmo que assumir um tom de perfeito moralista pronto a interferir na vida dos homens para dizer como eles devem viver. A moral do romancista naturalista se encontra plenamente presente em seu ato de impessoalidade frente à coisa observada:

O romancista deve igualmente ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas. Ele desaparece, pois; conserva para si sua própria emoção, expõe simplesmente o que viu. Eis a realidade; estremeçam ou riam diante dela, tirem uma lição qualquer, a única tarefa do autor foi pôr sob seus olhos os documentos verdadeiros. Há, além disso, nessa impessoalidade moral da obra, uma razão de arte<sup>76</sup>.

“Impessoalidade moral da obra”. É difícil precisar em que sentido Zola associa moralidade e impessoalidade, mas a pista a ser seguida deve considerar que ele está sempre às voltas com as polêmicas geradas pelos seus romances. Por isso não se deve descartar a possibilidade de que essa associação seja parte de uma tática de defesa, como se vê, aliás, na estratégia utilizada por escritores acusados de imoralidade, que é a de alegar que a exposição, nas obras, de aspectos que possam ser considerados imorais, tem o efeito de afastar os leitores da imoralidade na vida real<sup>77</sup>. Uma das ênfases de Zola, no entanto – e aí sua defesa da

---

<sup>76</sup> ZOLA (1979), op.cit. p. 104.

<sup>77</sup> Baudelaire, por exemplo, acusado de ultraje à moral, viu seus advogados utilizarem precisamente esse argumento: “sua obra é essencialmente moral e moralizadora. Se ele mostra o mal, se ele descreve a flora dos lugares insalubres, se ele retrata os frutos dos vegetais venenosos, é para nos dar horror a eles, para inspirar em nós a aversão e o nojo por eles” [son oeuvre est essentiellement morale et moralisatrice. S’il montre le mal, s’il décrit la flore des lieux malsains, s’il dépeint les fruits des végétaux vénéneux, c’est pour nous en donner l’horreur, pour nous en inspirer la

impessoalidade – foi a de que não deve haver um arranjo artificial de desfechos ou intrigas que procurem transmitir lições e nem a interferência do narrador para lançar juízos às personagens. A posição de distanciamento do escritor está presente em sua impassividade diante da exposição que apresenta:

Um romancista que experimenta a necessidade de indignar-se contra o vício e de aplaudir a virtude, prejudica igualmente os documentos que traz, pois que sua intervenção é tão importuna quanto inútil; a obra perde sua força, não é mais uma página de mármore tirada de um bloco de realidade, mas é uma matéria trabalhada, remodelada pela emoção do autor, emoção que está sujeita a todos os preconceitos e a todos os erros”<sup>78</sup>.

Segundo Zola, seus críticos esperavam que ele transformasse as personagens de forma a amenizar suas características reprováveis, para fazer sobressair a virtude: “assim, numa personagem, deveremos fazer uma seleção: tomar os bons sentimentos, omitir os maus; e mesmo, seremos ainda mais recomendáveis, se inventarmos completamente a personagem, se a lançarmos no molde convencional do bom tom e da honra”<sup>79</sup>. Essa transformação é inaceitável ao método experimental, que se quer determinado pelas leis objetivas da observação científica. Os naturalistas lutam pela verdade, não importa como ela apareça perante o observador. É nessa arena da verdade que se decide a questão da moral: “Em suma, a questão da moralidade no romance se reduz, portanto, a estas duas opiniões: os idealistas pretendem que é necessário mentir para ser moral; os naturalistas afirmam que não se poderia ser moral fora da verdade”<sup>80</sup>. Não se trata aqui da defesa do vício, mas da defesa da demonstração clara e inequívoca de sua existência e de seus efeitos na vida social.

Assim, os escritores que seguem o método experimental almejam “ser mestres dos fenômenos dos elementos intelectuais e pessoais, para poder dirigi-los”<sup>81</sup>. Essa direção, com vistas à resolução dos problemas da sociedade, é um dos argumentos zolanianos para se defender das acusações a ele lançadas. O tom de defesa é inegável:

---

haine et le dégoût]. Cf. ZEVAËS, Alexandre. *Les procès littéraires au XIX siècle*. Paris: Librairie Académique, 1924. p. 137-8.

<sup>78</sup> ZOLA (1979), op.cit. p. 104.

<sup>79</sup> Ibid. p. 105.

<sup>80</sup> Ibid. p. 106.

<sup>81</sup> Ibid. p. 48.

Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo, e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano?<sup>82</sup>

A interpretação que propomos dessas palavras de Zola podem ser reforçadas pela proposta de Suwala, quando ela enfatiza a ideia de que a elaboração de uma imagem fiel do real por parte do autor é o caminho para a moralização via obra literária: “a este respeito, quanto mais a imagem que ele oferece da realidade é fiel, melhor ele preenche sua função investigadora. Por isso mesmo, ele pode também servir à moral: é a ‘moralização indireta pela exposição lógica e poderosa da verdade’”<sup>83</sup>. É essa ligação entre moral e verdade que serve ao escritor naturalista para se livrar das acusações de imoralidade.

Se um lugar bastante frequentado pelos críticos foi o de associar temas considerados indecentes, descrições demasiadamente cruas e situações de vida abjetas à imoralidade, Zola transformou tudo isso em elementos para justificar a honestidade de sua elaboração literária, que não mascararia em nenhum momento a matéria que lhe serviu de inspiração. Compreende-se, assim, porque “uma aproximação se opera, no espírito e na escritura de Zola, entre ‘verdade’ e ‘brutalidade’, os dois termos chamando um ao outro para se tornarem inseparáveis”<sup>84</sup>. É que quanto mais o romance é ousado em suas descrições, mais ele reforça seu caráter verídico, porque mais completa e honestamente a verdade se faz presente nas páginas de seu romance.

“A função moral da literatura é para ele [Zola] coisa indiscutível. Só se pode discutir a escolha dos meios”<sup>85</sup>, argumenta Suwala, que mostra no percurso intelectual de Zola uma escolha que conta com não pouco amparo teórico: “rompendo com o ‘moralismo estético’ que faz ‘do belo um simples corolário do bem’, seduzido um momento pela teoria da arte pela arte, ele termina por se engajar na via que o conduzirá a identificar moral e verdade, e a professar ‘a

---

<sup>82</sup> Ibid. p. 49.

<sup>83</sup> “a cet égard, plus l’image qu’il offre de la réalité est fidèle, et mieux il remplit sa fonction investigatrice. Par cela même, il peut aussi servir la morale: c’est la ‘moralisation indirecte par l’exposé logique et puissant de la vérité’”. Cf. SUWALA, op.cit. p. 137.

<sup>84</sup> “Un rapprochement s’opère, dans l’esprit et l’écriture de Zola, entre ‘verité’ et ‘brutalité’, les deux termes s’appelant l’un l’autre, pour devenir inséparables”. Ibid.

<sup>85</sup> “La fonction morale de la littérature est pour lui [Zola] chose indiscutable. Seul peut prêter à discussion le choix des moyens”. Ibid. p. 143.



impessoalidade moral’ da obra de arte literária”<sup>86</sup>. Essa “impessoalidade moral” está presente, como vimos, na atitude de se eximir de lançar um veredito ou chegar a uma lição explícita sobre determinado assunto: “um experimentador não tem que concluir, justamente porque a experiência conclui por ele”<sup>87</sup>. Gisèle Sapiro resume de forma bastante proveitosa a atitude dos autores naturalistas:

Contra esta concepção [de que a arte deveria alimentar no leitor o amor pelo belo e pelo bem], a corrente realista desenvolveu uma nova concepção das relações entre estética e moral. Mostrar o mal não significa aprová-lo. É justamente o contrário. Não é por meio da idealização, mas da descrição da realidade tal qual ela é, é dizendo a verdade, que a literatura é útil. O princípio é emprestado do paradigma científico: o conhecimento do mal constitui uma etapa necessária para descobrir o remédio contra ele. Os realistas vão mesmo mais longe: no domínio moral, o conhecimento do mal e de suas consequências tem uma virtude pré-moral, o conhecimento do mal e de suas consequências tem uma virtude preventiva<sup>88</sup>.

Por esse viés se justifica a característica formal de muitos romances no que tange ao papel neles exercido pelo narrador. Diferentemente do que se poderia dizer de alguns dos mais conhecidos romances de Joaquim Manuel de Macedo, para pensar em um exemplo brasileiro, cujo narrador faz questão de tomar o leitor pelas mãos para ser seu guia na exploração das diversas situações vividas pelos protagonistas, atitude justificada pela intenção moralizante da narrativa<sup>89</sup>, nos romances naturalistas o narrador se exime de lançar juízos sobre os personagens.

---

<sup>86</sup> “Rompan avec le ‘moralisme esthétique’ qui fait ‘du beau un simple corollaire du bien’, séduit un moment par la théorie de l’art pour l’art, il finit par s’engager sur la voie qui le mènera à identifier morale et vérité, et à professer ‘l’impersonnalité morale’ de l’oeuvre d’art littéraire”. Ibid. p. 144.

<sup>87</sup> “un expérimentateur n’a pas à conclure, parce que justement l’expérience conclut pour lui”. ZOLA, Émile. Apud. Ibid.p.148.

<sup>88</sup> “Contre cette conception, le courant réaliste a développé une nouvelle conception des rapports entre esthétique et morale. Montrer le mal ne signifie pas l’approuver. Au contraire, même. Ce n’est pas au moyen de l’idéalisations mais de la description de la réalité telle qu’elle est, en disant la vérité, que la littérature est utile. Le principe est emprunté au paradigme scientifique: la connaissance du mal constitue une étape nécessaire pour en découvrir le remède. Les réalistes vont même plus loin: dans le domaine moral, la connaissance du mal et de ses conséquences a une vertu pré-moral, la connaissance du mal et de ses conséquences a une vertu préventive”. SAPIRO, Gisèle. *La responsabilité de l’écrivain – littérature, droit et morale en France (XIX-XXI siècle)*. Paris: Éditions du Seuil, 2011. p. 298.

<sup>89</sup> “O narrador também não hesita em dar explicações aos leitores, antecipando-lhes as críticas e argumentando, a seu modo, em favor de seus pontos de vista. Sua atitude é a do mestre-escola paciente e interessado no aprendizado

Não porque tenha abdicado totalmente dessa mesma intenção, mas porque entende que o melhor meio para atingi-la está no contato que o leitor pretensamente toma com a realidade tal qual ela é<sup>90</sup>. É claro que a partir do momento em que estamos cientes desse ideal de composição literária nos encontramos mais aptos para perguntar se sua realização realmente se efetiva no romance. Por ora, limitamo-nos a tentar mostrar o motivo pelo qual a teoria defendida por Zola ganha essa feição que vimos expondo e não outra. À frente, ao tratarmos do romance de Adolfo Caminha, veremos de que maneira se concretiza esse ideal que não ficou restrito ao escritor francês.

Mas como se daria essa moralização pelo exemplo, tão invocada pelos autores naturalistas? Em seu artigo “De la moralité dans la littérature”, no qual procura se defender das acusações de obscenidade lançadas a sua obra, Zola dá um exemplo prático da possível contribuição à sociedade dada pela literatura feita por ele. Ao retratar uma jovem dominada pela devassidão, o romance naturalista investigará os motivos que a levaram a tal situação. Esses podem ser o “alcoolismo dos pais” ou as “promiscuidades dos subúrbios” em que ela vive:

---

dos seus discípulos [...]”. Cf. LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita – livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 113.

<sup>90</sup> Essa questão amparou parte considerável das discussões sobre *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert. Pergunta-se Ernest Pinard, procurador de justiça encarregado da acusação contra o romancista: “Quem pode condenar esta mulher no livro? Ninguém. Tal é a conclusão. Não há no livro um personagem que possa condená-la. Se vós encontrardes nele um personagem sábio, se encontrardes nele um único princípio em virtude do qual o adultério seja infamado, eu estou errado. Se, no entanto, em todo o livro, não há um personagem que possa fazê-la obedecer, se não há uma ideia, uma linha em virtude da qual o adultério seja deslustrado, sou eu que tenho razão, o livro é imoral” [Qui peut condamner cette femme dans le livre? Personne. Telle est la conclusion. Il n’y a pas dans le livre un personnage qui puisse la condamner. Si vous y trouvez un personnage sage, si vous y trouvez un seul principe en vertu duquel l’adultère soit stigmatisé, j’ai tort. Donc, si, dans tout le livre, il n’y a pas un personnage qui puisse lui faire courber la tête, s’il n’y a pas une idée, une ligne en vertu de laquelle l’adultère soit flétri, c’est moi qui ai raison, le livre est immoral]. Maître Sénard, advogado do escritor, argumenta que o intento de Flaubert foi, sobretudo, “tomar um tema de estudos na vida real, foi o de criar, de constituir tipos verdadeiros na classe média, e de chegar a um resultado útil. Sim, o que mais preocupou meu cliente no estudo ao qual ele se entregou, é precisamente a finalidade útil, perseguida colocando-se em cena três ou quatro personagens da sociedade atual vivendo nas condições da vida real, e apresentando aos olhos do leitor o quadro verdadeiro daquilo que se encontra mais frequentemente no mundo” [ç’a été de prendre un sujet d’études dans la vie réelle, ç’a été de créer, de constituer des types vrais dans la classe moyenne et d’arriver à un résultat utile. Oui, ce qui a le plus préoccupé mon client dans l’étude à laquelle il s’est livré, c’est précisément ce but utile, poursuivi en mettant en scène trois ou quatre personnages de la société actuelle vivant dans les conditions de la vie réelle, et présentant aux yeux du lecteur le tableau vrai de ce qui se rencontre le plus souvent dans le monde]. Trechos extraídos de POIVRE D’ARVOR, Olivier et Patrick. “*Fault-il brûler ce livre?*” – Écrivains en procès. Condè-sur-Noireau: Éditions Points, 2010. pp. 49 e 53.

Eis uma verdadeira meretriz<sup>91</sup>, eis como ela se conduz e como ela trabalha em seguida, eis os fatos estabelecidos pela observação e experiência; doravante, porque a experiência nos torna mestres dos fatos, cabe a nós impedi-los de se produzir: saneemos os subúrbios, suprimamos cientificamente as meretrizes. E ainda que a obra não trouxesse essa conclusão prática, ela teria sempre a utilidade de uma investigação exata, de uma verdade humana estabelecida, indestrutível<sup>92</sup>.

De forma prática, portanto, o romance aponta a causa social do mau comportamento individual. Cabe a quem de direito corrigir o ambiente que conduz à devassidão. Expor o cenário em sua mais ofensiva crueza é um ato de moralidade na medida em que contribui para a cura dos males sociais. É claro que nesse aspecto o próprio Zola acaba por defender um “funcionamento ideal” do romance de difícil comprovação prática, como se a contemplação tanto do mal quanto de suas consequências no exercício de leitura conduzisse imediatamente o leitor ao desejo de saná-los ou desse a ele as ferramentas práticas para chegar a esse resultado.

Mas ele parece acreditar mesmo nisso, embora defenda que haja maneiras específicas pelas quais se chegar a essa moralização. Podemos voltar ao tema do narrador que se exime de julgar as ações dos personagens, o que suscitou reprovações de críticos também no naturalismo. Inscrever esse debate sob a rubrica de mera escolha formal ou estilística dos escritores é uma opção que ignora uma discussão que se desenrola sobre o modo de conduzir o leitor que trava contato com a obra. Sapiro explicita o que está em jogo aqui:

O leitor deve ser guiado por um narrador que julga as ações dos personagens em termos das normas de moralidade, como pensava Balzac, ou que desaparece atrás deles, como queria Flaubert? Na esteira desse último, os romancistas naturalistas deixam, quanto a eles, ‘a realidade se fazer lição a ela mesma’. ‘O naturalismo não se pronuncia. Ele examina. Ele descreve. Ele diz: Isto é. Cabe ao público tirar conclusões’, responde Zola a uma jornalista do *Figaro* de 18 de setembro de 1884. À sedução, eles preferem a

---

<sup>91</sup> Sabemos que o termo “fille” pode ter várias traduções, desde a mais comum, “jovem”, até “solteira” ou “religiosa” (“filles du Calvaire”, segundo o *Le nouveau Petit Robert*). A opção por “meretriz” se explica pelo contexto.

<sup>92</sup> “Voilà une vraie fille, voilà comment elle pousse et comment elle fonctionne ensuite, voilà des faits établis par l’observation et l’expérience; désormais, puisque l’expérience nous rend maîtres des faits, c’est à nous de les empêcher de se produire: assainissons les faubourgs, supprimons scientifiquement les filles. Et quand même l’oeuvre n’apporterait pas cette conclusion pratique, elle aurait toujours l’utilité d’une enquête exacte, d’une vérité humaine mise debout, indestructible”. ZOLA, Émile. “De la moralité...”. In: ZOLA (2002), op.cit. p.824.

franqueza brutal. Eles creem inútil acompanhar seu estudo de um comentário moral. ‘A vida contém nela seus ensinamentos’, escreve Louis Desprez. Os leitores estão em condições de chegar a uma conclusão. Seria injuriar sua inteligência crê-los incapazes de a tirar eles mesmos<sup>93</sup>.

Não é o que pensa o cioso J. Barbey d’Aurevilly. Ele critica justamente essa ausência do narrador, que deveria, após colocar os personagens em diálogo, exprimir sua opinião:

findo o diálogo, o romancista retomaria sua narrativa e sua Página, aí lançando seu estilo e seu pensamento. Mas o sr. Zola não tem nem estilo nem pensamento a lançar. Ele não tem em seu ventre mais do que a consciência dos seus personagens, que suas ignóbeis paixões, suas horríveis maneiras de sentir e de se expressar<sup>94</sup>.

D’Aurevilly se queixa justamente da ausência de opinião do “moralista”, capaz de conferir ao romance a característica que o enobreceria: “sua opinião de moralista não se irradia através de suas pinturas, como os grandes romancistas, como Balzac, por exemplo, faz irradiar através das suas, mesmo quando eles não o expressam. A opinião do moralista no romancista, o Realismo a suprimiu... e é por isso, coisa lamentável!”<sup>95</sup>. Zola obviamente não escapa da recriminação: “Certamente! Malgrado seu prefácio à *patte blanche*; eu não sou tão tolo para falar [de] moral ao Sr. Zola, nos livros de quem a moral é muda e jamais disse uma palavra nem lançou um grito entre os horrores que ele se deleita de neles retratar”<sup>96</sup>. Talvez o amparo para

---

<sup>93</sup> “le lecteur doit-il être guidé par un narrateur qui juge les agissements des personnages à l’aune des normes de moralité, comme le pensait Balzac, ou celui-ci doit-il disparaître derrière eux, comme le voulait Flaubert? À la suite de ce dernier, les romanciers naturalistes laissent, quant à eux, ‘la réalité se faire la leçon à elle-même’. ‘Le naturalisme ne se prononce pas. Il examine. Il décrit. Il dit: Ceci est. C’est au public de tirer conclusions’, répond Zola à une journaliste du *Figaro* le 18 septembre 1884. À la séduction, ils préfèrent la franchise brutale. Ils croient inutile d’accompagner leur étude d’un commentaire moral: ‘La vie contient en elle ses enseignements’, écrit Louis Desprez. Les lecteurs sont tout à fait en mesure d’aboutir à une conclusion: ‘Ce serait faire injure à l’intelligence que de les croire incapables de la tirer eux-mêmes’”. SAPIRO, op.cit. p. 452.

<sup>94</sup> “Le dialogue fini, le romancier reprenait son récit et sa Page, y versant son style et sa pensée. Mais M. Zola n’a ni style ni pensée à verser. Il n’a plus dans le ventre que la conscience de ses personnages, que leurs ignobles passions, leurs horribles manières de sentir et de s’exprimer”. p. 234. D’AUREVILLY, J. Barbey. *Le Roman contemporain*. Alphonse Lemerre Éditeur: Paris, 1902. p. 234.

<sup>95</sup> “Leur opinion de moralistes ne rayonne pas à travers leurs peintures, comme les grands romanciers, comme Balzac, par exemple, la font rayonner à travers les leurs, même alors qu’ils ne l’expriment pas. L’opinion du moraliste dans le romancier, le Réalisme l’a supprimée... et c’est par là, chose lamentable!”. Ibid, p. 56.

<sup>96</sup> “Certes! malgré sa préface à *patte blanche*; je ne suis pas assez bête pour parler morale à M. Zola, dans les livres de qui la morale est muette et n’a jamais dit un mot ni poussé un cri parmi les horreurs qu’il se délecte à y retracer”. Ibid. p. 232.

essa postura esteja no anseio por um apontamento mais enfático de como as coisas deveriam ser, ao invés de se resumir a mostrar o que elas são<sup>97</sup>. Aproxima-se dessa atitude a rejeição da arte pela arte, como explicita Brunetière, para quem essa ausência de finalidade explícita da arte conduz à imoralidade. A arte que busca suas regras exclusivamente em si mesma pode “degenerar rapidamente em um conjunto de artifícios para mover a sensualidade”<sup>98</sup>. Ela ainda incorre no risco de “fazer da beleza das coisas a medida de seu valor absoluto”<sup>99</sup>, o que não passaria de “diletantismo”. Quando isso acontece, “não é somente a arte que está perdida, é também a moral, ou, se vocês querem algo mais preciso, é a sociedade que fez da arte um ídolo”<sup>100</sup>.

Todas essas discussões travadas entre autores e críticos do naturalismo tocam em vários aspectos: os mais próprios da literatura, como a discussão sobre a intromissão ou não do narrador no enredo do romance; os mais voltados a uma discussão estética mais ampla, que procuram discutir a finalidade da elaboração artística; e aqueles que estão mais próximos dos efeitos almejados pelas obras, que se dividem ao menos em dois pólos a partir de uma intenção mais ou menos comum, quais sejam, em romancistas que acreditam na moralização pelo exemplo e em críticos que apreciariam uma explicitação maior dos caminhos que o leitor deveria seguir no contato com o livro. Todas essas questões, que acreditamos necessárias para uma melhor elucidação do ambiente em que se moveram autores, leitores e críticos do naturalismo estão ligadas, ora de forma mais próxima ora menos, ao aspecto que procuramos abordar no primeiro capítulo deste trabalho: o da relação entre arte e natureza, ponto que toca de perto uma discussão que teve seu início na Grécia Antiga e cujos desdobramentos chegam até os dias atuais.

Cabe examinar, a seguir, a maneira pela qual os críticos receberam os romances naturalistas. Perceberemos que a argumentação de defensores e detratores do naturalismo está constantemente relacionada às questões envolvendo a natureza e sua representação.

---

<sup>97</sup> D'aurevilly estaria de acordo aqui com Ludovic Dugas, que já afirmava que “a moral é a determinação dos costumes *ideais*, não a observação nem a explicação dos costumes *reais*” [La morale est la détermination des mœurs *idéales*, non l'observation ni l'explication des mœurs *réelles*]. Cf. DUGAS, Ludovic. *Cours de morale théorique & pratique – I morale théorique*. 2<sup>a</sup> édition revue et corrigée. Paris: Henry Paulin et Cie, Éditeurs, 1909. p.1.

<sup>98</sup> “dégénérer rapidement en un ensemble d'artifices pour émouvoir la sensualité”. BRUNETIÈRE, Ferdinand. *L'art et la morale*. 2<sup>a</sup> édition. Paris: J. Hetzel et Cie. Éditeurs, 1898. p.34.

<sup>99</sup> “faire de la beauté des choses la mesure de leur valeur absolue”. Ibid. p. 42.

<sup>100</sup> “n'est pas l'art seulement qui est perdu, c'est aussi la morale ou, si vous voulez quelque chose de plus précis, c'est la société qui s'est fait de l'art une idole”. Ibid, p. 42.

## 2 – Recepção crítica da literatura naturalista – França e Brasil

Peut-on dire que les ouvrages des médecins sont immoraux? Nullement. Ils sont vrais. Il est temps de lire la littérature avec le même esprit, ce qui veut dire qu'il est temps de ramener la littérature à la vérité. La peinture franche du vice n'est jamais immorale ou dangereuse. Ce qui est dangereux et immoral, c'est d'appliquer le fard et des grâces sur le vice, enfin de l'embellir.

L.-X. de Ricard<sup>101</sup>

O intuito de abordar em linhas gerais a recepção crítica do naturalismo na França antes de fazê-lo em relação ao Brasil não deve gerar a ideia de que em terras tupiniquins os homens de letras se puseram a meramente copiar as tendências do que se fazia no centro da Europa. A própria disposição do escrito no papel não permite a simultaneidade que gostaríamos de imprimir à exposição, que também perderia sua clareza caso optássemos por entremear os dois países no panorama que será sugerido a seguir. Dizemos isso porque pesquisas recentes têm sido convincentes no sentido de apontar que o trânsito de ideias entre centro e periferia não se dá apenas em via de mão única ou em uma relação de mera passividade, razão pela qual a recepção crítica do naturalismo no Brasil não deve ser tomada como tendo sido “influenciada” pela francesa<sup>102</sup>.

Nossa intenção, ao tratar de elementos presentes na recepção do naturalismo em seu país de origem, é a de mostrar que a reflexão sobre o naturalismo – e sobre a literatura em geral – ocorria simultaneamente em diversos lugares e que os críticos não tomavam em consideração apenas o que se escrevia em seu próprio país. Ao contrário, entravam em diálogo com críticos e escritores de diversas partes do mundo. A presença francesa foi, certamente, muito importante no Brasil, razão pela qual vem exposta aqui, mas sua contribuição deve guardar a advertência proposta por Ângela Alonso ao tratar do mesmo período, embora com olhar voltado à política e não à literatura: “ler os textos brasileiros conforme graus de fidelidade doutrinária a teorias

---

<sup>101</sup> “Pode-se dizer que as obras dos médicos são imorais? De forma alguma. Elas são verdadeiras. É tempo de ler a literatura com o mesmo espírito, o que quer dizer que é tempo de conduzir a literatura à verdade. A pintura franca do vício nunca é imoral ou perigosa. O que é perigoso e imoral é aplicar a maquiagem e as graças sobre o vício, a fim de embelezá-lo”. L.X. de Ricard, Apud SUWALA, op. cit. p 38.

<sup>102</sup> Cf. GRUZINSKI, Serge. *Les quatre parties du monde – Histoire d'une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. “Revedo o naturalismo”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.) *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

estrangeiras conduz sempre a um diagnóstico de insuficiência: a questão acaba formulada como relação de cópia/desvio entre sistemas intelectuais nativos e estrangeiros”<sup>103</sup>. Ao concordar com a observação, no final do capítulo estaremos mais aptos a perceber o teor dos debates lá e aqui, e poderemos propor comparações sem a preocupação de tentar observar a crítica no Brasil como mera tentativa de equiparação à sua congênere francesa.

### 2.1.a – Preâmbulos da crítica ao naturalismo.

O texto de Halina Suwala, “Le roman devant la ‘petite critique’ de 1856 à 1865”<sup>104</sup>, esboça o panorama imediatamente anterior ao surgimento dos romances naturalistas, mas cujas reverberações se farão sentir no período. Ela se detém somente no que chama de “pequena crítica”, ou seja, aquela que se exercia sobretudo nos jornais, por vezes no calor provocado pelo lançamento dos últimos romances. É mais próxima, portanto, da crítica que se fazia no período no Brasil, onde as primeiras sínteses mais refletidas, lançadas em volume, tiveram que esperar o último quartel do século XIX.

As datas estabelecidas contemplam um momento de mudança, em que os romances vão paulatinamente perdendo seus contornos mais românticos para dar lugar a obras mais pretensamente ligadas à observação meticulosa da realidade: “À antiga fórmula do romance ‘romanesco’, obra de imaginação tendo por finalidade divertir, substitui cada vez mais vitoriosamente uma fórmula nova do ‘romance-estudo’, obra de observação e de razão na qual a imaginação não tem mais o que fazer”<sup>105</sup>. É um momento de certo apuro – no sentido de depuração – para a crítica, que tem por primeiros alvos os populares *feuilletons*: “O tempo desta ‘literatura barulhenta passou’, constata Louis-Xavier de Ricard, acrescentando que os leitores

---

<sup>103</sup> ALONSO, Ângela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. p. 33.

<sup>104</sup> SUWALA, op.cit. p. 30.

<sup>105</sup> “A l’ancienne formule du roman ‘romanesque’, oeuvre d’imagination ayant pour but de divertir, se substitue de plus en plus victorieusement une formule nouvelle de ‘roman-étude’, oeuvre d’observation et de raison où l’imagination n’a plus que faire”. Ibid.

sérios procuram em um romance ‘antes a descrição fiel dos caracteres e dos costumes que peripécias complicadas e confusas’ ou ‘obscuras sobreposições de intriga’”<sup>106</sup>.

A expectativa da crítica, assim, é que a imaginação ceda lugar à “vida vivida”. O folhetim não saiu de cena nem seus admiradores secaram suas lágrimas de uma hora para outra diante das mais tocantes intrigas amorosas, mas o discurso crítico cada vez mais valorizava um romance que fosse “a própria imagem da vida”<sup>107</sup>. Em sua síntese, Suwala faz um apanhado das posturas críticas após 1860, das quais a opinião de Guy Robert é de certa forma emblemática: “a realidade é uma grande coisa em poesia e em literatura, a maior talvez, [e] a maneira como ela deve ser sentida, apreendida e reproduzida é certamente a primeira das preocupações de todo verdadeiro artista”<sup>108</sup>, afirmação que parece soar como anúncio do que logo mais será um dos pontos centrais na discussão relativa ao naturalismo.

Embora essa afirmação possa granjear sem muita dificuldade seus simpatizantes, não se deve vê-la, contudo, como sinônimo de uma adesão unânime dos críticos ao “realismo” ou um cenário de tendências homogêneas suficientes para abarcar todas as correntes de pensamento. As discordâncias são as mais variadas e as subdesignações não tardam a surgir. Ainda segundo Suwala, termos tais como “realismo sensual”, “realismo burguês” e “realismo psicológico” são algumas das divisas que atraíram e repeliram seguidores.

Por mais diverso que seja o cenário, dois aspectos estiveram presentes nas avaliações críticas desse período: o moral e o formal. No aspecto moral, as acusações são contra a falta de posicionamentos mais enfáticos do narrador na condenação do vício e no elogio da virtude: “o escritor permanece ‘insensível’, ‘impassível’ diante do espetáculo do vício e da virtude, do mal e do bem; ele ‘disseca’ suas personagens com o ‘sangue-frio’ de um médico examinando ‘um caso interessante de patologia’”<sup>109</sup>.

Ainda que cobrem dos romances um compromisso maior com a observação, muitos críticos que constituem esse momento de transição de que fala Suwala não estão dispostos a

---

<sup>106</sup> “Le temps de ‘cette littérature bruyante est passé’, constate Louis-Xavier de Ricard en ajoutant que les lecteurs sérieux cherchent dans un roman ‘plutôt la description fidèle des caractères et des moeurs que des péripéties embrouillées et confondues’ ou ‘d’obscurs enchevêtrements d’intrigue’”. Ibid. p. 32.

<sup>107</sup> “l’image même de la vie”. Ibid, p. 33.

<sup>108</sup> “la réalité est une grande chose en poésie et en littérature, la plus grande peut-être, [e que] la manière dont elle doit être sentie, saisie et reproduite, est certainement la première des préoccupations de tout véritable artiste”. Guy Robert, Apud Ibid.

<sup>109</sup> “L’écrivain reste ‘insensible’, ‘impassible’ devant le spectacle du vice et de la vertu, du mal et du bien; il ‘disséque’ ses personnages avec le ‘sang-froid’ d’un médeccin examinant ‘un cas intéressant de pathologie’”. SUWALA, op.cit.p. 36.



aceitar narradores tão neutros e impassíveis diante da matéria narrada. A imoralidade de *Madame Bovary*, por exemplo, não está em algum elemento pontual prontamente identificável, mas, segundo Taillandier, “no sistema do escritor, em sua indiferença altamente propalada, nesta arte egoísta que se acredita dispensada de todo sentimento humano quando ele disse: ‘Eu sou o realismo’”<sup>110</sup>. Isso para não falar das matérias supostamente indignas das páginas do romance, como as descrições eróticas, as volúpias amorosas, as obscenidades e os vícios.

Entre os defensores desse romance que procura maior fidelidade descritiva de variados aspectos da sociedade estão aqueles que compreendem a tarefa do romancista como a de um médico, que deve, pelo seu trabalho dedicado e imparcial, curar as doenças sociais. L.X. Ricard, em texto citado como epígrafe a este capítulo, propõe a questão e a responde:

Pode-se dizer que as obras dos médicos são imorais? De forma alguma. Elas são verdadeiras. É tempo de ler a literatura com o mesmo espírito, o que quer dizer que é tempo de conduzir a literatura à verdade. A pintura franca do vício nunca é imoral ou perigosa. O que é perigoso e imoral é aplicar a maquiagem e as graças sobre o vício, a fim de embelezá-lo<sup>111</sup>.

É a partir desse “maquiamento” que compreendemos também porque o papel do narrador no romance foi o centro de algumas leituras críticas dos romances naturalistas, alguns anos mais tarde. O narrador tem em mãos a possibilidade de aparecer de maneira explícita na condenação do vício ou esconder-se, dando, assim, a impressão de convivência com ele. Mas esse “apagamento” do narrador não pode ser tomado como sinônimo de aprovação da imoralidade. Suwala condensa as opiniões prevalecentes no período aqui em discussão: “a intervenção muito manifesta do autor prejudica não somente a ilusão, mas também a moral, que perde ao ser imposta com muita indiscrição<sup>112</sup>. Essas objeções de ordem formal também acusam esse “novo romance” de suprimir a personalidade do artista, o que reduz a arte a mera cópia da realidade. É

---

<sup>110</sup> “dans le système de l'écrivain, dans son indifférence hautement affichée, dans cet art égoïste qui se croit dispensé de tout sentiment humains lorsqu'il a dit: 'Je suis le réalisme'”. St.-R. Taillandier, “Le réalisme épique dans le roman”, Apud SUWALA, op. cit. p. 37.

<sup>111</sup> “Peut-on dire que les ouvrages des médecins sont immoraux? Nullement. Ils sont vrais. Il est temps de lire la littérature avec le même esprit, ce qui veut dire qu'il est temps de ramener la littérature à la vérité. La peinture franche du vice n'est jamais immorale ou dangereuse. Ce qui est dangereux et immoral, c'est d'appliquer le fard et des grâces sur le vice, enfin de l'embellir”. L.-X. de Ricard, Apud SUWALA, p. 38.

<sup>112</sup> “l'intervention trop manifeste de l'auteur nuit non seulement à l'illusion, mais aussi à la morale qui perd à être imposée avec trop d'indiscrétion”. SUWALA, op.cit.p. 46.

importante reter essa discussão travada no âmbito do papel do romancista frente à realidade que lhe serviu de inspiração, porque ela é alicerce a partir do qual argumentos favoráveis e contrários ao naturalismo serão erigidos.

Ainda sobre o panorama francês, mas agora tendo como alvo o tema propriamente naturalista, a síntese elaborada por Alain Pagès divide em três momentos a crítica nesse período subsequente ao apresentado por Suwala. O primeiro, de 1870 a 1877, é mais marcadamente de ordem moral e tem como representante de destaque J. Barbey d'Aurevilly. A predominância da moralidade significa uma rejeição sem concessões do naturalismo, cujo emblema maior é a série dos *Rougon-Macquart* de Zola.

D'Aurevilly entende que o autor de *L'Assomoir* contrapõe à “vida moral” a “vida física”, e o que daí resulta é uma aproximação muito perigosa entre a vida humana e a vida animal, como se Zola defendesse quase que uma igualdade entre as espécies. O emprego de “matérias ignóbeis” e a exposição de “coisas vergonhosas” contribuem para a imoralidade da obra:

eu não quero lembrá-lo daquilo que ele esquece, ou seja, que o emprego de matérias ignóbeis rebaixa a arte e a torna impossível. O Realismo mentiu! Há sempre em todo grande artista uma altura original e uma pureza de gênio, que rejeita tocar nessas coisas vergonhosas nas quais o autor de *l'Assomoir* não teme mergulhar sua mão<sup>113</sup>.

Contribuiria ainda para a moralidade do romance a presença do narrador para emitir de maneira inequívoca sua opinião, o que não se vê em Zola:

Findo o diálogo, o romancista retomaria sua narrativa e sua Página, aí lançando seu estilo e seu pensamento. Mas o sr. Zola não tem nem estilo nem pensamento para lançar. Ele não tem no ventre mais do que a consciência dos seus personagens, que sua ignóbeis paixões, sua horríveis maneiras de sentir e de se expressar<sup>114</sup>.

---

<sup>113</sup> Je ne veux lui rappeler que ce qu'il oublie, c'est que l'emploi des matières ignobles abaisse l'art et le rend impossible. Le Réalisme en a menti! Il y a toujours dans tout grand artiste une hauteur originelle et une pureté de genie, qui dédaigne de toucher à ces choses honteuses dans lesquelles l'auteur de *l'Assomoir* ne craint pas de plonger sa main...”. Cf. D'AUREVILLY, op.cit. p. 232-3.

<sup>114</sup> “Le dialogue fini, le romancier reprenait son récit et sa Page, y versant son style et sa pensée. Mais M. Zola n'a ni style ni pensée à verser. Il n'a plus dans le ventre que la conscience de ses personnages, que leurs ignobles passions, leurs horribles manières de sentir et de s'exprimer”. Ibid, p. 234.

O segundo período proposto por Pagès vai de 1877 a 1885, encontra em Brunetière seu crítico típico e tem um viés histórico que procura analisar o movimento naturalista comparando-o com seus antecessores. O saldo, no entanto, não é muito positivo aos romancistas: “Fundamentalmente hostil, essa visão crítica se esforça, no entanto, para analisar a lógica interna do naturalismo e para compará-lo com outros movimentos literários; ela reprova suas incoerências no nível da teoria e seu fracasso no nível da narrativa”<sup>115</sup>. Brunetière associa naturalismo com materialismo e, conquanto Pagès destaque o viés histórico de suas considerações, delas não estão ausentes questões que o ligam a aspectos morais, como se vê abaixo quando o crítico procura caracterizar a “arte materialista”:

É uma arte que sacrifica a forma à matéria, o desenho à cor, o sentimento à sensação, o ideal ao real; que não recua nem diante da indecência nem diante da trivialidade, da própria brutalidade; que fala enfim sua linguagem à multidão, achando sem dúvida mais fácil dar a arte em pasto aos instintos mais grosseiros das massas que elevar sua inteligência até a altura da arte<sup>116</sup>.

“Indecência”, “brutalidade” e “instintos grosseiros” são termos que indicam a presença, em Brunetière, de preocupações morais. A arte, para ele, deve exercer uma função educativa; ela parte da matéria, mas lhe dá um tratamento capaz de amenizar seus contornos mais repugnantes. O terceiro período, que abrange os anos de 1885 a 1893, vê predominar, com Jules Lemaître, o critério estético, a partir do qual será recusada a pretensão científica do naturalismo (como veremos logo a seguir).

Mas essa divisão tem um caráter bastante didático e ideal que não deve ser tomado de forma demasiadamente estanque, posto que um período continuará a exercer sugestão sobre outro, como reconhece o próprio Pagès:

---

<sup>115</sup> “Fondamentalement hostile, cette vision critique s’efforce cependant d’analyser la logique interne du naturalisme et de le comparer avec d’autres mouvements littéraires; elle lui reproche ses incohérences dans l’ordre de la théorie et son échec dans l’ordre du récit”. PAGÈS, Alain. *La bataille littéraire*. Librairie Séguier: Paris, 1989. p.17.

<sup>116</sup> “c’est un art qui sacrifie la forme à la matière, le dessin à la couleur, le sentiment à la sensation, l’idéal au réel; qui ne recule ni devant l’indécence ni devant la trivialité, la brutalité même; qui parle enfin son langage à la foule, trouvant sans doute plus facile de donner l’art em pâture aux instincts les plus grossiers des masses que d’élever leur intelligence jusqu’à la hauteur de l’art”. Cf. BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Phénix Éditions: Paris, 2002. (1ª edição 1892). p. 3.

os dois últimos [períodos] jamais eliminaram o primeiro, que subsistiu, reativado em seguida pelo caso Dreyfus, a partir de 1897. De resto, a visão histórica é uma retomada hábil, mais bem argumentada, da visão moral, da mesma forma que a visão estetizante inclui em sua progressão os princípios do empreendimento histórico.<sup>117</sup>

Permanece, contudo, uma distinção que permite perceber que os dois primeiros períodos, de crítica moralizante e histórica, são mais negativos em relação ao naturalismo que o período de predominância estética. Ainda segundo Pagès, essa certa condescendência de Lemaître encontra amparo na ligação que o crítico novecentista faz entre a série dos *Rougon-Macquart* e o gênero clássico da epopeia.

De fato, Lemaître encontra na sequência de romances zolanianos um panorama que condensa toda uma época, o que o aproximaria, assim, de um poema épico. A diferença é que no gênero clássico os personagens são pintados “maiores que a natureza”, divinizados portanto, enquanto que nos romances de Zola, Lemaître os encontra “animalizados”. Conquanto essa característica signifique para o crítico certo rebaixamento na caracterização do humano, ele não a desabona, “porque se chega, pela mentira dessa redução, a devolver a figuras modernas uma simplicidade de tipos primitivos”. Assim, o romance “move as massas, como na epopeia”<sup>118</sup>.

Outro ponto de contato entre a epopeia e o romance Lemaître o encontra na “acumulação de detalhes”, na “franqueza” dos procedimentos narrativos, no interesse pelos detalhes, a partir do qual se pode contemplar a “cozinha de Gervaise” da mesma maneira que Homero se detinha na do aedo de Aquiles. Junte-se a isso a despreocupação de Zola com a repetição de frases e palavras, que Lemaître associa às repetições na *Ilíada*, e teremos assim o argumento final que o leva a definir os romances de Zola como “uma epopeia pessimista da animalidade humana”<sup>119</sup>.

Suwala incrementa essa síntese ao defender a ideia de que a crítica literária “oficial” de fins do XIX, avessa a inovações, aferra-se a um exame das obras pelo ponto de vista moral e retórico: “Hostil a toda novidade e inimiga jurada da escola histórica, esta crítica universitária se

---

<sup>117</sup> Mais les deux dernières n’ont jamais chassé la première qui a subsisté, réactivée ensuite par l’affaire Dreyfus, à partir de 1897. Du reste, la vision historique n’est qu’une reprise habile, mieux argumentée, de la vision morale, de même que la vision esthétisante inclut dans sa progression les principes de la démarche historique.” PAGÈS, Alain. *Émile Zola – bilan critique*. Éditions Nathan: Paris, 1993. p. 48-49.

<sup>118</sup> “Car il arrive, par le mensonge de cette réduction, à rendre à des figures modernes une simplicité de types primitifs. Il meut des masses, comme dans l’épopée”. LEMAÎTRE, Jules. *Les contemporains – études et portraits littéraires*. Première Série. Paris: Boivin & Cie. Éditeurs, s/d. p.283.

<sup>119</sup> “Une épopée pessimiste de l’animalité humaine”. Ibid. p. 284.

obstina a considerar as obras em si mesmas, fechando-se em sua apreciação moral e retórica, sem considerar as circunstâncias de sua aparição”<sup>120</sup>. A autora de *Autour de Zola et du naturalisme* associa a essa crítica de interesse moral uma outra, movida essencialmente pela defesa da ausência de finalidade externa da arte. Essa atitude teria levado os que se pautavam segundo a “arte pela arte” a negligenciar todos os aspectos externos à obra, o que resumia o trabalho crítico a um exercício de fruição individual: “ela [a crítica] não admite outros critérios de julgamento que ‘o gosto’ pessoal do crítico que ‘degusta’ a obra como se degusta o vinho”<sup>121</sup>.

Após essas fases, advém a exigência requerida pelos novos ventos científicos, e a crítica se inclinará por abraçar um espírito que possa ser qualificado como “científico, analítico e crítico”. Responde às exigências a “nouvelle critique” ou “nouvelle école de critique”. É nesse momento que o método de Taine, que não descarta a história, começa a ganhar importância. Citando Julien Girard, Suwala explica: “Outrora, a história era pouco conhecida; não se conhecia a crítica literária. Tomava-se a obra em si mesma, e ela era analisada e examinada à luz de regras”<sup>122</sup>. Contudo, “por volta de 1860, o método histórico, malgrado vivos protestos da crítica conservadora que o combate em nome da ‘individualidade e da liberdade humana’, consegue se impor”<sup>123</sup>. Mas essa sobreposição da crítica de viés mais histórico não absolveu sem mais o naturalismo, que se viu, durante toda sua existência, sob o olhar desconfiado e não poucas vezes reprobatório dos letrados.

O que se depreende dessa síntese que procurou compor as linhas gerais dos discursos críticos envolvendo o naturalismo é que não há um cenário uniforme que pudesse englobar a crítica como um todo. Ela mostra também aquilo que é importante para os propósitos do presente trabalho, ou seja, a permanência da questão moral na crítica que recepcionou os romances naturalistas. É o que veremos a seguir, a partir de uma abordagem mais minuciosa dessas críticas.

