

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
Centro de Letras e Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Letras



Tese

O discurso científico e a representação do indivíduo e do coletivo: Uma análise literária de *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola.

Kassandra Naely Rodrigues dos Santos

Pelotas, 2025

Kassandra Naely Rodrigues dos Santos

O discurso científico e a representação do indivíduo e do coletivo: Uma análise literária de *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Doutorado – do Centro de Letras e Comunicação da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras – Área de concentração: Literatura, cultura e tradução.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Milena Kunrath

Pelotas 2025

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

S237d Santos, Kassandra Naely Rodrigues dos

O discurso científico e a representação do indivíduo e do coletivo [recurso eletrônico] : uma análise literária de *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola / Kassandra Naely Rodrigues dos Santos ; Milena Hoffmann Kunrath, orientadora. — Pelotas, 2025.
228 f. : il.

Tese (Doutorado) — Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, 2025.

1. Émile Zola. 2. Naturalismo francês. 3. Rougon-Macquart. 4. Individualismo e coletivismo na literatura de Zola. 5. Determinismo e hereditariedade na literatura de Zola. I. Kunrath, Milena Hoffmann, orient. II. Título.

CDD 809

Kassandra Naely Rodrigues dos Santos

O discurso científico e a representação do indivíduo e do coletivo: Uma análise literária de *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola

Tese aprovada, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora em Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 8 de julho de 2025

Banca examinadora:

Prof.^a Dra. Milena Hoffmann Kunrath (Orientadora/Presidente da Banca)
Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Alfeu Sparemberger (Membro da Banca)
Doutor em Letras pela Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Andrea Cristiane Kahmann (Membro da Banca)
Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof.^a Dra. Luciana Paiva Coronel (Membro da Banca)
Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo

Prof.^a Dra. Rosani Úrsula Ketzer Umbach (Membro da Banca)
Doutora em Neuere Deutsche Literatur pela Freie Universität Berlin

**Dedico este trabalho aos meus pais, meus
irmãos e meu marido.**

Agradecimentos

Em primeiro lugar, a Deus, por me conceder forças e iluminar meu caminho, permitindo que eu concluísse mais uma etapa da minha formação profissional.

À minha base, meus pais, Antônio e Madalena, pelo amor, pela dedicação e pelo apoio em todos os momentos. Vocês sempre acreditaram em mim e incentivaram cada passo da minha trajetória acadêmica.

Ao meu marido, Igor, meu companheiro e amparo emocional, pelo apoio incondicional, pela compreensão diante das minhas ausências e pela valorização da minha dedicação.

Aos meus irmãos, Ântoni e Yasmym, cuja presença em minha vida me fortaleceu para seguir em frente.

À minha orientadora, professora Dra. Milena Kunrath, pela paciência, pelo profissionalismo e por tornar mais leve essa longa caminhada.

Aos professores, Dr. Alfeu SpareMBERGER, Dra. Andrea Kahmann, Dra. Luciana Coronel e Dra. Rosani Umbach, membros da banca, pela gentileza em aceitarem o convite e contribuírem com suas valiosas reflexões.

Por fim, ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Pelotas, minha gratidão por tornar possível a concretização deste sonho.

Obrigada!

Se você me perguntar o que eu vim fazer neste mundo, eu lhe
direi: eu vim para viver em voz alta.

Émile Zola

Resumo

SANTOS, Kassandra Naely Rodrigues dos. **O discurso científico e a representação do indivíduo e do coletivo:** Uma análise literária de *Les Rougon-Macquart*, de Émile Zola. Orientadora: Prof.^a Dra. Milena Kunrath. 2025. 228 f. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