---

<sup>120</sup>“Hostile à toute nouveauté et ennemie jurée de l’école historique, cette critique universitaire s’obstine à considerer les oeuvres en elles-mêmes, s’enfermant dans leur appréciation morale et rhétorique, sans égard aux circonstances de leur apparition”. SUWALA, op.cit. p.14.

<sup>121</sup> “Elle n’admet pas d’autres critères de jugement que ‘le goût’ personnel du critique qui ‘deguste’ l’oeuvre comme on déguste le vin”. Ibid.

<sup>122</sup> “Autrefois l’histoire était peu connue; on ne connaissait que la critique littéraire. On prenait l’oeuvre en elle-même, on l’analysait, on l’examinait à la lumière des règles”. Ibid. p. 17.

<sup>123</sup> “vers 1860, la méthode historique, malgré de vives protestations de la critique conservatrice qui la combat au nom de ‘l’individualité et de la liberté humaine’, réussit à s’imposer”. Ibid.

## 2.1.b – As abordagens críticas.

Aristóteles já diferenciava o poeta do historiador ao dizer que ao primeiro cabia “representar o que poderia acontecer”, ou seja, “o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade”<sup>124</sup>, enquanto que o segundo registrava o acontecimento particular, vivenciado por um indivíduo. Isso tornaria o ofício poético diferente do historiográfico, porque não está preso ao relato da individualidade: “por isso a poesia é algo de mais filosófico do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta o particular”<sup>125</sup>. Encontramo-nos aqui no campo da mimesis, conceito que recebeu desdobramentos e comentários por toda a história da tradição artística ocidental. Curioso será perceber que as discussões suscitadas por Aristóteles se constituem no elo primordial que, após tantos desdobramentos, chegará aos debates sobre o romance naturalista, em torno de uma questão fundamental para autores e críticos de finais do XIX, a que se desdobra ao redor da matéria digna de imitação no romance, como vimos no primeiro capítulo.

As objeções lançadas pelos críticos ao naturalismo acusam esse “novo romance” de suprimir a personalidade do artista, reduzindo a arte, com isso, a mera cópia da realidade. Uma corrente crítica aí verá um desrespeito às regras mais caras do trabalho mimético. Nas palavras de Suwala percebemos claramente a referência a Aristóteles:

Combatendo esta ‘singular estética que reduziria a arte à imitação’, os críticos invocam a regra clássica da verossimilhança bem como a oposição, igualmente clássica, entre o real e o verdadeiro. Criar ilusão, o que é o objetivo da arte, é fazer o verossímil, e fazer o verossímil é ir do real, que é único e que pode ser excepcional, ao verdadeiro que é universal. Reprova-se aos realistas o fugir a esta regra, de se imaginar que tudo o que é real convém à arte: ‘É um dos erros dos escritores realistas acreditar que uma obra de arte é justificada porque nela encontraram o modelo, mais ou menos contra a natureza, na realidade’, escreveu Vapereau a propósito de *Renée Mauperin* [romance dos irmãos Goncourt]<sup>126</sup>.

---

<sup>124</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.p. 55.

<sup>125</sup> Ibid. p. 54-5.

<sup>126</sup> “Combattant cette ‘singulière esthétique qui réduirait l’art à l’imitation’, les critiques invoquent la règle classique de la vraisemblance ainsi que l’opposition, également classique, entre le réel et le vrai. Créer de l’illusion, ce qui est l’objectif de l’art, c’est faire vraisemblant, et faire vraisemblant, c’est aller du réel, qui est unique et qui peut être exceptionnel, au vrai qui est universel. On reproche aux réalistes de manquer à cette règle, de s’imaginer que tout ce

Essa alegada atitude neutra diante da realidade por parte dos naturalistas alimenta ainda uma outra crítica de um ponto de vista formal. Os críticos reclamam da ausência de elaboração na construção do romance, que perderia, assim, em matéria de “efeito de conjunto”, pois não faria mais do que “se limitar a transcrever literalmente a realidade observada”<sup>127</sup>. É nesse literalismo que transcreve, que, portanto, não seleciona, ameniza ou suaviza a realidade ou, como veremos, a natureza, que se encontra um dos fulcros da crítica negativa dirigida ao naturalismo. Mesmo sem um esforço para fazer um recorte que privilegie esse enfoque, ele parece onipresente na pena dos críticos.

Brunetière não discorda inicialmente de que a realidade mesma deva ser a matéria prima do romance. Ao comentar *Le mariage de Juliette*, de M. Malot, ele reconhece que “sem dúvida é necessário partir da realidade, porque ela é o fundo mesmo das coisas, o estofado, por assim dizer, das obras de arte e de imaginação”, mas não se pode esquecer, no entanto, que “ela é só matéria, uma matéria confusa, a quem o próprio da arte, seu objeto e seu fim, é dar uma forma. Não é suficiente ver, é preciso sentir: é preciso também pensar”<sup>128</sup>.

Assim, a crítica aos naturalistas não está, necessariamente, no ponto de partida do empreendimento naturalista, a realidade, mas no fato de ela ser tomada sem um tratamento adequado que lhe amenizaria os contornos indesejáveis: “a natureza não se torna verdadeiramente bela, ou mesmo comovente, senão através da ilusão de nossos próprios sentimentos, que transportamos até ela, e que lhe comunicam este poder de emoção do qual o coração humano é a fonte única, jamais exaurida”<sup>129</sup>. Não basta tomar a natureza tal e qual; é preciso transformá-la em “belle nature”, termo chave para a compreensão da discussão que aqui se delineia. Brunetière dá a receita:

---

qui est réel convient à l'art: 'C'est un des torts des écrivains réalistes de croire une oeuvre d'art justifiée, parce qu'ils en ont rencontré le modèle, plus ou moins contre nature, dans la réalité, écrit Vapereau à propos de *Renée Mauperin*'. SUWALA, op.cit. p. 39-40.

<sup>127</sup> “se borner à transcrire littéralement la réalité observée”. Ibid. p. 40.

<sup>128</sup> O trecho completo, do qual fizemos um recorte: “Sans doute il faut partir de la réalité, puisqu'elle est le fond même des choses, l'étoffe, pour ainsi dire, des oeuvres de l'art et de l'imagination. Mais, si quiconque affecterait de la mépriser ne pourrait aboutir, dans le roman et dans la poésie, qu'à la niaiserie sentimentale ou l'abstraction symbolique, elle n'est toutefois qu'une matière, une matière confuse, à qui le propre de l'art, son objet et sa fin, est de donner une forme. Il ne suffit pas de voir, il faut sentir: il faut aussi penser”. BRUNETIÈRE (2002), op.cit. p. 25.

<sup>129</sup> “La nature ne devient vraiment belle, ou seulement émouvante, qu'à travers l'illusion de nos propres sentiments, que nous transportons en elle, et qui lui communiquent cette puissance d'émotion dont le coeur humain est la source unique, jamais tarie”. Ibid.

(...) do meio das coisas prosaicas e baixas da existência, falta destacar o que elas encerram de beleza secreta; é necessário eliminar, escolher, empregar enfim à realidade suas [do escritor] formas e seus meios de expressão para transfigurar esta realidade e obrigá-la a traduzir a ideia interior de uma beleza suprema”<sup>130</sup>.

O mais importante do trabalho da arte não é, portanto, retratar as coisas tais quais elas se apresentam, porque nessa aparência exterior não se encontra o que lhe é mais caro, sua beleza suprema, somente atingível por uma espécie de lapidação que extrai as impurezas que ofuscam a visão. O “como é”, tão caro aos naturalistas, não passa, segundo Brunetière, de um mundo em que o homem exerce o “papel de máquina”, cujo apetite o confunde com “um animal”. A arte que não ultrapassa esse estágio não cumpre o papel de destacar o que há no homem de “superior” a todo esse estado de “servidão à matéria”. O alvo ao qual aspira a condição humana não se confunde com a degradação que pode ser vista no presente. Portanto, ao se elevar em relação à brutalidade da natureza, a arte cumpre seu papel de impulsionar idealmente o homem à condição à qual ele aspira: “Nesse sentido se pode dizer ‘que o mundo da arte era mais verdadeiro que aquele da natureza e da história’”<sup>131</sup>. Qual o ganho de romances que insistem em pintar a dureza da realidade se “sua inconsciência de si mesmos, sua calma na ignomínia, sua continuidade de intemperança ou de grosseria os marcam ao signo do animal”<sup>132</sup>.

Em *L'art et la morale*, Brunetière voltou a relacionar arte e natureza, e parece contraditório ao dizer que o antídoto capaz de vencer esse estado de degenerescência da arte é sua volta à imitação da natureza: “não se cura com efeito do diletantismo ou da virtuosidade senão retornando à imitação da natureza; e além disso, se a imitação da natureza não é talvez o fim da arte, ela é pelo menos o princípio”<sup>133</sup>. Por que, podemos nos perguntar, o conflito com o naturalismo se o próprio Émile Zola afirmou que “o romancista deve igualmente ater-se aos fatos

---

<sup>130</sup> “(...) du milieu des choses prosaïques et basses de l’existence, il reste à degager ce qu’elles enferment de beauté secrète; il faut éliminer, choisir, n’emprunter enfin à la réalité ses formes e ses moyens d’expression que pour transfigurer cette réalité même, et l’obliger à traduire l’idée intérieure d’une beauté suprême”. Ibid. p.26.

<sup>131</sup> “que le monde de l’art était plus vrai que celui de la nature et de l’histoire”. Ibid. Há que se notar a clara referência à *Poética* de Aristóteles.

<sup>132</sup> “Leur inconscience d’eux-mêmes, leur placidité dans l’ignominie, leur continuité d’intempérance ou de grossièreté les marquent au signe de la bête”. Ibid. p. 319.

<sup>133</sup> “on ne se guérit en effet du diletantisme ou de la virtuosité qu’en retournant à l’imitation de la nature; et l’autre que, si l’imitation de la nature n’est peut-être pas la fin de l’art, elle en est du moins le principe”. BRUNETIÈRE (1898), op.cit. p. 48-9.



observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas”?<sup>134</sup>.

A questão é que, para Brunetière (e aí vemos não haver contradição com o que dissera em seu estudo sobre o naturalismo), a natureza não é só beleza, mas também feiúra. A natureza é, por si só, amoral, e a moralidade se consegue a partir de uma “reação contra as lições ou os conselhos que a natureza nos dá”<sup>135</sup>. Que lições e conselhos seriam esses? Segundo o crítico, a natureza é “o império da força brutal e do instinto descontrolados”; nela não há “nem moderação ou pudor, nem piedade ou misericórdia, nem caridade ou justiça”<sup>136</sup>. O que se pode oferecer, portanto, para quem “mergulha na natureza” é a “animalidade”<sup>137</sup>. Aí está o cerne da reprovação de Brunetière aos naturalistas. Estes, na medida em que defendem a natureza como guia, não lhe oferecendo resistência, já que devem ser imparciais em sua *observação*, outra coisa não fazem senão exigir que o homem recomece do zero sua empreitada de controle dos instintos naturais, controle esse que é a base da civilização:

‘Mergulharmos na natureza’! Mas, senhores, se agirmos assim, isso seria mergulhar de novo na animalidade; e é isso que em nossos dias não compreenderam certos naturalistas, que ao nos convidar a não tomar senão somente a ‘natureza’ por guia, seria o curso mesmo da história e da civilização que eles nos convidam a recomeçar<sup>138</sup>.

As palavras de Antoine Laporte, que também se debruçou sobre o naturalismo zolaniano, reforçam e nuançam as observações de Brunetière. O motor do empreendimento de Laporte é a crítica ao potencial que a obra de Émile Zola tem para a corrupção dos costumes e o “falseamento do julgamento público”. Das penas do escritor teria saído combustível para os mais grotescos erros científicos e a mais perigosa imoralidade. Os argumentos por ele utilizados são os que mais trivialmente se lançou contra o naturalismo. O que nos interessa, no entanto, é a

---

<sup>134</sup> ZOLA (1979), op.cit. p. 104.

<sup>135</sup> “réaction contre les leçons ou les conseils que la nature nous donne”. BRUNETIÈRE (1898), op.cit. p. 56.

<sup>136</sup> “l’empire de la force brutale et de l’instinct d’échainés; ni modération ni pudeur, ni pitié ni miséricorde, ni charité ni justice”. Ibid. p. 57.

<sup>137</sup> Ibid.

<sup>138</sup> “Nous plonger dans la nature’! Mais, Messieurs, si nous n’y prenions garde, ce serait nous replonger dans l’animalité; et c’est ce que de nous jours n’ont pas compris certains naturalistes, qu’en nous invitant à ne prendre en tout que la ‘nature’ pour guide, c’était le cours même de l’histoire et de la civilisation qu’ils nous invitaient à remonter”. Ibid. Uma abordagem do naturalismo como crítica à civilização pode ser vista no estudo de BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo – o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2003.

queixa de Laporte de que Zola foi parcial em sua tomada da natureza como modelo, pois ela é o fulcro de sua crítica. Ele começa por reconhecer que “a natureza tem, em seu conjunto de contrastes opostos e imprevistos, uma grandeza e uma harmoniosa beleza que corrigem as manchas e as diminuem”<sup>139</sup>. Dessa forma, o erro de Zola foi o de selecionar, em sua observação da natureza, somente seus recônditos mais desprezíveis, mais sensualistas e carnavais, e não aqueles que poderiam fazer arrefecer a malignidade da matéria: “o dogma absoluto desta nova escola sendo a imitação exata e completa do real, mas do real da matéria, do real dos sentidos e do real da carne, não se pode logicamente daí sair senão o culto da natureza, quer dizer, o sensualismo”<sup>140</sup>.

A crítica de Laporte conta com um fundamento religioso nada desprezível. A reprova que ele lançou tanto sobre o naturalismo quanto sobre os empreendimentos científicos, filosóficos e políticos de seu tempo se amparou no fato de que construíram suas bases sem considerar a presença de Deus: “excluir Deus da natureza é apagar toda luz e toda virtude”<sup>141</sup>. Não fosse essa ausência, diante dos modelos oferecidos pela natureza “o escritor não ousaria jamais os insultar diante de nós pintando-os naquilo que têm de mais ignóbil e repugnante”<sup>142</sup>. A interdição, portanto, não recai sobre a natureza, pura e simplesmente, mas sobre a escolha do que nela há “de mais ignóbil e repugnante”. Brunetière daria seu assentimento à regra sugerida por Laporte, que diz que o trabalho artístico deveria, posto que nobre, selecionar o que seria digno de ser transfigurado aos olhos do leitor. Sapiro expõe de forma precisa qual deveria ser, na visão dos críticos, o alvo do labor do escritor:

Se a arte é em um sentido uma imitação da natureza, ‘pois a criação absoluta pertence somente a Deus’, ela lhe permanecerá sempre inferior na medida em que não tem a vida. O ‘copista’ servil da realidade só pode tirar dela um ‘simulacro medíocre’. Em compreensão, uma vez que a natureza se caracteriza por sua imperfeição, a arte pode

---

<sup>139</sup> “La nature a, dans son ensemble de contrastes opposés et imprévus, une grandeur et une harmonieuse beauté qui corrigent les tâches et les amoindrit”. Cf. LAPORTE, Antoine. *Naturalism ou l’immoralité littéraire – Émile Zola, l’homme et l’œuvre*. Paris: S/E, 1894. p.163.

<sup>140</sup> “le dogme absolu de cette nouvelle école étant l’imitation exacte et complète du réel de la matière, du réel de la chair, il ne peut logiquement en sortir que le culte de la nature, c’est-à-dire le sensualisme”. Ibid. p. 164.

<sup>141</sup> “Exclure Dieu de la nature, c’est éteindre toute lumière et toute vertu”. Ibid. p. 165.

<sup>142</sup> “l’écrivain n’oserait jamais les insultar jusqu’à nous les peindre dans ce qu’ils ont de plus ignoble et de plus répugnant”. Ibid. p. 165.

superá-la em sua idealização. É desse modo que o artista marca sua originalidade, seu gênio, que alia à faculdade do gosto o poder criador<sup>143</sup>.

A própria ideia de obscenidade, tão presente nas acusações lançadas contra os naturalistas, não pode ser separada dessa discussão que se trava no âmbito da relação arte-natureza: “Assim, a noção de obscenidade se redefinía precisamente pela sua oposição à idealização operada pela arte. Reprovando aos naturalistas seu materialismo, é antes de tudo à ausência de idealização que visavam aqueles que os acusavam de obscenidade”<sup>144</sup>. Essa concepção ultrapassou os limites das colunas jornalísticas e chegou ao âmbito penal: “Uma sentença do tribunal correcional do Sena de 11 de junho de 1884, concernente à venda de gravuras e desenhos obscenos, estipulava ‘que a obscenidade existe aí onde, qualquer que seja o gênero ou a diversidade das escolas, a arte não intervém para enfatizar o ideal’”<sup>145</sup>.

A querela resulta então insolúvel, porque a resistência do escritor naturalista é justamente à idealização que transfigura o real, elevando-o a um patamar que não é o dele, em que o retrato das várias facetas da vida (social, individual, familiar) deveria ser amenizado para poder se encaixar no gosto de quem considerava excessivamente fortes os aspectos mais degradantes da realidade. Para esse escritor educado no que seria um experimentalismo de caráter científico, essa atitude representaria intromissão excessiva de sua subjetividade em um trabalho no qual ele não deveria ser mais que observador objetivo. Esta, aliás, é sua estratégia de defesa: o direito de descrever a realidade<sup>146</sup>.

Já vimos que Émile Zola alegou ser um observador e experimentador diante dos fatos brutos, mas em ambos os casos, ele “expõe simplesmente o que viu”. Na sugestiva metáfora, o

---

<sup>143</sup> “Si l’art est en un sens une imitation de la nature, ‘car la création absolue n’appartient qu’à Dieu’, il lui restera toujours inférieur en ce qu’il n’a pas la vie. Le ‘copiste’ servile de la réalité ne peut qu’en tirer un ‘simulacre médiocre’. En revanche, la nature se caractérisant par son imperfection, l’art peut la surpasser dans l’idéalisation. C’est par là que l’artiste marque son originalité, son génie, qui allie à la faculté du goût la puissance créatrice”. SAPIRO, op.cit. p. 224-5.

<sup>144</sup> “Ainsi, la notion d’obscénité se redéfinissait précisément par ce qui l’opposait à l’idéalisation opérée par l’art. En reprochant aux naturalistes leur matérialisme, c’est avant tout l’absence d’idéalisation qui visaient ceux qui les accusaient d’obscénité”. Ibid, p.393.

<sup>145</sup> “Un arrêt du tribunal correctionnel de la Seine du 11 juin 1884, qui concernait la vente de gravures et de dessins obscènes, stipulait ‘que l’obscénité existe là où, quels que soient le genre ou la diversité des écoles, l’art n’intervient pas pour relever l’idéal’”. Ibid, p.399.

<sup>146</sup> “Le deuxième type d’objection que les écrivains poursuivis et leurs défenseurs opposaient aux pourfendeurs de l’immoralité portait sur l’accusation d’outrage aux mœurs, qu’ils contestaient en revendiquent le droit de décrire la réalité”. Ibid. p.384.

romance deve ser “uma página de mármore tirada de um bloco de realidade”<sup>147</sup>. Quais os componentes dessa “realidade”? Podem ser as paixões, como vemos na famosa fórmula que prega o exame delas em relação ao indivíduo e à sociedade, o homem em sua “ação individual e social”<sup>148</sup>, e mesmo os “elementos intelectuais e pessoais”<sup>149</sup>. Tudo isso faz parte do natural. Sair dessa esfera é incorrer no erro dos “escritores que saem da observação e da experiência para basearem suas obras no sobrenatural e no irracional, que admitem em suma forças misteriosas, fora do determinismo dos fenômenos”<sup>150</sup>. Os vinte romances que compõem o ambicioso projeto dos *Rougon-Macquart* dão uma amostra, pelos títulos, que o campo de observação disponível ao romancista é muito vasto: as famílias (*La fortune des Rougons*), o meio religioso (*La faute de l’abbé Mouret*), as revoltas de trabalhadores (*Germinal*), o sistema financeiro (*L’argent*) etc.

Podemos ver uma argumentação no mesmo sentido também nos irmãos Goncourt, ciosos em inscrever sua produção em uma oposição contra o que chamaram de romances mentirosos. No prefácio de *Germinie Lacerteux*, lemos: “é preciso pedir perdão ao público por lhe dar este livro, e adverti-lo sobre o que nele encontrará. O público ama os romances falsos: este romance é um romance verdadeiro. Ele ama os livros que parecem ir ao mundo: este romance vem da rua”<sup>151</sup>. Por essa razão, e por estarem imbuídos do espírito de sua época (“vivendo no século dezenove, em um tempo de sufrágio universal, de democracia, de liberalismo”<sup>152</sup>), acreditam que chegou a hora de o romance contemplar o que sempre foi preterido em suas páginas, “as misérias dos pequenos e dos pobres”<sup>153</sup>, o que o colocaria em consonância com novos tempos:

Hoje que o romance se expande e cresce, que ele começa a ser a grande forma séria, apaixonada, viva, do estudo literário e da investigação social, que ele se torna, pela análise e pela pesquisa psicológica, a História moral contemporânea, hoje que o Romance

---

<sup>147</sup> Cf. ZOLA (1979), op.cit. p. 104.

<sup>148</sup> Ibid.

<sup>149</sup> Ibid. p. 48.

<sup>150</sup> Ibid.

<sup>151</sup> “Il nous faut demander pardon au public de lui donner ce livre, et l’avertir de ce que’il trouvera. Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai. Il aime les livres qui font semblant d’aller dans le monde: ce livre vient de la rue”. GONCOURT, Edmond & Jules. *Germinie Lacerteux*. Nouvelle édition. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1877. p.V.

<sup>152</sup> “Vivant au dix-neuvième siècle, dans un temps de suffrage universel, de démocratie, de libéralisme”. Ibid. p. VI.

<sup>153</sup> “les misères des petits et des pauvres”. Ibid. p. VII.

se impôs os estudos e os deveres da ciência, ele pode reivindicar as liberdades e as franquezas<sup>154</sup>.

No mesmo sentido, *La fille Élisa* pretenderia explorar “as misérias humanas” presentes na vida de uma prisioneira sujeita aos maus-tratos das prisões francesas, e o autor diz ver alcançado seu objetivo se seu romance despertasse a curiosidade para a situação desses prisioneiros:

E minha ambição, confesso, seria que meu livro despertasse a curiosidade pela leitura de trabalhos sobre a loucura penitenciária, conduzisse a pesquisar o número dos tolos que existem hoje nas prisões [...] levasse, em última instância, a se examinar e julgar a bela ilusão da correção moral pelo silêncio, que meu livro, enfim, tivesse a arte de falar ao coração e à emoção de nossos legisladores<sup>155</sup>.

Mas foi justamente a presença desses aspectos considerados menos nobres da vida cotidiana que motivaram ainda outras críticas, de inspiração “clássica”, por assim dizer, como aquela que diz que esses romances se detêm nos detalhes, quando deveriam se preocupar com o conjunto:

Para além da reprovação da caricatura, o recurso às descrições detalhadas era problemática em si mesma. De um lado, o método analítico que se compraz na exatidão de detalhes acumulados e de cenas ‘fotográficas’ é empregado em detrimento da visão de conjunto e da narração: nenhuma impressão sintética daí se destaca e os trechos da narrativa são grosseiros, explicava o jovem crítico Georges Lacomte. Um credo clássico que havia expressado por sua vez o acadêmico Anatole France a propósito da prosa de Abel Hermant: ‘Nunca é, note bem, pela exatidão de detalhes que o artista obtém a

---

<sup>154</sup> “Aujourd’hui que le Roman s’élargit et grandit, qu’il commence à être la grande forme sérieuse, passionnée, vivante, de l’étude littéraire, et de l’enquête sociale, qu’il devient, par l’analyse et par la recherche psychologique, l’Histoire morale contemporaine, aujourd’hui que le Roman s’est imposé les études et les devoirs de la science, il peut en revendiquer les libertés et les franchises”. Ibid. p. VII.

<sup>155</sup> “Et mon ambition, je l’avoue, serait que mon livre donnât la curiosité de lire les travaux sur la folie pénitentiaire, amenât à rechercher le chiffre des imbéciles qui existent aujourd’hui dans les prisons de Clermont, Montpellier, de Cadillac, de Doullens, de Rennes, d’Auberive, fit, en dernier ressort, examiner et juger la belle illusion de l’amendement moral par le silence, que mon livre enfin eût l’art de parler au coeur et à l’émotion de nos législateurs”. GONCOURT, Edmond de. *La fille Élisa*. Septième édition. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1877. p. VIII-IX.

percepção do conjunto. É, ao contrário, por uma visão justa e superior do conjunto que ele chegará a um acordo exato das partes'<sup>156</sup>.

Além dessa dimensão, digamos, estética, uma outra disputa se travava entre autores e críticos, voltada à instância legítima para determinar o lugar da verdade. As posturas assumidas por escritores, notadamente Zola, e críticos, dos quais um bom exemplo pode ser Brunetière, opõem ciência e “espiritualismo anticientífico”. Nos termos de Sapiro:

Face ao prestígio crescente que conhece a figura do cientista, encarnada por Pasteur, os homens de letras devem reafirmar seu poder simbólico. Duas estratégias se desenham então: a aliança com a ciência e o espiritualismo anticientífico. A primeira é empreendida por Émile Zola e os naturalistas, que alinham sua arte aos valores científicos de observação da realidade social, de análise dos males da sociedade e do progresso do conhecimento. A segunda, iniciada no final do século XIX por Paul Bourget e Ferdinand Brunetière, quer-se uma reação contra o materialismo da sociedade moderna em suas diferentes variações, filosófica (a ciência), econômica (o capitalismo), política (a democracia)<sup>157</sup>.

Gostaria de apontar a semelhança do cenário exposto acima com aquele proposto por M. H. Abrams, à guisa de comparação com um cenário e um século diferentes, para que se ressalte uma certa continuidade na história das ideias concernentes às artes, o que enriquece o processo que aqui empreendemos de situar historicamente a recepção do romance naturalista. As críticas de um Brunetière estão, nesse sentido, retomando o que já vigorara anteriormente nos debates sobre composição e fruição da arte.

---

<sup>156</sup> “Par-delà le reproche de caricature, le recours aux descriptions détaillées faisait en soi problème. D’une part, la méthode analytique qui se complaît dans l’exactitude de détails accumulés et de scènes ‘photographiques’ est déployée au détriment de la vue d’ensemble et de la narration: aucune impression synthétique ne s’en dégage et les ficelles du récit sont grossières, expliquait le jeune critique Georges Lacomte. Un credo classique qu’avait exprimé de son côté l’académicien Anatole France à propos de la prose d’Abel Hermant: ‘Ce n’est jamais, remarquez-le bien, par l’exactitude des détails que l’artiste obtient la ressemblance de l’ensemble. C’est, au contraire, par une vue juste et supérieure de l’ensemble qu’il parviendra à une entente exacte des parties’”. SAPIRO, op.cit. p. 405-6.

<sup>157</sup> Face au prestige croissant que connaît la figure du savant, incarnée par Pasteur, les hommes de lettres doivent réaffirmer leur pouvoir symbolique. Deux stratégies se dessinent dès lors: l’alliance avec la science et le spiritualisme antiscientiste. La première est mise en oeuvre par Émile Zola et les naturalistes, qui arrivent leur art aux valeurs scientifiques d’observation de la réalité sociale, d’analyse des maux de la société, et du progrès des connaissances. La seconde, amorcée à la fin du XIX siècle par Paul Bourget et Ferdinand Brunetière, se veut une réaction contre le matérialisme de la société moderne dans ses différentes déclinaisons, philosophique (la science), économique (le capitalisme), politique (la démocratie)”. Ibid. p. 324-325.

Abrams mostra que desde o Renascimento a teoria da arte como imitação gerou uma demanda por algum grau de “realismo artístico”<sup>158</sup>. Na crítica neoclássica não havia necessariamente uma oposição entre esse “realismo” e uma certa concepção de que arte é “ideal”, no sentido, conforme explica o autor, “de que representa adequadamente um aperfeiçoamento das coisas conforme as encontramos”<sup>159</sup>. Esse ideal, que abrangeria o conjunto dos elementos aptos à imitação, poderia ser alimentado por duas matrizes de pensamento. A primeira delas, que Abrams classifica de aristotélica, trataria de relacionar gêneros artísticos a determinados objetos ou propósitos específicos (“[essa teoria aristotélica] sustenta que os modelos e formas de imitação artística são selecionados ou abstraídos dos objetos de percepção sensorial”<sup>160</sup>). A segunda, de viés platônico, abarcaria um elemento transcendental, que faria com que a arte, ainda que apreensível pelos sentidos, não se furtasse a um elemento “transempírico”, idealmente disponível “apenas ao olhar da mente”<sup>161</sup>. Eis um elemento importante para compreender a expectativa de que a arte desempenhe bem um papel que, à primeira vista, pareceria contraditório: ser fiel à imitação da natureza e ao mesmo tempo transcendê-la.

Há aí uma abertura para um elemento importante no debate acerca da literatura naturalista: o aspecto religioso. Abrams mostra que em contexto inglês e alemão do século XVIII essa pretensão transcendental até trouxe para o debate um ou outro crítico ou artista que invocava de maneira mais explícita o deus cristão, mas a ênfase acabou se voltando para as “estranhas profundezas do abismo inconsciente da mente”<sup>162</sup>. Já na França do XIX, os adeptos da transcendência não primaram pela sutileza, queixando-se explicitamente, como vimos, da ausência de Deus no discurso naturalista.

---

<sup>158</sup> ABRAMS, op.cit. p. 58.

<sup>159</sup> Ibid.

<sup>160</sup> Ibid. Ofereço todo o trecho ao leitor: “A natureza específica do ideal – daqueles elementos no universo considerados objetos apropriados para a imitação artística – foi descrita de várias formas, mas essas descrições ajustam-se facilmente em duas classes principais. A primeira é uma teoria empírica do ideal artístico, do qual a *Poética*, de Aristóteles, foi o protótipo. Ela sustenta que os modelos e formas de imitação artística são selecionados ou abstraídos dos objetos de percepção sensorial. A outra é uma teoria transcendental, derivada de Platão ou, mais precisamente, de filósofos posteriores cuja teoria estética é elaborada em parte com blocos extraídos dos diálogos desse pensador”.

<sup>161</sup> Ibid. p. 59.

<sup>162</sup> Ibid. p. 68.

### 2.1.c – A crítica ao naturalismo e seu fundamento religioso.

O fundamento religioso da crítica ao naturalismo guarda semelhanças indisfarçáveis com a discussão conceitual anterior: ausência de seleção entre o que, na natureza, é digno de ser matéria da arte. Brunetière, vimos anteriormente, já havia se queixado da arte que sacrifica o ideal ao real e não procura elevar os “instintos mais grosseiros das massas”. Ele esperaria da arte, portanto, que ela deixasse de lado não só a indecência e a brutalidade, mas também a trivialidade. Ela deve se ocupar com o que é nobre, não com o que serve aos gostos da multidão. Brunetière não discordava da ideia de que a arte deveria partir da realidade, mas alertava para a necessidade de que essa mesma realidade recebesse um “tratamento”, caso contrário não passaria de “matéria confusa”. Sem isso, a natureza se apresenta com uma brutalidade insuportável: “estes caracteres [dizem os naturalistas sobre seus personagens] são naturais; por esta razão, ocupar-se-á logo todo o anfiteatro de um homem ébrio que dorme ou que vomita; há algo mais natural?”<sup>163</sup> O processo de seleção efetuado na natureza deve levar a destacar “do meio das coisas prosaicas e baixas da existência” o que elas encerram de “beleza secreta”; é preciso “transfigurar esta realidade e obrigá-la a traduzir a ideia interior de uma beleza suprema”<sup>164</sup>. Antoine Laporte, em *Naturalisme ou l’immoralité littéraire*, fez coro com Brunetière ao reprovar em Zola o que considerava um gesto seletivo que certamente não lhe agradava:

Seu erro é o de ver e reproduzir somente um bloco da natureza, e ainda assim através de seu temperamento, isto é, de suas paixões, enfermidades e fraquezas. E é até mesmo talvez em razão da miopia de sua visão e da depravação de seu nariz que você sempre escolheu um bloco da natureza onde se vê de perto e se sente de mais perto ainda essas coisas que queimam seus olhos e dominam seu nariz<sup>165</sup>.

---

<sup>163</sup> “Ces caractères, [dizem os naturalistas sobre seus personagens], sont naturels; par cette raison, on occupera bientôt tout l’amphitêatre d’un homme ivre qui dort ou qui vomit; y a-t-il rien de plus naturel?” BRUNETIÈRE, (1898), op.cit. p.18.

<sup>164</sup> “Ce n’est pas tout encore: du milieu des choses prosaïques et basses de l’existence, il reste à degager ce qu’elles enferment de beauté secrète; il faut éliminer, choisir, n’emprunter enfin à la réalité ses formes e ses moyens d’expression que pour transfigurer cette réalité même, et l’obliger à traduire l’idée intérieure d’une beauté suprême”. Ibid. p. 26.

<sup>165</sup> “Votre tort est de ne voir et de ne reproduire qu’un coin de la nature, et encore à travers votre tempérament, c’est-à-dire vos passions, vos infirmités et vos faiblesses. Est-ce même peut-être en raison de la myopie de votre vue et de la dépravation de votre nez que vous avez toujours choisi un coin de la nature où l’on voit de près et où l’on sent de plus près de ces choses qui vous brûlent les yeux et vous emportent le nez”. Cf. LAPORTE, op.cit. p. 163.



Reprova-se o que seria uma espécie de sensualismo desmedido de Zola, como se a literatura naturalista extrapolasse todos os limites do pudor e apelasse ao conjunto dos instintos humanos despertando-os desmesuradamente. O problema de Laporte é também em relação a uma presença demasiada do corpo nos romances naturalistas: “o dogma absoluto dessa nova escola sendo a imitação exata e completa do real, mas do real da matéria, do real dos sentidos e do real da carne, dela não se pode logicamente sair senão o culto da natureza, isto é, o sensualismo”<sup>166</sup>.

Seria de se esperar que a realidade se fizesse comparecer nos romances não pelo seu viés mais baixo (matéria, sentidos, carne), mas por aquilo que nela aspira à superação dessa condição. Mas o que seria capaz de alçar a realidade a um patamar digno de comparecer na arte, como defende Laporte? Novamente temos que voltar aos desdobramentos permitidos pelas investigações sobre o tema da natureza.

Segundo Robert Lenoble, existe uma distinção entre as concepções grega e cristã da natureza. O conceito prevalecente entre os gregos autoriza a seguinte atitude: “ser-nos-á suficiente conhecer suas leis para nos colocarmos nós mesmos em nosso lugar em seu conjunto, para nele entrar e não mais nos deixar dominar por ele”<sup>167</sup>. Ainda que haja a concepção de uma resistência à dominação, o homem perfaz um conjunto com a natureza, é parte integrante dela. A atitude cristã, diferentemente, será bem mais agressiva em relação ao natural: “se conhecemos as leis, podemos então nos servir das coisas e nos tornar ‘mestres e possuidores da natureza’”<sup>168</sup>.

Essa segunda etapa se harmoniza com a visão de mundo oferecida pelo cristianismo: não mais pertencente à esfera do natural, mas à esfera sobrenatural da graça, o homem é liberado para explorar e sujeitar aquilo que lhe é exterior. Como não lembrar aqui do célebre mandamento de Deus a Adão: “enchei a terra e sujeitai-a”<sup>169</sup>? Além disso, a visão cristã se difere da grega neste aspecto (embora em outros lhe seja tão tributária, como na divisão platônica entre corpo e alma): incriada, na visão grega a natureza existe desde sempre e o homem nunca lhe foi estranho.

---

<sup>166</sup> “le dogme absolu de cette nouvelle école étant l’imitation exacte et complète du réel, mais du réel de la matière, du réel des sens et du réel de la chair, il ne peut logiquement en sortir que le culte de la nature, c’est-à-dire le sensualisme”. Ibid. p. 164.

<sup>167</sup> “il nous suffira de connaître ces lois pour nous mettre nous-mêmes à notre place dans cet ensemble, pour entrer en lui et non plus nous laisser dominer par lui”. Cf. LENOBLE, Robert. *Esquisse d’une histoire de l’idée de Nature*. Paris: Éditions Albin Michel, 1969. p. 219.

<sup>168</sup> “si nous connaissons les lois, nous pouvons donc nous servir des choses et nous rendre ‘maîtres et possesseurs de la nature’”. Ibid.

<sup>169</sup> Gênesis 1,28.

Na visão cristã, a natureza teve um princípio, sendo que, antes dela, Deus reinava em meio ao nada ou, quando muito, ao caos (em contraposição aos cosmos que teria surgido com o ato criador). As consequências dessa diferenciação se deixam mostrar: a partir da fé cristã, o homem pode, para usar aqui as palavras de Lenoble, conceber seu destino como “transcendente à Natureza”<sup>170</sup>. Não é seguindo seus desígnios que ele encontrará sua realização e finalidade, mas superando as limitações impostas pelos condicionamentos naturais, alçando-se, dessa forma, à esfera sobrenatural da graça. Essas concepções têm consequências menos abstratas do que podem parecer à primeira vista. O exemplo oferecido por Lenoble é prova disso, ao alegar que, para os gregos,

a virgindade, esta afirmação de uma vida espiritual possível fora desta ordem ‘natural’ parece a todos um *non-sense*. O amor exclusivo no casamento, de dois seres em que cada um tem valor absoluto, parece quando muito um belo desafio, que se pode realizar sem procurar saber se os deuses lhe são propícios, mas não toma jamais o caráter de uma regra absoluta, nem mesmo considerando um ideal que o legislador ou o moralista tivessem proposto<sup>171</sup>.

A partir disso não paira muito mistério sobre os motivos pelos quais os críticos imbuídos de um ideal cristão foram, via de regra, avessos ao naturalismo e basearam nos ideais religiosos suas críticas. Para eles, manter-se na esfera da natureza significaria fracassar no acesso à esfera da graça, única na qual o homem encontraria seu ideal, na medida em que se identificaria com os propósitos de seu Criador. Para os naturalistas, normalmente avessos aos *partis pris* advindos da religião – sobretudo na medida em que são transmitidos pela instituição eclesiástica – a vivência na esfera da natureza não pode ser condenada, simplesmente porque é a única existente. Zola não poderia ser mais explícito aqui:

Nós outros, romancistas naturalistas, observadores e experimentadores, analistas e anatomistas, estamos sobretudo em guerra aberta com o protestantismo, por nossa

---

<sup>170</sup> “Transcendente à la Nature”. LENOBLE, op.cit. p. 224.

<sup>171</sup> “la virginité, cette affirmation d’une vie spirituelle possible hors de cet ordre ‘naturel’ paraît à tous un non-sens. L’amour exclusif dans le mariage, de deux êtres don’t chacun a valeur absolue, semble tout au plus une belle gageure, que l’on peut réaliser sans la chercher si les dieux sont propices, mais ne prend jamais le caractère d’une règle absolue, ni même après tout d’un idéal que le législateur ou le moraliste seraient fondés à proposer”. Ibid. p. 225.

investigação contínua que perturba os dogmas e os princípios, que vai além dos axiomas de moral. Nosso inimigo está aí. Eu o sinto há muito tempo<sup>172</sup>.

O motivo dessa “guerra aberta” contra o protestantismo pode ser depreendido dos fundamentos da moral protestante. Cabe aqui, aliás, nuançar suas diferenças em relação à moral católica. É certo que, malgrado suas diferenças, ambas contrapuseram-se ao discurso que esteve presente nas estratégias defensivas de autores naturalistas, mas sabemos que a moral protestante é ainda mais hostil que a católica quanto a qualquer possibilidade de vislumbrar o bem na natureza humana, decaída que está desde a “queda” adâmica narrada em Gênesis 3.

É digno de nota que na elaboração subsequente à Reforma Protestante permitida pelo calvinismo, o homem será considerado “totalmente depravado”, estado a partir do qual qualquer ação benévola que este possa realizar se explica unicamente pela manutenção da imagem divina nele pela provisão da “graça comum”, termo que descreveria a ação de Deus sobre todos e não direcionada apenas aos regenerados pela fé. Assim, qualquer moral baseada na natureza humana está de antemão condenada. Conquanto na teologia católica a doutrina da “queda” esteja presente, seus efeitos não são considerados tão arrasadoramente destrutivos. Segundo a elaboração católica, uma moral natural, nas palavras de Éric Weil,

permanece capaz de apreender certas verdades, verdades de um nível inferior àquele da fé, mas ainda verdades: uma moral natural existe e é conhecível, a ordem do mundo não está escondida (embora o plano divino esteja), e o homem pode se orientar ou receber sua direção e as diretivas daqueles que conhecem isso que quer a natureza, sensata por ser criação divina<sup>173</sup>.

---

<sup>172</sup> “Nous autres romanciers naturalistes, observateurs et expérimentateurs, analystes et anatomistes, nous sommes surtout en guerre ouverte avec le protestantisme, par notre enquête continuelle qui dérange les dogmes et les principes, qui passe outre aux axiomes de morale. Notre ennemi est là. Je le sens depuis longtemps”. ZOLA (2002), “De la moralité...”, op. cit., p. 813.

<sup>173</sup> “reste capable de saisir certaines vérités, vérités d’un rang inférieur à celui de la foi, vérités néanmoins: une morale naturelle existe et est connaissable, l’ordre du monde n’est pas caché (quoique le plan divine le soit), et l’homme peut s’orienter ou recevoir sa direction et des directives de ceux qui connaissent ce que veut la nature, sensée parce que de création divine”. WEIL, Éric. “Morale”. In: *Dictionnaire de la philosophie*. Paris: Éditions Albin Michel, 2000. p. 1150-1.

Portanto, a partir do ponto de vista católico, que sustentava as ideias morais de Laporte e Brunetière, pode-se dizer que “a graça não destroi a natureza, ela a aperfeiçoa”<sup>174</sup>, concepção que ajuda a entender por que Brunetière concede espaço à natureza, mas não de forma total.

No caso dos romances naturalistas, por outro lado, sua feição parece se explicar pela assunção sem concessões da esfera da natureza e rejeição total da esfera da graça. O esforço para que se liberte da primeira e se ascenda à segunda só é possível no ato de fé. Mas ele não é visível aos olhos nem está disponível à observação da realidade. Laporte esperava ver uma natureza unida a Deus, digna da representação artística, uma natureza superior ao estado natural puro e simples. Esse caminho seria árduo demais a Zola e aos naturalistas. Na elaboração teórica oferecida pelo autor de *Germinal* não se percebe qualquer concessão ao sobrenatural, sobretudo aquele de viés explicitamente cristão; na síntese de Suwala, o naturalismo se destaca por sua opção pelo natural e humano:

Para Zola, o naturalismo não é unicamente uma nova fórmula de arte oposta à antiga; mais que uma doutrina estética, é para ele uma visão de mundo em que a arte se encontra integrada e, de alguma maneira, diluída na globalidade da experiência humana, visão voltada para o futuro, cofiante na natureza e no homem, na ciência e no progresso. A concepção zolaniana do naturalismo traz certas significações filosóficas do termo retomando a tradição dos séculos XVI e XVIII: crença na razão humana, exclusão de toda causalidade sobrenatural, retorno à natureza. Próximo do panteísmo, o culto que dedica à natureza permite a Zola, após uma passageira tentação pelo pessimismo, reencontrar o sentido da existência na própria existência, na obediência à natureza, na aceitação lúcida da ‘vida como ela é’ e de ‘nossa condição humana’, conforme a lição de Montaigne que ele havia praticado muito em sua juventude<sup>175</sup>.

---

<sup>174</sup> “la grâce ne détruit pas la nature, elle la parfait”. Ibid, p. 1151.

<sup>175</sup> “Pour Zola, le naturalisme n’est pas uniquement une nouvelle formule d’art opposée à l’ancienne; plus qu’une doctrine esthétique, c’est pour lui une vision du monde, où l’art se trouve intégré et même, en quelque sorte, dilué dans la globalité de l’expérience humaine, vision tournée vers l’avenir, cofiante dans la nature et l’homme, dans la science et le progrès. La conception zolienne du naturalisme emporte certaines significations philosophiques du terme renouant avec la tradition du XVI et du XVIII s.: croyance en la raison humaine, exclusion de toute causalité surnaturelle, retour à la nature. Proche du panteísmo, le culte qu’il voue à la nature permet à Zola, après une passagère tentation du pessimisme, de retrouver le sens de l’existence dans l’existence même, dans l’obéissance à la nature, dans l’acceptation lucide de ‘la vie telle qu’elle est’, et de ‘notre condition humaine’, conformément à la leçon de Montaigne qu’il avait beaucoup pratiqué dans sa jeunesse”. Suwala, op.cit. p. 248.