A presente tese de doutorado propõe uma análise literária do discurso determinista, de ordem social e hereditária, presente na relação entre o indivíduo e seu coletivo, tal como desenvolvidos em diferentes romances do escritor francês Émile Zola. Busca-se, ainda, identificar personagens que apresentem densidade psicológica e literária capazes de romper com as questões defendidas pelo autor, como o determinismo interno e o determinismo externo. As vinte obras analisadas pertencem à série literária intitulada *Os Rougon-Macquart: História Natural e Social de uma Família sob o Segundo Império* (1871–1893), a qual integra o movimento estético literário naturalista, inaugurado pelo próprio Zola. Esse movimento retrata artisticamente a sociedade por meio da observação fiel da realidade, fundamentando-se em conceitos científicos vigentes à época, como a teoria determinista dos três fatores e a teoria da hereditariedade. A teoria determinista, advinda do historiador Hippolyte Taine, sustenta a crença na impossibilidade do ser humano exercer o livre-arbítrio, uma vez que suas atitudes e reações estariam condicionadas a fatores pré-determinados, como a raça, o momento histórico e o meio social. Por sua vez, a teoria da hereditariedade, inspirada na medicina experimental do médico Claude Bernard, defende que o processo de transmissão das características biológicas entre gerações, incluiria também a herança de traços psicológicos e até dos vícios de seus antecessores. Neste contexto, o conceito de coletivismo – que valoriza o bem comum e os interesses do grupo acima dos interesses individuais – está associado à aplicação do determinismo social e genético. Em contrapartida, o individualismo – que valoriza a autonomia e a liberdade de escolha – representa uma ruptura com esse determinismo. Durante o período de publicação dos romances, essas narrativas não apenas propagaram ideias políticas e sociais, mas também atuaram como ferramenta de denúncia do contexto histórico ao abordar problemáticas que envolvem tanto ambientes mais interioranos – como a vida campestre, as disputas por terras e a exploração de trabalhadores braçais – quanto os espaços urbanos, representados pelo crescimento das grandes cidades, pela convivência entre diferentes classes sociais, pela vida política, pelo luxo e pelo alto comércio, entre outras questões pertinentes à França do século XIX. Assim, de maneira dialética, a realidade repercute na escrita, ao mesmo tempo que a escrita influencia a realidade: o romance denuncia a realidade, que, por sua vez, torna-se o alimento que fertiliza essa escrita.

Palavras-chave: Émile Zola; Naturalismo francês; Rougon-Macquart; Individualismo e coletivismo na literatura de Zola; Determinismo e hereditariedade na literatura de Zola.

Abstract

SANTOS, Kassandra Naely Rodrigues dos. **The scientific discourse and the representation of the individual and the collective:** A literary analysis of *Les Rougon-Macquart*, by Émile Zola. Advisor: Prof.^a Dr. ^a Milena Kunrath. 2025. 228 p. Doctoral dissertation (Doctorate in Letters) – Center for Letters and Communication, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2025.

This doctoral dissertation proposes a literary analysis of deterministic discourse, in social order and heredity, present on individuals and collective relationship representation, such as in different novels by the French writer Émile Zola. It further seeks to identify characters whose present psychological and literary density is capable of breaking away to the matters defended by the author, such as internal and external determinism. The twenty works analyzed belong to the literary series titled *Os Rougon-Macquart: História Natural e Social de uma Família sob o Segundo Império* (1871–1893), to which integrate the naturalist aesthetic movement, which was launched by the writer himself. This movement seeks to artistically portray society through an accurate observation of reality, based on the specific concepts prevalent at time, such as Deterministic Three Factors theory and heredity theory. The deterministic theory, developed by the historian Hippolyte Taine, sustains the belief of the impossibility of human exert free will, since individuals' attitudes and reactions are conditioned by predetermined factors such as race, historical context, and social environment. On the other hand, the heredity theory, inspired by the experimental medicine of physician Claude Bernard, claims that the process of transmission of biological traits between generations also includes the heritage of psychological characteristics and even the vices of their ancestors. In this context, the concept of collectivism – which treasures the common wellness and the group's interest above the individual's interest – is associated with the application of social and genetic determinism. In contrast, individualism – which values autonomy and freedom of choice – represents a rupture from determinism. During the period of publication of these novels, these narratives not only propagated political and social ideas, but also served as a denouncing tool of the historical context by addressing issues involving both rural environments – such as country life, land disputes, and the exploitation of manual labor – as well as urban spaces, pictured through the growth of large cities, the coexistence of different social classes, political life, luxury, and high commerce, among other relevant issues of 19th-century France. Thus, in a dialectical manner, reality resonates in the writing while the writing influences reality: the novel denounces reality, which in turn, becomes the nourishment that fertilizes this writing.

Keywords: Émile Zola; French Naturalism; Rougon-Macquart; Individualism and collectivism in Zola's literature; Determinism and heredity in Zola's literature.

Resumen

SANTOS, Kassandra Naely Rodrigues dos. **El discurso científico y la representación de lo individual y lo colectivo:** un análisis literario de Les Rougon-Macquart, de Émile Zola. Tutora: Prof. Dra. Milena Kunrath. 2025. 228 h. Tesis Doctoral (Doctorado en Letras) – Centro de Letras y Comunicación, Universidad Federal de Pelotas, Pelotas, 2025.