Essa atitude zolaniana só seria mesmo possível a partir de uma rejeição de qualquer fundamentação religiosa para seu empreendimento. Romances como *Germinal*, no caso de Zola, e *O cortiço*, para falarmos de Aluísio Azevedo, fundamentam na configuração social o mal individual que possa ser cometido. O problema não é a natureza humana em si mesma, mas o ambiente em que ela é colocada é que definirá se suas ações serão viciosas ou virtuosas. Essa atitude está em contraste com o pano de fundo religioso dos moralistas, que localizam sobretudo na natureza humana a maldade do mundo, natureza essa decaída e só restaurável a partir da esfera sobrenatural da qual a religião é mediadora. Denunciar o mal social significaria, no naturalismo, responsabilizar muitas vezes os extratos dominantes da sociedade pelos desvios morais que grassam entre a massa despossuída, enquanto que os moralistas veem na “ordem social” as condições necessárias para arrefecer o mal inato a todos os homens. Ou, a partir de um matiz um pouco diverso, amainar a responsabilidade humana pela realização do mal:

[...] popularizando as teorias deterministas através de histórias singulares apresentadas como ‘casos’, os romancistas naturalistas colocam em questão a doxa do livre arbítrio, da qual depende a ideia de responsabilidade individual, ameaçando assim abalar o fundamento da moral pública, porque, se eles não são mais livres, os indivíduos não podem ser tomados como responsáveis por seus atos<sup>176</sup>.

E as diferenças em relação aos críticos moralistas se aprofundam ainda mais, pois toda a discussão em torno da “natureza digna de representação” alcança contornos sociais claros, uma vez que uma das queixas dos moralistas, nem sempre explícita, se voltava contra a massa de desqualificados e cenários considerados repugnantes que invadem as páginas dos romances:

Outrora, o tratamento estético refletia a hierarquia social: ‘a *personalidade* humana [nas palavras do crítico católico Armand de Pontmartin], representada por todas as superioridades, de nascimento, intelectual, de educação e de coração, deixava pouco lugar, na economia da narrativa, às personagens secundárias, menos ainda aos objetos materiais. Este mundo refinado só olhava para os desprovidos pela portinhola de suas

---

<sup>176</sup> “[...] en popularisant les théories déterministes à travers des histoires singulières présentées comme des ‘cas’, les romanciers naturalistes mettent en question la doxa du libre arbitre, dont dépend l’idée de responsabilité individuelle, menaçant par là d’ébranler le fondement même de la morale publique, puisque s’ils ne sont pas libres, les individus ne peuvent être tenus pour responsables de leurs actes”. Cf. SAPIRO, op.cit., p. 363.

carruagens, e o campo pela janela de seus palácios’. Na esteira de Rousseau, que, ‘por ódio à sociedade e suas hierarquias’, desenvolveu as descrições da natureza, a escola realista se debruçou não somente sobre seus encantos, mas também sobre suas feiuras<sup>177</sup>.

Como dito acima, esse percurso intrincado pelo modo de apropriação do termo “natureza” apenas aparentemente se mostrava um desvio em relação ao tema da moralidade na literatura naturalista. Menos ingênuo do que parece a partir de uma caracterização apressada em torno da “aura de objetividade”<sup>178</sup>, o naturalismo finca suas raízes nos iluministas setecentistas que passaram a erigir os fenômenos naturais como regra suprema de determinação do conhecimento, regra essa baseada em uma observação que fez cada vez menos questão de apelar a explicações metafísicas sustentadas pelo poder de uma divindade extramundana.

## **2.2 – A recepção do naturalismo no Brasil.**

Autores como Aluísio Azevedo, Júlio Ribeiro e Adolfo Caminha não esconderam sua admiração por Émile Zola, seja dedicando-lhe romances ou fazendo elogiosas referências em trabalhos críticos. Tampouco o escritor francês passou despercebido por críticos como Silvio Romero ou Araripe Junior. Cientes da advertência lançada no início do capítulo quanto a uma prejudicial expectativa de submissão dos autores brasileiros aos autores franceses, acredito que nosso olhar está agora mais calibrado para examinar o que se passou no Brasil em termos de recepção do naturalismo, até porque a investigação histórica nos oferece uma visão dos objetos em perspectiva, sem a qual é fácil demais cair em absolutismos subjetivistas. E é por acreditar na capacidade de elucidação proveniente da história que o primeiro passo rumo à recepção dos romances naturalistas no Brasil se constitui na tentativa por esboçar um pano de fundo geral das ideias em circulação no período.

---

<sup>177</sup> “Autrefois, le traitement esthétique reflétait la hiérarchie sociale: ‘[...] la *personnalité* humaine représentée par toutes les supériorités, de naissance, d’esprit, d’éducation et de cœur, laissait peu de place, dans l’économiedu récit, aux personnages secondaires, encore moins aux objets matériels. Ce monde exquis ne regardait les petites gens que par la portière de ses carrosses, et la campagne que par la fenêtre de ses palais [...]’. À la suite de Rousseau qui, ‘en haine de la société et de ses hiérachies’, a développé les descriptions de la nature, l’école réaliste s’est penchée non plus seulement sur ses attraits mais aussi sur ses laideurs”. Ibid, p. 221.

<sup>178</sup> Cf. p. 78 do presente trabalho.

## 2.2.a – Natural e artificial, literário e científico: panorama introdutório.

O cenário retratado por Peter Gay em *A experiência burguesa* fornece elementos que passarão a discussão da relação entre literatura e moralidade. A partir dele, o modo de expressão da experiência da sexualidade – tema caro, a partir de diferentes vieses, a romances como *A carne*, *Bom-Crioulo* e *Livro de uma sogra* – se delineia de forma a oferecer elementos que estarão presentes na recepção crítica do naturalismo. O intento de expô-lo neste momento é o de destacar aspectos capazes de fazer perceber nesse fim de século a permanência do tema da moralidade na sensibilidade individual, nas discussões jurídicas e no discurso médico-científico.

Gay, que oferece uma das sínteses mais bem realizadas do período que abrange os anos de 1850 a 1890, parte das cartas escritas por Mabel Loomis Todd, membro da burguesia inglesa que se casaria com o astrônomo David Todd, e procura decifrar os indícios de vivência da sexualidade no século XIX. As ideias contidas nesses relatos nos ajudam a perceber de início algo recorrente na discussão sobre a moralidade, aspecto de suma importância na elaboração teórica de defesa da literatura naturalista, ou seja, a justificação dos instintos naturais: “O espírito é maior do que as palavras. O convencionalismo é para aqueles que não são bastante fortes para fazerem suas próprias leis, nem bastante fortes para se conformarem à grande lei maior, onde todas as harmonias se encontram”<sup>179</sup>.

Um dos interesses de Gay é o de relativizar a pecha de moralismo lançada contra todos os recantos do vitorianismo, mostrando também, com isso, as mudanças culturais ocorridas nas quatro décadas abrangidas pelo seu estudo. Essas mudanças nos permitem pensar na direção de uma certa “absolvição” dos instintos naturais, ou seja, uma menor condenação de possibilidades próprias à condição humana. Ao referir-se à situação de mulheres grávidas em um abrigo, a mesma Mabel Todd assim se expressa: “se é algo que [essas mulheres] fizeram por amor a um homem, então é algo doce e puro, algo talvez pervertido, mas de modo algum mau”<sup>180</sup>. E essa inclinação ganha uma explicitação inquestionável no trecho a seguir:

Se for meramente por uma paixão, pois, conforme me disseram, algumas dessas meninas se entregam a essa vida apenas para satisfazer sua lascívia, então tenho dó delas, porém

---

<sup>179</sup> GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução: Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 78.

<sup>180</sup> Ibid. p. 79.

este é um instinto dado pela natureza, e a meu ver nem de longe tão ruim como entregar-se à ansiedade por uma bebida, pois esta é artificial e não nascida da própria natureza<sup>181</sup>.

Vale ressaltar que essa dualidade entre artificial e natural está presente não apenas em discussões filosóficas e religiosas, mas comparece também em cartas trocadas entre indivíduos, o que mostra sua difusão mesmo entre um público não necessariamente especializado em discussões acadêmicas ou eclesiásticas. A equivalência entre as ideias de Loomis e as de Lester Ward, sociólogo seu contemporâneo, mostra a disseminação do argumento: “Todos os desejos são iguais perante a natureza, igualmente puros, igualmente respeitáveis. Todos se realizam com a mesma liberdade, a mesma licença, o mesmo descaso pelas aparências. A natureza desconhece a vergonha; não tem qualquer manifestação de pudor<sup>182</sup>”.

Gay interpreta essas ideias como sendo “utilitarismo filosófico formado e colorido pela experiência pessoal, um utilitarismo que equaciona prazer e felicidade e, ao mesmo tempo, alivia o prazer de sua carga de culpa”<sup>183</sup>. A observação é certa. A inserção do prazer nos recônditos da natureza se constituiu em uma tentativa de amenizar as desconfianças quanto à vivência um pouco menos regrada da sexualidade, sempre aprisionada nas tentativas de classificação de médicos ávidos pela descrição exata das perversões e desvios da norma, como aponta Michel Foucault, ao comentar o discurso médico predominante até Freud:

Poder-se-iam considerar todas as coisas ditas, precauções meticulosas, e análises detalhadas, como procedimentos destinados a esquivar a verdade insuportável e excessivamente perigosa sobre o sexo. E o simples fato de se ter pretendido falar dele do ponto de vista purificado e neutro da ciência já é, em si mesmo, significativo. De fato, era uma ciência feita de esquivas já que, na incapacidade ou recusa em falar do próprio sexo, referia-se sobretudo às suas aberrações, perversões, extravagâncias excepcionais, anulações patológicas, exasperações mórbidas<sup>184</sup>.

Foucault complementa, ainda sobre a atitude científica diante da sexualidade: “Era, também, uma ciência essencialmente subordinada aos imperativos de uma moral, cujas

---

<sup>181</sup> Ibid.

<sup>182</sup> Ibid. p. 101.

<sup>183</sup> Ibid. p. 101-2.

<sup>184</sup> FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988. p. 61.



classificações reiterou sob a forma de normas médicas”<sup>185</sup>. Portanto, a inclinação que temos visto rumo à absolvição dos instintos naturais é uma tentativa de enfraquecer o peso exercido sobre os costumes por uma moral conservadora, mas cuja sustentação fica cada vez mais difícil a partir das aceleradas descobertas médico-científicas advindas, por exemplo, com Claude Bernard.

Uma constante se percebe nos depoimentos aqui coligidos. Se Mabel Loomis Todd critica antes da gravidez de mulheres solteiras o vício da bebida, se Lester Ward destaca a pureza dos desejos, posto que naturais, e se D. H. Lawrence critica a pornografia, mesmo sendo defensor da sensualidade, é que eles têm em comum um sentimento de apreço pelo natural contra o artificial. Artificialismo que se nota não só na crítica a uma vivência reprimida da sexualidade, mas também em sua exacerbação. Assim Gay interpreta a crítica de Lawrence contra a pornografia:

É por esse motivo [o fato de haver ausência de sentimento humano na pornografia] que os verdadeiros celebrantes da sensualidade, como D. H. Lawrence, ficavam ainda mais irados com os mercadores da sordidez do que com os defensores do decoro. As personagens da ficção pornográfica se encontram presumivelmente empenhadas no mais liberado dos folguedos, na mais natural de todas as atividades humanas, e no entanto parecem estar prisioneiras de algum apetite insaciável, que ao mesmo tempo não é humano nem natural. No universo frio e impessoal da pornografia, todas as camas, todos os pênis e todas as vaginas são iguais<sup>186</sup>.

Seja pela falta, seja pelo excesso, a crítica se dirige ao antinatural, ao que contraria a natureza. Um último elemento fornecido por Peter Gay para esse panorama de discursos em voga sobre a moral durante boa parte do século XIX, importante para a compreensão de algumas justificativas emitidas por escritores naturalistas acusados de imoralidade em suas obras, vê-se na possibilidade de os artistas suplantarem, pela qualidade literária, a pecha de imoralidade porventura lançada a seus trabalhos:

...alguns espectadores do século XIX se escandalizavam por praticamente qualquer coisa, enquanto outros raramente se escandalizavam. A maioria se encontrava entre esses

---

<sup>185</sup> Ibid.

<sup>186</sup> GAY, op.cit. p. 267.

extremos; mostrava-se receptiva aos atrativos da beleza estética e pronta a suspender os julgamentos moralizantes se pudesse ser convencida, ou convencer-se, de que aquilo que estava diante de seus olhos era uma arte sublime, e não apenas uma obra obscena habilmente executada<sup>187</sup>.

Notemos um outro elemento na elaboração desse panorama finissecular em relação às discussões sobre a moralidade. Havia nesse momento uma distinção menos nítida entre os campos médico, jurídico e filosófico, o que se percebe pelas palavras de Viveiros de Castro em seu livro *Atentados ao pudor: estudos sobre as aberrações do instinto sexual*, cuja primeira edição é de 1894. Nele, o autor se propõe a discorrer sobre diversos casos considerados como “aberrações” sexuais, tais como o sadismo, a bestialidade, a pederastia, a ninfomania etc. Há um esforço por um certo distanciamento na exposição dos casos e, quando há algo que sugira uma tomada de partido por parte de Viveiros de Castro, ele procura mostrar que as aberrações não devem ser tratadas como crimes comuns, passíveis de prisão, mas como distúrbios psíquicos que devem receber tratamento diferenciado da mera punição judicial<sup>188</sup>. O que mais chama a atenção no livro não são os casos de perversão propriamente, mas as introduções que Viveiros de Castro escreveu para a primeira e a segunda edições. Nelas percebemos alguns temores do autor quanto à possível acusação de sensualismo, dada uma certa crueza na descrição dos casos aberrantes. Aliás, Peter Gay já havia notado temor semelhante em meio aos anatomistas do XIX, sujeitos aos mesmos temores demonstrados por Castro:

Na verdade, nada os deixava mais irritados do que a acusação de que suas publicações pudessem ser um convite à sensualidade; de modo geral, tais acusações eram contestadas de antemão nos prefácios, onde os autores deixavam claro que não tinham a menor intenção de serem coniventes com a lascívia<sup>189</sup>.

---

<sup>187</sup> Ibid. p. 285.

<sup>188</sup> No prólogo à segunda edição, Viveiros de Castro deixou explícito seu intento: “O meu fim foi simplesmente chamar a atenção dos magistrados e de todos os estudiosos dos problemas penais para a situação dos infelizes que comparecem à barra do tribunal como responsáveis por crimes hediondos, quando são eles vítimas de um estado nevropatológico”. Cf. CASTRO. Francisco José Viveiros de. *Atentados ao pudor – estudo sobre as aberrações do instinto sexual*. 4ª edição. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1943. p. XV.

<sup>189</sup> GAY, op.cit. p. 234.

O mesmo Castro abordou em seus prefácios as acusações que, percebemos, já havia recebido por conta da primeira edição de seus estudos. Sua argumentação é repleta de referências às noções científicas que estavam em voga naquele momento. Ele sempre toma para si a imparcialidade do discurso científico, do qual se via como fiel expositor, contra os preconceitos e os equívocos do senso comum:

Mas quando para estes desgraçados [pacientes supostamente vítimas de distúrbios sexuais] se levantam implacavelmente a severidade da justiça e a censura da opinião, é que a ciência aparece, austera, calma, fria, examinando se há realmente uma alma estragada e corrompida, um perverso a punir, ou se este ato por ele praticado é uma manifestação da degenerescência mental ou nervosa, um impulso irresistível de vontade sem energia, sem ter mais centros inibitórios<sup>190</sup>.

É a voz da ciência que se levanta contra os preconceitos e a ignorância daqueles que não são capazes de compreender a abrangência do labor científico: “supunham uns que eu tratava de assuntos obscenos e respondiam com anedotas picarescas”<sup>191</sup>. Voz da ciência que não se abstém de proferir juízos sobre a moralidade das práticas correntes. Castro não perdoou o que considerava um cenário lamentável no Rio de Janeiro de sua época:

Os teatros representam peças de uma imoralidade revoltante, as atrizes exibem-se seminuas. Os jornais publicam contos e anedotas que tornam castas as histórias de Boccaccio. Os livros pornográficos têm um consumo enorme e muitos negociantes enriquecem vendendo gravuras e objetos imorais<sup>192</sup>.

Mas nada disso deve ser confundido com a objetividade presente em seu trabalho de exposição das aberrações sexuais. A advertência do jurista tem endereço certo:

Eu bem sei que este livro, escrito com um fim humanitário e sob um critério rigorosamente científico, vai despertar as críticas de um certo número de moços que

---

<sup>190</sup> “Introdução da 1ª edição”. In: CASTRO, op.cit. p. VI.

<sup>191</sup> Ibid. p. VII.

<sup>192</sup> Ibid. p. VIII.

pululam nesta cidade, enchendo todas as carreiras [...] Com a raiva de cães hidrófobos, na explosão da inveja impotente, atacam qualquer livro que aparece. A natureza escabrosa do assunto deste livro vai fornecer-lhes largo tema à sua habitual maledicência. Hão de gritar que é uma obra pornográfica, imunda, imoral<sup>193</sup>.

Ele, contudo, apesar das críticas, está bem amparado: “Não me irritam, porém. Na Europa, sábios que sintetizam em si tudo o que o talento tem de mais esplêndido, o caráter de mais imaculado, a ciência de mais profundo, nomes que pairam à frente dos povos como uma sombra veneranda e augusta, trataram dessas questões”<sup>194</sup>.

É a voz da ciência que ampara seu discurso, o que lhe permite trazer à tona os acontecimentos mais escabrosos relacionados à sexualidade humana: “depois, para a ciência na região em que ela se eleva, não há assunto imoral”<sup>195</sup>. Entre o homem e o cientista há uma barreira construída pelo puro interesse científico, capaz de sufocar mesmo os instintos mais humanos:

Diante do corpo que se estende nu, no mármore da mesa de operação, o médico não vai se deter na contemplação dos contornos e da pureza das linhas; abstrai completamente do sexo, vê apenas um sofrimento que implora o auxílio da sua arte. Para ele, rasgaram-se todos os véus do pudor, porque não é um homem que se inflama e sim um sacerdote austero e frio. Sua boca é muda, seus olhos são cegos<sup>196</sup>.

Como se viu na defesa dos escritores naturalistas, parte de sua estratégia de defesa frente às acusações que receberam terá a mesma feição do discurso proferido por Viveiros de Castro: não há a promoção da imoralidade ou da pornografia, mas a descrição imparcial, cientificamente sustentada, da natureza humana “tal qual ela é”.

A argumentação contida no prefácio de *Atentados* é um dos elementos que nos parecem mais preciosos na compreensão do discurso dos romancistas naturalistas. A tentativa destes de aproximar o discurso ficcional do discurso científico não era uma estratégia isolada frente aos

---

<sup>193</sup> Ibid. p. IX.

<sup>194</sup> Ibid.

<sup>195</sup> Ibid.

<sup>196</sup> Ibid.

detratores, mas uma ação que contava com posturas semelhantes em outros registros de discursos, como o médico-jurídico, no qual se encaixa o do autor de *Atentados ao pudor*.

Na exposição de seu vasto repertório de casos de aberração sexual, Viveiros de Castro, que além de ter sido professor de Direito exerceu também o cargo de desembargador da corte de apelação do Distrito Federal (Rio de Janeiro à época), procurou manter a mesma tensão discutida no prefácio, ou seja: a exposição das aberrações, sem deixar de lado as descrições necessárias à sua compreensão, mas sempre com o estrito intuito científico, que nada tem de pornográfico ou sensualista. Dessa forma, ele procurou destruir preconceitos advindos de opiniões pré-científicas, como quando deu, à ninfomania, uma origem diferente da mera acusação de imoralidade: “A ninfomania, com efeito, não passa de uma afeção (sic) grave resultante de uma lesão dos órgãos genitais ou dos centros nervosos”<sup>197</sup>. Mas como homem de seu tempo, fez coro à difundida condenação dos romances como incitadores de ações condenáveis, o que mostra que a tensão de que falamos também se refere à disposição de ter um olhar científico, desapassionado às realidades humanas, e, ao mesmo tempo, a repetição dos velhos preconceitos difundidos às fartas pelos moralistas de antanho. Nesse caso, o alvo preferido são as obras que, “sob o pretexto de estudarem um caso patológico, de dissecarem um documento humano, descrevem o vício em todos os seus detalhes fisiológicos, em todas as suas particularidades obscenas e cruas”<sup>198</sup>. Teria Viveiros de Castro tido contato com os romances naturalistas? Ele mesmo responde, pagando tributo à difundida ideia de que as mulheres eram as mais prejudicadas pela leitura de certos romances:

No *Cortiço*, livro que há de sobreviver a muitas gerações, o primeiro romancista nacional, Aluizio de Azevedo, contou em frases de uma sonoridade de bronze e de uma opulência de mármore, a conquista de uma moça, ainda virgem e pura, por uma francesa dissoluta. Estes livros despertam na mulher curiosidades terríveis<sup>199</sup>.

Romances naturalistas, ao menos se tomarmos *O cortiço* como modelo, tidos em alta conta pelo desembargador. Ele diz que o romance de Aluísio Azevedo é um “livro que há de sobreviver a muitas gerações”, escrito pelo “primeiro romancista nacional” e que contém “frases

---

<sup>197</sup> Ibid. p. 47.

<sup>198</sup> Ibid. p. 202.

<sup>199</sup> Ibid.

de uma sonoridade de bronze e de uma opulência de mármore”. E é mesmo de se acreditar que Viveiros de Castro estivesse bastante inteirado sobre o romance naturalista, pois travou contato pessoal com um de seus autores: “Caminha, o prometedor romancista nacional, que firmou na *Normalista* seus dotes de observador e de psicólogo, disse-me que está escrevendo um romance – *Bom Crioulo* – onde a inversão [sexual] é largamente estudada a bordo de um navio de guerra”<sup>200</sup>. Note-se aqui os termos gravados na memória de Castro: Caminha, “observador” e “psicólogo”, promete “estudar largamente” o homossexualismo. A mistura entre os campos literário e científico não estava restrita ao discurso e ao círculo dos escritores.

O passo além que Viveiros de Castro deu no sentido de procurar uma origem para os distúrbios sexuais que não a mera culpabilização individual embasaria também a petição de princípio dos naturalistas em sua própria defesa. Esse passo consistiu em colocar, dentre as origens destes “distúrbios”, causas sociais: “Se a degenerescência hereditária é o principal fator das psicopatias do instinto sexual, não se pode contudo negar a influência das causas sociais”<sup>201</sup>. Dentre essas causas, “os internatos”, “o estado atual de nosso século” e “a educação atual”.

Portanto, a alegada “cientificidade” dos autores naturalistas, sua defesa da “observação desapaixonada”, seu “estudo” dos comportamentos humanos se aproxima da ciência do período até mesmo nas justificativas contra seus detratores. Quando Aluísio Azevedo coloca, como epígrafe a seu romance *O homem*, a advertência: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”, não está distante de procurar angariar a respeitabilidade que a verdade científica faz questão de tomar para si contra os indignados moralistas que a acusam de obscenidade.

## **2.2.b – Recepção dos romances naturalistas pela crítica brasileira.**

A chegada do último quartel do século XIX significou uma mudança de cenário na feição dos romances escritos no Brasil. A década de 1880 assistiu à chegada de *O mulato*, *Casa de pensão*, *O homem* e *O cortiço*, de Aluísio Azevedo e de *A carne*, de Júlio Ribeiro. A década

---

<sup>200</sup> Ibid. p. 220.

<sup>201</sup> Ibid. p. 282.

seguinte testemunha obras como *O missionário*, de Inglês de Sousa e *A normalista e Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha. As descrições mais ousadas da sexualidade, a exposição detalhada dos sintomas físicos da histeria, a temática que explora a precariedade das moradias da gente urbana pobre são aspectos que permitem perceber uma diferença em relação às temáticas e seu modo de tratamento nos romances das décadas anteriores. Uma pergunta que surge aqui diz respeito à recepção crítica desses romances. Como a crítica se comportou frente às transformações temáticas e formais trazidas pelas obras naturalistas?

A resposta a essa pergunta depende da direção em que lançamos o facho de luz. Se priorizarmos a crítica sobre o naturalismo exercida durante o século XX, extemporânea, portanto, ao lançamento dos romances naturalistas, perceberemos que a ênfase se dirigiu aos aspectos formais das obras e a relação entre estas e a sociedade. A fim de exemplificar essa abordagem, lançamos mão da síntese proposta por Antonio Arnoni Prado, que, na introdução das *Obras completas* de Aluísio Azevedo, ofereceu um panorama da recepção crítica do principal autor brasileiro do naturalismo. A opção pela síntese se explica pelo fato de não termos uma intenção judicatória na exposição do que se pode ler nas Histórias Literárias aqui comentadas; almeja-se, antes, apenas constatar a ausência do reconhecimento da importância do critério moral na discussão sobre o naturalismo.

Assim, segundo Arnoni Prado, o historiador da literatura Ronald de Carvalho não teria visto em Aluísio senão um “impressionismo de superfície, deliberadamente avesso às profundezas da alma humana”<sup>202</sup>. Agripino Grieco, por sua vez, não teria sido muito diferente de Carvalho em sua visão do autor de *O mulato*, posto que, ausentes os pardieiros e cortiços que teriam servido de inspiração ao romancista, este não conseguiu mais produzir qualquer obra significativa, o que seria o mesmo que dizer que era, como “todos os naturalistas, físico, visual apenas”<sup>203</sup>. O último representante do que Arnoni chamou de “primeiro ciclo no conjunto da fortuna crítica de Aluísio Azevedo” é Olívio Montenegro, para quem as personagens do romancista são rasas e nem um pouco representativas de construções literárias bem elaboradas. Isso porque o autor de *O homem* não passaria das primeiras impressões que tinha da realidade, o que o impedia de aprofundar-se nos valores mais íntimos da alma humana.

---

<sup>202</sup> PRADO, Antonio Arnoni. “Aluísio Azevedo e a crítica”. In: AZEVEDO, Aluisio. *Obras completas*. Organização: Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 48.

<sup>203</sup> Agripino Grieco, Apud PRADO, op.cit. p. 48.

Inaugurando uma segunda etapa na crítica, Álvaro Lins teria procurado ler a prosa naturalista de Azevedo como “sintoma de um novo Brasil, de um país que ia aos poucos deixando de ser o Brasil português para se transformar no retrato brutal das suas contradições mais graves”<sup>204</sup>. O crítico lê, então, a obra do romancista por um viés sociológico, a partir do qual elogia a capacidade do escritor para perceber a configuração dos grupos humanos em sua própria realidade histórica. Passamos a Lúcia Miguel Pereira, para quem Azevedo apresentaria resquícios de romantismo na caracterização dos personagens dos romances, o que os tornava superficiais, ainda que a escola à qual se filiara o romancista exigisse uma acurada descrição da realidade. A ensaísta, contudo, reconhece o valor de Aluísio em seu talento para o trato com a “personagem coletiva”.

Para completar o quadro crítico desenhado por Arnoni, fazemos menção a mais dois estudos específicos sobre o Naturalismo, a fim de destacar as perspectivas pelas quais abordaram a prosa ficcional do período. O primeiro, de Nelson Werneck Sodré, sob inspiração marxista, apresenta, primeiramente, toda uma síntese das transformações sociais que o Brasil experimentou nas últimas décadas do oitocentos, para só então abordar os temas tratados pelos autores naturalistas. A tônica de sua análise é mostrar o quanto de romantismo perdurou no naturalismo, para criticar essa “contaminação” de uma escola por outra, razão pela qual pôde falar nas fases da escola naturalista no Brasil: “A iniciação”, “A expansão”, “O apogeu” e “O declínio”<sup>205</sup>. A abordagem de Sodré prende-se mais a essas caracterizações gerais, oferecendo ao leitor uma descrição panorâmica de autores e obras. A preeminência dada às transformações sociais sugere que a literatura se explica por elas e delas é, em alguma medida, “reflexo”.

O segundo estudo, de Flora Sussekind, norteia sua análise do naturalismo pela denúncia da ilusão de objetividade presente nas descrições dos romances dessa escola. Para a pesquisadora, os naturalistas se esforçaram em negar o trabalho linguístico necessariamente presente na obra literária, por supostamente descrever o “real” tal qual ele é, sem explicitar o trabalho interpretativo presente no ato da escrita. Essa pretensão da narrativa de criar uma “aura de objetividade”<sup>206</sup> é o critério pelo qual a autora critica o naturalismo como um todo,

---

<sup>204</sup> PRADO, op.cit. p. 49.

<sup>205</sup> SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1965. p. 170.

<sup>206</sup> SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Achiamé: Rio de Janeiro, 1984. p. 101.



excetuando-se um ou outro romance, como *Luzia-Homem*, de Domingos Olímpio, no qual haveria a possibilidade de perceber um gesto autorreflexivo do escritor sobre sua própria escrita.

Em síntese, podemos afirmar que a crítica novecentista ignorou solenemente a questão moral e privilegiou temas como o das relações entre romance e sociedade e os concernentes à realização formal da obra (construção do enredo, caracterização dos personagens). A consideração de Antonio Candido é emblemática dessa mudança de abordagem do gênero romanesco do século XX em relação ao XIX. Ao tratar do Romantismo e de certa feição da crítica perceptível no período, ele diz:

Mencionemos ainda as concepções de fundo retórico da teoria literária, prolongamento sem adaptação das normas clássicas, que impediram, entre outras coisas, o estudo do romance nas aulas de literatura, embora ele já fosse o gênero moderno por excelência. Se isso não desviou o gosto por ele, dificultou certamente o seu tratamento analítico e contribuiu para estabelecer uma mutilação, segundo a qual se ressaltava o conteúdo (moral, afetivo, social), deixando de lado o possível interesse pela estrutura.<sup>207</sup>

Para a crítica do XX, o interesse pelo conteúdo, inclusive moral, aparece como uma forma de “mutilação”, que exclui aquilo que realmente importa para essa nova abordagem, justamente o interesse pela estrutura. Essa leitura, que lança sobre o passado expectativas próprias do presente comparece, como vimos, na crítica extemporânea ao naturalismo.

Por isso é importante voltar os olhos ao século XIX: esse gesto nos possibilita o contato com as discussões em voga em um momento em que os romances naturalistas são a pauta do dia para os críticos, como Sílvio Romero, que, em 1882, escreveu um livreto intitulado *O naturalismo em litteratura*, no qual criticou aqueles que acusaram Zola por verem em seus romances sinais de imoralidade frutos de descrições demasiadamente “cruas”: “A mais importante objeção oposta ao romancista de Médan é a velha lamuria da immoralidade de seus quadros”<sup>208</sup>. Para empreender a defesa do romancista francês, Romero faz uma exposição daquilo que entendia ser as propostas do naturalismo, as quais, na sua opinião, não foram bem compreendidas pelos seus críticos. Segundo ele, o naturalismo deve abandonar as “criações

---

<sup>207</sup> CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2002. p. 85-86.

<sup>208</sup> ROMERO, Sílvio. *O naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da província de São Paulo, 1882. p. 11. Um maior aprofundamento nas teses de Romero pode ser vista em CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Sílvio Romero*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

aéreas”, oriundas da “phantasia desregrada”. O que se espera é que o romance surpreenda “o homem no desenvolvimento normal de suas paixões”. Isso porque o intento da arte “não é emendar ou corrigir, sinão estudar e commentar”<sup>209</sup>. Esse “emendar” de que fala Romero era uma expectativa que se tinha, como vimos, em relação ao romance. A ênfase agora, ao menos segundo o autor em questão, recai sobre uma observação mais “imparcial”, que procura descrever a realidade, e não tanto interferir nela.

O historiador da literatura entende que a preocupação com a moralidade atrapalharia a exposição daquilo que está no campo de observação do romancista. Essa observação deve ser o mais fiel possível, para alcançar um fim diferente do da simples moralização: “O homem é um forçado que se liberta e sua arma de combate é a sciencia e é a litteratura”<sup>210</sup>. Importa que a literatura não seja simples elucubração imaginativa, mas observação da sociedade, com vistas à “libertação” do homem. A moralidade enquanto finalidade da obra de arte foi rejeitada, posto que atrapalharia essa postura investigativa que o crítico defende. Ao tocar na questão da moral, Romero o faz para rejeitá-la como um entrave à melhor percepção do papel que se deve esperar da obra literária. Essas observações, no entanto, não significam a aprovação de Romero ao naturalismo.

Em texto de 1888, “Retrospecto literário”, ele parece bem mais indisposto com essa escola do que no opúsculo que dedicou exclusivamente a ela. Afirma que “o romance é falso quando sistematiza um mundo de vícios de toda a casta, de todas as formas e feitios, a devassidão, a crápula, a sordidez, a desonra, a calúnia, a mentira, a corrupção humana em toda a sua hediondez”<sup>211</sup>. Essa insistência na descrição do abjeto mostraria que os romances naturalistas estariam “alheados” do meio natural em que se desenrola a vida cotidiana, que não é composta apenas de vício, mas também de virtude. Ao se referir mais detidamente a quatro romances brasileiros, *A carne*, *O ateneu*, *O cromo* e *Hortênsia*, Romero diz que “há evidentemente nos quatro livros falta de invenção, que, tratando-se de romances naturalistas, quer dizer falta de observação direta, segura e pessoal”<sup>212</sup>. Ele entende que os naturalistas, ao seguirem de perto a teoria de Zola, esqueceram-se de princípios críticos importantes, que mostram que a elaboração

---

<sup>209</sup> Ibid. p. 11-12.

<sup>210</sup> Ibid. p. 28.

<sup>211</sup> ROMERO, Sílvio. “Retrospecto literário”. In: ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5º volume. 7ª edição. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980. p. 1634.

<sup>212</sup> Ibid. p. 1636.

artística não pode alegar ser mera imitação dos fatos e da natureza. Esta, aliás, está bem menos à disposição da observação do que fariam crer os cadernos de anotações dos escritores:

os autores naturalistas da escola francesa preferem estudar o povo na sua bandalheira! Simples questão de gosto. Mas é preciso convir que até na bandalheira a natureza tem muito pouco que ver; os refinamentos, os encantamentos artísticos da crápula são um produto da cultura, da civilização<sup>213</sup>.

Romero toca na questão que nos ocupou ao longo deste trabalho, a da relação entre o romance e a natureza, e o faz de modo enfático: “uma arte natural implica contradição; arte e natureza são dois conceitos que se repelem”<sup>214</sup>. O que vimos acima, contudo, é que “natureza” nunca se apresentou como conceito fechado, que apontaria somente para o natural que se opõe ao cultural. Ela também poderia fazer menção ao humano, daí a justificativa dos autores naturalistas, ao criar situações as mais diversas – e geralmente degradantes – para colocar homens e mulheres a fim de “estudar” suas reações. Também não deve surpreender essa variação nas opiniões de Romero se consideramos o tom de polêmica de muitos dos seus escritos, sabedores que somos da combatividade de sua atuação pública.

Outro crítico importante em finais do XIX, Araripe Junior, abordou o naturalismo sem fazer da moralidade critério de avaliação. Seus artigos a respeito de Aluísio Azevedo, Raul Pompéia e Inglês de Sousa enfocaram aspectos formais dos romances, ressaltando a construção dos personagens e a qualidade da descrição que os romancistas empreenderam em suas obras. Para Araripe, o Naturalismo poderia ser definido como “a luta entre o cientificismo desalentado do europeu e o lirismo nativo do americano pujante de vida, de amor, de sensualidade”<sup>215</sup>. Após essa explicação pelo “meio”, que deveria distinguir a literatura produzida no Brasil daquela proveniente da Europa (“um lirismo quente, em oposição a um realismo decadente, frio”<sup>216</sup>), podemos perceber um dos critérios predominantes para comentar os romances de Aluísio

---

<sup>213</sup> Ibid. p. 1639.

<sup>214</sup> Ibid. p. 1638.

<sup>215</sup> ARARIPE JUNIOR. “Estilo tropical, a fórmula do naturalismo brasileiro”. In: ARARIPE JUNIOR. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978. p. 128. Para um maior detalhamento da postura teórica de Araripe, cf. CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra – o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

<sup>216</sup> Ibid. p. 128.

Azevedo. Trata-se da avaliação da própria fatura do texto, tanto no que tange aos elementos utilizados pelo romancista para descrever os cenários<sup>217</sup>, quanto no que toca à disposição dos personagens e criação das cenas<sup>218</sup>. Percebemos a mesma ênfase ao vermos que no seu artigo sobre *O missionário*, de Inglês de Sousa, gasta a maior parte do tempo resumindo o enredo do longo romance, para chegar a uma conclusão em relação ao estilo do escritor: “A arte do Dr. Inglês de Sousa, como romancista, é simples, e a fatura dos seus livros, destituída de pretensão”<sup>219</sup>. Sua preocupação é com o processo de construção do romance, que envolve tanto as descrições como os processos de caracterização das personagens.

José Veríssimo, outro autor fundamental nos primórdios de nossa história crítica, inicia sua abordagem do naturalismo por Aluísio Azevedo. A avaliação de *O homem* começa por uma pergunta que sinaliza a trilha a ser seguida pelo crítico: “Perguntar-me-á o leitor se eu lhe resumo um tratado de medicina ou uma obra de arte; advirto-o que é desta que se trata, e que este é o romance do Sr. Aluísio Azevedo. Devemos aceitar como do domínio da arte semelhante assunto? Tenho dúvidas”<sup>220</sup>. Na sua visão, casos patológicos têm lugar apropriado em dicionários e enciclopédias médicas, não em obras de ficção, por mais que estas queiram ser a “imagem real” da vida. Isso porque o trabalho do artista deve ser o de criar, pelo seu gênio, aquilo que aparecerá no romance, o que significa, ainda, empreender uma “observação psicológica” que, artisticamente, vale muito mais “que todo um romance patológico”<sup>221</sup>. Não obstante as críticas, Veríssimo entende que *O homem* merece reconhecimento, se não pelo tema, ao menos pelo estilo da composição: “O sr. Aluísio Azevedo é um artista, o seu estilo é puro e límpido, e raro sacrifica a maneira da escola de retorcer a frase e carregá-la de adjetivos”<sup>222</sup>.

Sobre *A carne*, de Júlio Ribeiro, a sentença é mais áspera, pois não apenas o assunto é criticado, mas também o estilo, ou seja, o modo de “realização da obra de arte”<sup>223</sup>. Veríssimo critica a permanência de um certo romantismo nas descrições e caracterizações presentes no

---

<sup>217</sup> “pelas tintas, pelo colorido nativo, pelos efeitos engenhosamente dispostos nesta tela [um trecho de *O mulato*], pode-se avaliar todas as mais que se acham profusamente dispostas pelo livro”. Ibid. p. 137.

<sup>218</sup> “o que avulta n’*O mulato* é o tumulto das figuras, que não são poucas, a rapidez das cenas, a variedade das reações de personagem e a movimentação dos cenários que se sucedem”. Ibid.

<sup>219</sup> Ibid, p. 211.

<sup>220</sup> VERÍSSIMO, José. “O romance naturalista no Brasil”. In: VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977. p. 185.

<sup>221</sup> Ibid.

<sup>222</sup> Ibid. p. 187.

<sup>223</sup> Ibid. p. 188.

romance. Esse é o motivo determinante das reprovações: “A heroína, Helena, ou Lenita – nome familiar – é-nos apresentada num romance que se diz naturalista com um aparato descritivo do mais piegas e vulgar romantismo”<sup>224</sup>. Por um lado, romantismo na caracterização da personagem principal, por outro, a redução do homem a mero animal controlado por impulsos; aí os dois aspectos principais da crítica de Veríssimo: “Lenita, pois, vencida pelas exigências da carne, cai mas cai sem luta, sem nenhum sentimento que lhe enobreça a queda, como nenhuma mulher, a não ser uma erotômana, uma doida, cairia”<sup>225</sup>. Mas o critério formal permanece: “A concepção do seu romance *A carne*, como ser assunto batido e repisado, foi pessimamente executada. Na sua narração não há sequer unidade e os episódios apresentam-se sem necessidade”<sup>226</sup>.

A leitura dos textos produzidos pelos primeiros historiadores da literatura brasileiros pode deixar a impressão de que a questão moral já não exercia qualquer papel no final do século XIX e início do XX. Mas essa é uma falsa impressão. Sua permanência pode ser percebida na pena de Afonso D’Escragnolle Taunay, o visconde de Taunay que, sob o pseudônimo Sylvio Dinarte, comentou, em seus *Estudos críticos*, *Nana*, romance de Zola, bem como um artigo do autor francês sobre Victor Hugo. Fazemos menção aqui aos artigos de Dinarte porque são uma boa amostra de que o critério moral ainda exerce um papel importante na avaliação dos romances no final do século – o livro é de 1883. Suas palavras reforçam a pertinência de se tomar a moral como assunto candente nesse final de século, ainda que o conceito do que é ou não moral comece a sofrer sensíveis variações.

Nas palavras de Dinarte – ou Taunay – fica evidente a lamentação pelo talento desperdiçado por Zola ao não contribuir para a boa formação do público que lê seus romances:

A poder de immenso talento, de esplendido talento infelizmente, apodera-se Emilio Zola do publico, impõe-se a elle com desdenhosa brutalidade e trata-o com a mesma sem cerimonia e desprezo com que a sua heroína, depravada até a medula dos ossos, mas sem consciência da sua degradação, tratava os amantes, obrigando-os às mais inconcebiveis abjecções<sup>227</sup>.

---

<sup>224</sup> Ibid.

<sup>225</sup> Ibid. p. 190.

<sup>226</sup> Ibid. p. 191.

<sup>227</sup> DINARTE, Sylvio (Escragnolle Taunay). *Estudos críticos II – Litteratura e philologia*. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1883. p. 5.

Nessa censura à sedução do público advinda da habilidade de Zola na confecção de seus romances, Taunay se vale de uma crítica de cunho moral, pois combate a narrativa que se apresenta sem muitos pudores, comum em muitos romances dessa época. Percebemos por suas palavras um conhecimento significativo das teorias do naturalismo, pois é capaz de reproduzir formulações bastante próximas daquelas que seriam recorrentes na elaboração zolaniana. O interesse no estudo do naturalismo, contudo, não resultou em uma aprovação de seus métodos:

Já tivemos, entre parenthesis, uma amostra, embora de character limitado, da inconveniência d'esses estudos naturalistas que generalisam factos destacados e, de um typo quase sempre mau e odiento collocado em circunstâncias especiaes, inferem a feição, a expressão ultima e completa de uma classe, de uma sociedade inteira e até de uma nação<sup>228</sup>.

Não escaparam da crítica de Taunay nem o ideário naturalista, nem, obviamente, seus defensores, chamados ironicamente de “espíritos fortes”, que parecem querer suplantar a moralidade predominante em sua época: “Para alguns espíritos fortes, d'esses que se collocam acima da moralidade de seu século, a asseveração talvez pareça pueril; mas para mim, Zola procede como um mau cidadão”<sup>229</sup>. Uma das queixas mais recorrentes de Dinarte se dirige à predileção que, ao menos em sua visão, os naturalistas têm pelo que há de mais baixo e repugnante na vida social, como se a sociedade se resumisse somente a essa esfera. Novamente lançando mão de ironia, não poupa críticas a Zola:

Como todo litterato naturalista porém, ou, melhor, como o *dalai-lama* da escola do ultra-realismo, parece deliciar-se tão somente na contemplação dos phenomenos teratológicos, quer de ordem physica, quer moral. Está já muito longe de Feydeau, que entretanto merece alguma confiança aos adeptos dessa escola, de Feydeau que dizia com razão aos seus discípulos: ‘A humanidade não está totalmente podre: tem, como o sol, manchas, mas também, irradiações e calor’<sup>230</sup>.

---

<sup>228</sup> Ibid. p. 8.

<sup>229</sup> Ibid. p. 9.

<sup>230</sup> Ibid. p. 12-3.

No comentário ao artigo de Zola sobre Victor Hugo, há a repetição da mesma acusação. As obras de Zola não passam de “fructos pecos e perigosos de uma observação que pretende filiar-se às mais delicadas e controversas investigações scientificas, e que, na realidade, se concentra na contemplação e na analyse da corrupção, da immoralidade e das misérias humanas, mais ainda de ordem physica do que moral”<sup>231</sup>. E uma penúltima amostra da indignação de Taunay frente à escola naturalista pode ser vista nestas suas palavras:

No mais, a escola que [Zola] pretende inculcar ao mundo, e com effeito tem medrado, nada representa senão uma serie systematisada de desvarios próprios às tendências humanas quando concitadas para o mal; deplorável desvio da estrada larga e honesta que devemos trilhar nas letras, e pelo qual se vai directamente ao que intitularei o *suinismo*, e já campêa com todo o desfaçamento em França, e mais particularmente em Pariz, sob o nome de litteratura pornographica<sup>232</sup>.