La presente tesis doctoral propone un análisis literario del discurso determinista, de índole social y hereditaria, presente en la relación entre el individuo y su colectivo, tal como desarrollados en diferentes novelas del escritor francés Émile Zola. Se busca, además, identificar personajes que presenten una densidad psicológica y literaria capaces de romper con los postulados defendidos por el autor, como el determinismo interno y el determinismo externo. Las veinte obras analizadas pertenecen a la serie literaria titulada Los Rougon-Macquart: historia natural y social de una familia bajo el Segundo Imperio (1871-1893), la cual integra el movimiento estético literario naturalista, inaugurado por el propio Zola. Este movimiento propone retratar artísticamente la sociedad por medio de la observación fiel de la realidad, basándose en conceptos científicos vigentes en la época, como la teoría determinista de los tres factores y la teoría de la herencia. La teoría determinista, originada por el historiador Hippolyte Taine, sostiene la creencia en la imposibilidad de los seres humanos de ejercer el libre albedrío, una vez que sus actitudes y reacciones estarían condicionadas por factores predeterminados, como la raza, el momento histórico y el entorno social. A su vez, la teoría de la herencia, inspirada en la medicina experimental del médico Claude Bernard, defiende que el proceso de transmisión de las características biológicas entre generaciones incluiría también la herencia de rasgos psicológicos e incluso los vicios de sus predecesores. En este contexto, el concepto de colectivismo – que valora el bien común y los intereses del grupo por encima de los intereses individuales – se asocia a la aplicación del determinismo social y genético. Por el contrario, el individualismo – que valora la autonomía y la libertad de elección – representa una ruptura con este determinismo. Durante el período en que se publicaron las novelas, estas narraciones no sólo propagaron ideas políticas y sociales, sino que también actuaron como una herramienta de denuncia del contexto histórico al abordar cuestiones que involucraban tanto los entornos más rurales – como la vida en el campo, las disputas por la tierra y la exploración de los trabajadores manuales – así como los espacios urbanos, representados por el crecimiento de las grandes ciudades, la coexistencia de diferentes clases sociales, la vida política, el lujo y el gran comercio, entre otros temas pertinentes a la Francia del siglo XIX. Así, de manera dialéctica, la realidad repercute en la escritura, al mismo tiempo que la escritura influye en la realidad: la novela denuncia la realidad, que, a su vez, se convierte en el alimento que fertiliza esta escritura.

Palabras clave: Émile Zola; Naturalismo francés; Rougon-Macquart; Individualismo y colectivismo en la literatura de Zola; Determinismo y herencia en la literatura de Zola.

Lista de Figuras

Figura 1 – Retrato de Émile Zola em 1888.....	48
Figura 2 – Émile Zola por Édouard Manet (1868)	96
Figura 3 – Carta aberta <i>J'Accuse...!</i> (1898), jornal <i>L'Aurore</i> , por Émile Zola.....	100
Figura 4 – A árvore genealógica dos <i>Rougon-Macquart</i> . (Versão de 1878)	165

Sumário

Introdução	11
1 Entre letras e páginas: A literatura que atravessa as revoluções	19
1.1 O surgimento e consolidação da literatura zolaiana	38
1.1.1 Thérèse Raquin: Um estudo de caso	50
1.1.2 A Saga literária e científica dos Rougon-Macquart	54
1.2 O naturalismo e a estética do Romance Experimental na literatura de Zola	84
1.3 Zola e sua militância artística e política	94
1.3.1 Em defesa da liberdade artística	94
1.3.2 O caso do capitão Alfred Dreyfus	99
2 Coletivismo em Zola	102
2.1 A representação literária naturalista da diversidade social	103
2.2 Ideologias políticas: Entre a revolta e a revolução	118
2.3 Família, fé e feminino: as convenções impostas pela sociedade	130
2.4 Animalização x bestialidade humana	143
2.5 Paris viva: a personificação do espaço físico e a humanização das coisas	150
2.6 Determinismo social ou hereditariedade?	158
3 Individualismo em Zola	188
3.1 Dos Rougon-Macquart	189
3.1.1 Hélène e Jeanne Grandjean: o desprezo x o ciúme	189
3.1.2 A resignação de Pauline Quenu	192
3.1.3 A pureza de Angélique Marie Rougon	194
3.1.4 Os Mouret: A herança genética da superação?	196
3.1.5 A ciências de Pascal Rougon	199
3.2 Outros personagens	201
3.2.1 A pluralidade identitária da Família Maheu	201
3.2.2 O anarquismo de Suvarin	208
3.2.3 A resiliência de Denise Baudu	211
3.2.4 A ingenuidade de Goujet	212
Considerações Finais	215
Referências	221

Introdução

A segunda metade do século XIX foi um período histórico de grandes transformações na economia, na cultura e na política da França, impulsionadas principalmente pelo desenvolvimento de uma sociedade urbana em constante expansão.

Nos centros urbanos, o processo de industrialização aliado à estrutura social capitalista crescente refletiu no surgimento de novas classes sociais, como a dos operários, que, explorados socialmente, manifestavam suas insatisfações por meio das primeiras greves, e a burguesia que, por outro lado, buscava nas ciências de seu tempo respostas para seus anseios.

Nesse contexto histórico-social, marcado pelo surgimento e consolidação do poder da burguesia, pelo expressivo crescimento do proletariado e pela valorização significativa das ciências – com importantes descobertas nas áreas da biologia, genética, física e química – o idealismo e o tradicionalismo deram lugar ao materialismo e ao racionalismo, o método científico tornou-se o principal instrumento para análise e compreensão da realidade e da organização da sociedade. O progresso, aliado à exploração social, fez com que o indivíduo fosse alvo de análises profundas, embasadas pelas teorias científicas emergentes.

Algumas teorias científicas influenciaram ideologicamente o campo das artes ao defender uma representação mais objetiva, fiel e desnuda da realidade. Nesse período surgiu na França do século XIX o movimento estético literário naturalista, cujo precursor e principal representante foi o escritor Émile Zola.

Autor de uma extensa produção literária, Zola destacou-se essencialmente pela série de romances *Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire* (1871 – 1893). Essa saga literária é composta por vinte romances: *A fortuna dos Rougon* (1871); *O regabofe* (1871); *O ventre de Paris* (1873); *A conquista de Plassans* (1874); *O crime do padre Mouret* (1875); *Senhor ministro* (1876); *A taberna* (1877); *Uma página de amor* (1878); *Naná* (1880); *Roupa suja* (1882); *O paraíso das damas* (1883); *A alegria de viver* (1884); *Germinal* (1885); *A obra* (1886); *A terra* (1887); *O sonho* (1888); *A besta humana* (1890); *O dinheiro* (1892); *A derrocada* (1892); e *O doutor Pascal* (1893).¹

¹ A série *Les Rougon-Macquart* possui a seguinte sequência de títulos no original em francês: *La Fortune des Rougon* (1871); *La Curée* (1872); *Le Ventre de Paris* (1873); *La Conquête de Plassans*

A série literária, objeto de pesquisa do presente trabalho, traça a trajetória de uma família francesa desde suas origens, passando por suas ramificações genealógicas, até seu declínio, compondo assim uma grande história que retrata parte da sociedade e costumes de sua época, adotando uma perspectiva mais científica e menos social.

Cada romance que compõe a grande obra *Les Rougon-Macquart* apresenta um enredo narrativo complexo, envolvendo conflitos, relações, vida e morte. Além disso, traz uma denúncia social emaranhada à história principal, abordando situações de abandono, injustiça, violência ou revolta e a influência do fascínio de Zola pelas ciências, especificamente pela genética. Embora compartilhem características em comuns, cada romance mantém sua individualidade, é único dentro no ciclo e pode ser lido e compreendido tanto dentro da organização da coletânea, quanto de forma isolada e desvinculado da saga.

As temáticas e problemáticas zolaianas envolviam tanto ambientes mais interioranos, tais como a vida campestre, a luta por posses de terras e a exploração da mão de obra de trabalhadores, quanto os espaços urbanos, representados pelo processo de urbanização, pela luta entre as diferentes classes sociais, pela forte presença da desigualdade, pela vida política, pela expansão da sociedade capitalista, pelo luxo e pelo grande comércio, entre outras questões.

Ao recriar diferentes ambientes em suas narrativas, Zola fez de sua escrita literária um instrumento de denúncia social, permitindo que diferentes grupos se identificassem com as situações representadas na literatura. Nesse movimento dialético, a realidade influenciou a escrita literária, assim como os romances repercutiram na sociedade. Portanto, as narrativas zolaianas não apenas denunciavam situações e contextos sociais, mas também se tornavam o combustível que abastecia essa escrita.