Recorrente na indignação do crítico são suas queixas às descrições dos corpos e suas atividades nos romances zolanianos. A literatura, em sua opinião, não deveria ser tão explícita, nem se ocupar de assuntos baixos, sem nobreza, degradantes. Mas o mais saboroso na crítica de Taunay são suas palavras seguintes, em que lamenta, com um sentimento que parece ser de profunda frustração por tão grande talento desperdiçado, os abjetos temas com que se ocupa o romancista em suas obras. A citação é longa, mas entendemos que a paráfrase diminuiria sua intensidade:

[...] mas um livro como *Nana* é credor de exprobrações sinceras, de recriminações leaes, duras e vehementes, quase anathema, porque traz comsigo o sello de pasmoso talento. São páginas escriptas com uma animação vivaz e exaltada, e por isso mesmo tanto mais perigosas e deletérias. O intento do philosopho – se philosophia há alli – fica obumbrado por todo aquele luxo admirável e detestável de descrições, que a mocidade de certo não pode ler sem comoção. Não é um desses livrinhos obscenos que o mancebo devora às escondidas, porque n’elles nada há que os recomende. Não; em *Nana* a forma litteraria ostenta tão grande e indiscutível valor, que parece dever servir de possível desculpa àquelle pernicioso systema, arvorado em conhecimento do mundo e do coração humano e

---

<sup>231</sup> Ibid. p. 44.

<sup>232</sup> Ibid. p. 47.

pregado como necessidade social. Difficilmente se encontrarão trechos tão notáveis, tão cheios de vida, palpíntes e incisivos, de tão perfeita exactidão photographica, como nas scenas a que de roldão nos leva o exuberante poder descriptivo de Zola [...] Convém saber vencê-lo. Convém antes que sejamos de todo avassalados pela onda que sobe, por tropeços a semelhantes conquistas que não podem ter justificação. Convém, pela lição e pela analyse, arredar os incautos e imprudentes dos cogumelos iriantes, resplendentes das mais vivas cores, cheios de venenosos attractivos, que, nascidos nos monturos, excitam o appetite e os desejos da inexperiência e da gula<sup>233</sup>.

Taunay vê no romance de Zola uma espécie de pílula dourada às avessas: se, normalmente, o romance deve transmitir boas lições contando com o poder atrativo de uma bela narração, o problema apontando pelo crítico é que o conteúdo do belo invólucro, ao invés de benéfico, é pernicioso. Salta aos olhos a variedade dos atrativos formais apontados por Taunay: “pasmoso talento”, “animação viva e exaltada”, “forma literária [que] ostenta tão grande e indiscutível valor”, trechos “notáveis”, “cheios de vida”, “palpíntes”, “incisivos”, de “perfeita exactidão fotográfica”. Mas todas essas qualidades literárias não foram suficientes para suplantar o critério moral, que se apresentava como insuperável na visão do crítico. É preciso vencer a atração que o romance possui, porque algo maior deve ser levado em consideração. Peter Gay, em seu estudo sobre o panorama da sociedade burguesa de finais do XIX abordado acima, mostrou que alguns expectadores até toleravam uma certa insinuação de imoralidade na obra de arte, desde que sua qualidade formal fosse suficiente para suplantar as desconfianças por ela geradas. Não é, certamente, o caso do Visconde, para quem não há qualidade formal que justifique a imoralidade.

Uma certa atenuação na força que o aspecto moral exerce no romance pode ser percebida em artigo de Urbano Duarte, publicado na *Revista Brasileira* de 1880. Mas atenuação não significa eliminação. Ao tecer considerações sobre o que entendia ser o papel da literatura, ele afirmou que caberia a ela, em tempos de naturalismo, a “representação fiel e animada” de todas as circunstâncias que envolvem o “estado geral da sociedade” e do “homem coletivo”: virtudes e vícios, grandezas e misérias, crimes e mazelas. Em primeiro lugar deveriam ser postas a sinceridade e a verdade<sup>234</sup>. Mas há que se acertar o tom ao se pensar em algum intento

---

<sup>233</sup> Ibid. p. 17-8.

<sup>234</sup> DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. *Revista Brasileira*, 1880. pg. 26.



moralizador da obra. Duarte sugere que não mais se proceda à busca de uma “moralidade escancarada”, pois esta não passaria de “soporífera moralidade”<sup>235</sup>. O que a obra deveria almejar é uma moral que fosse proveniente da descrição fiel da realidade, a fim de que o leitor mesmo chegasse às suas próprias conclusões. Urbano Duarte, portanto, não propõe o fim da função moralizante do romance, mas que este ofereça pistas que conduzam o leitor, sutilmente, a algum aprendizado. É no apontar os vícios e as mazelas que se reconhece a finalidade da obra: “pois então descobrir e apontar vícios e viciosos, tratantadas, e tratantes que nós não conhecemos, aos quaes todos os dias tiramos respeitosa e chapéu, não é moralizar a sociedade?”<sup>236</sup> Sim, é a resposta exigida pela pergunta retórica. Essa forma de encarar o modo de moralização da sociedade encontrará ecos também nas formulações de Émile Zola. No momento, percebamos que Duarte se move em terreno não muito sólido para ele mesmo, porque, em 1881, exigiu uma maior explicitação da moralidade ao comentar *O mulato*, de Aluísio Azevedo, atitude ligeiramente diferente da sutileza que defendera até então. Sua crítica ao romance procurou acusar a falta de uma explicitação de seu papel moralizante:

Que o Sr. Aluísio afaste de seu livro toda a intervenção de moral providencial, está em seu direito, nada há que se lhe oponha; mas arredar propositalmente toda a ideia de moral da consciência, que até o próprio materialismo aceita e reconhece quando afirma que o prêmio da virtude é a virtude e o castigo do vício, o mesmo vício, isto é que absolutamente e *in limine* rejeitamos.<sup>237</sup>

Duarte criticou a falta da conhecida fórmula “premiar a virtude e castigar o vício”, o que motivou uma severa reprovação: “E, ainda mais, o que é imperdoável, parece que a preocupação do autor foi, em todo o livro, fazer o vício triunfante e a virtude suplantada”<sup>238</sup>. O tom é o de um perfeito moralista: “O mundo não avança por cantigas de romances, mas essas teorias lúbricas podem arruinar muitas pessoas. A história está cheia de exemplos fatais ocasionados pelas más leituras”<sup>239</sup>. Duarte mostra, assim, que *pari passo* com a defesa de uma maior sutileza na

---

<sup>235</sup> Ibid. pg. 29-30.

<sup>236</sup> Ibid.

<sup>237</sup> DUARTE, Urbano. “*O Mulato*”. In: LEVIN, Orna Messer. *Obras completas de Aluísio Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 55.

<sup>238</sup> Ibid.

<sup>239</sup> Ibid. p. 62.

moralização pelo romance, está a necessidade de não se deixar de lado esse objetivo que, quando ignorado, dá ensejo ao aparecimento do que pode ser considerado “más leituras”.

Também o artigo de Carlos de Laet, a respeito de *O primo Basílio*, nos encaminha para a percepção de que o lugar da moral enquanto critério de avaliação toma novos contornos nas últimas décadas do século XIX, mas continua a marcar presença. O articulista desaprova explicitamente o típico modelo presente em alguns românticos: “Criar um romance em que só aparecerão mulheres formosas, homens elegantes, seres justos e virtuosos, em que tudo corra à medida dos nossos desejos e que tenha por epílogo a prêmio da virtude e o castigo do vício é laborar nos domínios da fantasia”<sup>240</sup>. Essa desaprovação não significa, contudo, que a moral foi deixada de lado. No mesmo artigo, o que é bastante sugestivo, Laet acusa a “imoralidade” do romance de Eça, e seu “desapego dos mais mezinhos princípios das conveniências sociais”<sup>241</sup>.

Talvez esteja em mira a famosa cena do “Paraíso”, local dos encontros amorosos entre Luísa e Basílio, para que Laet afirme que “o mérito do último romance de Eça de Queirós é incontestável; mas é forçoso confessar que o escândalo é que mais tem concorrido para o popularizar”<sup>242</sup>. Percebemos a todo instante o cuidado do articulista para não dar a entender que a moral não é importante. No geral, ele faz questão de ressaltar “os méritos do romance *O primo Basílio*”<sup>243</sup>, sem deixar de dar, como vimos, uma “alfinetada” em alguns momentos de “desapego” do romance às “conveniências sociais”.

Como mais um exemplo de juízo crítico que lança mão da moral, ainda que lhe dando sentido diverso daquele predominante em meados do XIX, temos as considerações de Valentim Magalhães sobre *Livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo. No próximo capítulo aprofundaremos a discussão sobre esse romance, razão pela qual aqui enfatizamos o olhar crítico de Magalhães. Em sua leitura, o crítico dá à questão da moralidade um sentido bastante particular. Ele começa por reconhecer que “o diabo do assunto é demasiado para se discutir em público”<sup>244</sup>.

A razão não está no escandaloso do tema, nem em algum pudor de sua parte, mas no reconhecimento de que “vivemos no meio de um formigueiro de convenções e preconceitos, de uma vida feita de mentira e hipocrisia, em que se tem o direito de pensar o que quiser, com a

---

<sup>240</sup> LAET, Carlos de. “Folhetim sem malícia”. In: NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX.: estética e história*. São Paulo, Editora Unesp, 2008. p. 171.

<sup>241</sup> Ibid. p. 177.

<sup>242</sup> Ibid. p. 178.

<sup>243</sup> Ibidem.

<sup>244</sup> MAGALHÃES, Valentim. “*Livro de uma sogra*”, in: LEVIN, op.cit., p. 104. Originalmente publicado em *A notícia*, 23 de setembro de 1895.

condição de só dizer o que a sociedade julga conveniente”<sup>245</sup>. Essa acusação contra as aparências e as convenções sociais está no cerne de uma concepção diferente de moralidade: “diz o romancista das *Mensonges* que todo escritor digno de manejar uma pena tem por primeira e última lei ‘ser um moralista’ e explica que ser moralista ‘é mostrar a realidade tal qual ela é’”<sup>246</sup>.

Nesse sentido, o articulista pôde afirmar que “Aluísio é um moralista profundo neste livro”, cujo mérito é o de “não vestir as ideias de palavras para cobri-las, mas sim para fazer-lhes mais vivamente destacar a nudez”<sup>247</sup>. O conceito de moralidade ganha novos contornos. Ser “moralista”, nesse momento, deixa de ser o que premia a virtude e castiga o vício, para ser o que denuncia, em consonância com critérios sociológicos de explicação da sociedade encampados pelos letrados de finais do século, as aparências de que se revestiam aqueles que faziam uso do discurso moral mais tradicional (cuidado com os bailes, males do adultério, más companhias etc). Assim, o que se busca é ainda uma moral, mas uma que seja mais condizente com “os fatos” (daí a crítica ao casamento e suas exigências).

Há também aquelas críticas que parecem, malgrado suas diferentes nuances, ser amparadas por uma mesma intenção: requerer dos romances azevedianos compromisso com a escola naturalista, aqui caracterizada pela “observação” em detrimento da “imaginação”. Sobre *Livro de uma sogra*, o colunista de *A notícia* de 05/10/1895 adverte que o que vai escrever sobre o livro não é crítica, mas “dizer a gente o que sente”. Ele começa discordando dos críticos que apontaram no referido livro o melhor de Aluísio Azevedo (infelizmente não encontramos essas menções). A razão para esse juízo (e aí vemos que sua leitura para dizer apenas o que sente não despreza uma visada crítica) reside em que, nos romances anteriores, Azevedo se destacou pela habilidade descritiva, fez o “romance realista” de “pura observação”. Já *Livro de uma sogra* é de outro “gênero”. Diferentemente do que fizera em romances como *O cortiço*, *Casa de pensão* e *O homem*, Azevedo, nesse último romance, ao invés de “observar”, “imaginou”. Entre “olhar para o que o cerca” e “olhar pra dentro de si”, preferiu a segunda opção. Ao abordar o tema do casamento, do modo como o faz no romance em questão, o autor priorizou a teoria (“seu livro é todo teórico”), e por isso “escap(ou) à natureza”, ou seja, não observou o casamento tal qual ele é (na visão do colunista, claro). Segundo essa visão, os cônjuges deveriam “fabricar estrelas com os restos das luas velhas”, ou seja, manter-se unidos mesmo arrefecido o amor inicial que levou

---

<sup>245</sup> Ibid.

<sup>246</sup> Ibid.

<sup>247</sup> Ibid.

ao enlace matrimonial, diferentemente do que propõe o romance, uma série de subterfúgios para que o casal permaneça em “perpétua lua de mel”, nem que isso signifique interromper por longos períodos a convivência em comum. O autor dessa crítica classifica essa busca pela felicidade que se quer ininterrupta como de “moralidade duvidosa”<sup>248</sup>. Em um primeiro momento, portanto, ele deixa transparecer sua preferência pelo que chama de “realismo” de obras de observação, mostrando, dessa forma, consonância com certos ditames do naturalismo. A seguir, criticando o que acredita ser uma interferência excessiva da subjetividade do autor na elaboração do romance, aponta a moralidade duvidosa advinda da estratégia proposta pelo *Livro de uma sogra* para o casamento.

Apesar de tomarmos conhecimento das opiniões de Emilio Rouede por meio de uma pequena nota em que procura resumir a carreira literária de Aluísio Azevedo, e que serve mais para o elogio do escritor do que para a crítica de seus romances, ainda assim podemos perceber que suas considerações estão amparadas na distinção entre “estudo”, valorizado por Rouede, e “imaginação”, tomada como algo menor. Ao comentar *O mulato*, *Casa de pensão* e *O coruja*, ele diz que

É nesses tres romances que Aluizio se revela tal qual é, e tal como ha de ser julgado no futuro; é nesses tres volumes que todo aquelle que, como eu, não procura no romance somente um producto da imaginação, senão um serio estudo social, um estudo dos homens e dos costumes, ha de ver no privilegiado escriptor maranhense um naturalista de raça, um realista original, não por systema, como tantos ha agora, mas por convicção, por temperamento e por uma especie de consequencia logica da sua sinceridade, da sua inteireza de character e da pujança da sua saude alegre e fecunda<sup>249</sup>.

O elogio mira sempre a capacidade do escritor de se prender ao real, de descrever, tal qual um pintor, a natureza que está diante de si: “a acção das suas obras basea-se principalmente no estudo sincero do natural”<sup>250</sup>. O escritor tem o mérito de “dizer francamente o que viu” e os seus personagens têm “vida própria”, são todos “de carne e osso”<sup>251</sup>. A técnica empregada pelo autor de *O cortiço* na composição de seus romances seria a que se tornou célebre entre escritores

---

<sup>248</sup> Anônimo, *A Notícia*, 05/10/1895. s/p.

<sup>249</sup> ROUEDE, Emilio. “Aluisio Azevedo”. In: *A semana*, 20/11/1886. s/p.

<sup>250</sup> Ibid.

<sup>251</sup> Ibid.

naturalistas, ou seja, aquela que procura conhecer *in loco* o ambiente em que situará as histórias que comporão a obra. Comenta Rouede:

um dia o vi assentado á mesa com um velho e celebre ex-capoeira que em algum tempo dirigio as eleições aqui, muito empenhado em ouvil-o descrever uma eleição em que tomaram parte o Visconde do Rio Branco e o Sr. Conselheiro Octaviano Rosa; e, terminada a narração o vi partir de carreira para escrever as notas do que acabava de ouvir<sup>252</sup>.

O articulista inseriu Aluísio Azevedo, dessa maneira, em certa propaganda naturalista que trata o escritor como investigador da realidade social, a qual serve de matéria para a elaboração da obra literária.

Sobre *O mulato*, o articulista P.M., no *Correio do povo* de 15/03/1890 evidencia os critérios que embasaram seu elogio ao romance. Conquanto reconheça a habilidade descritiva do autor ao retratar as “torpezas” da escravidão, P.M. prefere destacar o que entende ser uma postura combativa de Aluísio Azevedo contra o preconceito racial na sociedade brasileira. *O mulato*, assim, é “um livro de luta”<sup>253</sup>, que faz jus ao desprendimento próprio da mocidade do jovem escritor; é nesse aspecto que reside seu maior mérito. Essa postura ativa do escritor na denúncia dos preconceitos vigentes na sociedade maranhense contrapõe-no, segundo o articulista, à “impassibilidade analista do observador social”<sup>254</sup>. Pelo que se percebe, P.M. acreditava em certa característica militante do romance e, provavelmente por haver batalhado nas trincheiras abolicionistas, louvou as denúncias sociais encampadas por *O mulato*.

Mas não é esse o único motivo para o elogio do romance. O articulista procurou destacar também as “qualidades literárias” do livro, dizendo que seu autor “teve a intuição completa da escola naturalista nos seus princípios e processos aplicáveis à vida nacional”<sup>255</sup>. Ele não desenvolve um comentário sobre esses termos utilizados, apenas ressalta que o escritor logrou esses resultados mesmo sem, em sua opinião, conhecer profundamente Flaubert e Zola. Talvez pudéssemos enxergar nessa “intuição da escola naturalista” a intenção de reformar a sociedade apontando seus vícios e mazelas, como se vê a certa altura das considerações teóricas do autor de

---

<sup>252</sup> Ibid.

<sup>253</sup> P.M., “*O mulato* – romance de Aluisio Azevedo”. In: *Correio do povo*, 15/03/1890. p. 1.

<sup>254</sup> Ibid.

<sup>255</sup> Ibid.

*L'Assomoir*, objetivo que Aluísio Azevedo teria alcançado com seu romance. Mas é esse mesmo aspecto literário o responsável pela crítica que o articulista lança ao romance. Segundo P.M., as personagens do livro, como Raimundo e Ana Rosa são “personagens de excepção, typos acima do vulgar, desses com que a gente não se encontra todos os dias, que não constituem enfim o comum e o vulgar da vida”<sup>256</sup>. O romance teria fugido, assim, ao preceito naturalista de “estudar a sociedade”, a partir do que o foco deve ser lançado sobre a vida costumeira, na qual raramente se vê indivíduos excepcionais e personagens de excepção. O próprio articulista, contudo, explica o motivo do “deslize” cometido por Azevedo:

mas o espírito humano tem, entretanto, uma tendencia irresistível para só preocupar-se com a anormalidade. A physiologia fez-se com o estudo dos casos pathologicos. E não é muito, pois, que o romance naturalista, em seus principios, seja como o repositório das observações médicas, um vasto museu de afecções e deformidades sociais donde a generalização e a synthese possam mais tarde extrahir as regras e as leis da vida collectiva, os fundamentos mesmo de uma sociologia não empírica<sup>257</sup>.

Mas esse é, juntamente com a queixa sobre o desfecho do livro, que deveria ter economizado os últimos lances e interrompido a narrativa na morte de Raimundo, o único senão do romance. As descrições são muito elogiadas e dignas algumas delas, segundo P.M., de Shakespeare, como a do encontro entre Raimundo e sua mãe, na tapera em que este nasceu.

Alberto Silva fez coro ao elogio da observação em seu comentário sobre *O homem*. Ele mostra a mesma expectativa pela acuidade da descrição, característica que aproximaria Azevedo de Flaubert e Zola. Nas palavras de Silva, “com que firmeza de colorido, com que rara penetração descreve a nossa sociedade e a nossa natureza”<sup>258</sup>. Seu juízo do que seja um bom romance não se pauta pela profundidade psicológica, mas pela precisão na descrição da cena. Esse critério é suficiente para que, em sua conta, Aluísio Azevedo supere até mesmo o autor de *Dom Casmurro*: “Diferente de Machado de Assis, que philosopha, este [Azevedo], o mais das

---

<sup>256</sup> Ibid.

<sup>257</sup> Ibid.

<sup>258</sup> SILVA, Alberto. “O homem”. *Novidades*, 12/10/1887. p. 2.

vezes pinta a scena exterior e deixa que o leitor reflecta, e comprehenda o que o romancista deixou de dizer, a conclusão que elle não quis tirar”<sup>259</sup>.

Percebe-se aqui também uma consonância com a opinião expressa por Silvio Romero e Urbano Duarte de que o leitor deve, por si mesmo, alcançar as lições presentes no romance, sem que o narrador tenha que conduzi-lo a esta ou àquela conclusão moral. Machado “invade os corações” e “sonda as almas”, enquanto o autor de *O cortiço* “descreve os rostos dos typos que precisa definir”. Em *O homem*, o fato de Magdá recolher-se em sua alcova não é empecilho para que o autor “estude a doente” e a “perscrute”, diferentemente das “convenções antigas” que não permitiriam senão “entrevel-a”. Essas características formais do romance azevediano seriam apreciadas “pela geração que por ventura venha com o espirito mais illuminado pelo progresso”<sup>260</sup>.

No que chama de “bilhete postal” dirigido a Artur Azevedo, publicado em uma coluna da *Gazeta da Tarde*, um pseudônimo Ignotus comenta *O mulato* do irmão Aluísio. Embora seja um texto curto, sem características de uma crítica de fôlego, nele se vê os elementos elencados pelo seu autor para embasar o elogio ao romance em questão. A intenção de denúncia do texto é o primeiro aspecto destacado: “de par com o intuito litterario, n’aquelle romance ha uma preocupação constante de ver abolida a escravidão neste paiz”<sup>261</sup>. “Obra de arte” e “obra de propaganda”, *O mulato* apresentaria outros aspectos positivos, tais como suas descrições, seus “retratos à Daguerre”, diálogos naturais, movimento dramático e um fim moralizador. Ignotus não se preocupa em dizer de maneira mais explícita qual é esse aspecto moralizador do livro, embora as denúncias que ele encampa possam, talvez, esclarecer do que se trata: “o horror de que sempre se apodera o romancista maranhense quando falla na escravidão; as satyras com que bloqueia essa instituição; os perigos que nota na vida privada e social provenientes de tal legado, são titulos de sobra para recommendar o *Mulato*”<sup>262</sup>. Dessa maneira, um romance que procura combater o que na visão do articulista é um mal – a escravidão – é recomendado pelo papel que pode exercer junto ao leitor.

Até aqui o tom predominante foi de elogio aos romances de Aluísio Azevedo, ainda que críticas pontuais tenham sido lançadas. Percebemos também o elogio da observação, que é algo

---

<sup>259</sup> Ibid.

<sup>260</sup> Ibid.

<sup>261</sup> Ignotus, “*O mulato* – romance por Aluisio Azevedo”. *Gazeta da Tarde*, 10/05/1881. s/p.

<sup>262</sup> Ibid.

positivo, superior aos enredos fruto de mera imaginação do escritor. Ao lermos os comentários de Germano Hasslocher, vemos que a expectativa pela fidelidade da descrição permanece, mas o tom crítico é mais enfático. Em extensa crítica dividida em quatro diferentes edições da *Gazeta da Tarde*<sup>263</sup>, ele polemiza com a epígrafe do romance *O homem*, na qual Aluísio Azevedo adverte: “Quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”, alegando que o escritor não foi fiel à escola que alegou aderir. Escreve Hasslocher: “Eu amo a verdade na arte e supponho ter a respeito do Naturalismo idéas bem claras e seguras, o que basta para não poder fazer o obsequio que pede o auctor. Por isso li o *Homem*”<sup>264</sup>. E acrescenta, afirmando ter sido iludido quanto à “verdade na arte” propagandeada pelo livro, uma vez que ele “será tudo, menos naturalista”<sup>265</sup>. Sua crítica, assim, almeja mostrar que Azevedo não é discípulo de Zola, não passa de um mau escritor sem originalidade e cuja reputação é “muito contestável”. Isso tudo, em que pese o sugerido pela força de suas palavras, refere-se apenas ao romance escrito por Azevedo, posto que, logo à frente, Hasslocher diz que se esforçará para sequer citar o nome do autor, a fim de que sua crítica não seja confundida com um ataque pessoal.

O crítico continua e passa a se queixar do título do livro, que não abrange o conjunto, como parece sugerir, mas se prende ao detalhe. Depois disso, dirá que *O homem*, ao contrário do que afirma seu autor, não é um romance naturalista, posto que prescinde do “determinismo” (compreendido por ele como aquilo que “define o homem como uma amalgama de paixões, tendencias, idéas, instinctos, e tendencias que determinam os actos, esses determinando por sua vez consequencias infalliveis que reagem sobre o individuo para o seu bem ou para o seu mal”<sup>266</sup>). Hasslocher faz uma longa exposição da relação entre o determinismo e a escola naturalista, mostrando que Zola aderiu de forma coerente à ideia de que o homem é impotente para agir de forma contrária às forças sociais e hereditárias que o determinam. Mas ao caracterizar Magdá em seu livro, Aluísio teria falhado nesse aspecto, pois é muito econômico ao descrever sua infância e as influências exercidas sobre sua educação na mais tenra idade: “o livro, como já disse, nada refere da infancia de Magdá, que denote as tendencias de seu

---

<sup>263</sup> Infelizmente não conseguimos encontrar a quinta e última parte do artigo.

<sup>264</sup> HASSLOCHER, Germano. “*O homem* – romance de Aluizio de Azevedo - 4ª edição. Edictores B.L. Garnier & C. – Impresso no Havre”. *Gazeta da Tarde*, 12/09/1888. s/p.

<sup>265</sup> Ibid.

<sup>266</sup> Ibid. *Gazeta da Tarde*, 13/09/1888. s/p.



temperamento. O auctor, prevendo as dificuldades que encontraria, passou por alto esta parte<sup>267</sup>. Teria faltado também a Azevedo um cuidado maior na descrição dos sentimentos que envolviam Magdá e Fernando. A maneira como o autor conduz o enredo de *O homem* soa artificial a Hasslocher, que gostaria de ver justificada de maneira mais convincente a histeria que se abate sobre Magdá. Ela não seria uma personagem advinda da observação, mas da imaginação, o que trairia a filiação naturalista invocada por Aluísio na epígrafe do romance:

Chegado a este ponto pergunto: É natural este typo? Esta hystericia tão pedantescamente prevenida com a citação de *Briquet*, tem uma cousa justificativa? Não é ella uma phantasia tôla, sem senso commum? Não há duvida. O auctor precisava de uma hystericica e achou que o mais facil era invental-a. Tomou uma base absurda e lançou sua Magdá pelo mundo afora, acreditando ter feito obra completa. É tanto verdade o que digo, isto é, que a hystericica em questão não passa de uma phantasia, é que a propria historia deste Fernando é cousa ultra-original<sup>268</sup>.

Essa artificialidade perpassaria todo o romance, chegando ao episódio em que seu pai faz de tudo para arranjar-lhe um marido, sem sucesso. Mesmo sem termos tido contato com a parte final do artigo, percebemos que a tônica empreendida nele procura criticar o que classifica como um artificialismo de Azevedo na composição do romance. Hasslocher acredita que ele não tenha correspondido aos preceitos da escola naturalista.

Esse critério avaliativo é dos mais interessantes, pois procura ler a obra com as expectativas próprias do momento histórico do autor. O juízo de valor, nesse caso, decorre menos dos preconceitos do crítico que de sua disposição em avaliar a competência com que o escritor construiu um romance capaz de figurar com méritos no conjunto de preceitos do naturalismo. Um outro exemplo de crítica que procura seguir o mesmo critério podemos ver em Alfredo Pujol ao tratar de *A carne*, de Júlio Ribeiro. Mas nos deteremos nela quando formos tratar desse romance, especificamente. Mas tanto Hasslocher quanto Pujol são exemplares de uma maneira de abordagem dos romances naturalistas pouco frequente na crítica francesa. Nesta, de maneira geral, predominou a condenação do naturalismo com base em um critério moral ou

---

<sup>267</sup> Ibid. *Gazeta da Tarde*, 17/09/1988. s/p.

<sup>268</sup> Ibid, *Gazeta da Tarde*, 20/09/1988. s/p.

uma tentativa de compreendê-lo em comparação com a história mais ampla da literatura (Lemaître).

Mas há também pontos de contato entre os modos de recepção da literatura naturalista na França e no Brasil. Como isso já foi discutido alhures, limitar-me-ei a apontar esquematicamente esses pontos, para, depois disso, chamar a atenção para um aspecto digno de nota. Vimos que a presença mais ou menos explícita do narrador foi um desses elementos ressaltados por críticos dos dois continentes. Seja pelas palavras de um D'Aurevilly, mais enfático em demandar um narrador atento para avaliar a cena que narra, seja pela expectativa mais comedida de um Urbano Duarte, disposto a aceitar que esse mesmo narrador apenas organize a cena de modo que ela traga em si sua própria lição, o narrador foi alvo de observações minuciosas por parte dos críticos, porque sua constituição jogou um papel importante no campo da moralidade.

Também percebemos em comum a concepção de que a arte deveria de alguma maneira servir como atenuadora da matéria, a partir do que o romance transfiguraria – e amenizaria – os contornos considerados mais repugnantes da realidade. Brunetière, com sua queixa de uma arte que “sacrifica a forma à matéria” e Taunay, que chega ao ponto de classificar o naturalismo como “arte pornográfica”, são representantes dessa expectativa por uma arte capaz de enobrecer o leitor.

Notemos, finalmente, que a natureza (supostamente) não transformada pelo trabalho literário ganha ares de obscenidade nos dois lados do Atlântico. Poderíamos invocar novamente Brunetière, juntamente com José Veríssimo, para ver o quanto suas queixas revelam a expectativa por ver comparecer no romance aquilo que seria digno dele, o que excluiria uma realidade não depurada pelo crivo do artista, ou descrições excessivamente vivas, mais conformes a “tratados de medicina”, para retornarmos aos termos do crítico brasileiro.

O aspecto para o qual gostaria de chamar a atenção é o da simultaneidade da presença desses elementos na crítica. O teor das discussões é bastante parecido e não há, como suporia uma teoria da mera recepção passiva e atrasada por parte da periferia dos bens culturais da metrópole, uma defasagem temporal significativa entre a elaboração das críticas, invalidando uma noção de que o que aqui se fazia não passava de mera cópia do que era feito em Paris. Por mais que no horizonte de autores e críticos do período naturalista no Brasil comparecessem autores franceses, com destaque para Émile Zola, tanto a temática dos romances quanto seu tratamento revelam um desenvolvimento em diálogo dessa literatura, na qual se vê lances

acertados e equívocos de realização, como é comum em todos os lugares, e se tentará mostrar a seguir.

### CAPÍTULO 3 – TRÊS PROPOSTAS DE LEITURA

Où est la vérité du roman? Dans son fonctionnement mimétique ou dans son fonctionnement narratif? La vérité du roman est autre chose que la vérité dans le roman.

Henri Mitterand<sup>269</sup>

Neste terceiro capítulo, procurarei pôr em prática uma das tarefas que acredito ser a que cabe à crítica literária: ler textos literários dentro do sistema de valores em que foram produzidos. Como o gênero aqui abordado é o romance, uma ressalva se faz necessária. No seu caso, “sistema de valores” não pode ser tomado como sinônimo de algo homogêneo, de pronta definição, ou cujos ditames estivessem prontamente organizados para que o crítico meramente os tomasse como que de uma estante logicamente organizada e os aplicasse aos textos que gostaria de discutir. Não se pode, portanto, confundir “sistema de valores” com “preceptiva”, como se a escrita de romances seguisse a mesma lógica da escrita de poemas em séculos nos quais essa atividade tinha regras definidas de procedimento.

A advertência serve também para o período naturalista, que, conquanto tenha contado com uma elaboração teórica de envergadura respeitável (ainda que mais concentradamente na pessoa de um escritor, Émile Zola), não pode ser reduzido a um único modelo, o que faz com que seja mais conveniente, como mostrou David Baguley, falar de “naturalismos” e não de “naturalismo”. Além disso, é prudente observar a distância existente entre a elaboração teórica e sua realização prática, uma vez que ambas não coincidem, até mesmo por se tratar de gêneros textuais diferentes.

Não obstante, espero que, a essa altura do trabalho, tenha ficado claro que uma melhor compreensão da literatura advém de sua tomada em perspectiva histórica, a partir da qual os critérios de avaliação serão compreendidos como historicamente definidos. Melhor, portanto, que abordar os romances aqui selecionados a partir de critérios avaliativos estranhos ao seu tempo de composição, passo fácil para a instauração do juízo de valor anacrônico, é procurar compreendê-los segundo o movimento que vimos tentando aqui, de apontar em que medida eles

---

<sup>269</sup> “Onde está a verdade do romance? Em seu funcionamento mimético ou em seu funcionamento narrativo? A verdade do romance é outra coisa que a verdade no romance”. MITTERAND, op.cit. p. 7.

cumprem ou não expectativas próprias do romance naturalista, e de que maneira o fazem. Vale lembrar que os três autores aqui reunidos, Júlio Ribeiro, Adolfo Caminha e Aluísio Azevedo explicitaram sua adesão à proposta teórica de Émile Zola no que tange à elaboração de romances.

A escolha de *A carne*, *Bom-Crioulo* e *Livro de uma sogra* foi regida pela possibilidade de discussão por eles oferecida. Teremos, a partir dos dois primeiros sobretudo, elementos para avaliar o que pode ser considerado uma realização estética desejável sob os auspícios do naturalismo. O esforço aqui empreendido foi o de dar um passo a mais no âmbito dos estudos de recepção dos textos, que, sem qualquer demérito, restringem muitas vezes sua abordagem aos critérios de recepção, sem necessariamente abordar internamente esses mesmos textos. Nesse sentido, a leitura de *A carne* evidenciará por que ele foi considerado uma tentativa não muito bem sucedida de composição de um romance naturalista. A comparação do romance de Júlio Ribeiro com *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha, deverá ressaltar em que medida este segundo foi tomado como um exemplo de realização literária mais feliz, a partir dos mesmos critérios de avaliação.

*Livro de uma sogra*, por sua vez, é exemplar da diversidade que pode ser percebida na literatura naturalista, como, aliás, David Baguley já se preocupou em mostrar de maneira detida quanto à literatura francesa. Em nosso caso, a opção foi por abordar um romance bastante distinto dos dois primeiros, não só para mostrar a variedade de elaboração da prosa naturalista, mas também porque ele comprova que as discussões teóricas trazidas no primeiro capítulo da tese encontraram ressonância em um romance produzido no Brasil. Esse romance, portanto, privilegia uma abordagem diferente daquela de que foram alvo os dois primeiros, o que, espero, deve enriquecer o alcance analítico presente no trabalho.

### 3.a - *A carne*, de Júlio Ribeiro

Lançado em 1888, pela Teixeira e Irmão Editores, o romance de Júlio Ribeiro conheceu uma segunda edição em 1896. A terceira edição viria à luz em 1902, pelo mesmo editor da segunda, Miguel Melillo & Cia., de São Paulo. Se nos restringirmos ao limite do “longo século XIX”, na expressão do historiador Eric Hobsbawn<sup>270</sup>, e tomarmos como baliza final o ano de 1914, temos notícia de mais duas edições de *A carne* nesse período: 1908 e 1911, agora pela Francisco Alves & Cia. uma editora mais prestigiosa, com sede no Rio de Janeiro<sup>271</sup>. É um desempenho nada desprezível para uma obra que adentrou o século XX sob críticas as mais diversas, o que, aliás, faz com que sua canonização não seja uma tarefa fácil de decifrar. Concentrar-me-ei, no entanto, em duas críticas coevas à primeira edição, que mobilizam critérios de julgamento próprios do naturalismo, como espero evidenciar.

A primeira delas é a que Alfredo Pujol publicou no *Diário Mercantil* de 12 de agosto de 1888. Sua visão do naturalismo não é negativa, o que o difere do padre Senna Freitas, autor da outra crítica que será abordada. Para Pujol, o naturalismo é “a mais bela, a mais grandiosa, a mais admirável manifestação de arte neste século”<sup>272</sup>. A se acreditar em suas palavras, autores franceses do período não lhe eram estranhos, pois afirmava-se habituado à leitura de Zola, Flaubert, Maupassant e Daudet. Sua expectativa estava estribada ainda na leitura de outros romances da escola como *Germinal*, *Madame Bovary*, *La terre*, *Primo Basílio*: “eu supunha que o livro de Júlio Ribeiro fosse digno da escola a que se filiara”<sup>273</sup>. Há que se notar, ainda, que não parece haver uma predisposição negativa de Pujol por Ribeiro, que ele considera “um escritor feito, um escritor notável, respeitado, conhecido, invejado, estimado por muitos, admirado por todos”<sup>274</sup>. Ressalto esses elementos porque eles conferem à crítica um caráter distinto do de mera polêmica, motivado por argumentos *ad hominem* pouco interessados nos aspectos constitutivos da obra literária. Isso não quer dizer que a crítica de Pujol seja constituída somente de límpidos argumentos técnicos, calcados em análise isenta de paixões, mas que é possível perceber nela a

---

<sup>270</sup> HOBBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Tradução Marcus Penchel e Maria L. Teixeira. 25ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

<sup>271</sup> As informações constam em RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Apresentação, notas e estabelecimento do texto Marcelo Bulhões. Ateliê Editorial: Cotia-SP, 2002.

<sup>272</sup> PUJOL, Alfredo. “*A carne* de Júlio Ribeiro”. In: RIBEIRO, op. cit. p. 323.

<sup>273</sup> Ibid. p. 324.

<sup>274</sup> Ibid.

presença de argumentos voltados a esses elementos de que falamos, muitas vezes ausentes das críticas provenientes de meras polêmicas pessoais.

O crítico deixa claro, já no início, que não gostou do romance: “*A Carne* é uma obra de escândalo; não visa fim literário. É um misto de ciência e pornografia; é um *pandemonium* sem classificação na história literária”<sup>275</sup>. Ele não vê afinidade, portanto, entre o romance que analisa e aqueles que citara anteriormente, que se lhe afiguravam como exemplos de boa realização dos preceitos artísticos do naturalismo. O problema, contudo, é que ao lado de “páginas de uma ousadia dominadora, de um colorido encantador, de um brilho surpreendente, de uma leitura verdadeiramente magistral”<sup>276</sup>, comparece também o que parece ter pesado de maneira mais definitiva em seu juízo, “há o mais completo falseamento na compreensão da estética naturalista”<sup>277</sup>.

Para Pujol, Júlio Ribeiro falhou em um aspecto caro aos romances que devem rejeitar a fantasia romântica: acuidade na observação. Ao abordar um caso de “histerismo que arrasta a sua vítima à prostituição”<sup>278</sup>, o autor teria diante de si inúmeras possibilidades de mostrar a manifestação dessa histeria, aspecto que teria prejudicado o autor, uma vez que, diante de tantas possibilidades, o escritor acabou por dar “plena liberdade à fantasia”<sup>279</sup>, afastando-se, desse modo, dos ideais da impessoalidade: “assim, falece ao escritor a margem para revelar suas qualidades de observador, para *contar*, para *descrever*, para *fotografar*”, o que o levou – novamente comparece a formulação – a “um falseamento do princípio naturalista”<sup>280</sup>.

É na constituição psicológica da personagem Lenita que Pujol flagra essa inconsistência. Ele admite que os sintomas do que chama de “nevrose” são bem retratados, mas que a personagem é muito imprevisível, impedindo a identificação de seus gestos a partir de uma personalidade bem construída: “Ela podia ter-se entregue ou não ao Barbosa; ter casado honestamente ou ter resvalado na infâmia da prostituição; ter enlouquecido ou ter abafado, com um rigoroso regime, os instintos brutais de sua carne exigente”<sup>281</sup>. E, de fato, ao nos determos nas ações de Lenita, vemos uma personagem inverossímil, pouco afeita a uma caracterização

---

<sup>275</sup> Ibid.

<sup>276</sup> Ibid.

<sup>277</sup> Ibid.

<sup>278</sup> Ibid. p. 326.

<sup>279</sup> Ibid.

<sup>280</sup> Ibid.

<sup>281</sup> Ibid. p. 327.

preocupada em criar um elo convincente entre a personagem e a maneira como se conduz, a partir de sua feição psicológica, em determinado meio.

Ela será tomada por “cataclismo orgânico” com a morte do pai e, ao contemplar a estátua do Gladiador de Borghèse, o efeito é que “não se podia arredar, estava presa, estava fascinada” com a imagem dos músculos retesados retratados no bronze. Os próprios termos indicam a passividade da protagonista diante dos estímulos e pensamentos que lhe sobrevêm. Ela teve “ímpetos de comer de beijos as formas masculinas” da escultura, uma “intuscepção súbita” lhe trouxe repentinamente conhecimentos até então encobertos sobre si mesma, e daí, por consequência, “invadiu-a um desalento imenso”<sup>282</sup>. Esses verbos e substantivos sugerem uma falta de controle de Lenita sobre sua conduta que contrastam com sua educação nos variados campos do saber humano, além de conferirem a ela um automatismo nas ações que pouco tem a ver com uma personalidade condizente com um senso de equilíbrio e proporção.

O terceiro capítulo do romance apresenta uma Lenita impotente, levada de um lado a outro por uma gama variada de sensações, alucinações, sonhos e delírios. São tantas as oscilações pelas quais ela passa que parece certa a afirmação de Pujol quando diz que, na caracterização de Lenita, “a imaginação [do escritor] trabalha livremente”<sup>283</sup>. Vejamos: ao fim do terceiro capítulo, Lenita convulsiona e desmaia. No início do quarto, ela já “voltava à saúde a olhos vistos”<sup>284</sup>. Após o primeiro encontro com Manuel Barbosa, o sentimento dela é de profundo desprezo pelo filho do coronel. Contrastava com a idealização da moça a figura que se lhe afigurava “amarelenta”, de “olhos piscos”, “cabelo por cortar”, afora o “fartum de pinga” a “bifada”: “não lhe podia perdoar, odiava-o, tinha vontade de esbofeteá-lo, de cuspir-lhe no rosto”<sup>285</sup>. Pouco tempo depois, a opinião já é bem outra, e os termos em que a transformação da personagem é descrita revelam uma passividade contrastante com alguém que há pouco acabara de analisar friamente o filho do fazendeiro: “como por ação elétrica, seus sentimentos se tinham transformado”<sup>286</sup>. Pouco tempo depois, “repentinamente”, Manuel Barbosa despertou na moça um “afeto calmo e bom”, que a “subjugava” e a “prendia” a ele. Logo depois, da mesma maneira que os sentimentos surgem e desaparecem, após o período de intensa entrega a Manuel, Lenita, “com pasmo grande, sem poder dar a razão por quê, via que Barbosa já lhe não inspirava

---

<sup>282</sup> RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Círculo do livro, S/d. p. 80.

<sup>283</sup> PUJOL, op. cit. p. 327.

<sup>284</sup> RIBEIRO (s/d), op.cit. p. 22.

<sup>285</sup> Ibid. p. 43.

<sup>286</sup> Ibid. p 49.



admiração”<sup>287</sup>. Novamente ela não nutria por ele senão sentimentos de abjeção: “ela achava-o desajeitado, vulgar, pretensioso; ganhava-lhe aversão; cria até perceber-lhe no corpo e na roupa um cheiro esquisito, enjoativo, o que quer que era como catinga de rato”<sup>288</sup>. Um único parágrafo do romance é capaz de condensar essa diversidade de sentimentos que domina a moça:

Lenita, ao saber da viagem, teve um sobressalto, ficou pálida, quase desmaiou: lembrava-lhe o muito que sofrera com a ida de Barbosa a Santos, quando ele não era ainda seu amante, quando ela nem sabia sequer ao certo que o amava. Como havia de ser então, que as coisas se achavam em pé diversíssimo? Uma tortura inenarrável, impossível, o inferno. E não foi<sup>289</sup>.

Note-se o contraste entre a descrição da angústia antevista por ela e a concisão que mostra seu equívoco, sua incapacidade de ver realizadas suas expectativas que parecem ser as mais certas. Mesmo suas resoluções e planos elaborados de antemão não alcançam êxito. Após a decepção diante do primeiro contato com Manuel Barbosa, ela parece resoluta em voltar para São Paulo, construir para si um elegante palacete “sob a direção de Ramos de Azevedo”<sup>290</sup>, compraria cavalos, viajaria para a Europa, teria amantes. Essa espécie de monólogo interior de Lenita, que ocupa quase duas páginas do romance, rico em detalhes e minucioso nas descrições, contrasta com a absoluta ausência de contrapartida prática, uma vez que a filha de Lopes Matoso ignora solenemente seus intentos após o segundo encontro com Manuel Barbosa.

Pujol chama a atenção, portanto, para o que, em sua visão, constitui-se em contraste com a preocupação naturalista em oferecer um quadro que fosse decorrente de observação. Falando ainda de Lenita, ele diz: “De sorte que a *verdade*, neste caso, é tudo quanto se considera no domínio da *possibilidade*. A imaginação trabalha livremente: pode fazer de Lenita uma esposa casta, uma concubina ordinária, ou uma prostituta devassa: pode torná-la sã ou fazê-la enlouquecer”<sup>291</sup>. Note-se a proximidade da crítica lançada por Pujol contra a “imaginação” com as palavras de Zola sobre o tema:

---

<sup>287</sup> Ibid. p. 142.

<sup>288</sup> Ibid.

<sup>289</sup> Ibid. p. 136.