A técnica de aproximar o contexto histórico, político e social da escrita literária sucedia de uma metodologia de produção literária adotada por Émile Zola, a qual partia de uma prévia pesquisa do ambiente e das pessoas a serem retratadas. Semelhante a um cientista, o escritor naturalista mergulhava no cotidiano de um grupo

(1874); *La Faute de l'abbé Mouret* (1875); *Son Excellence Eugène Rougon* (1876); *L'Assommoir* (1877); *Une page d'amour* (1878); *Nana* (1880); *Pot-Bouille* (1882); *Au Bonheur des Dames* (1883); *La Joie de vivre* (1884); *Germinal* (1885); *L'Œuvre* (1886); *La Terre* (1887); *Le Rêve* (1888); *La Bête humaine* (1890); *L'Argent* (1891); *La Débâcle* (1892); *Le Docteur Pascal* (1893).

para construir um dossiê com anotações, depoimentos e observações, resultando em uma melhor compreensão da dinâmica e organização social do meio a ser retratado em seus romances. Sob um olhar jornalístico, seus extensos cadernos ainda guardam um rico material documental, por vezes mais extenso que o romance resultante da pesquisa.

A proposta inicial da literatura naturalista baseava-se em teorias científicas eclodidas no século XIX na Europa, que defendiam a possibilidade de uma análise científica do indivíduo, com abordagem determinista, e que partiam do estudo de elementos internos e externos, como o meio social de pertencimento, o contexto histórico e os antecedentes familiares.

A escrita de cunho naturalista foi fortemente influenciada por teorias científicas e filosóficas. Entre elas, a teoria da Seleção Natural, proposta pelo biólogo britânico Charles Darwin, que defendia a adaptação e a sobrevivência dos organismos mais aptos; a corrente filosófica do Positivismo, desenvolvida pelo filósofo Auguste Comte, que acreditava que o conhecimento científico era a única forma verdadeira de compreensão e progresso da civilização, baseando-se na observação empírica de fatos naturais que envolviam leis de formação e continuidade ou transformação do tempo e espaço social; a teoria Determinista, adotada pelo historiador Hippolyte Taine, que defendia a impossibilidade do livre-arbítrio humano, considerando que as atitudes e reações dos indivíduos eram condicionadas a fatores pré-determinados como raça, momento histórico e meio social; e a teoria da Hereditariedade, inspirada na medicina experimental do médico Claude Bernard-Horner, sustentando que a herança genética – processo pelo qual as características biológicas são transmitidas de uma geração para outra – seria também aplicada às características psicológicas, além de taras e vícios de seus antecessores.

Assim, na literatura naturalista predominavam as ações instintivas e fisiológicas das personagens, como as pulsões violentas, o erotismo decadente e as disfunções psicológicas hereditárias, prevalecendo a natureza animal do indivíduo sobre os demais aspectos da vida em sociedade.

Os estudos científicos introduzidos ao mundo artístico da literatura naturalista serviam também como instrumentos para melhor compreender a relação entre o sujeito e a sociedade, analisando a influência de elementos internos e externos sobre o comportamento humano. De modo que, quando transposto para a literatura de Zola, esses estudos apresentavam um discurso determinista que defendia um processo

recíproco de transformação, em que o meio influenciava o sujeito, e o sujeito, por sua vez, influenciava o meio.

Logo, observa-se um embate entre o indivíduo e o coletivo nos romances naturalistas de Zola, sendo ambos os conceitos considerados diferentes perspectivas para compreender a relação entre o indivíduo e a sociedade, com implicações específicas para a organização social e política.

A filosofia que abraça o coletivismo volta-se à organização e ao funcionamento de grupos sociais, em que se valoriza os interesses do grupo acima dos interesses individuais, ocorrendo assim um apagamento do indivíduo que é visto como uma unidade coletiva. Em contraponto, a teoria que visa o individualismo enfatiza a autonomia, a independência e a liberdade de escolha, tudo pensado a partir de objetivos e interesses únicos.

Partindo de uma prévia leitura literária da presença desse correlato entre o sujeito e o grupo social de pertencimento é que surgiu o interesse em analisar a representação e desenvolvimento de personagens em obras do escritor Émile Zola que não somente exemplificam, como também destoam das abordagens científicas deterministas escolhidas pelo autor.

No Brasil, há uma ampla e diversificada produção de estudos acadêmicos, como dissertações e teses, que abordam a obra de Émile Zola. Esses trabalhos variam entre análises literárias centradas em romances específicos, como *Germinal* (1885), *A Taberna* (1877), e *Naná* (1880), e investigações interdisciplinares que estabelecem diálogos entre a literatura e áreas como a história, a arte, a geografia, o direito e as ciências sociais. São recorrentes, nestes estudos, temáticas de pesquisa como o naturalismo, a hereditariedade, a crítica social, o tempo histórico, a estética, o papel de Zola no caso Dreyfus e a recepção crítica no Brasil, bem como comparações com autores nacionais, especialmente com Aluísio Azevedo.