<sup>290</sup> Ibid. p. 42.

<sup>291</sup> PUJOL, op.cit. p. 327.

Porque a imaginação não é mais a qualidade mestra do romancista, o que então a substituiu? É necessário sempre uma qualidade mestra. Hoje, a qualidade mestra do romancista é o sentido do real. E é a isso que eu gostaria de chegar. O sentido do real é sentir a natureza e dá-la tal qual ela é<sup>292</sup>.

Acredito que podemos observar no romance tentativas de se chegar a essa caracterização da personagem que procurariam criar o efeito de observação da realidade e não de mera fantasia. Isso parece mais evidente nos momentos em que as ações de Lenita são postas de maneira paralela ou como decorrentes de estados da natureza que a circunda, sugerindo uma fusão a partir da qual o comportamento humano não fosse demasiadamente dissociado do entorno que o envolve. Mesmo aí, no entanto, não se logra encontrar motivações para as ações de Lenita que possam ser consideradas justificadas pela interação entre humanidade e natureza. O início do capítulo 6, por exemplo, demanda vários parágrafos para descrever o ambiente que cerca a fazenda. O clima é de movimentação exuberante: “irrompia a florescência com todo o seu luxo de formas, com toda a sua prodigalidade de matizes, com todo o seu esbanjamento de perfumes”<sup>293</sup>. À natureza são atribuídas características humanas: “à lascívia da flora se vinha juntar o furor erótico da fauna”<sup>294</sup>. Se temos a expectativa de que o personagem do romance não é uma unidade psicológica independente de seu meio, que expectativa criáramos ao ler uma descrição desse mesmo meio nestes termos?:

Em cada buraco escuro, em cada fenda de rocha, por sobre o solo, nas hastas das ervas, nos galhos das árvores, na água, no ar, em toda a parte, focinhos, bicos, antenas, braços, élitros desejavam-se, procuravam-se, encontravam-se, estreitavam-se, confundiam-se, no ardor da sexualidade, no espasmo da reprodução. O ar como que era cortado de relâmpagos sensuais, sentiam-se passar lufadas de tépida volúpia. Sobressaía a todos os

---

<sup>292</sup> “Puisque l’imagination n’est plus la qualité maîtresse du romancier, qu’est-ce donc qui l’a remplacée? Il faut toujours une qualité maîtresse. Aujourd’hui, la qualité maîtresse du romancier est le sens du réel. Et c’est à cela que je voulais en venir. Le sens du réel, c’est de sentir la nature et de la rendre telle qu’elle est”. ZOLA, Émile. “Le sens du réel”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes*. Tome 9: *Nana*, 1880. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Édition, 2002. p. 416. Note-se que não estou problematizando os termos aqui utilizados, tais quais “verdade da observação” ou “sentido do real”, o que já foi feito no capítulo 1.

<sup>293</sup> RIBEIRO (s/d), op.cit. p. 32.

<sup>294</sup> Ibid.

perfumes, dominava forte um cheiro acre de semente, um odor de cópula, excitante, provocador<sup>295</sup>.

Lenita, imaginamos, será absorvida por esse estado febricitante da natureza, posto que está envolvida por ela. Mas não: “Lenita estava preguiçosa. Internava-se na mata e, quando achava uma barroca seca, uma sombra bem escura, reclinava-se aconchegando o corpo na alfombra espessa de folhas mortas, entregava-se à moleza erótica que estilava das núpcias pujantes da terra”<sup>296</sup>. Nesse estado contrastante com a pujança que a envolve, ela “voltava à casa” e “quedava-se horas e horas em um langor cheio de encantos”<sup>297</sup>. Há, portanto, um deslocamento entre a ambiência em que se move o personagem e suas ações, razão pela qual Pujol pôde apontar o caráter de fantasia do qual se reveste a narrativa.

Também a crítica lançada por Pujol à composição do personagem Manuel Barbosa é mais um elemento que ajuda a pensar *A carne* à luz das regras estéticas de seu tempo. Antes de abordar o filho do coronel, no entanto, o crítico procura situar os próprios critérios de leitura que pôs em prática em sua análise. Sua sintonia com elementos caros ao naturalismo se destaca. É bem verdade que há laivos de moralismo em sua abordagem, quando reclama de “devassidão” de Lenita e de Barbosa, queixa que parece estar ligada à performance sexual do casal. Mas há que se notar o quanto esse moralismo parece ser contraposto a um princípio artístico capaz de sobrepujá-lo: “o assunto, escabroso ou não, sublime ou ridículo, indecoroso ou casto, belo ou terrível, desde que tenha um fundo de honestidade, de sinceridade e de verdade, em nada importa à crítica”<sup>298</sup>. O princípio evocado é o da preeminência da realização artística sobre a particularidade do tema abordado, ou, em outros termos, mais abstratos mas mais abrangentes, da obra de arte diante de um critério próprio de avaliação, o de sua própria qualidade, independentemente de uma finalidade prática. Se nos lembrarmos das críticas lançadas aos romances zolanianos estudados no capítulo 2, perceberemos que nenhuma delas foi tão concorde com os parâmetros artísticos propostos pelo naturalismo como o foi Pujol aqui: “a perfeição no desdobramento das impressões recebidas, a verdade na perfeição, e a honestidade, a sinceridade na expressão do *real* e do *verdadeiro*, ou, ao menos, no que, de boa fé, se presume verdadeiro é

---

<sup>295</sup> Ibid. p. 33.

<sup>296</sup> Ibid.

<sup>297</sup> Ibid.

<sup>298</sup> PUJOL, op.cit. p. 328.

um princípio inerente à própria noção da estética, é o credo do verdadeiro artista”<sup>299</sup>. Atentemos ainda para suas palavras seguintes:

O que há a indagar, em todo produto da arte, é se o autor, na reprodução da natureza, na sucessão das cenas, na fotografia dos caracteres, na pintura, em suma, de todos os elementos orgânicos de uma obra, foi *honesto* e *sincero*, dando a medida exata, rigorosamente exata, das coisas exteriores, sujeitas à observação, em relação ao curso psicológico de uma certa ordem de ideias, as quais filiou-se o assunto escolhido<sup>300</sup>.

Ao abordar o candente tema da moralidade em literatura, Zola, tão acusado de imoralidade por seus romances, procura mostrar que o escritor tem um compromisso com a qualidade artística. Percebamos a proximidade com o trecho de Pujol anteriormente destacado:

Para mim, a questão do talento decide tudo, em literatura. Não sei o que se entende por um escritor moral e um escritor imoral; mas sei muito bem o que é um autor que tem talento e um que não o tem. E, desde que um autor tem talento, estimo que tudo lhe é permitido. A história está aí. Tudo permitimos a Rabelais na França, como tudo se permitiu a Shakespeare na Inglaterra. Uma página bem escrita tem sua moralidade própria, que está em sua beleza, na intensidade de sua vida e de seu acento. É imbecil querer dobrá-la às conveniências mundanas, a uma virtude de educação e de mundo. Para mim, não há obras obscenas senão as mal pensadas e mal executadas<sup>301</sup>.

Posta em realce sua baliza teórica, Pujol se pergunta: “Júlio Ribeiro foi verdadeiro, foi sincero, foi fiel à natureza, na elaboração da *Carne*?”<sup>302</sup> Sua resposta: “parece-me que não o

---

<sup>299</sup> Ibid.

<sup>300</sup> Ibid.

<sup>301</sup> “Pour moi, la question du talent tranche tout, en littérature. Je ne sais pas ce qu’on entend par un écrivain moral et un écrivain immoral; mais je sais très bien ce qu’est qu’un auteur qui a du talent et qu’un auteur qui n’en a pas. Et, dès qu’un auteur a du talent, j’estime que tout lui est permis. L’histoire est là. Nous avons tout permis à Rabelais en France, comme on a tout permis à Shakespeare en Angleterre. Une page bien écrite a sa moralité propre, qui est dans sa beauté, dans l’intensité de sa vie et de son accent. C’est imbecile de vouloir la plier à des convenances mondaines, à une vertu d’éducation et de monde. Pour moi, il n’y a d’œuvres obscènes que les œuvres mal pensées et mal exécutées”. ZOLA (2002), “De la moralité...”, op.cit. p. 814.

<sup>302</sup> PUJOL, op. cit. p. 329.

foi”<sup>303</sup>. E o motivo é coerente com o princípio teórico que diz ter posto em prática em sua leitura, pois o crítico aponta um problema na elaboração do personagem Manuel Barbosa:

O grande defeito que encerra este livro é a *personalidade* do autor, que a gente surpreende a cada passo, dirigindo-nos a palavra, como se o estivéssemos a ouvir em palestra científica. A todo instante, põe Júlio Ribeiro na boca do devasso Barbosa preleções eruditas de Botânica, de Zoologia, de Fisiologia, de Medicina, de Orografia, conhecimentos que o notável filólogo possui e que empresta a um sujeito inverossímil, impossível, intratável, ora pela necessidade de o aproximar da ilustrada Lenita – o que é um *tour de force* infelicíssimo – ora pelo simples prazer de exhibir erudição<sup>304</sup>.

As conversas entre Barbosa e Lenita são ocasião para a apresentação de nomes científicos de espécies, de nomes de cientistas e historiadores, e de relatos de experimentos diversos. Pujol vê em Barbosa uma espécie de *alter ego* de Júlio Ribeiro, ao menos no que tange aos conhecimentos do autor, do que resultaria um personagem inverossímil. Outro exemplo de incongruência é a carta enviada por Barbosa a Lenita quando de sua viagem a Santos. Ela abarca de descrições do clima no Senegal até a engenharia da estrada de ferro que percorreu para chegar ao litoral, passando pela mostra da variedade de peixes que comeu, as características da costa brasileira e dos navios aportados no cais. Sobre ela, Pujol comenta:

toda essa carta sobre a viagem a Santos é um prodígio de observação e de ciência, que poderia figurar com grande brilho em uma obra de história geográfica do Brasil. Mas em um romance psicológico, em um romance naturalista, o trecho está deslocado, está encaixado a martelo, falseia o grande princípio da arte moderna<sup>305</sup>.

As descrições excessivas são um entrave à fluidez da narrativa. A observação de Pujol é precisa, ao dizer que a carta enviada por Barbosa está encaixada à força no romance, porque o assunto da carta não tem relação com o enredo que se desenrola. A não ser pelas duas últimas

---

<sup>303</sup> Ibid.

<sup>304</sup> Ibid.

<sup>305</sup> Ibid. p. 330.

linhas – as que, de fato, foram mais caras a Lenita<sup>306</sup> – a carta toda traz essas descrições que não acrescentarão nenhum elemento que mantenha unidade com a trama que se desenrola. Dependendo da edição que se toma, são quase dez páginas de suspensão da narrativa, que é retomada no mesmo momento em que foi interrompida sem que nenhum elemento novo tenha sido acrescentado à relação do casal. A carta que Lenita escreverá a Barbosa, no fim do romance, também contribui para a inverossimilhança que Pujol aponta no livro e é mais um exemplo da indisfarçável presença de Júlio Ribeiro nela. Qual o sentido de se abordar a arquitetura de São Paulo, com referências a Ramos de Azevedo, de se tratar de esculturas de bronze e de livros de Ramalho Ortigão, antes de anunciar uma gravidez? Assim, a não ser poucas linhas dessas duas cartas, o restante não exerce qualquer função na narrativa.

O afã descritivo do romance parece ser uma tentativa de corresponder à fidelidade da observação apregoada pelo naturalismo, como se mesmo os mais ínfimos detalhes garantissem o compromisso fiel com aquilo que está diante dos olhos do observador. Além da carta de Barbosa, essa abundância descritiva se vê de maneira evidente também no retrato das paisagens naturais e dos ambientes que abrigam as ações dos personagens, fazendo com que em diversos momentos as ações destes sejam entrecortadas por descrições. No trecho a seguir, entre a informação de que Lenita se sentou em um bosque e o que fará a seguir, deparamo-nos com a construção de todo o cenário e seus componentes:

Ao entardecer, quando o sol, no descambar, derramava sobre a terra torrentes de luz amarela, suave, cor de ouro velho, projetando ao longe, gigantescas, as sombras dos animais, das árvores, das casas, dos cerros, Lenita com o peito oprimido, a arfar em fôlegos curtos, foi sentar-se em um bosquezinho denso de amoreiras sobre um alcantil, à beira do ribeirão. Oculta pelo tramado da folhagem, ela abrangia um vasto trato de terreno no arco de círculo percorrido pelo raio visual. Na verdura veludosa do pasto, punham notas fortes grandes vacas muito pretas, malhadas de branco. Um touro andaluz, vermelho, mugia ao longe, escarvando a terra. Um rebanho de ovelhas fuscas, de cabeças e pernas muito negras, pascia irrequieto, às cabriolas, tosando a grama aqui e ali. Quase a seus pés, sob o alcantil das amoreiras, o riacho espriava-se em uma corredeira rasa, sobre o fundo de seixinhos alvos. Um capão de mato ralo começava à beira da água indo morrer a pequena

---

<sup>306</sup> “Fico anelando pelo dia que julgo próximo de ir dar-lhe um *hands-shake* forte, enérgico, à inglesa”. RIBEIRO (s/d), op.cit. p. 85.

distância. Lenita contemplava o amplo cenário abstrata, distraída, imersa em cisma, olhando sem ver. Um mugido fero, ao perto, chamou-a à realidade<sup>307</sup>.

As descrições se misturam à deliberação interna dos personagens. A presença delas arrefece o efeito dramático, pois a continuidade da ação fica comprometida, entrecortada a todo momento. Tome-se um outro exemplo, quando Maria Bugra é trazida para a fazenda após apresentar sinais de envenenamento. A menção de que o veneno de que a escrava teria sido vítima poderia ser atropina vira ocasião para se discutir a nomenclatura científica do veneno, sua origem e os cientistas que a estudaram:

- Pois tudo isso, estou convencido, é consequência da ingestão de um veneno terrível, e infelizmente muito comum entre nós, a atropina.

- Muito comum entre nós, a atropina?!

- Sim, senhor.

- Pois a atropina não se tira da beladona?

- *Também* se tira da beladona.

- E onde encontrar a beladona? No Brasil só pode haver beladona em algum horto botânico.

- Meu pai não conhece aquilo que ali está? E Barbosa apontou para um vasto trato de terreno, coberto de plantas baixas, escuras, de folhas repicadas, de flores brancas, em forma de trombeta.

- Conheço, respondeu o coronel, é figueira-do-mato, mamoinho bravo, um veneno terrível, dizem. Mas você falou em entropina.

- Cientificamente a figueira-do-mato chama-se *Datura stramonium*: extrai-se dela um alcalóide venenosíssimo, a que se chama *daturina*: Ladenburg, porém, e Schmidt verificaram, nestes últimos tempos, que a daturina é pura e simplesmente a atropina, a *mesma* letal atropina que se obtém da beladona<sup>308</sup>.

Muitos episódios, como esse, são ocasião para o encaixe de nomenclaturas científicas, o que soa até mesmo caricatural, como se estivéssemos na presença de um romance que quisesse exagerar propositadamente características da narrativa naturalista. Ainda em termos de

---

<sup>307</sup> Ibid. p. 60-1.

<sup>308</sup> Ibid. p. 96.

articulação narrativa, é possível notar que todo o capítulo X (iniciação religiosa do escravo Jerônimo) se constitui em uma interpolação sem qualquer função no romance, pois mesmo a culpabilização pelo envenenamento de Maria Bugra, que recairá sobre Joaquim Cambinda, reponsável pela administração dos ritos religiosos, não retomará elementos desse capítulo.

Para voltar à crítica de Pujol, vemos nela mais um exemplo de sintonia com exigências próprias da escrita naturalista quando o crítico tratará do papel do temperamento do autor na produção da obra. Partamos de sua conclusão sobre o excesso descritivista que vimos anteriormente:

É tristíssima essa exibição constante do autor da *Carne*, essa preocupação fatal de mostrar tudo quanto sabe, tudo quanto estudou. Será uma questão de temperamento? Aceito. Mas semelhante temperamento, arrastando um autor a uma tal ostentação de sabedoria, um temperamento que tão acentuadamente influi sobre o objetivo, deve forçosamente, fatalmente, matar a obra do artista e deixar, no lugar desta, simplesmente o *inventário* dos conhecimentos do autor<sup>309</sup>.

Diferentemente do que possa parecer à primeira vista, Pujol não está defendendo a ausência de “temperamento” na obra, como se o autor pudesse se anular totalmente frente à coisa observada, não ultrapassando o caráter de mero compilador de verdades objetivas. Antes, ele mostra um equilíbrio bastante afeito à elaboração teórica de Zola, não percebido nem mesmo na crítica que adentrou o século XX. Em seus próprios termos:

É fora de dúvida que deve haver uma conexão entre a impressão objetiva, a reprodução da natureza, e o sentimento estético, a personalidade do romancista. O seu modo de *ver*, de *sentir*, de *perceber*, o seu processo lógico, hão de necessariamente influir sobre o produto artístico, mas com um caráter de completa passividade, sem *parti pris*, sem influência imediata, quase inconscientemente, deixando apenas entrever, ao fundo da obra, as linhas gerais de um temperamento<sup>310</sup>.

---

<sup>309</sup> PUJOL, op.cit. p. 332.

<sup>310</sup> PUJOL, op. cit. p. 332.



São termos cujo sentido e aplicação prática é difícil precisar (“completa passividade” e “quase inconscientemente” estão mais para torneios retóricos do que algo possível de ser posto em prática), mas de grande consonância com uma visão do naturalismo que pode ser apreendida dos momentos mais arejados de sua elaboração teórica, aquela que reconhece a presença da subjetividade do escritor em seu ofício. É preciso dizer, novamente, que essa percepção precisou ser reafirmada por estudos mais especializados sobre o naturalismo diante de generalizações apressadas e leituras pouco cuidadosas dos textos teóricos dos autores, as quais procuraram privilegiar apenas a ênfase no caráter documental da prosa naturalista<sup>311</sup>. A crítica de Pujol parte, portanto, de mais um elemento próprio ao sistema de produção do período para julgar *A carne*: “Toda a obra artística traz o cunho de uma individualidade; o romance naturalista dá a nota, dá a fotografia do mundo externo [sic], modificada, porém, pelos fatores mentais, pelo estado do espírito, que varia na progressão evolutiva das faculdades estéticas”<sup>312</sup>. A realização desse princípio, no entanto, não é o que se vê no romance de Júlio Ribeiro: “Grande diferença, porém, vai entre essa manifestação psíquica e a exibição, constante, impertinente, massadora, do escritor, com todas as qualidades do seu caráter”<sup>313</sup>. *A carne*, portanto, acaba por se constituir em “desvio da verdadeira compreensão da estética naturalista”<sup>314</sup> – notemos que é a terceira vez que o termo de comparação é explicitado.

Ao final da crítica, Alfredo Pujol reconhece em alguns trechos descritivos da narrativa momentos felizes do livro. As descrições da fazenda e seu entorno, do trabalho de moagem da cana, da mãe de Barbosa entrevada, lançando mão de seus derradeiros esforços para tentar salvar o filho, são trechos dignos dos maiores elogios por parte do crítico: “tudo isso, todas essas páginas fulgurantes, traçadas por uma pena castigada, pura, audaz e valente, constitui a prova irrefutável de que Júlio Ribeiro, se o quiser, poderá escrever um livro de artista e de pensador, à altura do seu talento e do respeito devido aos grandes mestres do naturalismo”<sup>315</sup>. Mas o saldo final é realmente negativo.

Há que se perceber que Pujol não abre mão totalmente de critérios moralizantes, o que é importante ser notado, sobretudo porque sua crítica mostra uma compreensão bastante

---

<sup>311</sup> Cf. a respeito, MITTERAND, op.cit.

<sup>312</sup> PUJOL, op.cit. p. 332.

<sup>313</sup> Ibid.

<sup>314</sup> Ibid.

<sup>315</sup> Ibid. p. 333.

qualificada dos ditames naturalistas. Ela revela a simultaneidade desses critérios de avaliação em operação na avaliação dos romances:

A *Carne*, no seu conjunto, como romance, como obra de arte, como livro de combate, de reação contra os velhos moldes do romantismo, a que ainda se prende a nossa literatura, é um trabalho indigno de Júlio Ribeiro, é um trabalho falso, sem orientação estética, escrito com o propósito da pornografia, querendo, tentando arrastar a arte sagrada até a baixa craveira da *imoralidade* proposital em que ele se empoleirou.

Contudo, a imoralidade só existiu, ou foi percebida como algo negativo, a partir do momento em que o romance falhou em termos de realização estética, termo evocado pelo próprio crítico: “A apoteose da pornografia só se aceita quando obedece a um grande impulso estético, como o que ditou *La terre* [romance de Zola]”<sup>316</sup>. Dessa maneira, ao fim e ao cabo a sentença é peremptória: “o todo é chocho, pulha, reles, pornográfico, chato, sem uma direção estética, sem unidade psicológica, sem arte, sem verdade, sem honestidade”<sup>317</sup>.

Esse artigo de Alfredo Pujol me pareceu bastante propício para o trabalho crítico que procuro realizar na tese, ou seja, inscrever as obras em seus próprios sistemas de produção e valor para que seu julgamento não se baseie em elementos anacrônicos. A presença do elemento moralizante se fez perceber, ainda mais porque o romance não foi bem realizado em termos de construção literária, que, se tivesse havido, sobrepujaria esses deslizamentos, se pudermos acreditar na sinceridade de Pujol.

Há uma outra crítica que gostaria de privilegiar aqui, pelas discussões que ela desperta. Trata-se dos artigos que o padre Senna Freitas lançou no *Diário Mercantil* condenando duramente o romance de Júlio Ribeiro. Ela não tem a sofisticação teórica da que foi escrita por Pujol, mas ainda assim traz elementos caros à estética naturalista, e a partir dela faz várias reprovas ao romance. Além desses elementos, ela também mostra uma preocupação com o que

---

<sup>316</sup> Ibid. p. 335. Veja-se a continuação da argumentação sobre *La terre*: “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 *nuanças* 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 epopeia gigantesca, onde o camponês se fez estátua, no tipo imortal do *père Fouan*”.

<sup>317</sup> Ibid. p. 334.

chama de moralidade pública. São os dois aspectos que ele acredita estarem acima de qualquer consideração de nível pessoal com o escritor, a quem ele diz admirar como pessoa: “Mas a questão de princípios deve prevalecer á questão pessoal e a moralidade publica e a arte litteraria serem antepostas ás preocupações de uma estima privada, embora sincera”<sup>318</sup>.

Freitas não define precisamente o que chama de “moralidade pública”, mas suas palavras deixam entrever que o aspecto religioso é nela é decisivo. Na pequena dedicatória endereçada a Émile Zola em *A carne*, Júlio Ribeiro procurou mostrar a inspiração que o moveu na escrita do romance: “le tout petit dieu que vit en moi s’est agité, et j’ai écrit *La chair*”<sup>319</sup>. Essa declaração depertou no padre uma indignação expressa em termos que hoje nos parecem muito saborosos, e ainda por cima reveladores de seus brios religiosos:

Aqui, sr. Julio Ribeiro, não haveria um grave equivoco na descriminação da entidade psychologica e supraterrena que o agitou? Seria o ‘Deus em nós’ o demiurgo de Ovidio ou seria simplesmente o anjo pé de cabra, aquelle ‘*diabulus domesticus*’ que Luthero reconhecia agital-o no seu cubiculo de Erfurt, quando dogmatisava contra a Eucharestia?<sup>320</sup>

Além disso, as “poucas cenas” do romance (Freitas o resume em um curto parágrafo) apresentariam uma “crudeza erotica, de uma licença anacreontica, que assombra e dá ao leitor nauseadissimo a vontade de fechar o livro de vez”<sup>321</sup>. As cenas de sexo do romance foram o ponto que monopolizou as acusações de imoralidade, como aconteceu também com Alfredo Pujol. Este, como vimos, mostrou maior disposição em deixar as acusações em segundo plano se a elaboração literária tivesse sido capaz de revelar a “verdade” e a “humanidade” dessas cenas, o que não teria acontecido, segundo o crítico. Senna Freitas, por sua vez, embora seja econômico nas palavras, revela sua expectativa quanto ao naturalismo, deixando patente, nesse aspecto, uma semelhança com a argumentação de Pujol: “entende o autor da *Carne* ter feito um romance naturalista. Na alfândega do meu senso privado não passa facilmente a qualificação. Podia ser naturalista e indecente, como a maior parte dos de Zola, provisoriamente a *Carne* tenho-a por

---

<sup>318</sup> FREITAS, Senna. In: RIBEIRO, Julio; FREITAS, Senna. *Uma polêmica célebre*. Compilação de Vitor Caruso. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s/d. p. 31.

<sup>319</sup> “O pequeno deus que vive em mim se agitou, e eu escrevi *A carne*”. RIBEIRO (s/d), op. cit. p. 7.

<sup>320</sup> FREITAS, op.cit. p. 34.

<sup>321</sup> Ibid. p. 36.

indecente menos naturalista”<sup>322</sup>. Em outras palavras, caso o romance tivesse alcançado uma melhor elaboração, seria concedido que fosse tomado como exemplar do naturalismo; para o padre, no entanto, os romances teriam que apresentar algo mais que cenas chocantes se quisessem fazer juz à escola. E esse algo mais é revelado a seguir, quando ele aponta quatro elementos que não seriam “naturais” no romance, mostrando com isso a expectativa de ver cumprida por ele a tarefa de compor personagens cujas ações fossem coerentes com sua personalidade: não é “natural” que Lenita seja retratada em um momento como “sensível e terna” e, depois, mostre “volúpia” diante do açoitamento do escravo, nem que essa mesma donzela tome “por duas vezes a atitude agressiva, própria do homem”, em sua iniciação sexual, bem como soa artificial que Manuel Barbosa “se suicidasse simplesmente porque uma das suas muitas Ninons lhe voltava as costas”, e, finalmente, Júlio Ribeiro poderia ter explicado melhor como é possível que na província Lenita tenha podido aprender “tanta, tanta, tanta cousa, inclusivamente latim e grego e physica e zoologia e botanica e pharmacopéa e toxicologia e sociologia etc”<sup>323</sup>.

Seria inconsistente com a personagem, de acordo com Senna Freitas, não só a erudição em si demonstrada por ela, mas também sua completa inutilidade para fazer com que Lenita tivesse oferecido resistência a Manuel Barbosa. Suas mudanças repentinas de pensamento e sentimento seriam fruto da “phantasia anti-naturalista do sr. Julio Ribeiro”<sup>324</sup>. Novamente a expectativa do padre parece frustrada, pois não viu cumprido um princípio que deveria reger o romance naturalista: criar personagens cujas ações não fossem fruto de transformações repentinas, sem motivo aparente, independentes das circunstâncias em que estivessem colocados (não será preciso repetir a exposição dos trechos do romance em que esse comportamento é mais flagrante em Lenita, o que foi feito acima).

Senna Freitas também cobra do romance coerência entre as ideias nele expostas e a ação dos personagens. Vejamos alguns trechos em que se critica no livro as convenções sociais em nome do que seria uma vivência mais liberada dos instintos. Abaixo, um exemplo dos termos em que a crítica é lançada, pelo pensamento de Lenita:

---

<sup>322</sup> Ibid.

<sup>323</sup> Ibid. p. 36-7. A continuação dá ideia do tom muitas vezes irônico do padre: “Se eu lograsse ter noticia do fojo encantado onde residia essa Aspasia do seculo XIX, ia lá fazer-lhe a minha romaria de amante das sciencias”.

<sup>324</sup> Ibid. p. 40.

Se era a necessidade orgânica, genésica de um homem que a torturava, por que não escolher de entre mil procos<sup>325</sup> um marido forte, nervoso, potente, capaz de satisfazê-la, capaz de saciá-la? E se um lhe não bastasse por que não conculcar preconceitos ridículos, por que não tomar dez, vinte, cem amantes, que lhe matassem o desejo, que lhe fatigassem o organismo? Que lhe importava a ela a sociedade e as suas estúpidas convenções de moral?<sup>326</sup>

Ainda no mesmo sentido, Lenita se pergunta, pelo modo indireto-livre com que temos contato com seu discurso: “teria amantes, por que não? Que lhe importavam a ela as murmurações, os *diz-que-diz-ques* da sociedade brasileira, hipócrita maldizente? Era moça, sensual, rica – gozava. Escandalizavam-se, pois que se escandalizassem<sup>327</sup>”. Manuel Barbosa também se encarrega de dar sua contribuição à crítica às convenções sociais: “para ele o casamento era uma instituição egoística, hipócrita, profundamente imoral, soberanamente estúpida [...] A sociedade estigmatizava o amor livre, o amor fora do casamento; força era aceitar o decreto antinatural da sociedade”<sup>328</sup>. A defesa da vivência livre das convenções permanece no pensamento de Barbosa: “a palavra amor é eufemismo para abrandar um pouco a verdade ferina da palavra *cio*. Fisiologicamente, verdadeiramente, *amor* e *cio* vêm a ser uma coisa só [...] não há recalcitrar contra o amor, força é ceder. À natureza não se resiste, e o amor é natureza”<sup>329</sup>.

Se esses são os termos com que a defesa do amor livre das injunções artificiais da sociedade é feita, não terá razão Senna Freitas ao ver contradição entre esses princípios e a atitude dos personagens quando eles são postos em prática? Por que Lenita tem que fugir para se casar com Mendes Maia, se ambos, Lenita e Barbosa, já haviam reconhecido que o casamento é mera imposição social contrária à natureza? O mesmo Barbosa já não havia abandonado sua primeira esposa? Lenita já não havia se entregado ao filho do coronel em resposta às suas necessidades naturais? Não estaria o final do romance, com a partida de Lenita e seu casamento com o intuito de manter as aparências, bem como o suicídio desesperado de Barbosa, mais afeito a um lance moralista do autor, incapaz de levar às últimas consequências o significado de saber que tudo é conduzido fatalmente pelos instintos naturais? A síntese de Senna Freitas é precisa:

---

<sup>325</sup> Procos: pretendentes.

<sup>326</sup> RIBEIRO (s/d), op. cit. p. 43.

<sup>327</sup> Ibid. p. 44.

<sup>328</sup> Ibid. p. 57.

<sup>329</sup> Ibid. p. 119.

E depois, o romance não conserva até ao fim a coerência lógica de um produto artístico que pretende filiar-se no realismo e advogar uma ideia horrível, a de que o amor *deve ser livre* e de que o comércio bissexual é uma simples questão de fisiologia, uma necessidade orgânica e irresistível, independente de posturas convencionais, filhas de estúpidos preconceitos sociais<sup>330</sup>.

Pelas palavras de Manuel Barbosa, Lenita é chama de “rameira e prostituta vil”. O padre novamente aponta a incongruência: “Julio Ribeiro, com que direito qualifica v. s. no final da *Carne*, de *rameira*, de *esposa desonrada* a noiva do dr. Mendes Maia, a desempoeirada Lenita? Rameira porque? Deshonrada como? Que é isto de honra virginal?”<sup>331</sup> Na visão de Freitas, um romance que trata o amor como “pura fisiologia”<sup>332</sup> não tem o direito de reprovar a ação de quem age de acordo com ela. É bem verdade que a reprovação do padre se ampara em uma mistura que ele faz das vozes narrativas, tomando a fala de Manuel Barbosa como a voz do autor. Mas talvez aqui não devamos ser muito severos, porque as maiores sofisticções na teoria da narrativa teriam que esperar pelo século XX para propor uma distinção mais precisa entre as vozes narrativas (lembremo-nos que, no XIX, ainda se associava a voz do narrador à do autor, o que se comprova pela queixa de muitos críticos contra narradores que não emitiam juízos sobre a ação dos personagens, querendo, com isso, cobrar do autor empírico um posicionamento quanto àquilo que era narrado).

Senna Freitas continua, com a queixa agora dirigida à “pornografia” do livro, o que teria levado Júlio Ribeiro a “cair debaixo de uma imputação de immoralidade publica”<sup>333</sup>, posto que teria oferecido aos seus leitores “a sala de operações da *alta escola* do vicio, a *pornographia pela pornographia*”<sup>334</sup>. É bem provável que ele estivesse fazendo referência aos trechos mais explícitos do relacionamento entre Lenita e Manuel Barbosa:

---

<sup>330</sup> FREITAS, op.cit. p. 40.

<sup>331</sup> Ibid. p. 41.

<sup>332</sup> Ibidem.

<sup>333</sup> Ibid. p. 49.

<sup>334</sup> Ibid. p. 48.

depois de um tempestuar infrene, tremulento, de carícias ferozes, em que os corpos se conchegavam, se fundiam, se unificavam; em que a carne entrava pela carne; em que frêmito respondia a frêmito, beijo a beijo, dentada a dentada. Desse marulhar orgânico escapavam-se pequenos gritos sufocados, ganidos de gozo, por entre os estos curtos das respirações cansadas, ofegantes<sup>335</sup>.

O recurso aos pontilhados, que tanto serviram para levar o leitor a imaginar aquilo que o narrador não tem coragem de – ou não pode – nomear, parecem até meio deslocados, haja vista o quanto a descrição da cena é bastante explícita:

Nervosamente, brutalmente, foi despindo a Lenita: não desabotoava, não desacolchetava; arrancava botões, arrebetava colchetes. Quando a viu nua, fê-la reclinar-se sobre o musgo, dobrou-lhe a perna esquerda, apoiou-lhe o pé em uma saliência na pedra, dobrou-lhe também o braço esquerdo, cuja mão, em abandono, foi tocar o ombro de leve, com as pontas dos dedos; estendeu-lhe o braço e a perna direita em linha suave frouxa, a contrastar com a linha forte, angulosa, movimentada, do lado oposto. Desceu um pouco, deitou-se de bruço, e, arrastando-se como um estélio  
.....  
.....  
..... Lenita desmaiou em um espasmo de gozo  
.....  
.....  
.....<sup>336</sup>

Eles talvez se expliquem, no entanto, se admitirmos que as descrições acima não tenham sido consideradas tão explícitas por Júlio Ribeiro quanto certamente o foram para o padre Senna Freitas. Em uma espécie de prefácio que o escritor elaborou por ocasião do lançamento do periódico “A Procellaria”, ele escreveu:

A fallar com rigor, *A Procellaria* não se destina a collegio de meninas, a conventos de freiras: quem se offende com um termo escabroso mas proprio, em uma questão de

<sup>335</sup> RIBEIRO (s/d), op.cit. p. 124-5.

<sup>336</sup> Ibid, p. 132-3.

physiologia, quem se arrenega com uma descrição verdadeira, realista, de cousas que se dão todos os dias, não compre, não leia *A Procellaria*<sup>337</sup>.

Não seria deslocado estender esse seu entendimento quanto ao que chama de descrição verdadeira à sua concepção de romance, até porque as opiniões emitidas por ocasião do lançamento do periódico que inaugurava trazem semelhanças com o labor literário, e bem parecem ser uma espécie de defesa por ele empreendida. Concordando com Mantegazza, o famoso fisiologista italiano, ele diz que “esconder as úlceras do coração humano em nome do pudor, póde parecer virtude, mas é hypocrisia ou medo”<sup>338</sup>. Essa argumentação poderia ser encampada por qualquer escritor naturalista, bem como seu desdobramento. Entre a tentativa de construir uma narrativa que seja fiel ao real e a adesão à pornografia há uma distância que ele não está disposto a suprimir: “*A Procellaria* não é folha pornographica, longe disso”<sup>339</sup>. Em suas palavras, a pornografia pode até ser indicativa de um estado patológico, enquanto que “o realismo indica nobre franqueza, indica resignação científica que aceita o mundo como ele é”<sup>340</sup>.

Essas advertências propostas por ocasião do lançamento do novo periódico, Júlio Ribeiro as aplica à literatura, razão de termos nos detido nelas até o momento. Assim, autores como “Bocage, Souto Maior, Bernardo Guimarães, Rosendo Muniz, malbaratando o estro em descrições eroticas e desbragadas satyras, metrificando a obscenidade por amor à obscenidade, cederam a um instinto depravado, foram *pornographos*”<sup>341</sup>. Ao nomear os autores acima como pornógrafos, Ribeiro nos dá uma pista do que, para ele, parece se constituir em elemento inapropriado para a literatura. É bem provável que o autor d’*A carne* se refira a “O elixir do pajé”, poema obsceno de Bernardo Guimarães no qual se nomeia explicitamente os sexos em versos nada preocupados com a pudicícia de quem rejeita a pornografia: “Que tens, caralho, que pesar te oprime / que assim te vejo murcho e cabisbaixo / sumido entre essa basta pentelheira / mole, caindo pela perna abaixo? // Nessa postura merencória e triste / para trás tanto vergas o

---

<sup>337</sup> RIBEIRO, Júlio. *Cartas sertanejas; Procellarias*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; FUNDAP: São Paulo, 2007. p. 12.

<sup>338</sup> Ibid.

<sup>339</sup> Ibid.

<sup>340</sup> Ibid.

<sup>341</sup> Ibid. p. 13.



focinho, / que eu cuido vais beijar, lá no traseiro, teu sórdido vizinho!”<sup>342</sup>. A mesma explicitação se vê em “Soneto do prazer efêmero”, de Bocage, exemplo de repetição frequente nos poemas do português, cuja utilização de termos obscenos é o que deve ter entrado na conta de impróprio pelo romancista: “Dizem que o rei cruel do Averno imundo / Tem entre as pernas caralhoz lanceta, / Para meter do cu na aberta greta / A quem não foder bem cá neste mundo: // Tremei, humanos, deste mal profundo, / Deixai essas lições, sabida peta, / Foda-se a salvo, coma-se a punheta: / Este prazer da vida mais jacundo. // Se pois guardar devemos castidade, Para que nos deu Deus porras leiteiras, / Senão para foder com liberdade? // Fodam-se, pois, casadas e solteiras, / E seja isto já, que é curta a idade, / E as horas do prazer voam ligeiras!”<sup>343</sup>.

Em *A carne*, ainda que haja, como transcrito acima, descrições mais explícitas do encontro sexual entre Lenita e Barbosa, não se chega propriamente à nomeação dos sexos: “a carne entrava pela carne” é o máximo que lemos, indicando quais seriam os limites que Júlio Ribeiro parecia estar disposto a admitir em seu “realismo”. Tanto é assim, que autores como “Juvenal, Suetonio, Rosembaun, Dufour, Dupouy, Mantegazza, Lombroso, Letorneau, Zola, Maupassant, Eça de Queiroz, historiographando tempos e costumes, estudando e descrevendo o organismo humano em seu funcionamento physio-pathologico, foram, são REALISTAS”<sup>344</sup>. Tomemos apenas o exemplo de Eça de Queirós, cujo romance *O primo Basílio* despertou várias reprovações por ser acusado de ousadas descrições nos encontros amorosos entre Luísa e Basílio passadas nos recônditos do “Paraíso”<sup>345</sup>. Para Júlio Ribeiro, o romance do escritor português não se afigurava pornográfico, muito provavelmente por recusar-se, como ele mesmo em *A carne*, a ultrapassar o que ele considerou os limites entre a descrição apropriada e a inapropriada das cenas de sexo, calcados nas nomeações mais contidas das partes do corpo em ação nessas cenas.

Portanto, caso Júlio Ribeiro tivesse respondido às críticas do padre, o teor das respostas poderia ser esse que vimos elaborado quando do lançamento de *A procellaria*, que consiste em defender a moralidade presente no ato de tentar retratar a realidade com todas as suas nuances, sem procurar amainar mesmo seus aspectos considerados mais ofensivos, respeitados os limites apontados acima. Isso quanto à acusação de que seu romance estampava desbragadamente a

---

<sup>342</sup> GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Organização e introdução Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 49.

<sup>343</sup> BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa l’Hedois du. Acesso em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000342.pdf>

<sup>344</sup> RIBEIRO (2007) op.cit. p. 13.

<sup>345</sup> Cf. NASCIMENTO, op.cit.

imoralidade e a obscenidade aos olhos do leitor. Quanto às críticas voltadas ao enredo com problemas de continuidade, à caracterização inverossímil das personagens e a pouca coerência de suas ações, seria mais difícil encontrar um argumento convincente para contrapor aos de Senna Freitas. Embora não saibamos o real motivo de sua opção, o fato é que Júlio Ribeiro, em sua resposta a “A carniça” (título que o religioso atribuiu ao seu artigo sobre o *A carne*), calou-se solenemente sobre os problemas no romance apontados por Freitas, e partiu para uma série de ataques pessoais contra o autor da crítica ao seu livro.

Alguns dos termos utilizados dão ideia da virulência de Ribeiro: “gralha catinguenta”, “reverendo porcalhão”, “religiosíssima besta” são apenas alguns dos substantivos e adjetivos lançados contra o padre. A maior parte de sua resposta procura apontar equívocos gramaticais nos livros escritos pelo religioso. Ele transcreve, para comentar, um trecho escrito por Freitas: “Mas a questão de princípios deve prevalecer à questão pessoal, e a moralidade pública e a arte literária serem antepostas às preocupações de uma estima privada, embora muito sincera”<sup>346</sup>. Senna Freitas toca aqui em uma questão relativa à arte, propícia para desencadear um debate pertinente aos temas abordados no romance de Júlio Ribeiro. Mas a resposta do escritor mostra que ele seguiu outro caminho:

nesta sentença, em tudo e por tudo mal cerzida, ha dous membros distintos: o primeiro termina com a palavra ‘pessoal’; o segundo consta do que se lê dahi em diante até o fim. O verbo principal do primeiro membro, o verbo ‘deve’, tem de ser forçosamente subentendido em forma propria, no segundo [...] Força é confessar – ‘DEVEM SEREM’ é asneira cabelluda, indigna de um menino de eschola, credora de muita palmatoada<sup>347</sup>.

Esse tom prevalece em toda a resposta de Júlio Ribeiro, razão pela qual não temos exemplos da maneira pela qual o escritor teria respondido às críticas que lhe foram lançadas. De qualquer modo, os elementos abordados acima evidenciam os elementos que amparam a leitura proposta, que acredita haver problemas de realização no romance. Tais problemas enfrentados por *A carne* não se fazem presentes em *Bom-Crioulo*, como veremos a seguir.

---

<sup>346</sup> RIBEIRO, *Uma polêmica célebre*, op.cit. p. 65-6.

<sup>347</sup> Ibid. p. 66.

### 3.b - *Bom-Crioulo*, de Adolfo Caminha

Os critérios de leitura destacados anteriormente, utilizados por Alfredo Pujol em sua avaliação do romance *A carne*, são representativos do ideal que se espera ver posto em prática na composição das obras naturalistas. Se deve haver a proeminência da observação sobre a fantasia, se a verdade é a representação da realidade supostamente tal e qual e não como se gostaria que ela fosse, se os personagens devem ser construídos a partir da verossimilhança que deve marcar sua constituição psicológica sob as sugestões de determinado meio, então deve-se mesmo valorizar aspectos tais como o encadeamento do enredo, a acuidade na descrição do cenário e ações das personagens que não sejam consideradas artificiais.

Antes de perseguirmos a resposta sobre a maneira pela qual *Bom-Crioulo* corresponde a esses critérios, alguns elementos da recepção serão importantes para ajudar a situar o romance no ano de seu lançamento, 1895. Nenhum dos dados pesquisados sugeriu que tivesse havido alguma reedição do romance até a década de 30 do século XX<sup>348</sup>. Isso, no entanto, não deve levar a crer que a 1ª edição não tenha tido repercussão. Nos periódicos do XIX, encontrarmos várias referências ao escândalo provocado pelo livro (conquanto encontrá-los tenha sido uma tarefa de menor êxito). Além disso, de acordo com o neto de Adolfo Caminha, *Bom-Crioulo* lhe rendeu algo em torno de dois mil réis, o que seria mais do que todos os seus outros livros juntos<sup>349</sup>.

Nos periódicos, algumas referências dão o tom da recepção do texto. Uma nota lançada por ocasião do falecimento de Caminha trata *Bom-Crioulo* como “atrevido romance naturalista”, alvo de “discussões e controvérsias” pelo “crú e arrojado da descrição de um caso de

---

<sup>348</sup> Em entrevista na qual revisita suas memórias, o neto de Adolfo Caminha, Maurício Caminha de Lacerda, comenta a censura imposta sobre *Bom-Crioulo*: “E não foi esse livro apreendido durante o Estado Novo? Maurício Caminha ri-se: - Sim, sob a acusação de comunista; mas minha mãe e o editor requereram na justiça e conseguiram a liberação de toda a obra do escritor”. LUZ, Joaquim Vieira da. “Fran Pacheco e Adolfo Caminha”. In: LUZ, Joaquim Vieira da. *Fran Pacheco e as figuras maranhenses*. Livros de Portugal, S.A – Edições Dois Mundos: Rio de Janeiro, 1957. p. 168.