Entre essas produções, destaca-se a pesquisa de mestrado por mim realizada, intitulada “Do trabalho ao consumo: A representação literária da sociedade em *O Paraíso das Damas*, de Émile Zola”, que propõe uma análise literária da representação da sociedade de consumo no romance *O Paraíso das Damas* (1883).

Assim, percebe-se que universidades brasileiras, sobretudo as federais, vêm se dedicando a explorar tanto a influência de Émile Zola na literatura e cultura francesas quanto sua projeção e recepção no cenário brasileiro, reafirmando a relevância de sua obra para os estudos literários, sociais e históricos.

No entanto, o presente trabalho tem o objetivo inédito propor uma análise do discurso determinista, social e hereditário, identificado na representação literária da relação entre o indivíduo e seu coletivo, desenvolvidas em diferentes núcleos narrativos de toda a série *Rougon-Macquart*, e encontrar, dentro da extensa diversidade de personagens zolaianas, indivíduos que possuem densidade psicológica e literária que rompam questões defendidas pelo escritor como o determinismo interno, a hereditariedade, e o determinismo externo, este último ocasionado pelo meio social. Para isso, será respondida a seguinte questão: Existe a presença de individualidade nas personagens das narrativas de Émile Zola?.

À vista disso, a pesquisa promove uma reflexão crítica sobre o confronto entre determinismo e livre-arbítrio, temática ainda fortemente encontrada em debates contemporâneos em diferentes áreas do conhecimento. Ao analisar a obra literária de Émile Zola, retoma-se o discurso sobre questões estruturais da sociedade como a desigualdade, hereditariedade e opressão coletiva, as quais dialogam com problemáticas atuais como meritocracia, exclusão social e conflitos entre grupos sociais, reafirmando assim a importância na compreensão das dinâmicas humanas e sociais tanto no passado quanto no presente.

A pesquisa apoia-se na análise bibliográfica, adotando uma leitura intrínseca e sincrônica, tanto em relação às teorias utilizadas como apoio, quanto aos vinte romances que integram a saga *Rougon-Macquart*, os quais estão organizados em eixos temáticos.

Para a construção deste estudo, foi recorrido às obras traduzidas para o nosso idioma. As traduções dos romances de Émile Zola para a Língua Portuguesa, tanto em Portugal, quanto no Brasil, começaram a surgir no final do século XIX e foram fundamentais para a disseminação do movimento estético literário naturalista fora da França, e, até os dias atuais, influenciam a literatura e a crítica literária em diversos países.

Algumas obras literárias do escritor Émile Zola utilizadas para a composição desta pesquisa são edições antigas, mais especificamente do ano de 1956, publicadas pela editora Cia. Brasil Editora e não consta referência de tradutor, tendo por característica a tradução de nomes próprios de personagens, e do próprio autor que, por sua vez, consta como Emílio Zola.

Por esse motivo, ao fazermos referência aos romances, cujos textos apresentam essa particularidade na tradução, foi optado por manter a grafia do texto

consultado apenas nas citações diretas apresentadas, e, a cada primeira aparição do nome traduzido de determinada personagem, acompanha-se uma nota de rodapé com o nome original em francês. Ainda assim, salienta-se que essas edições mais antigas apresentam possíveis discordâncias com as regras atuais ortográficas e até mesmo erros de grafia e de digitação, que serão mantidos.

Após a presente *Introdução*, o trabalho encontra-se dividido em três grandes capítulos, finalizando com as *Considerações Finais*.

O primeiro capítulo, intitulado *Entre letras e páginas: A literatura que atravessa as revoluções*, desenvolve um breve panorama da história da literatura e de seus movimentos literários até o surgimento da estética literária naturalista, apresentando parte do referencial teórico utilizado de apoio para a pesquisa, em destaque o crítico literário Otto Maria Carpeaux e o historiador Eric John Ernest Hobsbawm.

Em seguida, o subcapítulo *O surgimento e consolidação da literatura zolaiana* está destinado à pesquisa bibliográfica referente à vida, às obras e às influências artísticas de Émile Zola, apoiado, principalmente, em duas biografias sobre o escritor, uma composta pelo historiador francês Henry Troyat e a outra pelo jornalista americano Mathew Josephson. Esse subcapítulo também encontra-se subdividido em duas partes que abordam a produção artística naturalista de Zola.

A primeira parte, denominada *Thérèse Raquin: Um estudo de caso*, apresenta um estudo analítico sobre o romance *Thérèse Raquin* (1867), obra que inaugura o naturalismo literário.

Já a segunda parte, intitulada *A Saga literária e científica dos Rougon-Macquart*, aprofunda-se na apresentação dos romances que compõem a série literária *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, bem como suas inspirações, temáticas abordadas e recepções críticas.

O segundo subcapítulo, *O naturalismo e a estética do Romance Experimental na literatura de Zola*, discorre sobre as teorias literárias propostas pelo próprio romancista, Émile Zola, ao que se refere à criação do naturalismo literário. E o terceiro subcapítulo, *Zola e sua militância intelectual*, apresenta a importância histórica e social do escritor Émile Zola em seu ativismo político e social, utilizando-se por principais referências diferentes textos teóricos e críticos escritos pelo próprio romancista.

O terceiro e último subcapítulo está dividido em dois tópicos. Primeiro, *Em defesa da liberdade artística*, em que apresenta algumas manifestações públicas de Zola em defesa de outros artistas; e segundo, *O caso do capitão Alfred Dreyfus*, que

tem por apoio a publicação de Zola *J'accuse*, e o texto teórico sobre o ocorrido, escrito pelo autor francês Henri Guillemin.

O segundo grande capítulo, intitulado *Coletivismo em Zola*, traz a análise literária da representação da coletividade, sobretudo, em narrativas pertencentes à saga *Les Rougon-Macquart*, e tem por principal aporte teórico o professor Dennis G. Xavier que aborda a teoria do coletivismo. Esta parte está organizada em seis eixos temáticos.

O primeiro, *A representação literária naturalista da diversidade social*, debate, como o próprio título se refere, à representação de diferentes grupos sociais nas obras estudadas, tendo por principal referencial novamente o teórico Eric Hobsbawm. O segundo eixo, *Ideologias políticas: Entre a revolta e a revolução*, volta-se ao retrato de conflitos entre diferentes grupos sociais franceses do século XIX encontrados nos romances, tendo por principais aportes teóricos o historiador italiano Furio Jesi e os revolucionários Friedrich Engels e Karl Marx.

O terceiro, *Família, fé e feminino: as convenções impostas pela sociedade*, apresenta convenções sociais que envolvem a função da família, da religião e da mulher na sociedade representada ao longo da série literária, tendo por principal aporte teórico o historiador francês Philippe Ariès. Já o quarto eixo, *Animalização x bestialidade humana*, desenvolve a análise literária da construção da animalização e da bestialidade presente em obras naturalistas, tendo por apoio a abordagem sobre animalização literária dos teóricos: o brasileiro Antonio Candido; o brasileiro Alfredo Bosi; o francês Gilles Deleuze; e o húngaro György Lukács.

Assim como o anterior, o quinto eixo temático, *Paris viva: a personificação do espaço físico e a humanização das coisas*, também se volta a análise de recursos estilísticos característicos de romances naturalistas, porém, desta vez, direcionado a representação da cidade de Paris e a personificação de ambientes, ambos como personagens ativos nas narrativas zolaiana, tendo por aporte teórico novamente Antonio Candido e a historiadora francesa Jeanne Gaillard. E o sexto e último eixo temático, *Determinismo social ou hereditariedade?*, debate sobre a forte presença das teorias científicas do determinismo hereditário e social na estética literária naturalista, terminando com a questão norteadora deste trabalho de pesquisa: “Existe a presença de individualidade nas personagens das narrativas de Émile Zola?”.

Por fim, o terceiro e maior tópico, denominado *Individualismo em Zola*, apresenta a análise literária do percurso individual de diferentes personagens

zolaianas que confrontam as teorias deterministas empregadas na estética naturalista. Esse capítulo divide-se em duas grandes partes:

A primeira, *Dos Rougon-Macquart*, traz apenas personagens pertencentes à linhagem genética dos *Rougon-Macquart*, tais como Hélène Grandjean e Jeanne Grandjean; Pauline Quenu; Octave Mouret e Serge Mouret; e Pascal Rougon;

E a segunda, *Outros personagens*, refere-se a personagens que, por vezes, ocupam funções de destaque nas narrativas, porém, não descendem da família supracitada, tais como: Os Maheu; Suvarin; Denise Baudu; e Goujet.

1 Entre letras e páginas: A literatura que atravessa as revoluções

A literatura é uma forma de arte que utiliza a linguagem não apenas em seu aspecto linguístico, mas também estético, permitindo ao ser humano inferir significados em conformidade às diferentes singularidades e perspectivas. No meio acadêmico, há uma problematização sobre o uso da escrita literária como uma forma de produção historiográfica. No entanto, mesmo os textos mais ficcionais apresentam, de alguma maneira, traços de seu contexto histórico de produção.