<sup>349</sup> “A ‘Viagem aos país dos Yankees’ deu-lhe 400 mil réis; a ‘Tentação’, 500 mil réis; as ‘Cartas Literárias’ foram editadas por conta própria e certamente não lhe renderam um níquel. O livro que lhe teria dado maior lucro foi o ‘Bom Crioulo’ do qual apurou dois contos de réis”. Esse valor corresponderia à renda de aproximadamente seis meses de Caminha, que se queixara ao amigo Fran Pacheco: “Ainda não perdi o amor ao trabalho [de escritor], mas os encargos de família reclamam minha atividade. Bem vê que é impossível limitar-me aos 300 mil réis mensais”. Deve ter mesmo sido um ganho notável, posto que o mesmo Caminha reclamara das dificuldades com a publicação de romances. Na mesma carta ao amigo, escreveu: “Os Laemmert ainda não quiseram dar a ‘Tentação’. Incorríveis esses editores. Não há meio de se obter deles um favorzinho. Não me deram notícia dos ‘Pequenos Contos’. Ó gente imbecil”. Ibid. p. 167.

depravamento moral”<sup>350</sup>. Como se vê, as menções ao romance são fugidias, e não discutem os termos que utilizam, não perfazendo, portanto, um argumento, mesmo que de pouco fôlego. Temos que nos contentar, para ter uma ideia do que foi dito coetaneamente ao romance, com trechos como o do Visconde de Taunay, que, em artigo transcrito na *Gazeta de Petrópolis*, qualificou o romance como “antipathico, repugnante, nojento, de uma crueza violenta e descarnada”, mas, ainda assim, com páginas capazes de revelarem “mão de mestre”, já que “não é, por certo, qualquer que as escreve assim”<sup>351</sup>. Nele, vemos um critério moral sendo utilizado pelo visconde – o que não surpreende a esta altura, pelo que já vimos sair de sua pena em outras ocasiões<sup>352</sup> –, pronto a apontar o conteúdo impróprio do livro, contraposto, contudo, à habilidade narrativa do escritor, uma constante nas críticas desse período, que parecem sempre dispostas a ressaltar as habilidades narrativas dos escritores, sobretudo na descrição de cenas.

Note-se a semelhança com o que escreveu Tales de Faria, ainda sobre *Bom-Crioulo*, que disse ter lido o livro do começo ao fim, mas ter se interessado por ele apenas “passageiramente”: o livro “apanha bem certas scenas e apesar d’esse processo naturista, de descrever actos indecentes, rasos, mas repulsivos, não desagrada ao leitor”<sup>353</sup>. Faria não deixa muito claro como concilia o alegado carácter repulsivo do romance com a capacidade de agradar ao leitor. Estaria ele fazendo alusão à ideia de que um conteúdo reprovado pode ser compensado por determinada maneira de narrar cenários e episódios, como em Taunay? É mais difícil chegar a essa conclusão, porque logo em seguida ele afirmará que Caminha “não tem largo colorido na phrase e descreve naturalmente, de acordo talvez com a escola a que se filiou”<sup>354</sup>.

A indisposição de Faria, na verdade, volta-se contra a “escola” que parecia mais destacada no momento. Ele lamenta a predominância da literatura francesa no Brasil, às expensas daquela que ele gostaria de ver mais presente em terras nativas, como a russa, do “Norte da Europa”:

Porque não nos dirigimos nós em espírito para o Norte da Europa e não seguimos o caminho de Dostoiewsky, de Tolstoi, Turguenief, Puchkine e tantos outros! Dir-me-ão que as raças são diferentes e que os temperamentos differem com as raças. Elles são do

---

<sup>350</sup> *Dom Quixote*, ano 2, nº78, p. 6.

<sup>351</sup> *Gazeta de Petrópolis*, 22/04/1897, p. 2.

<sup>352</sup> Cf. p. 83 do presente trabalho.

<sup>353</sup> Tales de Faria, *Cidade do Rio*, 19/11/1895, p. 1.

<sup>354</sup> *Ibid.*

Norte, nós do meio dia, para baixo, do Mundo. De tal modo é dito isto que o nosso talento, fecundo e capaz de abranger todas as literaturas do globo, mesmo as mais exóticas, desde que se leia e se aprenda, fica embatucado e sobre isso nada se diz!<sup>355</sup>

A queixa sugere uma concepção não muito honrosa do “nosso talento”, que parece não ir além da capacidade de aprender com literaturas estrangeiras, mas mostra, já que o aprendizado com o exterior parece ser um tema invariável, que ele gostaria de ver outras “escolas” sendo seguidas, diferentemente da naturalista.

Mais incisivo foi Valentim Magalhães, que, sem receios de polidez, sentenciou:

Ora o *Bom Crioulo* excede tudo quanto se possa imaginar de mais grosseiramente imundo. [...] não é um livro travesso, alegre, patusco, contando cenas de alcova ou de bordel, ou *noivados* entre as hervas, à lei do bom Deus, como no *Germinal*... nada disso. É um livro ascoroso, porque explora – primeiro a fazê-lo, que eu saiba – um ramo de pornografia até hoje inédito por inabordável, por ante-natural, por ignóbil. Não é pois somente um livro *faisandé*: é um livro podre; é o romance-vômito, o romance-poia, o romance-pus. [...] Este moço é um inconsciente, por obcecação literária ou perversão moral. Só assim se pode explicar o fato de haver ele achado literário tal assunto, de ter julgado que a história dos vícios bestiais de um marinheiro negro e boçal podia ser literariamente interessante”<sup>356</sup>.

São no mínimo estranhos os critérios cobrados por Magalhães. Por que esperaria ver cenas “travessas”, “alegres” e “patuscas” em um romance naturalista? E em que sentido acredita que *Germinal* tenha, de algum modo, feito jus a essa expectativa, e ainda mais a “cenas de alcova ou de bordel”? Magalhães parece estar envolvido em alguma querela pessoal com Caminha, mesmo porque ventilou a hipótese de que o romance conteria traços biográficos do autor. O escritor, por sua vez, parece ter levado a crítica em consideração, pois seu romance *Tentação*,

---

<sup>355</sup> Ibid.

<sup>356</sup> Valentim Magalhães, *A notícia*, 20-21/11/1895. p. 1. Apud HOWES, Robert. “Raça e sexualidade transgressiva em *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha”. *GRAPHOS* – Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB. João Pessoa, vol. 7, nº 2/1, 2005. p. 3-4.

segundo Robert Howes, teria como mote a retomada das expectativas de Magalhães, mas de maneira sarcástica, apta a denunciar a preocupação com as aparências da classe média carioca<sup>357</sup>.

Assim, de modo geral, a crítica parece ter preferido comentar o romance à distância, sem um detalhamento maior sobre sua temática ou a maneira de seu desenvolvimento. Seria um indício da dificuldade em se lidar de maneira explícita com o enredo do romance, de falar abertamente, tal como ele, de um caso de homossexualismo na Marinha sem esconder os momentos mais claros de sua manifestação? Difícil responder, mas é possível acreditar em uma intimidação por parte da crítica com assunto tão espinhoso. Ainda assim, temos condições de proceder a uma leitura do romance que procure considerar as discussões teóricas anteriormente discutidas neste trabalho.

Tomemos primeiramente o cuidado descritivo com que o romance compõe as cenas. Nelas, comparece o ideal naturalista de um narrador que mostra conhecimento detalhado do cenário que quer retratar, capaz, pelo traço escrito, de oferecer ao leitor uma imagem daquilo que se dá a ler.

O início do romance descreve com minúcia o ambiente do navio. A frequência com que aparecem os termos técnicos, próprios da navegação, sugere esse narrador familiarizado com o meio, sem receio de demonstrar sua capacidade de observação. Após caracterizar o guardião Agostinho, marinheiro encarregado da aplicação de castigos corporais nos faltosos da embarcação, vemos condensada a abundância de expressões que querem corresponder ao ideal de fidelidade descritiva do cenário:

“Se acontecia desprender-se do moitão, um cabo qualquer, lá cima nos mastros, em lugar arriscado, ele, mais que depressa, galgava os enfrechates, com aquele corpo muito pesado, transpunha o cesto de gávea, sem olhar pra trás, e ei-lo agarradinho aos vaus, atando e desatando, ligeiro, alvo de todos os olhares, oscilando com o navio, em termos de precipitar-se no mar”<sup>358</sup>.

“Moitão”, “enfrechates”, “cesto de gávea”, “vaus”. Os termos técnicos cumprem o papel de conferir ao narrador autoridade sobre aquilo que ele fala. O tom é lúgubre, e a corveta, “muito

---

<sup>357</sup> Cf. HOWES, op.cit.

<sup>358</sup> CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. São Paulo: Ediouro, s/d. p. 12-3.

outra com seu casco negro, com suas velas encardidas de mofo”<sup>359</sup>, é descrita de maneira a constituir um cenário adequado aos primeiros acontecimentos que nela se desenrolarão. Eles mostram o castigo infligido ao grumete Herculano, apanhado em flagrante em um ato de masturbação.

Por todo o livro há uma preocupação com o detalhamento do cenário, sempre com vistas à preparação do ambiente que será palco para as ações humanas. É como se o romance estivesse a todo momento querendo evidenciar os fatores externos que incidirão sobre as ações humanas. De resto, veja-se o cuidado na construção da cena, que entremeia, vez ou outra, uma nomenclatura científica para gerar um efeito de observação meticulosa do real. Abaixo, descreve-se as obras do dique:

Um martelar contínuo reboava ciclopicamente no interior daquela sepultura de pedra, como numa forja subterrânea; operários em mangas de camisa recomeçavam todos os dias a mesma faina brutal de calafetar o bojo da velha ‘barcaça’, enquanto os marinheiros iam, por outro lado, raspando o mexilhão que o calor apodrecia no fundo seco do dique. Sufocava, lá baixo, o cheiro forte dos mariscos em decomposição; subindo como bafos de monturo, resistindo à potassa e ao ácido fênico<sup>360</sup>.

A partir dessa descrição será dito que os marinheiros encontram ocasião para descer do navio em busca de um alívio de semelhante situação. Logo em seguida Bom-Crioulo será introduzido nessa ambientação, como alguém que também se aproveita das folgas para descansar na Rua da Misericórdia.

Podemos, portanto, deter-nos na consonância entre as ações ou caracterizações dos personagens e o cenário em que ele se insere. No caso de Amaro, é possível notar sua transformação, que se dá a par com as diferentes situações pelas quais ele passa. A ocasião de sua apresentação no romance é a de um castigo que ele sofrerá por haver “esmurrado desapiedadamente” um marinheiro que havia maltratado Aleixo. Nesse momento, longe dos efeitos da bebida, ele estava “admiravelmente manso”<sup>361</sup>. Vê-se nele um autocontrole que não cede mesmo diante da dor intensa causada pelas chibatadas de Agostinho: “Entretanto, já iam

---

<sup>359</sup> Ibid. p. 9.

<sup>360</sup> Ibid. p. 40.

<sup>361</sup> Ibid. p. 16.

cinquenta chibatadas! Ninguém lhe ouvira um gemido, nem percebera uma contorção, um gesto qualquer de dor”<sup>362</sup>. Essa reação, ou melhor, ausência dela, coaduna-se com a descrição de seu porte físico, notável não só entre os colegas:

A força nervosa era nele uma qualidade intrínseca sobrepujando todas as outras qualidades fisiológicas, emprestando-lhe movimentos extarordinários, invencíveis mesmo, de um acrobatismo imprevisto e raro. Esse dom precioso e natural desenvolvera-se-lhe à força de um exercício continuado que o tornara conhecido em terra, nos conflitos com soldados e catraieiros, e a bordo, quando entrava embriagado<sup>363</sup>.

Essa serenidade só é perturbada quando Amaro se vê sob o efeito do álcool, capaz de transfigurá-lo de um momento a outro, em que “parecia uma fera desencarcerada”<sup>364</sup>. Antes desses acontecimentos, no início de sua atuação no convés, após haver fugido de uma fazenda em que era escravo, Bom-Crioulo, como era chamado pelos outros marinheiros, demonstrava grande contentamento com sua nova condição, por mais que sentisse saudades dos antigos companheiros de lida na plantação em que trabalhava forçadamente. A viagem no navio após uma longa espera preparatória, o singlar dos mares até outros Estados em que ele nunca estivera, a possibilidade de ver seu trabalho reconhecido pelos superiores, tudo isso trouxe a Amaro grande contentamento.

À medida, contudo, em que ele vai paulatinamente se acostumando com a realidade do navio, sua personalidade se transforma: “Agora, porém, de torna-viagem, as cousas tinham mudado. O traquete era um dos últimos a estar pronto, havia sempre um obstáculo, uma dificuldade: era um cabo que ‘pegava’, um ‘andarivelo’ que se partia ou uma cousa que faltava...”<sup>365</sup>. A mudança não é sem causa. Embora alguns a atribuíssem à cachaça, outros insinuavam que Bom-Crioulo não era o mesmo desde que conhecera o grumete Aleixo, “belo marinheiro de olhos azuis, que embarcara no sul”<sup>366</sup>. A segunda possibilidade é corroborada pelo narrador, que relata o quanto Aleixo trouxe a Amaro uma disposição mental que ele não vivenciara até aquele instante:

---

<sup>362</sup> Ibid.

<sup>363</sup> Ibid. p. 15.

<sup>364</sup> Ibid.

<sup>365</sup> Ibid. p. 21.

<sup>366</sup> Ibid.



nunca experimentara semelhante cousa, nunca homem algum ou mulher produzira-lhe tão esquisita impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a, escravizando-a logo, naquele mesmo instante, como a força magnética de um imã<sup>367</sup>.

A mudança do marinheiro se completa quando ele passa a outra embarcação, depois de já ter estreado em viagens indo até o sul do Brasil. Na nova embarcação, um “cruzador chegadoinho da Europa”, após ter conhecido seu primeiro castigo por causa de uma briga a bordo, mostrava-se “mandrião e insubmisso, cheio de ressentimento, não se importando, como dantes, com os seus deveres, trabalhando ‘por honra da firma’ sem vexame nem sacrifício”<sup>368</sup>.

Temos até aqui elementos suficientes para dizer que as transformações do personagem se dão em correlação com ambientes ou fatos novos que são acrescentados a sua trajetória. Os eventos até aqui relatados perfazem os dois primeiros capítulos do romance, e explicitam a intenção naturalista de analisar as transformações dos personagens quando postos sob a ação de diferentes meios. Não que se esteja aqui diante de determinismo puro e simples. Fosse esse o caso, todos os personagens teriam que apresentar comportamento semelhante, o que não acontece. O que procuro destacar, antes, é que há uma caracterização competente de um personagem e seu respectivo ambiente de movimentação.

A partir do terceiro capítulo o foco narrativo se deterá nas reações de Amaro em seu esforço por se aproximar cada vez mais de Aleixo. O aprofundamento de suas reações psicológicas terá como fator de motivação o maior envolvimento que ele procurará lograr junto ao grumete:

E vinha-lhe à imaginação o pequeno com os seus olhinhos azuis, com o seu cabelo alourado, com as suas formas rechonchudas, com o seu todo provocador. Nas horas de folga, no serviço, chovesse ou caísse fogo em brasa do céu, ninguém lhe tirava da imaginação o petiz: era uma perseguição de todos os instantes, uma ideia fixa e tenaz, um

---

<sup>367</sup> Ibid.

<sup>368</sup> Ibid. p. 22-3.

relaxamento da vontade irresistivelmente domada pelo desejo de unir-se ao marujo como se ele fora de outro sexo, de possuí-lo, de tê-lo junto a si, de amá-lo, de gozá-lo!...<sup>369</sup>.

Concorrem com esse desejo pela posse do marinheiro seus próprios escrúpulos, mostrando sua impossibilidade de ficar indiferente ao peso das convenções sociais encarregadas de reger a atividade sexual: “E agora, como é que não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue? Como é que se compreendida o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo, entre dois homens? Tudo isto fazia-lhe confusão no espírito, baralhando ideias, repugnando sentidos, revivendo escrúpulos”<sup>370</sup>. Acredito que há, portanto, verossimilhança na constituição do personagem, se temos como parâmetro de julgamento as preocupações da escrita naturalista. Não falta nessa descrição a ação dos impulsos nervosos (“uma sede tentática de gozo proibido, que parecia queimar-lhe por dentro as vísceras e os nervos”<sup>371</sup>), sugerindo que o personagem não domina por completo suas ações (o meio influi sobre ela), bem como um conflito entre essas disposições internas e a consciência de que o ambiente externo constrange sua livre manifestação, daí sua reação angustiada: “caía em si, arrependido e frio, escrupulizando as cousas, traçando normas de proceder, enchendo-se de uma ternura por vezes lânguida e piedosa – o olhar erradio no azul inconsútil”<sup>372</sup>.

Parece encontrar respaldo, portanto, a hipótese de que romances bem realizados da estética naturalista mostram que a exploração do conflito entre essas duas esferas, interna e externa, na construção dos destinos das personagens, é um elemento bastante útil para se evitar o que tanto temiam os autores da escola, o chamado “artificialismo do enredo”, decorrente da consideração exagerada de apenas um dos pólos da relação.

Poderia lembrar aqui de *L'assomoir*, de Zola, em que a trajetória de Gervaise se dá em constante conflito entre sua disposição interna de querer a realização de condições satisfatórias de vida, e a grande dificuldade trazida pelas instâncias externas para que isso aconteça, como as dívidas financeiras e o embate contra as próprias ações destrutivas de seu marido, Lantier (e depois Coupeau). Fazendo jus ao que David Baguley chama de “naturalismo trágico”, no entanto, Gervaise capitula diante de tão grandes adversários à sua intenção inicial.

---

<sup>369</sup> Ibid. p. 23.

<sup>370</sup> Ibid. p. 24.

<sup>371</sup> Ibid. p. 23.

<sup>372</sup> Ibid. p. 24.

Em sentido contrário, Lenita, de *A carne*, tem a disposição interna exacerbada na narrativa, o que faz com que os fatores externos sejam pouco convincentes na construção de sua trajetória. Podemos dizer, portanto, que é na lida com essa dialética entre o interno e o externo que os autores naturalistas encontram maior ou menor sucesso para transmitir a impressão de que sua escrita não era fruto de mera fantasia, mas de “observação da realidade”.

Em *Bom-Crioulo*, a continuidade da narrativa se encarregará de explorar os conflitos provenientes do desejo de realização erótica de Amaro – e seu relativo sucesso – e as dificuldades cada vez mais intransponíveis para que ele encontre sucesso duradouro após os momentos iniciais de satisfação. Um destes se dá ainda no navio, após um período de gestos de aproximação com vistas a criar maior intimidade com Aleixo. A impaciência e obstinação do escravo para realizar seu intento se destacam na narrativa: “Seu espírito não sossegara toda a tarde, ruminando estratégias com que desse batalha definitiva ao grumete, realizando, por fim, o seu forte desejo de macho torturado pela carnalidade grega”<sup>373</sup>. O anseio de Bom-Crioulo será satisfeito, embora permaneça sempre uma preocupação pela incerteza quanto ao futuro: “lembrava-se do mar alto, da primeira vez que vira o Aleixo, da vida nova em que ia entrar, preocupando-o sobretudo a amizade do grumete, o futuro dessa afeição nascida em viagem e ameaçada agora pelas conveniências do serviço militar”<sup>374</sup>.

Após esse primeiro momento da história, passada a bordo do navio, a narrativa focalizará uma nova situação, que tem por alvo explorar a relação entre Amaro e Aleixo no “sobradinho” de D. Carolina. Bom-Crioulo sabia já para onde levar o grumete, e a transição entre o ambiente do navio e a nova realidade em terra é bem construída quando da apresentação da personagem D. Carolina. O marinheiro havia salvado a ex-prostituta (que agora ganhava a vida alugando quartos e recebendo pequenos favores de um açougueiro) de um assalto na porta de sua casa, ocasião propícia para que entre os dois nascesse uma amizade: “Qualquer pessoa nos casos dela faria o que ela fez: abriu cerveja para o seu protetor, que disse chamar-se Bom-Crioulo, marinheiro de um navio de esquadra”<sup>375</sup>.

Amaro, sob o efeito das impressões advindas da nova realidade, “não sonhava melhor vida, conchego mais ideal: o mundo para ele resumia-se agora naquilo: um quartinho pegado às

---

<sup>373</sup> Ibid. p. 30.

<sup>374</sup> Ibid. p. 32.

<sup>375</sup> Ibid. p. 36.

telhas, o Aleixo e... nada mais!”<sup>376</sup>. Durou meses a nova situação. Duas vezes por semana ele ia com o grumete para o sobradinho e essa rotina trouxe tranquilidade ao marinheiro, que despertava nos superiores do navio um misto de admiração e desconfiança pelos seus novos “modos”.

A partir do que vimos até o momento, só faria sentido que Amaro mostrasse outra disposição comportamental ou psicológica se algum fator externo o obrigasse a isso. E, de fato, foi isso o que aconteceu quando ele “foi surpreendido com a notícia de que estava nomeado para servir noutro navio”<sup>377</sup>. A partir desse momento, no que se refere a Amaro, o romance adentrará na última etapa, aquela em que o marinheiro terá aprofundadas suas angústias, alimentadas por sua ignorância quanto ao paradeiro e os afazeres de Aleixo.

Embora ele não saiba exatamente o que se passa entre a portuguesa e o “aprendiz de marinheiro”, sua imaginação faz as vezes de testemunha da realidade, sugerindo que Aleixo talvez tenha encontrado “novos amores”<sup>378</sup>. As reações do marinheiro, agora, são aquelas provenientes do novo ambiente que o entorna, “entre as paredes de uma lúgubre enfermaria”<sup>379</sup>. Preso, experimentava o “desespero”, “aborrecimentos”, vivia como que “um castigo sem nome”. A descrição a seguir procura sondar as agruras de sua consciência:

Enquanto iam-lhe cicatrizando as feridas roxas do corpo tatuado pela chibata, abria-se-lhe na alma rude de marinheiro um grande vácuo; terrível sensação de desespero acometia-o cada vez que pensava no outro, nesse grumete sem alma que o iniciara no amor e que o fazia sofrer as amarguras de uma vida de condenado... Bom-Crioulo sentia-se transformar inteiramente; alguma coisa profunda e grave, que ele próprio não sabia explicar, assim como um prenúncio fatal de desgraça, punha-o triste, arrebatava-o às alegrias da camaradagem, dando-lhe um aspecto estranho de malvadez rebuçada<sup>380</sup>.

A transformação de Bom-Crioulo não é aleatória, artificial, se com este termo entendermos, como proposto acima, que o personagem se move sem causa aparente, sem respaldo qualquer no enredo. Veja-se que os diversos estados de ânimo de Amaro têm

---

<sup>376</sup> Ibid. p. 37.

<sup>377</sup> Ibid. p. 41.

<sup>378</sup> Ibid. p. 60.

<sup>379</sup> Ibid.

<sup>380</sup> Ibid. p. 61.

motivações detectáveis: euforia pela libertação e primeira viagem no navio, empolgação pelo contato com Aleixo, felicidade sob uma rotina instaurada com o aluguel do quarto na Rua da Misericórdia, perturbação pela internação na enfermaria e ausência de notícias do grumete.

O agravamento de suas perturbações se dá na mesma proporção em que o tempo passado na enfermaria aumenta. Não bastassem as sugestões advindas da imaginação, sua saúde também contribui para que a estadia no leito do hospital fique cada vez mais insuportável:

Eram noites e noites de um sonambulismo fantástico e enervante, de uma obsessão rude e esmagadora. E quando, pela madrugada, vinha-lhe o sono, era impossível dormir, porque vinham-lhe também o que ele chamava ‘as coceiras’, um horroroso prurido na pele, no corpo todo, como se o sangue fosse esguichar pelos poros numa hemorragia formidável ou como se estivesse crivado de alfinetes da cabeça aos pés; - não podia fechar os olhos, nem tranquilizar o espírito<sup>381</sup>.

Esse amálgama de males não deixará incólume o sentimento que o marinheiro nutre pelo grumete, que ganha características cada vez mais difusas: “era um misto de ódio, de amor e de ciúme, o que ele experimentava nesses momentos”<sup>382</sup>. O capítulo XI, penúltimo do romance, eleva o tom dramático da narrativa, como que preparando o desfecho trágico que ela encerra:

Longe de apagar-se o desejo de tornar a possuir o grumete, esse desejo aumentava em seu coração ferido pelo desprezo do rapazinho. Aleixo era uma terra perdida que ele devia reconquistar fosse como fosse; ninguém tinha o direito de lhe roubar aquela amizade, aquele tesouro de gozos, aquela torre de marfim construída pelas suas próprias mãos. Aleixo era seu, pertencia-lhe de direito, como uma cousa inviolável. Daí também o ódio ao grumete, um ódio surdo, mastigado, brutal como as cóleras de Otelo...<sup>383</sup>.

Após a visita do amigo Herculano, Amaro fica sabendo que Aleixo está “amigado com uma rapariga”, motivo para que sua exaltação alcance o ponto máximo: “Agora é que tinha um desejo enorme, uma sofreguidão louca de vê-lo, rendido, a seus pés, como um animalzinho; agora é que lhe renasciam ímpetos vorazes de novilho solto, incongruências de macho no cio,

---

<sup>381</sup> Ibid. p. 71.

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Ibid.

nostalgias de libertino fogo”<sup>384</sup>. Tanta intensidade de sensações é descarregada inteiramente sobre Aleixo quando este, de saída do sobrado da portuguesa, é surpreendido por Amaro. Ali mesmo o marinheiro descarrega sobre o grumete toda a intensidade de sentimentos pelos quais foi envolvido por tanto tempo e o fere mortalmente, ocasião da finalização do romance. O desfecho do trecho é afeito a mais uma comparação com *A carne*. Ambos os romances concebem finais em que há uma espécie de “correção” por desvios cometidos. Barbosa, o amante de Lenita, morre por autoenvenenamento. Aleixo morre assassinado e o futuro reserva certamente grandes sofrimentos a Bom-Crioulo, ainda que ele não tenha morrido. Tanto em um caso como em outro, a preocupação parece ter sido aquela bastante discutida anteriormente na abordagem dos temas da verdade e da moralidade no naturalismo: a exposição de um cenário que pode até ser considerado torpe ou abjeto pode trazer benefícios ao leitor, pelo simples fato de fazê-lo tomar contato com uma realidade que deve ser evitada. A diferença, no entanto, é que a morte de Barbosa no romance de Júlio Ribeiro não se explica nem pela sua constituição psicológica, nem pelos fatos exteriores. É um lance forçado do enredo, como bem apontou Senna Freitas. No caso do romance de Caminha, o desfecho se ampara na progressiva caracterização oferecida sobre Amaro e na série de acontecimentos envolvendo Aleixo e a portuguesa.

Antes de passarmos a considerações mais gerais sobre o romance, podemos pensar na caracterização do personagem Aleixo. Percebemos que ele é construído sob as mesmas premissas que regeram a de Bom-Crioulo. Suas disposições psíquicas estão imbricadas às diferentes situações nas quais é retratado, conquanto ele mostre bem menos variabilidade do que Amaro. A timidez inicial com que é caracterizado é vencida aos poucos, quase que indiferentemente à sua própria percepção: “Mas daí em diante Aleixo foi-se acostumando, sem o sentir, àqueles carinhos, àquela generosa solicitude, que não enxergava sacrifícios, nem poupava dinheiro, e, por fim, já havia nele uma acentuada tendência para Bom-Crioulo, um visível começo de afeição reconhecida e sincera”<sup>385</sup>. O costume com as práticas do navio e seus tripulantes é responsável por mudanças mais sensíveis, embora essas permaneçam dentro dos limites da verossimilhança. O narrador faz questão de amparar as mudanças em causas explícitas:

---

<sup>384</sup> Ibid. p. 74.

<sup>385</sup> Ibid. p. 22.

Habitando-se depressa àquela existência erradía, foi perdendo o acanhamento, a primitiva timidez, e quem o visse agora, lesto e vivo, acudindo à manobra, muito asseado sempre na sua roupa branca, o boné de um lado, a camisa um pouquinho decotada na frente, deixando ver a cova do pescoço, ficava lhe querendo bem, estimulava-o deveras. Essa metamorfose rápida e sem transição perceptível foi obra de Bom-Crioulo, cujos conselhos triunfaram sem esforço no ânimo do grumete, abrindo-lhe na alma ingênua de criança o desejo de conquistar simpatias, de atrair sobre a sua pessoa a atenção de todos<sup>386</sup>.

Mas a adesão de Aleixo a Amaro não é irrestrita. Conquanto a convivência entre os dois se mostre harmoniosa durante sua convivência no navio, há sempre um quê de resguardo por parte do grumete, que se manifesta nos momentos em que Bom-Crioulo procura ser mais incisivo em sua aproximação: “Por vezes tinha querido sondar o ânimo do grumete, procurando convencê-lo, estimulando-lhe o organismo; mas o pequeno fazia-se esquivo, repelindo brandamente, com jeitos de namorada, certos carinhos do negro. – Deixe disso, Bom-Crioulo, porte-se sério!”<sup>387</sup>.

Aleixo cederá, finalmente, às investidas de Amaro, ocasião para que o narrador novamente lance mão de recursos tipicamente naturalistas para explicar sua reação:

Uma sensação de ventura infinita espalhava-se-lhe em todo o corpo. Começava a sentir no próprio sangue impulsos nunca experimentados, uma como vontade ingênita de ceder aos caprichos do negro, de abandonar-se-lhe para o que ele quisesse – uma vaga distensão dos nervos, um prurido de passividade...<sup>388</sup>.

A passagem mostra que o grumete não está indiferente aos apelos de sua constituição fisiológica. A descrição se inscreve na intenção bastante comum no naturalismo de atribuir aos impulsos nervosos a causa de determinadas ações. Há que se perguntar aqui pelo efeito dela em termos de realização literária. No caso de *A carne*, a manifestação desses impulsos fazia com que a personagem Lenita fosse como que um joguete lançado de um lado a outro de forma tanto

---

<sup>386</sup> Ibid. p. 24.

<sup>387</sup> Ibid. p. 30.

<sup>388</sup> Ibid.

excessivamente abrupta quanto passiva. Suas mudanças de disposição são imprevisíveis e sem causa aparente. No caso de *Bom-Crioulo*, a manifestação do impulso de Aleixo é o ápice de um processo que começa com os agrados de Amaro, a doação de presentes, as conversas a sós com o marinheiro. Ela é o passo final que faz com que sejam vencidas a últimas resistências. A continuação do trecho acima citado mostra isso: “ – Ande logo! Murmurou apressadamente, voltando-se. E consumou-se o delito contra a natureza”<sup>389</sup>.

Após essa noite de entrega ao marinheiro, Aleixo se vê bastante confortável com a rotina do navio, gozando dos cuidados de Amaro e da simpatia dos demais tripulantes. A mudança nesse estado de satisfação virá aos poucos, quando a vivência de ambos é focalizada sob a convivência no sobradinho. Os “caprichos libertinos”<sup>390</sup> de Bom-Crioulo desagradam ao grumete. Amaro exige que Aleixo se dispa, ocasião para que o narrador pague tributo à pretensão naturalista de misturar aos efeitos as causas orgânicas:

Dentro do negro rugiam desejos de touro ao pressentir a fêmea... Todo ele vibrava, demorando-se na idolatria pagã daquela nudez sensual como um fetiche diante de um símbolo de ouro ou como um artista diante duma obra-prima. Ignorante e grosseiro, sentia-se, contudo, abalado até os nervos mais recônditos, até às profundezas de seu duplo ser moral e físico, dominado por um quase respeito cego pelo grumete que atingia proporções de ente sobrenatural a seus olhos de marinheiro rude<sup>391</sup>.

A empolgação de Amaro, todavia, não encontra pronta contrapartida por parte de Aleixo. Para este, a nova realidade do “sobradinho” é boa, interrompida por essas manifestações quase incontroláveis do marinheiro: “tais eram os ‘desgostos’ de Aleixo. Fora disso a vida corria-lhe admiravelmente, como um leve barco à feição”<sup>392</sup>. Dessa maneira, a caracterização que aos poucos se constrói do grumete prepara a inclinação que ele logo terá por D. Carolina, a qual, aos poucos, revela de sua parte sua afeição pelo rapaz: “D. Carolina, essa tratava-o pelo carinhoso apelido de *bonitinho*: - ‘o meu bonitinho’ é como ela dizia, ameigando o sotaque peninsular”<sup>393</sup>.

---

<sup>389</sup> Ibid.

<sup>390</sup> Ibid. p. 38.

<sup>391</sup> Ibid. p. 39.

<sup>392</sup> Ibid.

<sup>393</sup> Ibid.



A transição dos cenários, portanto, apresenta as condições e motivações para a nova situação que será vivenciada pelos personagens. O enredo, dessa forma, preocupa-se em oferecer elementos que permitam acompanhar as pequenas nuances que justificarão as transformações das ações segundo os diferentes ambientes em que elas ocorrerão. Se D. Carolina mostra lances de afeto em direção ao grumete, ele, por sua vez, corresponderá aos poucos, evidenciando uma abertura à portuguesa que se consumará com o passar do tempo: “O pequeno, muito acessível a tudo quanto fosse carinho, mostrava-se reconhecido, não subia para o quarto sem primeiro dar os bons-dias à portuguesa, abrindo-se com ela em franquezas ingênuas, deixando-se agradar”<sup>394</sup>.

Após a designação que Bom-Crioulo recebe para servir no novo navio, Aleixo se verá aos poucos mais distante da convivência com o marinheiro, ocasião propícia para que uma nova relação com a portuguesa comece a se instaurar. Aborrecido pela falta de perspectiva que acreditava encontrar no relacionamento com Amaro – “Podia encontrar algum homem de posição, de dinheiro: já agora estava acostumado ‘àquilo...’” –, o grumete parecerá pronto para corresponder às investidas de D. Carolina, que já não esconde seu interesse pelo jovem que tanto lhe agradara desde o primeiro dia em que o vira:

Há dias metera-se-lhe na cabeça uma extravagância: conquistar Aleixo, o bonitinho, tomá-lo para si, tê-lo como amantezinho do seu coração avelhentado e gasto, amigar-se com ele secretamente, dando-lhe tudo quanto fosse preciso: roupa, calçados, almoço e jantar nos dias de folga – dando-lhe tudo enfim. Era uma esquisitice como qualquer outra: estava cansada de aturar marmanjos. Queria agora experimentar um meninote, um criançola sem barba, que lhe fizesse todas as vontades. Nenhum melhor que Aleixo, cuja beleza impressionara-a desde a primeira vez que se tinham visto. Aleixo estava mesmo a calhar: bonito, forte, virgem talvez...<sup>395</sup>.

Essa correspondência, no entanto, se dá em meio a uma pequena hesitação, que se contrapõe à empolgação da portuguesa. É a junção das características dos dois personagens – Carolina é mulher experiente, acostumada ao contato com homens, enquanto Aleixo é meninote nada versado em vivências com mulheres – que justifica a desenvoltura dela contraposta à timidez dele:

---

<sup>394</sup> Ibid. p. 40.

<sup>395</sup> Ibid. p. 44.

– não é brincadeira, não, filho, tornou a outra, afetando seriedade. Quero que durmas hoje, ao menos hoje, com a tua velha... E foi se derreando sobre os ombros de Aleixo, com uma fingida ternura de mulher nova. O pequeno desviava o olhar dos olhos dela, cheio de pudor, um sorriso fixo na boca sombreada por um buço em perspectiva, muito encolhido na cadeira, sem dizer palavra<sup>396</sup>.

Como, no entanto, as investidas da portuguesa progredirão em eficácia, Aleixo logo cederá em nome de um impulso irresistível, “sentindo cada vez mais forte a influência magnética daquele corpo de mulher sobre os seus nervos de adolescente ainda virgem...”<sup>397</sup>. Após a primeira noite passada com Carolina, o grumete já não mostra mais disposição em ser condescendente com Amaro. O repúdio ao marinheiro é proporcional ao envolvimento com a portuguesa:

Aleixo estava nesse dia de folga, e muito cedo, cousa de uma hora, veio à terra impelido por uma grande saudade que o fazia agora escravo da portuguesa [...] Ficara abominando o negro, odiando-o quase, cheio de repugnância, cheio de nojo por aquele animal com formas de homem, que se dizia seu amigo unicamente para o gozar<sup>398</sup>.

Essa mudança de disposição por parte de Aleixo foi aos poucos sendo construída na narrativa, que, desde o início, caracteriza o grumete como alguém antes tolerante do que propriamente entusiasta no relacionamento com Amaro. Sob a influência de Carolina, seus pequenos desgostos diante das atitudes do marinheiro se transformam em aversão aberta, conquanto ele tema a reação que o ex-escravo possa demonstrar: “O aspecto repreensivo do marinheiro estava gravado em seu espírito indelevelmente”<sup>399</sup>. Esse temor, no entanto, não é páreo para a força das sugestões orgânicas, que dominam o rapaz sem que este ofereça resistência. Chamo atenção novamente ao molde naturalista em ação. Perante o convite de Carolina,

---

<sup>396</sup> Ibid. p. 46.

<sup>397</sup> Ibid.

<sup>398</sup> Ibid. p. 56.

<sup>399</sup> Ibid. p. 59.

Aleixo não disse que sim nem que não. Espreguiçou-se todo, contorcendo-se num espasmo incompleto, sentido um friozinho bom, extraordinariamente bom, uma comoçãozinha maravilhosa percorrer-lhe as fibras, descendo pelo espinhaço e espalhando-se por todo o organismo<sup>400</sup>.

A essa altura a transição já está completamente realizada. Aleixo não dá mostras de apreço por Amaro e cada vez mais se envolve com a portuguesa.

Esta, por sua vez, não fica indiferente à nova situação trazida pela presença de Aleixo. Após uma juventude abastada, garantida pelo sucesso da casa que abriu na “Rua da Lampadosa”, uma doença põe termo ao seu negócio. O romance oferece um breve resumo de suas peripécias (alguns envoltimentos amorosos e viagens a Portugal) para apresentá-la de maneira mais detida já como dona da pensão que abrigara os marinheiros e ligada aos favores do senhor Brás, açougueiro que lhe garante o aluguel do sobrado e uma porção diária de carne. A presença do jovem faz reacender em Carolina sentimentos adormecidos. Agora, diante de Aleixo, “toda ela vibrava numa festiva exuberância de vida, numa eclosão torrencial de felicidade”<sup>401</sup>. A velha via realizado, pela presença do grumete, “seu desejo, a sua ambição de mulher gasta: possuir um amante novo, mocinho, imberbe, com uma ponta de ingenuidade a ruborizar-lhe a face, um amante quase ideal, que fosse para ela o que um animal de estima é para seu dono”<sup>402</sup>.

As etapas da relação de Carolina com Aleixo evidenciam o cuidado do narrador na criação das condições de desenvolvimento da afetividade entre eles. Há a hesitação inicial do jovem, seguida de investidas progressivas da portuguesa, até que ambos formem um casal em que cada parte tem motivos para se sentir satisfeita: o jovem se beneficia da experiência sexual da amante, enquanto esta se sente renovada pela presença jovial do rapaz. Não tarda para que os laços se aprofundem pela convivência, e um sentimento mútuo os una de uma maneira que não havia ocorrido entre o marinheiro e o grumete:

de então em diante passaram a dormir juntos, como um casal, na mesma cama larga [...] Há quase um mês que isso durava, e, longe de se aborrecer, Aleixo sentia, pelo contrário,

---

<sup>400</sup> Ibid. p. 58.

<sup>401</sup> Ibid.

<sup>402</sup> Ibid.

uma inabalável e profunda afeição por D. Carolina, exigindo até que ela não recebesse mais o barbaças do açougue, Queria-a para si, unicamente para si, ou estava tudo acabado!<sup>403</sup>.

Esse envolvimento entre ambos é a contrapartida do esquecimento a que é relegado Amaro. Há bem dispostos no romance, portanto, dois elementos caros para conferir-lhe verossimilhança. O enredo, construído a partir de uma sucessão de situações bem amarradas, e a caracterização e desenvolvimento dos personagens a partir dele. Podemos nos lembrar novamente da “fórmula” citada anteriormente, na qual Zola apontou a direção a ser seguida na elaboração da prosa naturalista, agora para aproveitá-la mais detidamente: “O problema consiste em saber o que determinada paixão, agindo num certo meio e em certas circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade”<sup>404</sup>. Há, no romance de Adolfo Caminha, a exploração de situações as mais diferentes: os sentimentos de Amaro em seu envolvimento com Aleixo, suas reações no pouco espaço de felicidade gozado a bordo do navio e nos meses vividos no sobradinho, suas apreensões ao se separar do grumete para servir no novo navio, seu desespero por conta da internação no hospital e consequente ausência de notícias sobre o jovem. Aleixo é focado em sua timidez inicial, depois em sua entrega a Amaro, primeiramente mais condescendente, mas sempre com uma ponta de insatisfação, em seu relacionamento com Carolina e sua progressiva afeição pela portuguesa. Esta, por sua vez, é convincente como ex-prostituta que agora vive entre o trabalho penoso no aluguel dos quartos e os favores do açougueiro, mas sobretudo como alguém que tem a vida invadida por uma nova perspectiva amorosa, capaz de reavivar antigas sensações.

Todas essas “paixões” se desenvolvem em um enredo sem sobressaltos ou lances inexplicáveis. A transição para os diferentes ambientes que serão o foco da narrativa é explicada, sempre com um elemento de ligação entre eles. A cena inicial no navio, seguida pela descida a terra dos dois tripulantes, a caracterização do sobradinho e o motivo pelo qual Amaro já o conhecia (bem como a Carolina), a necessária partida para servir em outro navio, o que significou um espaço possível para o adensamento da relação entre a portuguesa e o grumete e, finalmente, a volta de Amaro e consequente desfecho trágico da narrativa: tudo isso obedece a uma progressão bem alinhavada.

---

<sup>403</sup> Ibid. p. 65.

<sup>404</sup> ZOLA (1979), op.cit. p. 99.

Outro aspecto pode ser destacado. Um romance que aborda a temática da homossexualidade no último quartel do século XIX se constitui em boa ocasião para se pensar em um elemento caro às discussões sobre moralidade ou imoralidade da obra literária: a postura do narrador. No capítulo 1 mostramos como alguns críticos tinham a expectativa de encontrar nos romances narradores prontos a emitir juízos condenatórios sobre ações consideradas degradantes, ou que encerrassem em si a possibilidade de transmitir lições com potencial para perverter o leitor. Os escritores, por sua vez, insistiam na elaboração de narradores “neutros” perante o narrado, sem condenar ou elogiar explicitamente o vício e a virtude.

Adolfo Caminha faz coro com a segunda atitude. Acompanhemos brevemente algumas de suas opiniões, lançadas na reunião de suas críticas, as *Cartas literárias*. Nelas ele reconhece, mostrando uma sintonia com os melhores momentos de consciência sobre o próprio ofício de escritor, a presença da imaginação no labor da composição: “verdade e imaginação completam-se; esta é para aquela o que a alma é para o corpo; dessa harmoniosa combinação resultam efeitos que só o talento do verdadeiro artista sabe prever”<sup>405</sup>. Ou seja, ele admite que o romance não é um retrato sem intermédios do real, mas fruto de um processo que não abdica da imaginação. Aliás, ao tratar da importância da imaginação para o processo de escrita do romance, cita o autor de *Germinal*: “Zola mesmo, apesar da sinceridade com que formulava suas teorias, não pôde nunca dispensar o auxílio dessa força dominadora, que é como o sol courando a realidade asquerosa da vida”<sup>406</sup>.

Sua formulação se explicita, e até poderia ser lembrada por todos os que se encarregaram de difundir caricaturas do naturalismo: o romance, em suas próprias palavras, não é “obra copiada exatamente do mundo real”, pois isso o tornaria “monótono, repugnando ao senso estético e a todos os princípios da Arte”<sup>407</sup>. E nem seria possível, poderíamos acrescentar. Mas o reconhecimento do papel da imaginação no processo criativo não pode dar margem a qualquer espécie de artificialismo no enredo, cujo significado ele explicita ao comentar o romance *A fome*, de Rodolfo Teófilo. Caminha se queixa de que nesse romance houve uma manipulação artificiosa do autor com o propósito de chegar explicitamente a determinados efeitos: “como nos dramalhões decadentes, o Sr. Teófilo, no seu livro, faz triunfar a virtude por meio de tramas falsas e falsas situações. No desfecho, então, a verdade é completamente sacrificada, e faz-nos rir

---

<sup>405</sup> CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Fortaleza: EUFC, 1999. p. 84.

<sup>406</sup> Ibid.

<sup>407</sup> Ibid.

o tom profético e imperioso com que o romancista pretende comover e moralizar”<sup>408</sup>. Não devemos ver aqui uma condenação a todo propósito moralizante. Veremos abaixo que Caminha toca explicitamente no tema da moral para mantê-la ainda em vista. Antes disso, cumpre notar que sua queixa é muito próxima daquela que vimos nas palavras de Urbano Duarte, e se volta contra os enredos considerados artificiais, no sentido que ele atribui ao termo, referindo-se àqueles criados especialmente para alcançar o fim moralizante:

Sendo o romance o estudo ou a reprodução artística de uma parte qualquer da sociedade, segundo o ponto de vista em que se coloca o escritor, para que esses longos sermões de moral, esses arranjos montepineanos de cenas falsas, que só servem para desequilibrar espíritos juvenis?<sup>409</sup>

O que vemos em *Bom-Crioulo*, acredito, é a tentativa de colocar em prática esse princípio de evitar o juízo explícito do narrador sobre a ação narrada. Isso não quer dizer uma recusa de um tom moralizante, aspecto importante a ser observado no naturalismo, que a princípio seria avesso a qualquer aproximação com a ideia de moral, mas a adoção do ponto de vista de que o enredo deve ser suficiente por si só para cumprir um papel de instrução do leitor: “a moral de um romance está no próprio caráter dos personagens, na descrição real dos fatos sejam eles quais forem”<sup>410</sup>. Chamaria atenção, contudo, para o fato de que, após todas as discussões que vimos anteriormente sobre as polêmicas quanto ao aspecto moralizante da literatura, parece-me possível compreender que essa formulação traz em si um tom de defesa diante de possíveis acusações de imoralidade, antes de ser somente expressão de uma opinião propositiva a respeito de como se deve moralizar por meio do romance.

De qualquer modo, *Bom-Crioulo* seria então a tentativa de realização desse ideal de um narrador “discreto” e de um enredo que trouxesse em si mesmo suas próprias “lições”: “a moral comunica-se indiretamente e insensivelmente, sem que haja necessidade de prédicas religiosas e outras *ficelles* de encomenda”<sup>411</sup>.

Após o lançamento de *A normalista*, dois anos antes de *Bom-Crioulo*, Caminha procurou se defender das acusações que pesaram sobre seu romance, principalmente a de que ele seria

---

<sup>408</sup> Ibid. p. 115.

<sup>409</sup> Ibid.

<sup>410</sup> Ibid.

<sup>411</sup> Ibid.

imoral. Seu artigo “Em defesa própria (Carta à Gazeta de Notícias)”, reunido depois em *Cartas literárias*, é uma boa amostra de como ele se posiciona frente às discussões concernentes à elaboração literária. Ele começa polemizando com os simbolistas, procurando defender Émile Zola, em quem reconhece uma superioridade mental incomparável com seus detratores. Para estes, a arte seria mera moda, daí a crítica de Caminha:

Para eles, a Arte é uma espécie de fato que a gente veste hoje, novo em folha, saidinho da melhor alfaiataria da rua do Ouvidor, para despir amanhã, simplesmente porque *está fora de moda*. Tal é a visão artística dos inimigos do Naturalismo; a sua estética mal consegue, pelos processos de polarização, distinguir materialmente as cores do prisma newtoniano”<sup>412</sup>.

Uma vez que a arte é, em sua opinião, “a expressão natural e espontânea da verdade”<sup>413</sup>, Caminha explicita o critério a que gostaria de ver submetido seu romance *A normalista*: “Tanto o artista como a sua obra devem ser estudados à luz do critério científico, pelo prisma da verdade, sem outra preocupação que não a de determinar a intensidade do poder criador daquele e a característica de sua estesia. O contrário seria perder tempo e cansar o espírito inutilmente”<sup>414</sup>. Às acusações de que teria meramente lançado mão em seu romance da “reprodução de velhos processos, hoje *fora de moda*”, além de lhe ter imprimido “feições *libidinosas*”, “nocivas à moralidade social”, Caminha dá uma resposta que, acreditamos, bem poderia servir para *Bom-Crioulo*: “Sou contra a libidinagem literária e não perdoaria nunca o escritor que me viesse, por amor ao escândalo, descrever cenas imorais, episódios eróticos a título de naturalismo”<sup>415</sup>.

Talvez aí esteja a explicação para sua contenção diante das cenas de sexo presentes nesses dois romances. No caso de *A normalista*, o defloramento de Maria é sugerido, sem que haja qualquer nomeação mais explícita do intercursos sexual:

As palavras do padrinho, embebidas de voluptuosidade e ternura, o nome do Zuza pronunciado naquele instante, e, mais que tudo isso, a invocação feita à alma de sua mãe, confundiam-lhe os sentidos, acordando no seu coração de donzela o que ele tinha de mais

---

<sup>412</sup> CAMINHA (1999) op.cit. p. 67.

<sup>413</sup> Ibid. p. 69.

<sup>414</sup> Ibid. p. 71. “Estesia”, termo medicinal, pode ser compreendido como “sensibilidade excessiva”.

<sup>415</sup> Ibid.

delicado. Teve piedade de João, como se ele fosse na verdade o mais desgraçado de todos os homens. Sentia-o ao seu lado, humilde como um ser desprezível que reconhece a sua baixaza, com uma tremura na voz, rendido, suplicante, e não teve coragem de o enxotar, de dar-lhe com a mão na cara e de desaparecer para sempre daquela casa imoral, onde ela vivia tristemente com as doces recordações de seu passado, como uma flor que vegeta num montão de ruínas. Ao contrário disto, a visível submissão do padrinho doera-lhe n'alma como a ponta duma lanceta. Sem o saber, João da Mata encontrou a afilhada numa dessas extraordinárias predisposições de corpo e alma, em que, por mais forte que seja, a mulher não tem forças para resistir às seduções de um homem astuto e audacioso. Conhecia suficientemente o gênio bom de Maria – nada mais, e isto lhe bastava para que a vitória fosse certa, infalível. De resto, algumas palavras à-toa murmuradas à surdina, o contato morno de um corpo viril... e Maria do Carmo aumentara o número de suas dores<sup>416</sup>.

O máximo que lemos é “contato morno de um corpo viril”, seguido da sutileza de “Maria do Carmo aumentara o número de suas dores”. Caminha não veria nessa sua narrativa, ao menos se acreditarmos em um mínimo de consonância entre sua elaboração literária e sua reflexão crítica, nem imoralidade, nem erotismo. E ele acrescenta, com palavras que se me afiguram bastante propícias para comprovar o que apontei acima como o papel estruturante da moral na elaboração do naturalismo: “A crítica finge ignorar uma coisa: que todo escritor naturalista, verdadeiramente digno desse nome, admite que o injuriem por todos os modos, contanto que o não chamem de imoral”<sup>417</sup>. E ele explica por que foi tão explícito nessa defesa: “nenhum epíteto fere tanto a honestidade daqueles que trabalham pela Arte”<sup>418</sup>.

Ao comentar *A normalista*, portanto, ele se encarrega de mostrar do que o romance de fato trata, não sendo, portanto, imoral, mas uma “singela narrativa de um escândalo de província, muito natural e muito sóbria de comentários, desenrolando-se de princípio a fim com firmeza de observação, levemente penumbreada de um pessimismo irônico e sincero, que está no meu próprio temperamento”<sup>419</sup>. É claro o esforço do autor para procurar inserir seu romance dentro das propostas naturalistas, na esperança de que seja lido a partir delas. O trecho mais polêmico

---

<sup>416</sup> CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 14ª edição. São Paulo: Ática, 2006 [1893]. p. 122-3.

<sup>417</sup> CAMINHA (1999), op.cit. p. 74.

<sup>418</sup> Ibid.

<sup>419</sup> Ibid. p. 72.



do livro, acima transcrito, teria sido composto dentro do quadro de preocupações que o autor vem tentando esboçar: “leal aos meus princípios de honestidade literária, preferi dar o mais simples esboço da cena, que se desenha em traços rápidos, natural e comovente, sem *parti-pris* licencioso”<sup>420</sup>. Tamanho cuidado teria tido o efeito desejado: “poder-se-ia transcrever toda essa página em qualquer folha, sem receio de desacatar a tradicional moralidade pública”<sup>421</sup>.

Oliveira Gomes, na *Gazeta de Petrópolis*, não se convenceu muito com as palavras de Caminha, pois *A normalista*, para ele, oferece uma descrição do cenário que pode ser considerada das mais fiéis, mas contém um “lado pornográfico, aliás, bem dispensável”<sup>422</sup>. A diferença de perspectivas talvez se ampare no grau que cada parte admite para a intensidade com que as “cruzas” comparecem no romance. O “estudo de caracteres” exigiria ousadia por parte do escritor, mas o que daí resultaria não seriam mais do que “cruzas necessárias ao desenvolvimento da obra e que não ofendem a pudicícia do século”<sup>423</sup>. Nota-se que o ponto de discórdia está na concepção de escritores e críticos sobre o que deve estar contido no romance. Para os primeiros, há a “necessidade” de que a realidade seja fielmente retratada; para os segundos, deve haver um limite para a exposição dessa mesma realidade.

Quanto a *Bom-Crioulo*, nota-se a mesma recusa do narrador em se aprofundar detalhadamente na descrição das cenas de maior sensualidade. Veja-se, nesse sentido, a recusa explícita presente no trecho em que Aleixo e Carolina se banham no quintal do sobradinho: “O que eles fizeram, antes e depois do banho, ninguém saberá nunca. Os muros do quintal abafaram toda essa misteriosa cena de erotismo consumada ali por trás da Rua da Misericórdia num belíssimo dia de novembro”<sup>424</sup>. Há um pouco mais de ousadia quando o mesmo casal está fechado nas quatro paredes do quarto da portuguesa, mas mesmo aí a contenção se nota: “Toda a noite foi um delírio de gozo e sensualidade. D. Carolina cevou o seu hermafroditismo agudo com beijos e abraços e sucções violentas...”<sup>425</sup>.

O posicionamento do romance quanto ao tema da homossexualidade é também motivo importante para se pensar a questão do posicionamento do narrador frente ao narrado. *Bom-Crioulo* ilustra a impossibilidade da opinião totalmente independente de um juízo de valor, por

---

<sup>420</sup> Ibid. p. 73.

<sup>421</sup> Ibid.

<sup>422</sup> Oliveira Gomes, *Gazeta de Petrópolis*, 22/04/1897. p. 2.

<sup>423</sup> Ibid.

<sup>424</sup> CAMINHA (s/d), op. cit. p. 58.

<sup>425</sup> Ibid. p. 59.

mínimo que seja. Aliás, talvez seja válida a ressalva de que, diante de um tema como esse, ainda mais no século XIX, a própria postura narrativa que ao menos tenta se eximir de juízo de valor já é em si prenhe de significados.

Mas comecemos por um relato menos polêmico, útil já para dar concretude às observações anteriores. Estamos no início do romance, na caracterização inicial que é oferecida sobre o ambiente do navio e dos que nele trabalham, quando o narrador se detém em Herculano, o *Pinga*, e mostra a origem do desentendimento que resultaria em seu castigo:

Ora, aconteceu que, na véspera desse dia, Herculano foi surpreendido, por outro marinheiro, a praticar uma ação feia e deprimente do caráter humano. Tinham-no encontrado sozinho, junto à amurada, em pé, a mexer com o braço numa posição torpe, cometendo, contra si próprio, o mais vergonhoso dos atentados<sup>426</sup>.

A masturbação é “feia” e “deprimente do caráter humano”, e o ato em si é “o mais vergonhoso dos atentados”. O narrador chega a dizer que Herculano “acabava de cometer um verdadeiro crime não previsto nos códigos, um crime de lesa natureza, derramando inutilmente no convés seco e estéril, a seiva geradora do homem”<sup>427</sup>. Esse juízo me parece afeito ao que James Wood, na esteira de Roland Barthes, chamou de “código cultural”, perceptível quando “um escritor recorre, com segurança, a uma verdade universal ou consensual, ou a um corpo de saberes científicos ou culturais comuns a toda a sociedade”<sup>428</sup>. Quer dizer, o narrador não se interessa por justificar essa abordagem, mas adere ao que poderíamos considerar uma opinião difundida e predominante sobre a masturbação, que seguramente era regra vigente no período. Veja-se, a respeito, um trecho de um artigo estampado nas páginas de *O Brazil-Medico – Revista Semanal de Medicina e Cirurgia*, de autoria de Hiram Elliott, sobre o tema:

O ser humano é um animal perigoso de ser deixado muito tempo só consigo. Das causas excitantes de alienação mental na juventude a masturbação está em primeiro lugar. Como alguém com experiência de loucura e que tem os olhos abertos pôde sustentar outra opinião, é para mim mais de admirar<sup>429</sup>.

---

<sup>426</sup> Ibid. p. 33.

<sup>427</sup> Ibidem.

<sup>428</sup> WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011. p. 22.

<sup>429</sup> ELLIOT, Hiram. In: *O Brazil-Medico - Revista Semanal de Medicina e Cirurgia*. Ano X, nº 35, 1893. p. 313.

O tom que se imprime ao texto não é, no entanto, sempre o mesmo. Se a masturbação recebeu uma abordagem reprobatória mais declarada, embora com o atenuante advindo do “código cultural” em que procurei inscrevê-la, o mesmo não se pode dizer da homossexualidade. Há nuances na abordagem do tema, que ora se esforça por ser menos carregada de juízos de valor, ora se inclina mais explicitamente a eles. Ao tratar da fama que rondava o comandante Albuquerque, o narrador parece bastante contido: “Demais, o comandante Albuquerque recompensava os serviços de sua gente, não se negava a promover os seus afeiçoados. Isso de se dizer que preferia um sexo a outro nas relações amorosas podia ser uma calúnia como tantas que inventam por aí...”<sup>430</sup>. Ao retratar o momento em que Amaro se dá conta de sua inclinação por Aleixo, continuamos com um narrador pouco afeito a juízos reprobatórios explícitos:

Sua amizade ao grumete nascera, de resto, como nascem todas as grandes afeições, inesperadamente, sem precedentes de espécie alguma, no momento fatal em que seus olhos se fitaram pela primeira vez. Esse movimento indefinível que acomete ao mesmo tempo duas naturezas de sexo contrários, determinando o desejo fisiológico da posse mútua, essa atração animal que faz o homem escravo da mulher e que em todas as espécies impulsiona o macho para a fêmea, sentiu-a Bom-Crioulo irresistivelmente ao cruzar a vista pela primeira vez com o grumetezinho. Nunca experimentara semelhante coisa, nunca homem algum ou mulher produzira-lhe tão esquisita impressão, desde que se conhecia! Entretanto, o certo é que o pequeno, uma criança de quinze anos, abalara toda a sua alma, dominando-a, escravizando-a logo, naquele mesmo instante, como a força magnética de um imã”<sup>431</sup>.

A atração do marinheiro pelo grumete é comparada àquela do homem pela mulher, um “desejo fisiológico da posse mútua”, nada mais que uma “esquisita impressão”. Acredito que o significado a ser atribuído a esse vocabulário variará conforme a ênfase que se queira atribuir ao romance como um todo. Em um interessante estudo sobre *Bom-Crioulo*, Leonardo Mendes abordou justamente essas nomeações dadas à homossexualidade:

---

<sup>430</sup> CAMINHA (s/d), op.cit. p. 44-5.

<sup>431</sup> Ibid. p. 46-7.

Ao optar deliberadamente por não nomear com precisão certos conteúdos que descreve, o narrador demarca áreas que *devem* permanecer inexploradas, evitando proferir palavras cuja articulação, por si só, deixaria todos aterrorizados. Seja referida como *aquilo* [...] ou como *cousas*, ou ainda *cousas medonhas*, a homossexualidade, expressa assim por meio de uma gramática de perífrases e preterições, dá forma a um dos traços mais característicos do gótico: o improferível<sup>432</sup>.

Mendes acredita que o romance arma uma estratégia de negação da homossexualidade, que acabará por ser “demolida” enquanto opção legítima de vivência da sexualidade. Gostaria de partir dessa proposta, mas dar-lhe um sentido ligeiramente diferente, ao defender a ideia de que é possível compreender a configuração narrativa de *Bom-Crioulo* como um esforço para tentar corresponder ao ideal naturalista de imparcialidade, ainda que neste trabalho mesmo eu esteja tentando demonstrar que o ideal não encontra plena realização prática. Mas haveria, ainda assim, um esforço. Além disso, o desempenho do narrador resguarda a intenção de não ser presa fácil para as acusações de imoralidade, o que é corroborado pela declaração explícita do autor de que nada é tão repugnante ao escritor quanto a pecha de imoral. Mera estratégia de defesa ou declaração sincera de princípios, é compreensível por que muita coisa no romance não é explicitamente nomeada.

Assim, que haja o uso de termos como “impressão esquisita” para se referir ao sentimento homossexual é claramente criticável atualmente, mas, pensado à luz de uma sociedade conservadora como a do século XIX, não pode ser tomado como um termo até ameno, que recusa um juízo moral claramente condenatório? Dessa maneira, o romance caminha de maneira ambígua quanto ao tema do homossexualismo, procurando conter um furor condenatório que seria reprovável à luz dos ideais naturalistas de um narrador que se exime de emitir juízos explicitamente.

A contenção cede ligeiramente quando a homossexualidade é diretamente ligada à imoralidade, como podemos observar no trecho abaixo:

E agora, como é que não tinha forças para resistir aos impulsos do sangue? Como é que se compreendia o amor, o desejo da posse animal entre duas pessoas do mesmo sexo,

---

<sup>432</sup> MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 130.

entre dois homens? Tudo isto fazia-lhe confusão no espírito, baralhando ideias, repugnando os sentidos, revivendo escrúpulos. – É certo que ele não seria o primeiro a dar exemplo, caso o pequeno se resolvesse a consentir... Mas – instinto ou falta de hábito – alguma coisa dentro de si revoltava-se contra semelhante imoralidade que os outros de categoria superior praticavam quase todas as noites ali mesmo sobre o convés...<sup>433</sup>.

Essa associação, no entanto, não deve causar qualquer espanto aos ouvidos de uma sociedade que corresponderia ao quadro proposto por Jurandir Freire Costa, elaborado a partir de trabalhos acadêmicos da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro:

o homossexual era execrado porque sua existência negava diretamente a função paterna, supostamente universal na natureza do homem. A manipulação de sua vida, neste caso, servia de antinorma ao ‘viver normal’, assimilado ao comportamento heterossexual masculino. Contudo, além desse valor ‘teratológico’, segundo a óptica populacionista, a homossexualidade reforçava inúmeros outros adjetivos higiênicos, todos eles ‘preventivos’ das eventuais distorções que o homem poderia sofrer em sua marcha da infância até a futura condição de pai<sup>434</sup>.

Diante da reprovação explícita da homossexualidade na sociedade, acredito ser possível notar justamente a parcimônia com que juízos condenatórios são emitidos no romance sobre a prática. Sua classificação como “anômala” soa igualmente estranha hoje em dia, tributária que é de preconceitos e ignorâncias felizmente superados, mas ela é concorde com o “código cultural” – para utilizar novamente o termo sugerido por Wood – de que o romance se vale para se construir: Bom-Crioulo “nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade”<sup>435</sup>.

Novamente fazendo referência à leitura proposta por Leonardo Mendes, lembro que ele acredita que todas essas maneiras de se tratar a homossexualidade, por meio de termos ora pouco precisos, ora fugidios, ora condenatórios, “apontam para uma abordagem ao mesmo tempo interessada e temerosa da homossexualidade”<sup>436</sup>. O interesse adviria das novas abordagens

---

<sup>433</sup> CAMINHA (s/d), op.cit. p. 51.

<sup>434</sup> COSTA, Jurandir. *Ordem médica e norma familiar*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004. p. 248.

<sup>435</sup> CAMINHA (s/d), op.cit. p. 66.

<sup>436</sup> MENDES, op. cit. p. 131.

médico-científicas surgidas no final do XIX, e o temor é tomado como “falha, recu[o] e perd[a] de coragem”<sup>437</sup> do naturalismo nas penas de Caminha. Como tenho tentado demonstrar, acho que esses elementos estão presentes, mas não são a única tônica do romance. Parece-me que a chave naturalista em que o romance é escrito (e inscrito) gera uma nota de ambiguidade que relativiza a condenação em massa do homossexualismo, ou ao menos nota-se um esforço por tentar diante dele uma postura, por vezes, menos explicitamente condenatória.

É o caso quando esse discurso sobre a homossexualidade aparece vazado pelo uso de um outro termo também importante no romance, “natureza”. Vou tomar as referências a ele seguindo a ordem em que aparecem no texto para procurar contrastar os usos que se fazem do conceito.

Na primeira vez em que Amaro possui Aleixo sexualmente, o ato em si recebe uma sentença peremptória: “E consumou-se o delito contra a natureza”<sup>438</sup>. Conclui-se que, para o narrador, a natureza pede a relação heterossexual, constituindo-se “delito” o que não obedece a essa ordem. Aqui há uma concepção depreciativa do ato praticado pelos marinheiros. Mas essa mesma natureza, tomada em outra acepção, dá margem a uma compreensão diferente, quase que justificadora da prática. No trecho a seguir, “natureza” é instinto irresistível, capaz de absolver o que cumpre suas sugestões, simplesmente por ser essa a única possibilidade. O narrador parece perscrutar a consciência de Amaro:

Nunca se apercebera de semelhante anomalia, nunca em sua vida tivera a lembrança de perscrutar suas tendências em matéria de sexualidade. As mulheres o desarmavam para os combates do amor, é certo, mas também não concebia, por forma alguma, esse comércio grosseiro entre indivíduos do mesmo sexo; entretanto, quem diria!, o fato passava-se agora consigo próprio, sem premeditação, inesperadamente. E o mais interessante é que ‘aquilo’ ameaçava ir longe, para mal de seus pecados... Não havia jeito, senão ter paciência, uma vez que a ‘natureza’ impunha-lhe esse castigo”<sup>439</sup>.

Aqui a preferência sexual do marinheiro já não é retrata como contrária à natureza, mas decorrente dela. Algo indesejável, um “castigo”, mas incontornável. Amaro se via, por isso e

---

<sup>437</sup> Ibid.

<sup>438</sup> CAMINHA (s/d), op.cit. p. 63.

<sup>439</sup> Ibid. p. 66.

pelo exemplo dado por outros ao seu redor, “justificado perante sua consciência”<sup>440</sup>. Além disso, “a natureza pode mais que a vontade humana”<sup>441</sup>. Por isso flagraremos ainda Bom-Crioulo “desesperado, maldizendo a natureza na linguagem torpe das galés”<sup>442</sup>, após um episódio de poluição noturna. Essa sequência de referências à natureza indica que a homossexualidade de Amaro não é mera escolha individual, mas uma condição que atua sobre ele de maneira irresistível. Se ela é da ordem da natureza, a condenação deve arrefecer. Por isso acredito ser possível nuançar a sentença de que *Bom-Crioulo* condena inapelavelmente a homossexualidade. Mendes afirma: “de tal forma o romance se esforça por inviabilizar a homossexualidade de Bom-Crioulo como um projeto de vida conjugal e afetiva, que o próprio personagem, ao ver frustrada sua tentativa de encontrar-se com Aleixo, pensa em abandonar os caminhos de sua sexualidade”<sup>443</sup>. Conquanto acredite que essa seja uma boa descrição do romance, não me parece que seria possível um caminho de realização plena dessa sexualidade na sociedade de então. Dessa maneira, não é propriamente o romance que inviabilizaria o projeto de vida de Amaro, mas a sociedade, e o romance, que aspira ser sua representação fiel, dá ao ex-escravo a destinação verossímil para seu caso.

Portanto, ao invés de ver em *Bom-Crioulo* uma tematização explícita do homossexualismo com vistas à sua condenação, acredito que ele é, antes, ambíguo em relação ao tema, ambiguidade decorrente de um romance que se move entre a tensão da pretensão à fidelidade aos ditames naturalistas (o que exige um narrador econômico na emissão de juízos) e a imagem social negativa do tema em si mesmo. Veja-se como a postura do narrador do romance é bem mais amena se comparada ao registro não ficcional, segundo o mesmo Jurandir Costa: “é notável como, na abordagem do homossexualismo, os médicos limitavam-se a dizer que sentiam ‘repugnância’ pelos ‘bagaxas’ ou a compará-los à ‘putrefação’ que por vezes é preciso manejar para ‘fertilizar a terra onde vai cair a boa semente’”<sup>444</sup>

Retomo, para finalizar, a concepção de Caminha de que a moral não deve ser desprezada, mas comunicada “indiretamente e insensivelmente” pelo romance, sem “prédicas religiosas”, como vimos acima. Pois bem, se pode-se dizer de sua época que “[...] criticava-se a própria

---

<sup>440</sup> Ibid. p. 67.

<sup>441</sup> Ibid.

<sup>442</sup> Ibid. p. 69.

<sup>443</sup> MENDES, op.cit. p. 153.

<sup>444</sup> COSTA, op.cit. p. 248.

atmosfera imoral da sociedade como sendo instigadora da prática homossexual”<sup>445</sup>, a qual grassava preferencialmente entre “militares, artistas e empregados de comércio”<sup>446</sup>, o romance poderia ser inscrito na explicação generalizada entre autores naturalistas para justificar a abordagem de temas considerados menos nobres: a cura se alcança pela exposição fiel da chaga. Se havia, portanto, em finais do XIX, a concepção de que o homossexualismo era um mal, não se pode dizer que Caminha não tenha tentado a cura.

---

<sup>445</sup> Ibidem.

<sup>446</sup> Ibid.



### 3.c - *Livro de uma sogra*, de Aluísio Azevedo

*Livro de uma sogra* é o romance de Aluísio Azevedo – e, quiçá, de todo esse período de florescimento da literatura chamada naturalista – em que comparece de maneira mais explícita o arcabouço conceitual examinado nos capítulos precedentes desta tese. O aspecto que nele se destaca não é propriamente o da realização literária, uma vez que o enredo parece comparecer apenas como moldura que ampara a discussão teórica proposta. Essa característica confere a essa obra de 1895 um aspecto de romance de tese, cujo teor é de grande importância para o período em que foi publicado.

Algumas notícias na imprensa serão úteis para mostrar que o romance encontrou repercussão significativa em seus dias – e, a se crer no que dizem os excertos abaixo, rompeu as fronteiras nacionais. Agenor de Roure disse que

ao *Livro de uma sogra* cabe a glória de ser o primeiro em torno do qual se tem feito verdadeiro ‘barulho’, provocando controvérsias, discussões e comentários, nos jornaes, nos bond, nos cafés, nos corredores do parlamento, nas alcovas, em toda parte, com grande satisfação do Magalhães – esse incansável editor de livros nacionaes, que há de ver ainda recompensados seus esforços<sup>447</sup>.

Não se trata de mera campanha publicitária, pois a continuação da nota mostra que Roure não simpatizou muito com o romance de Azevedo. Ele considerou a doutrina de Olímpia, a sogra que dá título ao livro, “subversiva e imoral”, ainda que a maior discordância se dê contra a tese geral nele presente, a de que o casamento impede a manifestação duradoura do amor entre os cônjuges. Para Roure, que se diz amparado em sua própria experiência, apenas os “mal casados” experimentariam as agruras expressas pelas palavras de Olímpia. A difusão do romance também pode ser percebida quando a ele se fazem referências sem que elas venham acompanhadas de explicações detalhadas sobre o que se está falando. Sobre ele se pode supor que haja um conhecimento razoavelmente difundido, de maneira que sua nomeação é suficiente para que o leitor seja provocado a associações. Veja-se esta nota em *O Paiz*:

---

<sup>447</sup> Agenor de Roure, *O Paiz*, 13/10/1895, p. 1.

O delegado da 14ª circunscrição mandou apresentar ao commandante da brigada policial a praça de polícia José Bernardo Machado, por ter espancado a sogra (É porque Fernando ainda não leu o *Livro de uma sogra*, de Aluizio Azevedo) Joaquina Rosa Martins, moradora na rua Haddock Lobo, as 12 ½ horas da tarde de ante-hontem. Contra Machado foi lavrado auto de flagrante<sup>448</sup>.

Talvez o autor do gracejo quisesse sugerir que o infrator teria uma outra visão de sua sogra, caso tivesse lido o romance. De qualquer modo, não faz muito sentido acreditar que se fizesse uma referência nos moldes acima a um romance que não tivesse encontrado qualquer repercussão junto ao público. Nesse mesmo sentido, temos notícia de que *Livro de uma sogra* ganhou duas traduções, uma no ano mesmo de seu lançamento: “O escriptor allemão Berhard Wittenz, que actualmente se acha nesta capital, está traduzindo para a lingua allemã o *Livro de uma sogra*, de Aluizio Azevedo. A traducção será publicada em volume na Europa, ainda talvez este anno”<sup>449</sup>. A outra foi anunciada dois anos depois: “os amigos do romancista ausente folgarão de saber que o *Livro de uma sogra* foi traduzido para o castelhano pelo prosador e poeta Aurelio Romero e está sendo impresso em Barcelona, devendo o volume aparecer brevemente, e *O coruja* vai ser publicado em folhetins n’um dos jornais de Vigo”<sup>450</sup>. Segundo Artur Azevedo, no entanto, a tradução para o espanhol se efetivou no último ano do século XIX: “A Casa Garnier, não contente de editar em portuguez os romances de Aluizio Azevedo, acaba de publicar uma traducção hespanhola do *Livro de uma sogra*”<sup>451</sup>. Finalmente, em 1898, os romances de Azevedo parecem ter conhecido uma nova reimpressão: “A livraria Garnier, que a pouco e pouco está reimprimindo em Paris todas as obras de Aluizio Azevedo, acaba de me oferecer um exemplar – que eu lhe agradeço – d’o *Livro de uma sogra*”<sup>452</sup>.

Quais seriam os motivos para tal repercussão? Uma hipótese é a de que o livro abordou um tema candente para a época, como veremos a seguir. Começamos, no entanto, pelo enredo, que é de grande simplicidade. O romance se compõe basicamente de um manuscrito que Olímpia, a sogra do título, deixa ao genro, Leandro de Oviedo, para que este compreenda as atitudes que ela lhe impôs quando ele pretendeu se casar com sua filha Palmira. O preâmbulo

---

<sup>448</sup> 21/10/1895 p. 1.

<sup>449</sup> *O Paiz*, 17/10/1895 p. 2.

<sup>450</sup> *O Paiz* 26/03/1897 p. 1.

<sup>451</sup> *O Paiz*, 20/03/1900.

<sup>452</sup> *O Paiz*, 08/01/1898.

que antecede a apresentação do manuscrito mostra Leão, um velho amigo de Leandro, desconcertado diante dos elogios que o genro faz à sogra falecida, que contrastam com os primeiros relatos que Leandro fizera, quando, ainda no início do namoro com Palmira, encontrara-se com Leão e dissera não se conformar com as interferências que a sogra realizava em seu namoro. Em visita à chácara de Leandro, o amigo acaba por ter em mãos os manuscritos de Olímpia, responsáveis pela transformação da opinião do genro sobre a sogra. Lemos os tais manuscritos sobre os ombros de Leão, e seu final é praticamente o encerramento do romance, que conta com uma nova e curtíssima aparição do mesmo Leão, mas já a par dos motivos que justificam o estilo de casamento do amigo, que tanta estranheza lhe causara anteriormente.

Esse preâmbulo narrativo serve para que se passe à exploração de diferenciadas facetas de um mesmo tema, o do casamento, invariavelmente na perspectiva de condená-lo, mas não de forma tão radical para que se pense em suprimi-lo. E são os diversos aspectos do matrimônio que preencherão as memórias de Olímpia, empenhada em livrar a filha Palmira de um destino que acredita levar à infelicidade. O matrimônio é retratado como fonte de tristezas, “violento laço” cujo rompimento, porém, não é recomendado, até mesmo porque a essa época, como veremos, a quebra do vínculo matrimonial não significava a liberdade dos cônjuges.

Há o interesse de Olímpia em criar para Palmira uma situação que, à primeira vista, motivada por sua experiência pregressa, se lhe afigura impossível: fazer com que a filha se case e seja feliz. Para que isso aconteça, uma série de obstáculos provenientes da convivência mútua terá que ser suplantada: o tédio da convivência em comum, os fingimentos de ambas as partes, as brigas diárias, a repressão de desejos inconfessáveis etc. Tais obstáculos fizeram parte da experiência matrimonial de Olímpia e seu esposo, Virgílio. É, portanto, de sua própria vivência matrimonial que a sogra retira elementos para sustentar sua argumentação. Seu casamento com Virgílio se constituiu em uma experiência repleta de inconveniências e frustrações, que ela espera não ver ser repetida pela filha. Uma série de preocupações preenche a memória de Olímpia:

Não! Palmira não terá a desgraça de ser uma esposa adúltera e desprezível, nem será também uma vítima ridícula da sua própria virtude, privada, na idade do amor sexual, dos direitos e dos gozos que a natureza conferiu a cada uma das suas criaturas; nem será tampouco, como eu fui, a esposa mãe, cujos beijos do marido nada mais eram que os restos frios do seu amor paterno! Não! minha filha há de amar e ser dignamente amada,

com todo o ardor, com todo o entusiasmo, com toda a grande e próspera volúpia de que é capaz o verdadeiro amor! E não somente durante o noivado, mas sempre, por toda a vida, todos os dias e todos os instantes. Minha filha há de ser feliz!<sup>453</sup>

Olímpia passa a considerar as possibilidades que estão ao alcance de seu planejamento. Arrumar um amante para a filha é seu primeiro pensamento. Contudo, além do empecilho de ser “do ponto de vista social, imoralíssimo”<sup>454</sup>, o amante tem o demérito de não ser “mais do que um marido ilegítimo”<sup>455</sup>, que poderia até trazer à mulher vantagens domésticas, mas nenhuma vantagem social. E a felicidade que Olímpia busca para sua filha não pode se furtar a corresponder também ao critério de adequação às expectativas sociais. Além disso, ao se ligar ao amante pelo amor, a mulher lhe ficaria subordinada, motivada pelo temor de perdê-lo, situação que não ocorre com o marido, a quem está presa pelos laços do casamento indissolúvel. O amante é capaz de subjugar a mulher, transformando-a assim em seu objeto, o que é, acredite-se, condição para a felicidade dela. Esse é o sentido do arrazoado de Olímpia:

A mulher, creiam todos, sente prazer em reconhecer-se passiva, em ver em si um ente fraco e por isso mesmo digno de respeito; goza com sentir indispensável o apoio moral e físico do homem a quem se entregou toda inteira, toda confiante, de olhos fechados. Se ama de veras o seu concubinário, pode este fazer dela o que quiser, uma heroína de abnegação e bondade, como pode fazer o mais perverso dos facínoras. Dele tudo depende, porque nela é ele quem manda, ele é o senhor e governa<sup>456</sup>.

Para compreendermos mais plenamente o sentido desse raciocínio, temos que estar cientes de que na continuação da argumentação Olímpia criticará a mulher que quer se emparelhar ao homem, gozando dos mesmos prestígios sociais que ele alcançou por seu esforço pessoal. Esse afã seria próprio das mulheres casadas, uma vez que as amantes sequer poderiam pensar nele, já que não poderia expor socialmente sua condição.

---

<sup>453</sup> AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma sogra*. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Volume II. Organização Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005. p. 798.

<sup>454</sup> Ibid.

<sup>455</sup> Ibid.

<sup>456</sup> Ibid. p. 804.

O trecho acima mostra bem que a discussão proposta no romance não se prende ao casamento em si, mas à relação homem e mulher, ainda que o tema do matrimônio seja privilegiado. Ao sair do âmbito da discussão sobre o enlace matrimonial, o discurso de Olímpia faz coro à difundida ideia da proeminência do homem sobre a mulher, o que mostra que não é prudente ver no romance uma espécie de panfleto revolucionário contra toda a ordem social dominante, da mesma forma que seria problemático tentar extrair dessas discussões a opinião do autor Aluísio Azevedo sobre a temática em questão. Veja-se a concepção oposta sobre o lugar que a mulher deve desejar ocupar no casamento, saída da pena do mesmo autor, mas em outro romance, *Filomena Borges*:

em questões de casamento, minha filha, as aparências quase sempre enganam muito! Em geral os maridos que nos parecem mais fáceis de tragar são justamente os mais amargos; ao passo que os outros, os tipos, os ‘Borges’, esses são os bons, os doces! Cá por mim nunca aconselharia mulher alguma a unir-se a um homem, que julgasse o seu espírito superior ao dela. Nada! Para haver perfeito equilíbrio num casal é sempre indispensável que o marido conheça alguma superioridade na mulher; seja essa superioridade de fortuna, de inteligência de educação ou mesmo de força física. Desgraçada da tola que não pense sobre isso antes do casamento – não será uma esposa, será uma escrava!<sup>457</sup>

Poder-se-ia argumentar que *Filomena* é de 1884, praticamente dez anos antes de *Livro de uma sogra*, para tentar justificar uma possível mudança de opinião do autor sobre o tema, amparada, talvez, em seus registros não ficcionais. Acredito, contudo, ser mais produtivo destacar que a diversidade de opiniões sobre um tema pode provir também de outras duas instâncias, mais a nossa disposição do que a mente do autor: por um lado, da própria lógica argumentativa presente no romance e, de outro, da diversidade de opiniões sobre um mesmo tema em circulação na sociedade. Nessas duas considerações realiza-se o movimento dialético apropriado para se pensar a relação do romance com a sociedade. Não é mero reflexo dela, mas, nutrindo-se dos elementos por ela oferecidos, quer também se constituir em uma forma de nela intervir.

---

<sup>457</sup> AZEVEDO, Aluísio. *Filomena Borges*. In: AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Volume I. Organização Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005. p. 1003.

Segundo Jurandir Freire Costa, a figura do homem nesse período sofreu transformações em relação ao modelo vigente no Brasil colonial, em que o pai de família era proprietário não apenas de seus bens materiais, mas dos escravos, da mulher e dos filhos. Impossibilitado, agora, de exercer poder em escala mais alargada e sujeito à disciplina e higienização advindas com a proliferação dos discursos científicos sobre a intimidade, esse homem se vê compensado de suas perdas pelo que Costa chama de “machismo” perceptível nas relações entre homem e mulher:

[...] foi-lhe [ao homem] dado o direito de concentrar sobre a mulher toda a carga de dominação antes distribuída sobre o grupo familiar e demais dependentes da propriedade. A esposa passou a ser a única propriedade privada. De propriedade jurídico-religiosa, a mulher passou a propriedade higiênico-amorosa do homem<sup>458</sup>.

A descrição encontra contrapartida, ao menos em um primeiro momento, em *Livro de uma sogra*, quando Olímpia, ainda na discussão da superioridade do amante sobre o esposo na realização de felicidade da mulher, afirma: “Nada há de mais intoleravelmente ridículo do que a mulher de um homem ilustre possuída da sua alta posição, quer dizer, da posição que lhe reflete o marido, porque ela só por si nada representa”<sup>459</sup>. Desse “mal de orgulho” não padeceria a amante, que “deixa-se ficar cá embaixo, no lar, reduzida ao papel de caseira, e com isso tem garantido a sua felicidade e a dele [do amante]”<sup>460</sup>. A submissão da mulher seria condição para sua felicidade. Esse seria então o cenário ideal da realização pessoal: “conclui-se pois que um amante é mais apto que um marido para fazer a felicidade da mulher”<sup>461</sup>. Mas há um impeditivo para que essa solução prevaleça, o preconceito da sociedade: “substituir o marido por um amante é fácil de dizer aqui nestas páginas, mas, na vida real, é coisa delicadamente difícil de pôr em obra”<sup>462</sup>. Até aqui vemos uma argumentação ambivalente, capaz de pensar na realização da mulher procurando levar em conta seus desejos, anseios e expectativas (o que, poderíamos dizer, é uma aspiração não afeita ao conservadorismo da sociedade), mas não de maneira tão radical a ponto de abrir mão de uma ideia de submissão feminina (discurso esse concorde com o conservadorismo).

---

<sup>458</sup> COSTA, op.cit. p. 252.

<sup>459</sup> AZEVEDO (2005), *Livro de uma sogra*, op.cit. p. 806.

<sup>460</sup> Ibid.

<sup>461</sup> Ibid.

<sup>462</sup> Ibid.

Mas, em linhas gerais, acredito que a balança pende para o lado da crítica às convenções sociais. Ao sair dessa discussão sobre a figura do amante e se concentrar nas questões concernentes ao matrimônio, vemos um contraste significativo com o pensamento dominante sobre o assunto: uma mulher ditar as regras de seu próprio casamento, a posição absolutamente secundária ocupada pelo marido de Olímpia tanto no romance quanto em seu próprio matrimônio, o plano da sogra, que procura reger a vida de casada da filha não permitindo a seu futuro genro uma atitude maior que a de concordância plena a suas vontades, todos esses elementos significam uma inversão nos papéis reservados a homens e mulheres no que concerne ao matrimônio, inversão essa que destoa flagrantemente do que se poderia observar tradicionalmente na sociedade brasileira de fim de século. Como lembra ainda Costa, da mulher se esperava o papel de “mãe e esposa devotada”,<sup>463</sup>.

Poderíamos incrementar o cenário sobre as expectativas às quais a mulher deveria corresponder com a descrição trazida por Mary Del Priore, que se aproveitou das discussões desencadeadas no século XIX pelo romance epistolar de Jean Jacques Rousseau, *A nova Heloísa*. Segundo ela,

Com o livro [*Nova Heloísa*] circulavam também ideias sobre as relações entre os sexos: homens e mulheres, por exemplo, não tinham a mesma vocação e essa diferença é que fazia a felicidade de cada um. O homem nascera para mandar, conquistar, realizar. O despotismo, antes privilégio de monarcas, passa a ser do marido, dentro de casa. A mulher, por sua vez, nascera para agradar, ser mãe e desenvolver certo pudor natural<sup>464</sup>.

As características que a historiadora atribui ao homem parecem ser mais reconhecíveis, no romance de Aluísio Azevedo, em *Olímpia*. É ela quem “manda e realiza”. As minúcias que interpõe entre a convivência dos recém-casados Leandro e Palmira beiram ao “despotismo” e diante da almejada imagem de “pureza e virgindade” que deveria pairar sobre sua filha, ela não se furta a falar da importância da realização de seus desejos eróticos (lembremo-nos da “idade do amor sexual”, dos “gozos” e da “volúpia” do trecho alhures).

Nesse sentido, *Livro de uma sogra* expõe uma visão oposta da figura feminina, com uma ressalva: a imagem exposta, seja no caso de Del Priore, seja no caso de Jurandir Freire da Costa,

---

<sup>463</sup> COSTA, op.cit. p. 252.

<sup>464</sup> DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 122.

é a da mulher burguesa, aquela que via de regra contrai laço matrimonial (e é estigmatizada se não o faz). É, também, o caso de Olímpia e, conseqüentemente, de Palmira, que em nenhum momento se veem premidas por dificuldades financeiras.

Contudo, a oposição que o livro traz quanto à imagem da mulher e do casamento está limitada à preocupação com as aparências sociais, como nos diz Olímpia. Apesar de todos os inconvenientes, trata-se ainda assim de não negar a necessidade do casamento. E, no fim das contas, ele é o meio para a realização da felicidade de Palmira. É só por ele que a mulher pode realizar o seu “direito natural” à maternidade. Há, portanto, um elemento de incontornável importância, a geração de filhos, que não pode se realizar da maneira como Olímpia acredita ser a ideal, posto que a via do amante, como vimos, encontra diante de si todos os inconvenientes do preconceito social. Resta, assim, o casamento, já combatido à sociedade por todos os inconvenientes que promove, mas que acaba sendo o último recurso para que a mulher promova o “livre exercício de seus direitos naturais”.

Mas além dos inconvenientes apontados no que tange à vivência doméstica do casamento, Olímpia tem ainda outra queixa relativa aos inconvenientes do enlace matrimonial. Pela maneira como é estabelecido socialmente, ele obriga à vivência contra a natureza: “A sociedade, porém, não quer que se aproveitem esses dois indivíduos, ainda tão úteis à geração, e obriga-os a ficarem perniciosamente ao lado um do outro, contra todas as leis da natureza”<sup>465</sup>. Nessa contrariedade às leis naturais estariam: a obrigação da convivência sob o mesmo teto e sobre a mesma cama de dois seres cujos primeiros impulsos da paixão, motor de sua união, estariam já arrefecidos; a necessidade de resistirem ao eventual interesse sexual por terceiros; e a convivência com aspectos que possam ser considerados mutuamente repugnantes após tantos anos de vida em comum (Olímpia, por exemplo, defende a ideia de que o marido jamais se aproxime da esposa durante sua menstruação e gestação).

O casamento, assim, enquanto convenção elaborada para servir às exigências sociais, posta-se de maneira contrária aos reclames da natureza, de uma suposta vivência humana que jamais se conformaria às suas regras espontaneamente. Ele é, por isso, imoral: “Ora, se tudo aquilo que for contra a natureza é imoral e vicioso, o nosso casamento é, passada a crise do primeiro filho, nada menos do que uma condenável imoralidade”.

---

<sup>465</sup> AZEVEDO (2005), *Livro de uma sogra*, op.cit. p. 814.



Chama atenção a maneira como as palavras de Olímpia invertem o modo mais tradicional de se conceber a compreensão da moralidade. Abunda nos romances do século XIX a preocupação em mostrar o quanto o casamento é um dos meios mais eficazes para se preservar a honra à vista dos olhos da sociedade e o quanto é desejável a homens e mulheres preocupados com algum tipo de posição social<sup>466</sup>. Na literatura médica desse período, o casamento é concebido como um ambiente de realização das leis da natureza. Uma dessas leis dizia que à mulher cabia o papel da amamentação:

A mulher que não amamentava, dizia-se, rompia duplamente os cânones naturais. Em primeiro lugar, porque se conduzia de modo contrário a todas as fêmeas da classe dos mamíferos; em segundo lugar, porque contrariava sua outra vocação ‘natural’, a de ser mãe, conforme o figurino higiênico<sup>467</sup>.

*Livro de uma sogra* propõe outra associação, distinta daquela entre casamento e moralidade ou que assuma o casamento como o ambiente de realização da moral. Para Olímpia, “o casamento é imoral porque é contra as leis da natureza”<sup>468</sup>. Desse modo, em consonância com essa concepção, casamento e celibato se equivalem, pois ambos são contrários à natureza e, conseqüentemente, imorais.

A tarefa da sogra será a de “fazer desaparecer a imoralidade de dentro do casamento monógamo”<sup>469</sup>. Uma das principais dificuldades trazidas nesse âmbito se dava “porque depois do desempenho do primeiro filho, o pai e a mãe incompatibilizavam-se entre si para a concepção perfeita de um novo descendente”<sup>470</sup>. Isso acontecia na medida em que a convivência ininterrupta dos cônjuges enfraquecia o desejo de ambos, pondo obstáculos à “cativante impressão que os havia ligado”<sup>471</sup>. Olímpia procura fazer, então, com que no casamento permaneçam intactos, o máximo possível, os primeiros impulsos que uniram os amantes, os quais são sempre pensados em termos de sentimentos, desejo, impulso, ou seja, elementos considerados de alguma maneira

---

<sup>466</sup> Podemos nos lembrar aqui de *Senhora*, de José de Alencar, que mostra a preocupação de Aurélia e Seixas em preservar as aparências de um casamento que não ultrapassou, desde o início e durante um bom tempo, o caráter de encenação perante os olhos mesmo dos parentes mais próximos.

<sup>467</sup> COSTA, op.cit. p. 256-7.

<sup>468</sup> AZEVEDO (2005), *Livro de uma sogra*, op.cit. p. 814.

<sup>469</sup> Ibid. p. 815.

<sup>470</sup> Ibid.

<sup>471</sup> Ibid.

naturais; não se vê na argumentação de Olímpia termos tidos como imposição artificial da convenção social do casamento, tais como aparência, acordo, contrato: “a mocidade, a graça natural e o amor, deviam ser os únicos agentes da atração que os ajunta e abrocha”<sup>472</sup>.

Uma nova contraposição tem ensejo na discussão. A noite de núpcias e a lua de mel são tomadas como práticas antinaturais, não decorrentes necessariamente do amor, mas uma maneira artificial de forçar acontecimentos que deveriam ocorrer de maneira menos planejada:

todo o contato carnal, que não vier precedido de um desejo invencível, é imoral e vicioso. E, pois, todo o enlace de sexo, produzido exclusivamente pela fatalidade dos instintos, sem intervenção absoluta da vontade moral, não é obra da criatura, e sim da natureza, ou de Deus, e como tal deve ser respeitável e sagrado, seja ela na vida dos homens, ou na vida dos brutos, ou na vida das plantas; ou, quem sabe? na vida dos astros!<sup>473</sup>

Na argumentação de Olímpia há um desvio sutil em relação a uma concepção tradicional da vivência matrimonial. Lembremos que no XIX não estamos mais no âmbito dos arranjos matrimoniais baseados puramente em interesse, marca das famílias de elite no Brasil colonial. Podemos testemunhar, mesmo nas palavras de um trabalho acadêmico, um elogio rasgado ao amor conjugal. A peculiaridade do trecho vale sua extensão:

Não é só pela linguagem do organismo que a natureza chama o homem a cumprir o mister mais sublime que lhe foi encarregado; ela emprega também vocábulos mais nobres e menos térreos, mais angélicos e menos tumultuosos, ela emprega uma linguagem harmoniosa que homem nenhum aprendeu e que todos interpretam, uma linguagem muda, mas que tudo pinta em caracteres de fogo, uma linguagem mística, que tem o coração por sacerdote, um outro eu por divindade, uma linguagem cujos sons uma vez desprendidos não chegam portanto ao trono do Eterno sem serem acompanhados de outros de igual melodia, à semelhança da harpa que beijada pelo sopro da aragem da noite solta melancólico gemido que não se perde sem ser acompanhado por outro gemido da harpa também acariciada com o bafejo da aragem da noite<sup>474</sup>.

---

<sup>472</sup> Ibid. p. 820.

<sup>473</sup> Ibid. p. 850.

<sup>474</sup> Miguel Antônio Heredia de Sá, *Algumas reflexões sobre a cópula, onanismo e prostituição no Rio de Janeiro*. Apud COSTA, op.cit. p. 229-30.

A descrição louva o amor vivenciado sob a união matrimonial. O desvio de que falamos consiste em que, para Olímpia, essa descrição pode até fazer jus à vivência dos cônjuges, mas por um tempo muito limitado, após o qual a própria convivência entre eles fará cessar todo o frescor dos sentimentos outrora compartilhados. Dão lugar à espontaneidade as constrictões próprias das convenções sociais, aptas a invadir os momentos mais recônditos. A objeção à noite de núpcias, por exemplo, inscreve-se nesse gesto de rejeição do planejamento que parece sufocar a vivência mais afeita ao instinto:

Haverá coisa mais repugnante e mais estúpida do que esse velho costume de preparar a cama dos noivos? e cobri-la de flores, e cercá-la de obscenos cuidados? E mais: depois de um baile, depois de escandalosas fórmulas e cerimônias, em que entram véus brancos e grinaldas de flores simbólicas; e depois da vexatória exposição das duas vítimas a todos os olhares e íntimos juízos dos convidados, conduzir a pobre noiva, toda paramentada, para o quarto que lhes destinam, para o toro do defloramento, no meio de um cerimonial de palavras e gestos, trocados entre madrinhas e padrinhos [...] Então, haverá coisa mais repulsiva e mais bárbara do que isto?<sup>475</sup>

A argumentação proposta no romance se assemelha muito ao livro que Pardal Mallet lançara um ano antes, em defesa do divórcio. Ele pode ser uma boa introdução a uma pequena digressão que pode ser útil para situar a discussão que o livro de Aluísio Azevedo propõe sobre o casamento. Em *Pelo divórcio!*, contrariamente ao que poderia indicar uma leitura que se moldasse apressadamente pelo tom um tanto panfletário do título do opúsculo, Mallet faz uso da argumentação tradicional, que reza pela virtude: “peço a decretação do divórcio que, principalmente nas sociedades corrompidas, é o remédio e a protecção da virtude”<sup>476</sup>.

---

<sup>475</sup> Ibid. p. 850-1. Vale notar que em *Filomena Borges*, apesar das diferenças iniciais quanto ao lugar que homem e mulher devem ocupar no casamento, vê-se a mesma crítica à noite de núpcias: “- Não compreendo como ainda se conservam na sociedade moderna certos costumes verdadeiramente bárbaros. As cerimônias do casamento estão nesse caso. Nada há de mais grotesco, mais ridículo, do que essa espécie de festim pagão em que se celebra o sacrifício de uma virgem. Horroriza-me, faz-me nojo, toda essa formalidade que usamos no casamento – a exposição do leito nupcial, os clássicos conselhos da madrinha, o ato formalista de despir a noiva e, no dia seguinte, os comentários, as costumadas pilhérias dos parentes e dos amigos...”. AZEVEDO (2005), *Filomena Borges*, op.cit. p. 1011.

<sup>476</sup> MALLET, Pardal. *Pelo divórcio!* Rio de Janeiro: Fauchon e Cia. Livreiros-editores, 1894. p. 13.

Ao citar Montesquieu, ele procura apresentar o divórcio como o garantidor da felicidade conjugal, posto que estimula a convivência mútua baseada na vontade livre e não na obrigação. Dessa maneira, a lei do divórcio pleno (quer dizer, não apenas a mera separação de corpos) teria também um caráter moral: “E é isso o que ela [a lei] quer – a moralidade da família e o respeito a mulher pela applicação exclusiva e única da Liberdade”<sup>477</sup>.

Após tratar das objeções ao projeto de divórcio levantadas pelo positivismo e rebatê-las, Mallet adentra no tema da moral. Ele procura combater o que classifica como “uma moral de convenção e de compendio que por ahi se ensina”. É a moral que não passa de “palavras e petições de princípio”<sup>478</sup>. Para o amigo de Aluísio Azevedo, a moral não deve ser tomada como “um conjunto de regras fixas e inabaláveis”<sup>479</sup>. Antes, ela é “sciencia da vida humana, reguladora da conducta, e destinada a substituir-se à jurisprudência quando o homem se tornar tão perfeito que dispense os códigos e os juízes e as cadeias, porque generalizada esteja a compreensão dos proprios deveres e da sua incoercibilidade”<sup>480</sup>.

Mas enquanto esse dia não chega, Mallet trata de mostrar que, no âmbito do “mundo burguez” o casamento acaba por virar uma relação essencialmente pecuniária. Os interesses dos cônjuges, amparados, a maior parte das vezes, pelos interesses de suas respectivas famílias, leva ao casamento que visa a vantagem, a posição na sociedade, a possibilidade de segurança econômica ou enriquecimento. Nesse estado de coisas, argumenta o autor, a atitude moral será aquela que percebe o mal existente nesses interesses que rondam o casamento, distantes da verdadeira motivação, que deveria ser a existência de afetividade entre homem e mulher. Valendo-se de Spencer, ele conclui: “actualmente, a união em nome da lei, é considerada a mais importante, e secundária a união pela afeição. Mas tempo virá em que exclusivamente predominará a união pela afeição”<sup>481</sup>. Daí também sua “profissão de fé” no amor como único elemento capaz de garantir uma união sadia entre homem e mulher:

Sim, porque eu creio no Amor, como único oráculo que dita a lei definitiva sobre o casamento; nesse Amor que apenas deve encontrar na lei um ponto de apoio e não uma servidão que ele acaba sempre aniquilando, em revoltas que são as mais formidáveis de

---

<sup>477</sup> Ibid. p. 27.

<sup>478</sup> Ibid. p. 57.

<sup>479</sup> Ibid.

<sup>480</sup> Ibid.

<sup>481</sup> Ibid. p. 64.

todas; nesse Amor, enfim, poderoso e supremo, que tem feito a regeneração de muitos homens e de muitas mulheres, e que há de fazer a regeneração da espécie humana<sup>482</sup>.

Até esse momento, que abrange também o ano de 1895, quando do lançamento de *Livro de uma sogra*, o divórcio era permitido no Brasil em algumas circunstâncias (elenco as mais genéricas, sobre as quais havia outros desdobramentos previstos em lei): adultério, sevícia ou injúria grave, abandono voluntário e prolongado por dois anos contínuos do domicílio conjugal e mútuo consentimento dos cônjuges, desde que casados por dois anos contínuos. Mas divórcio, nesse momento, não dá direito ao cônjuge de contrair novas núpcias. Ele é o chamado divórcio *a mensa et thoro*, ou seja, a separação de leito conjugal e de bens. O chamado “divórcio a vínculo”, com quebra de vínculo conjugal e possibilidade de novo casamento teve que esperar pelo século XX para ver sua legalidade promulgada, em 1977<sup>483</sup>. Daí se explica que, dentre as estratégias pensadas por Olímpia para pensar na felicidade conjugal de sua filha e na realização de seus instintos naturais, o divórcio não seja mencionado como alternativa possível.

Mas as tímidas mudanças intentadas a favor de ideias mais liberais quanto ao matrimônio não escondem o peso exercido pela moral religiosa no sistema jurídico brasileiro – ao contrário, talvez até expliquem a luta renhida pela implantação de leis mais igualitárias. Sueann Caulfield estudou o sistema jurídico vigente no Brasil de 1918 a 1940, e muitas de suas considerações tratam de aspectos jurídicos presentes no código criminal de 1830 e no código penal de 1890.

As discussões que sugere já no começo sua obra são bastante familiares aos temas tratados até aqui:

Para muitas autoridades religiosas da época, assim como para elites políticas e profissionais, a relação era simples: a honra sexual era a base da família, e esta, a base da nação. Sem a força moralizadora da honestidade sexual das mulheres, a modernização – termo que assumia diferentes significados para diferentes pessoas – causaria a dissolução da família, um aumento brutal da criminalidade e o caos social. O que essas elites não percebiam, ou pelo menos não admitiam, era que a honra sexual representava um

---

<sup>482</sup> Ibid. p. 94.

<sup>483</sup> Cf. LOPES, Cristiane Fernandes. *Quod Deus conjuxit homo non separet: um estudo de gênero, família e trabalho através das ações de divórcio e desquite no tribunal de justiça de Campinas (1890-1938)*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2002.

conjunto de normas que, estabelecidas aparentemente com base na natureza, sustentavam a lógica da manutenção das relações desiguais de poder nas esferas privada e pública<sup>484</sup>.

Chamamos atenção para o peso dado à honra sexual, bem representada pelo casamento monogâmico e indissolúvel e a responsabilidade lançada sobre as mulheres quanto ao dever de manter uma “pureza” sexual, certamente ligada à prática do sexo nos limites do matrimônio e consequente fidelidade conjugal. Vemos como esses elementos estão tematizados a todo momento no romance de Aluísio Azevedo. Mas há uma dissonância entre o registro histórico aqui exposto e a elaboração literária do escritor, que reside na utilização da ideia de natureza para a construção de seus argumentos. O que o romance intenta questionar é a possibilidade de fundamentar em alguma ordem natural a vivência monogâmica regradada pela letra da lei. Como diz Caulfield, as normas que regulavam o matrimônio eram “estabelecidas aparentemente com base na natureza”. A seu modo, o romance polemiza com a argumentação conservadora que recorre à natureza para a implementação de seu ponto de vista.

Dessa maneira, *Livro de uma sogra* se constitui como um discurso contrário ao então predominante quando o tema é o dessa relação entre lei, moralidade e natureza. Normalmente, essa relação serviu de amparo ao predomínio do homem sobre a mulher e à manutenção das tradicionais noções de moralidade, esta remetendo às ideias de pureza, regramento dos instintos, preservação do casamento etc.

Esse quadro não se alterou mesmo com algumas mudanças legais introduzidas nos códigos a partir de 1830, entre elas o impedimento à permissão do marido para matar sua esposa adúltera. Mas permaneceu neles a diferenciação entre homens e mulheres que, na prática, dava aos homens amplos direitos frente a esposas adúlteras, sem estarem sujeitos às mesmas punições caso praticassem o mesmo “desvio”. Já no código penal de 1890 a noção de honestidade feminina ficava intimamente ligada à sexualidade: “Não importando se preferissem ‘defloramento’, ‘sedução’ ou ‘desvirginamento’, os juristas concordavam unanimemente em que, ao punir o defloramento, a lei protegia um princípio moral e não somente uma marca fisiológica”<sup>485</sup>. A partir disso, a moral esteve ao lado das moças de família. As demais poderiam

---

<sup>484</sup> CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Tradução de Elizabeth de Avelar Solano Martins. Campinas, SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000. p.26.

<sup>485</sup> *Ibid.* p. 77.

ter sua moral posta em dúvida tão logo cometessem o menor deslize: “A ingenuidade e a inocência das moças de família eram contrapostas ao cinismo das mulheres não submetidas à vigilância familiar, as quais eram consideradas enigmáticas, facilmente corruptíveis e dissimuladas”<sup>486</sup>.

Diante desse cenário, percebe-se que a proposta de vivência matrimonial defendida pelo romance de Aluísio Azevedo procura contornar as várias armadilhas em que poderia incorrer a opção de Olímpia. A mãe tem em relação a Palmira aspirações ambiciosas: ela deve ser feliz no casamento, ver satisfeitos seus desejos sexuais, gerar filhos, evitar o tédio associado à convivência longa com o mesmo cônjuge, tudo isso sem incorrer no juízo condenatório da sociedade. Quando chegamos ao final das memórias de Olímpia, que coincide praticamente com o final do romance, a impressão é a de que seu intento foi realizado. Leandro e Palmira, no entanto, submeteram-se a uma série de regras exigidas por Olímpia, que ia desde a separação de quartos e mesmo de corpos por curtos intervalos de tempo, até a viagem solitária de um dos cônjuges por longos períodos. Tudo em nome da preservação do amor e do cumprimento aos reclames da natureza. Ao final do romance, Olímpia diz o que os preceitos por ela deixados em seu manuscrito querem proporcionar ao casal:

Leiam-no ambos com atenção e procurem seguir à risca os preceitos que lá se acham estabelecidos, porque essa é a minha derradeira e única vontade, ao deixar este mundo. Se o fizerem, hão de ser eternamente felizes como animais humanos: terão a felicidade material em que se funda a vida orgânica da nossa espécie<sup>487</sup>.

A nota derradeira, contudo, lembra aos amantes que o apetite sensual encontra, um dia, seus limites, razão pela qual devem ambos encontrar um “amigo”, “amado do seu espírito”, ou seja, uma pessoa do outro sexo com quem compartilhem uma união apenas de “alma”, não de carne:

mas, se quiserem desfrutar a outra felicidade, a melhor, a mais alta e mais perfeita; essa, que nenhum dos dois conhece ainda; essa, que gozei longe e ao lado deste meu atual esposo; essa, em que se baseia e garante a vida moral – tenha cada um de vocês dois o

---

<sup>486</sup> Ibid.

<sup>487</sup> AZEVEDO (2005), *Livro de uma sogra*, p. 903.

seu amigo, o amado do seu espírito, o eleito da sua inteligência, porque todo o homem, como toda a mulher, precisa tanto de um companheiro para a sua carne, como de um companheiro para a sua alma!<sup>488</sup>.

Essas palavras sugerem uma guinada conservadora no romance, como se, ao final, ele deslegitimasse os anseios da carne (no que lembraria um apelo platônico de desprezo da matéria em nome da sublimidade do espírito). Conquanto esse elemento esteja de fato presente, acredito que o romance propõe uma solução que não seria prontamente aprovada pelos cânones encarregados de determinar a normalidade matrimonial, posto que não corrobora a ideia de felicidade conjugal ininterrupta, que marcaria, ao menos na aparência, a tradicional constituição familiar que vimos defendida alhures pelas instâncias encarregadas de reger as relações na sociedade. Para alcançar a felicidade, cada cônjuge deveria encontrar outro companheiro, responsável por garantir os momentos de enlevo quando as aspirações dos sentidos não clamassem mais por realização. Chama a atenção, por fim, que a garantia da “vida moral”, segundo as derradeiras palavras de Olímpia, é a felicidade, o que, ao fim e ao cabo, estaria de acordo com todas as estratégias por ela empreendidas visando a realização de Palmira.

Expus acima, ainda que de maneira breve, elementos que podem situar de alguma maneira as discussões levantadas pelo romance de Aluísio Azevedo. Deixei um deles para o final, como uma espécie de fechamento dessa discussão sobre a relação do romance com a moralidade. Podemos vê-lo em José Murilo de Carvalho, que oferece uma preciosa visão do cenário político-social do último quartel do XIX, a qual ultrapassa visões apressadas sobre uma suposta inatividade e apatia política da população. Um episódio importante dessa época evidencia o peso que a noção de moral ocupa não só nas intenções mais conservadoras, mas no dia a dia da população. Trata-se de uma das principais revoltas populares do Rio de Janeiro, a Revolta da Vacina. Segundo o historiador, a queixa da população se voltava a práticas que sugeriam um atrevimento desmedido por parte das autoridades sanitárias, um quase desnudamento dos corpos femininos, que ficariam expostos ao olhar dos aplicadores da vacina. Carvalho é explícito na associação entre a revolta e a preocupação da população com a moral feminina: “A Revolta da Vacina, em contraste [com movimentos populares anteriores], fundamentou-se primariamente em razões ideológicas e morais [...] é nossa tese que foi este

---

<sup>488</sup> Ibid. p. 903-4.



guarda-chuva moral que tornou possível a mobilização popular de 1904 nas proporções em que ela se deu”<sup>489</sup>.

Esse dado é mais do que anedótico. Ao tratar do tema do casamento em seu romance, Aluísio Azevedo se imiscui em um tema intrincado, sobre o qual quatro anos antes, 1891, havia sido promulgada a lei que tirava da Igreja Católica o monopólio da realização do matrimônio, que poderia a partir de então ser realizado apenas na esfera civil. E o faz pela via da argumentação moral voltada ao tema do natural contra o artificial, que está, como vimos, na raiz de posturas conservadoras. Ao fazer isso – e daí a contribuição da interpretação de José Murilo – ele se apresenta munido de argumentos que estão na ordem do dia: diferentemente do que possa parecer à primeira vista, o tema da moral não teria mesmo que sair do campo de visão dos autores naturalistas, porque, longe de ser um tema defasado, estava em plena atualidade na aurora do século por vir.

Vimos que o romance de Aluísio Azevedo se insere em uma discussão polêmica, que envolve um conflito entre opiniões mais afeitas à influência da esfera religiosa e outras mais desejosas de uma maior autonomia laica nas decisões concernentes ao casamento. *Livro de uma sogra* polemiza com a visão predominante, do casamento como esteio moral capaz de garantir a honra da mulher, mesmo às custas de sua realização pessoal. Ele, no entanto, equilibra-se em uma linha tênue, pois, ao reconhecer que o preconceito social inviabiliza a desconsideração pura e simples do matrimônio, acaba por reconhecer a importância da aparência perante a sociedade, e as estratégias da sogra perseguirão esse duplo objetivo da felicidade pessoal dentro da união conjugal, par contraditório a partir da maneira como o romance concebe essas duas esferas.

Procurei mostrar como essa discussão recupera conceitos discutidos ao longo do trabalho, explicitando como esse romance mobiliza elementos caros ao modo pelo qual as sociedades constituíram seus modos de compreender e (tentar) regular a vivência das relações humanas. *Livro de uma sogra* parece mesmo ser a tentativa de Aluísio Azevedo se inserir em um debate que já havia mobilizado pouco tempo antes seu amigo Pardal Mallet, que preferiu a via não ficcional para emitir sua opinião sobre o casamento e mais especificamente sobre o divórcio.

O tom geral do romance concorda com as ideias de Mallet, ao defender a união de um casal baseada no amor, no sentimento portanto, em oposição à imposição advinda do matrimônio

---

<sup>489</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. p. 135-6.

que não deve ser dissolvido mesmo na ausência de sentimento entre os cônjuges. A mímica do enredo parece sugerir que ele não passou de subterfúgio para que Aluísio propusesse a discussão que ele encampa. Daí, uma questão interessante (tanto quanto a dificuldade de lhe encontrar uma resposta) é a que se pergunta pelo motivo pelo qual Aluísio Azevedo, um escritor com acesso à imprensa e que poderia, portanto, manifestar-se por meio de um artigo de opinião ou um livreto, como Mallet, escolheu abordar tal assunto dando-lhe um contorno ficcional.

Teria concebido seu livro como uma forma de corresponder ao seu intento de ilustrar o leitor? Vejamos como ele concebe a existência quase que de uma “missão”, que seria a de educar o gosto para uma literatura que ele concebe como superior ao modelo romântico que seria predominante no gosto do público:

Diremos logo com franqueza que todo o nosso fim é encaminhar o leitor para o verdadeiro romance moderno. Mas isso já se deixa ver sem que ele o sinta, sem que ele dê pela trama, porque ao contrário ficaremos com a isca intacta. É preciso ir dando a coisa em pequenas doses, paulatinamente. Um pouco de enredo de vez em quando, uma ou outra situação dramática de espaço a espaço, para engodar, mas sem nunca esquecer o verdadeiro ponto de partida: a observação e o respeito à verdade. Depois as doses de Romantismo irão diminuindo gradualmente, enquanto as de naturalismo se irão desenvolvendo; até que um belo dia, sem que o leitor o sinta, esteja completamente habituado ao romance de pura observação e estudo de caracteres<sup>490</sup>.

Essas palavras constam no interior do folhetim *Mistério da Tijuca*, e acabaram não figurando na edição definitiva do romance (rebatizado como *Girândola de Amores*). É curioso notar que o mesmo autor dessas palavras publicaria romances como *A mortalha de Alzira*<sup>491</sup>, o qual, apesar do que dissera o autor, utiliza-se de um elemento romântico dos mais tradicionais, como a paixão arrebatadora que faz perder os amantes. Mas ele traz também, e acredito que esse elemento seja a tônica da narrativa, uma crítica bastante ácida à religião, em moldes parecidos aos vistos em *Livro de uma sogra*: denúncia do que seriam imposições repressoras das convenções sociais à vivência livre dos sentimentos considerados naturais. Em *A mortalha de Alzira*, o promissor Ângelo, consagrado ao serviço eclesiástico desde a mais tenra idade se vê,

---

<sup>490</sup> AZEVEDO, Aluisio. Apud LEVIN, op.cit p. 29.

<sup>491</sup> O romance seria uma adaptação de um conto de Théophile Gautier, *La morte amoureuse*. Colocar o próprio nome nessa adaptação e dar-lhe um novo título é o que justifica as considerações que fizemos sobre Aluísio Azevedo.

aos poucos, incapaz de resistir à paixão pela bela Alzira, e após delírios cada vez mais frequentes e intensos ele acaba por se desviar do caminho da religião e sucumbe, suicidando-se. Aluísio Azevedo, assim, volta à ativa com obras de enredos bastante distintos, mas de temática aproximada, ambos se constituindo em crítica à sociedade (e por tabela, à religião), exaltando a vivência menos comprimida pelas convenções sociais. Seria essa sua contribuição para a educação dos leitores.

## CONCLUSÃO

Ao optar pela confluência entre crítica literária e história para discutir a prosa naturalista, fui levado a uma tentativa de reconstrução de elementos próprios ao debate que essa literatura suscitou. Esse movimento, caro à perspectiva teórica da História da Leitura, parte do princípio de que a literatura, enquanto produto cultural, não é indiferente às constrações próprias do momento de sua produção, afirmação que, se não é sinônimo de redução da literatura a mero “reflexo” de determinada sociedade, é, por outro lado, admissão da ideia de que sua compreensão não deve se abster de procurar compreender as injunções históricas que lhe são coevas.

A partir dessa perspectiva, o teor dos debates presentes na recepção crítica dos autores do período nos levou a destacar os temas da moralidade e da natureza. Acredito que o primeiro exerceu um papel que se pode chamar de “estrutural” nesses debates. Com esse termo, quero sugerir que a recepção crítica do naturalismo não seria o que foi se a preocupação com a moral estivesse ausente do horizonte de intervenção dos críticos. E o mesmo pode ser dito da própria produção romanesca. Nos três romances aqui abordados, a moral é mencionada e, ao menos em dois deles (*A carne* e *Livro de uma sogra*), objeto de discussão. Adolfo Caminha, autor de *Bom-crioulo*, mostrou sua preocupação quanto a ser acusado de escritor imoral, o que ele rejeitou veementemente. Desse modo, um elemento tão importante para compreender a recepção crítica do romance em meados do século XIX no Brasil não deve ficar ausente dos olhares que procuram compreender a prosa ficcional de final do século, que parece, à primeira vista, tão distante do tema da moralidade.

O segundo aspecto ressaltado no trabalho foi o das discussões sobre o tema da natureza. Ele remete a uma longa discussão que perpassa toda a história da arte, abordada neste trabalho de maneira a oferecer elementos suficientes para que se pudesse situar um dos cernes da disputa entre autores e críticos do naturalismo, justamente sobre os modos de representação da natureza (e a conseqüente pergunta por qual natureza seria digna de ser representada). Penso que a inserção das discussões teóricas do naturalismo nessa longa história, que remonta até a mimesis aristotélica e sofreu transformações decisivas nos séculos XVIII e XIX, serve como uma espécie de antídoto contra as apressadas simplificações que tomaram a literatura naturalista como “cópia da realidade”, as quais parecem ter acreditado demasiadamente em uma estratégia de defesa, ou de propaganda, dos próprios autores, sem se perguntar pela maneira como sua produção se

inseriria em um debate que não começou e nem terminou com eles. Podemos dizer que o naturalismo foi mais um capítulo nessa longa história das teorizações e realizações sobre o modo e os porquês de o homem empreender o trabalho de representação de sua presença no mundo por meio da inventividade ficcional.

Ter contemplado as críticas lançadas na França e no Brasil também me parece trazer uma contribuição para a compreensão do naturalismo. É comum tomar os romances brasileiros como tentativas de cópia dos romances franceses. Essa concepção, tributária de equívocos que vão sendo superados por estudos mais especializados, ainda pensa a produção cultural em termos da “influência” de um país sobre outro, termo que também começa a perder proeminência na medida em que sugere a submissão de um a outro lado no contato entre os diferentes. Contudo, trabalhos recentes, como os de Serge Gruzinski<sup>492</sup> e aqueles desenvolvidos no âmbito do Projeto Temático Fapesp “A circulação transatlântica dos impressos – A globalização da cultura no Século XIX” têm mostrado que o processo de trocas culturais em escala mundial não é uma via de mão única, como se somente os centros produzissem cultura a ser exportada para as periferias. Sem que se queira negar a supremacia europeia na quantidade de bens culturais produzidos (conquanto a Europa, durante o XIX, por exemplo, não seja mais que Paris e Londres em termos de referência mundial), é possível perceber que a produção das periferias atinge os grandes centros, problematizando a passividade que seria marca do modo de desenvolvimento da cultura em países periféricos. No âmbito das reflexões possíveis a partir dessa reavaliação da relação entre o ambiente cultural de países distintos, que rejeita a tomada da Europa como referência para a avaliação e análise dos vários elementos envolvidos na produção de cultura, uma boa síntese pode ser a seguinte:

Dessa forma, ideias como a de atraso não têm lugar, pois não se considera a existência de uma cronologia única, referenciada pelo que se passa nos países mais desenvolvidos da Europa. Aquilo que foi visto, muitas vezes, como atraso resulta da supervalorização do modelo europeu (ou, melhor, de algumas das nações mais desenvolvidas da Europa) e de uma falta de atenção aos modos específicos de produção da cultura letrada nas diferentes partes do globo. Do mesmo modo, não há interesse em pensar o Brasil como unidade isolada nem supervalorizar o que lhe é específico, pois a cultura desenvolvida no país – e, principalmente, a cultura letrada – tem evidente conexão com o que se passa na Europa –

---

<sup>492</sup> GRUZINSKI, op.cit.

o que quer dizer, basicamente, Inglaterra, França e Portugal, quando se pensa no século XIX<sup>493</sup>.

Note-se que a crítica brasileira oitocentista discute os romances naturalistas nos mesmos moldes que a crítica francesa, mostrando, tal qual sua congênere estrangeira, dificuldades semelhantes diante da feição considerada ousada desses romances, propondo advertências parecidas aos escritores e revelando, com isso, a presença de preocupações moralizantes e da crença nos efeitos da leitura. Esse aspecto me parece relevante porque mostra países com uma história bastante distinta em vários aspectos – que se pense, por exemplo, na instituição da escravidão do Brasil até quase o limiar do século XX e na Revolução Francesa – esposando um modo de apropriação e discussão da cultura bastante similar. Não seria de se esperar que o país dos iluministas e da revolução fosse muito mais receptivo a uma literatura produzida sob os auspícios do cientificismo que aquele nascido e crescido sob a presença incontestada da escravidão e carente de um processo revolucionário? Veja-se, a partir desse exemplo, que a cultura, conquanto não seja desligada dos demais âmbitos da sociedade, não é meramente decorrente deles, guardando uma ponta de autonomia que convida a compreendê-la em seus próprios termos.

Daí que, quanto ao naturalismo, seja mais prudente falar em “apropriação”<sup>494</sup> para se pensar a relação entre os escritores brasileiros e sua declarada intenção de seguir ao “senhor e mestre Zola” (nas palavras de Júlio Ribeiro), termo que resguarda uma possibilidade de autonomia maior do que o sugerido pela ideia de “influência”, “cópia” ou “imitação”. A esse respeito, aliás, a ousadia de Adolfo Caminha ao tratar do tema da homossexualidade na Marinha, em *Bom-crioulo*, não encontra paralelo nessa época entre as produções do “mestre”, o que mostra o espaço de inventividade próprio dos autores brasileiros, por mais que tenham tido a intenção de se inscrever no que havia de mais atual em termos literários em seu momento, justamente a literatura naturalista.

---

<sup>493</sup> ABREU, Márcia. “A circulação transatlântica dos impressos – A Globalização da Cultura no Século XIX”. *LIVRO* – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição. Nº 1. Maio 2011. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011. p. 126.

<sup>494</sup> Refiro-me a “apropriação” a partir das palavras de Roger Chartier: “a apropriação era a maneira de rejeitar a tirania da escala social aplicada às práticas culturais ou todos os discursos que pensavam que, quando há uma força de aculturação, as pessoas são de imediato aculturizadas sem haver de permeio espaços, distâncias ou lugares para estas formas de apropriações distintas ao que tenta impor uma autoridade, qualquer que seja sua natureza”. CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001. p. 117.

No entanto, a existência de um espaço próprio de inventividade por parte dos autores (e críticos) brasileiros não é sinônimo de ausência de critérios capazes de julgar a qualidade da produção que aqui teve lugar. Como aparece na síntese citada anteriormente, o Brasil não é “unidade isolada”, razão pela qual procuramos ressaltar os critérios de avaliação da literatura naturalista para, a partir deles, propor uma leitura dos romances selecionados.

Se for concedido que o trabalho da crítica consiste em procurar avaliar a qualidade da elaboração literária de determinado autor (no caso da perspectiva teórica aqui adotada, em consonância com os critérios próprios à sua época), bem como tentar entender os elementos em disputa no caso de discordância entre a visão de autores e críticos (discordâncias essas que abundam no naturalismo), e, além disso, oferecer ao leitor elementos que o ajudem a ter uma compreensão um pouco mais especializada de determinados autores e obras, ficarei satisfeito se o que aqui foi feito for tomado como exercício de crítica literária.

## Bibliografia citada

ABRAMS, Meyer Howard. *O espelho e a lâmpada: teoria romântica e tradição crítica*.

Tradução: Alzira Vieira Allegro. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

ABREU, Márcia Azevedo de. *Os caminhos dos livros*. Campinas, SP: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 2003.

ABREU, Márcia. “A circulação transatlântica dos impressos – A Globalização da Cultura no Século XIX”. *LIVRO* – Revista do Núcleo de Estudos do Livro e da Edição. Nº 1. Maio 2011. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ALONSO, Angela. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ARARIPE JUNIOR. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

ARAÚJO, Gilberto. *Júlio Ribeiro: Cadeira 24, patrono*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2011.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

d’AUREVILLY, J. Barbey. *Le Roman contemporain*. Alphonse Lemerre Éditeur: Paris, 1902.

BAGULEY, David. *Le naturalisme et ses genres*. Paris: Éditions Nathan, 1995.

BERNARD, Claude. *Introduction à l’étude de la médecine expérimentale. Part I*. Paris: Librairie Delagrave, 1939.



BOCAGE, Manuel Maria de Barbosa l'Hedois du. "Soneto do prazer efêmero". Acesso em <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/wk000342.pdf>

BRUNETIÈRE, Ferdinand. *Le roman naturaliste*. Phénix Éditions: Paris, 2002. (1ª edição 1892).

BRUNETIÈRE, F. *L'art et la morale*. Deuxième édition. J. Hetzel et cie. Éditeurs: Paris, 1898.

BULHÕES, Marcelo. *Leituras do desejo – o erotismo no romance naturalista brasileiro*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CAIRO, Luiz Roberto. *O salto por cima da própria sombra – o discurso crítico de Araripe Júnior: uma leitura*. São Paulo: Anna Blume, 1996.

CAMINHA, Adolfo. *Cartas literárias*. Fortaleza: EUFC, 1999. (1ª edição 1895).

CANDIDO, Antonio. "Timidez do romance". In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.

CANDIDO, Antonio. "De cortiço a cortiço". In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antonio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 2002.

CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2006.

CARVALHO, Adherbal de. "O naturalismo no Brasil". In: *Esboços litterarios*. Rio de Janeiro: H. Garnier Livreiro-Editor, 1902.

CARVALHO, José Murilo de. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. 3ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CASTRO, Viveiros de. *Atentados ao pudor – estudo sobre as aberrações do instinto sexual*. 4ª edição aumentada. Rio de Janeiro: Livraria Editora Freitas Bastos, 1943. (1ª edição 1894)

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.). *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010

CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. “Reverendo o naturalismo”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.). *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

CAULFIELD, Sueann. *Em defesa da honra: moralidade, modernidade e nação no Rio de Janeiro (1918-1940)*. Tradução de Elizabeth de Avelar Solano Martins. Campinas,SP: Editora da Unicamp/Centro de Pesquisa em História Social da Cultura, 2000.

CHARTIER, Roger. *Cultura escrita, Literatura e História*. Porto Alegre: Artmed, 2001

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS, 2002.

COLIN, René-Pierre. *Schopenhauer en France: un mythe naturaliste*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1979.

COSTA, Jurandir Freire. *Ordem médica e norma familiar*. 5ª edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DEL PRIORE, Mary. *História do amor no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2005.

DUARTE, Urbano. “O naturalismo”. *Revista Brasileira*. Rio de Janeiro, 1880.

DUGAS, Ludovic. *Cours de morale théorique & pratique. I – morale théorique*. 2<sup>a</sup> ed. revue et corrigé. Paris: Henry Paulin et Cie, Éditeurs, 1909.

DUTRA e MELLO. “A moreninha”. *Minerva Brasiliense*, 01/10/1844

EHRARD, Jean. *L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle*. Paris: Albin Michel, 1994.

ELLIOT, Hiram. In: *O Brazil-Medico - Revista Semanal de Medicina e Cirurgia*. Ano X, nº 35, 1893.

GAY, Peter. *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: a educação dos sentidos*. Tradução: Per Salter. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

GRUZINSKI, Serge. *Les quatre parties du monde – Histoire d’une mondialisation*. Paris: Éditions de La Martinière, 2004.

GUIMARÃES, Bernardo. *Poesia erótica e satírica*. Organização e introdução Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992

HOBSBAWN, Eric. *A era das revoluções*. Tradução Marcus Penchel e Maria L. Teixeira. 25<sup>a</sup> edição. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

HOWES, Robert. “Raça e sexualidade transgressiva em *Bom-Crioulo* de Adolfo Caminha”. *GRAPHOS* – Revista da Pós-Graduação em Letras da UFPB. João Pessoa, vol. 7, nº 2/1, 2005. p. 171-190.

HUME, David. *Uma investigação sobre os princípios da moral*. Tradução de José Oscar de Almeida Marques. Campinas,SP: Editora da Unicamp, 1995.

LAJOLO, Marisa & ZILBERMAN, Regina. *A leitura rarefeita – livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

LAPORTE, Antoine. *Naturalisme ou l'immoralité littéraire – Émile Zola, l'homme et l'oeuvre*. S/E. Paris, 1894.

LEMAÎTRE, Jules. “Émile Zola”. In: *Les contemporains – études et portraits littéraires*. Première Série. Paris: Boivin & Cie. Éditeurs, s/d.

LENOBLE, Robert. *Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature*. Paris: Éditions Albin Michel, 1969.

LEVIN, Orna Messer. “Aluísio Azevedo romancista”. In: AZEVEDO, Aluisio. *Obras completas*. Organização: Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

LOPES, Cristiane Fernandes. *Quod Deus conjuxit homo non separet: um estudo de gênero, família e trabalho através das ações de divórcio e desquite no tribunal de justiça de Campinas (1890-1938)*. Dissertação de mestrado. Universidade de São Paulo: São Paulo, 2002.

LUZ, Joaquim Vieira da. “Fran Pacheco e Adolfo Caminha”. In: LUZ, Joaquim Vieira da. *Fran Pacheco e as figuras maranhenses*. Livros de Portugal, S.A – Edições Dois Mundos: Rio de Janeiro, 1957.

MALLET, Pardal. *Pelo divórcio!* Rio de Janeiro: Fauchon e Cia. Livreiros-editores, 1894.

MENDES, Leonardo. *O retrato do imperador: negociação, sexualidade e romance naturalista no Brasil*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

MENDES, Leonardo. “Zola e o romance experimental no Brasil”. In: CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira; MELLO, Celina Maria Moreira de (orgs.). *Cenas da literatura moderna*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2010.

MITTERAND, Henri. *Le regard et le signe – Poétique du roman réaliste et naturaliste*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987.

MORAES, João Quartim de, “Apresentação”. In: MORELLY. *Código da natureza*. Tradução: Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

MORELLY. *Código da natureza*. Tradução de Denise Bottmann. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994.

NASCIMENTO, José Leonardo do. *O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história*. São Paulo: Editora Unesp, 2008.

PAGÈS, Alain. *Émile Zola – Bilan critique*. Éditions Nathan: Paris, 1993

PAGÈS, Alain. *La bataille littéraire*. Librairie Séguier: Paris, 1989.

POIVRE D’ARVOR, Olivier et Patrick. “*Fault-il brûler ce livre?*” – Écrivains en procès. Condè-sur-Noireau: Éditions Points, 2010.

PRADO, Antonio Arnoni. “Aluísio Azevedo e a crítica”. In: AZEVEDO, Aluisio. *Obras completas*. Organização: Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

RIBEIRO, Julio. *Cartas sertanejas; Procellarias*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: FUNDAP, 2007.

RIBEIRO, Julio; SENA, Freitas. *Uma polêmica célebre*. Compilação de Victor Caruso. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s/d.

ROMERO, Silvio. *O naturalismo em litteratura*. São Paulo: Typographia da província de São Paulo, 1882

ROMERO, Sílvio. “Retrospecto literário”. In: ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira*. 5º volume. 7ª edição. Organizada e prefaciada por Nelson Romero. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Flammarion, 2008 (1755).

SAPIRO, Gisèle. *La responsabilité de l'écrivain – littérature, droit et morale en France (XIX-XXI siècle)*. Paris: Éditions du Seuil, 2011.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Le fondement de la morale*. Traduction d'Auguste Burdeau. Paris: Librairie Générale Française, 1991.

SILVA, Hebe Cristina da. “Teixeira e Sousa – a trajetória de um romancista brasileiro em busca de consagração”. In: ABREU, Márcia Azevedo de (org.). *Trajatórias do romance: circulação, leitura e escrita nos séculos XVIII e XIX*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2008.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, s/d.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? – uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SUWALA, Halina. *Autour de Zola et du naturalisme*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1993.

TAUNAY, Alfredo D'escragnolle. “Zola – La débâcle”. In: *Philologia e critica (impressões e estudos)*. São Paulo: Companhia Melhoramentos de S. Paulo, 1921.

VERÍSSIMO, José. *Teoria, crítica e história literária*. Seleção e apresentação de João Alexandre Barbosa. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

WEIL, Éric. “Morale”. In: *Dictionnaire de la philosophie*. Paris: Éditions Albin Michel, 2000.

WOOD, James. *Como funciona a ficção*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WOODMANSEE, Martha. “The Interests in Disinterestedness”. In: *The autor, art, and the market – rereading the history of aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

ZEVAÈS, Alexandre. *Les procès littéraires au XIX siècle*. Paris: Librairie Académique, 1924.

ZOLA, Émile. *O romance experimental e o naturalismo no teatro*. Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

ZOLA, Émile. “Deux définitions du roman”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 2: Le feuilletoniste, 1866-1867*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002.

ZOLA, Émile. “Les documents humains”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 9: Nana, 1880*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002.

ZOLA, Émile. “Le sens du réel”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 9: Nana, 1880*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002.

ZOLA, Émile. “De la moralité dans la littérature”. In: ZOLA, Émile. *Oeuvres complètes. Tome 10: La critique naturaliste, 1881*. Publiées sous la direction de Henri Mitterand. Paris: Nouveau Monde Éditions, 2002.

## Romances

AZEVEDO, Aluísio. *Ficção completa em dois volumes*. Organização Orna Messer Levin. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005

AZEVEDO, Aluísio. *Livro de uma sogra*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. (1ª edição, 1895).

CAMINHA, Adolfo. *Bom-crioulo*. 2ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1991. (1ª edição, 1895).

CAMINHA, Adolfo. *A normalista*. 11ª edição. São Paulo: Editora Ática, 1997. (1ª edição, 1893).

GONCOURT, Edmond & Jules. *Germinie Lacerteux*. Nouvelle édition. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1877

GONCOURT, Edmond de. *La fille Élisa*. Septième édition. Paris: G. Charpentier Éditeur, 1877

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. São Paulo: Círculo do livro, s/d. (1ª edição, 1888).

RIBEIRO, Júlio. *A carne*. Apresentação e notas Marcelo Bulhões. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002. (1ª edição, 1888).

ZOLA, Émile. *L'assomoir*. Préface de Jean-Louis Bory. Édition d'Henri Mitterand. Paris: Éditions Gallimard, 1978 (1ª edição, 1876).