A escrita literária advém da oralidade, entre 1300 A.C. a 200 A.C., estando assim presente na história desde as epopeias de Homero, na Grécia Antiga, que antes de serem passadas para a escrita, eram memorizadas e cantadas por jovens e adultos, e utilizadas como referência de religiosidade, moralidade e organização política. Conforme Carpeaux (2008A), a literatura de Homero englobava diferentes aspectos da vida: “(...) sol e noite, tragédia e humor, universo grego inteiro, do qual é a bíblia e o cânone ideal. Cânone estético e religioso, pedagógico e político; uma realidade completa, mas não o reflexo imediato de uma realidade.” (CARPEAUX, 2008A, p. 53).

Durante a transição da Antiguidade para a Idade Média, com a reunião de textos históricos para a composição do Velho Testamento, certas narrativas passaram a ter uma simbologia mais relacionadas ao sagrado e ao exercício de fé, tornando-se por vezes um instrumento de doutrinação. A Bíblia Sagrada, como é conhecida:

(...) não significa “livro”, mas “livros”. Com efeito, não se trata de um livro só, ou de dois – o Velho e o Novo Testamento – mas de duas coleções de literatura religiosa, histórica e poética, ou antes, de duas literaturas inteiras. O Velho Testamento é tudo o que ficou da literatura do antigo povo judeu, mas bastante para constituir uma literatura (CARPEAUX, 2008A, p. 509).

A prática da leitura ainda era acessível à apenas uma pequena parte da sociedade. No âmbito da religião, houve uma significativa transformação na maneira de compreender o exercício da leitura proposta pelo filósofo e teólogo Aurélio Agostinho de Hipona (354 – 430) e a sua leitura silenciosa, mais aproximada de uma forma de oração.

No século XV, no fim da Idade Média, surgiu uma revolução que teve influência na história da literatura, a imprensa que, criada em 1455 pelo inventor alemão Johannes Gutenberg (1400 – 1468), não somente proporcionou, aos poucos, um maior acesso à informação com divulgação de acontecimentos históricos, políticos,

científicos e sociais, multiplicando assim as fontes de registro histórico por meio dos textos impressos, como também contribuiu para a expansão de uma produção literária na Europa.

A Invenção de Gutenberg possibilitou a impressão de livros de uma forma mais prática e fácil, aumentando a disseminação de traduções de diversos textos em várias línguas. Aperfeiçoada conforme ganhava espaço na sociedade, a invenção é considerada até hoje o início da democratização da leitura, porque trouxe uma propagação de narrativas literárias por meio de periódicos e de livros.

Nesse mesmo século difundia-se o movimento cultural e filosófico Humanismo (1418 – 1527) que, desenvolvido durante o Renascimento europeu, influenciou as ciências, as artes e a literatura, e pregava um equilíbrio entre a fé e a razão. Defensores dessa vertente artística viam a figura humana como centro de interesse, valorizando assim o indivíduo e suas capacidades e realizações.

No século XVI, diante de um conflito de ideais entre a Igreja e o Estado Monárquico que havia na Europa, o monge agostiniano e professor de teologia Martinho Lutero (1483 – 1546) teceu críticas ao Papa e à Igreja Católica, pois não concordava com as perceptíveis discrepâncias e erros cometidos pela Igreja como a simonia, venda de bençãos, de cargos eclesiásticos ou de relíquias sagradas, qualquer comercialização relacionada à fé. Principal líder e símbolo da Reforma Protestante, Lutero propôs uma transformação no cristianismo ocidental, que de início não visava a separação da Igreja do Estado, mas a moralização (FULBROOK, 2016, p. 50).

Esse período histórico de conflito entre Estado e Igreja, unido à propagação da prensa móvel de Gutenberg que já auxiliava na divulgação mais rápida de textos religiosos, fez com que a tradução da Bíblia para a língua alemã, realizada por Lutero e publicada em 1534, tornasse responsável por uma transformação que modernizava a língua alemã em sua época, sendo o primeiro livro mais vendido mundialmente.

A leitura, ainda que direcionada para a prática da religião, foi responsável pelo sistema educacional desse período histórico à medida que a vasta divulgação de textos religiosos, tais como a Bíblia, resultou na expansão da alfabetização em países da Europa que abraçaram a Reforma Protestante.

No século XVIII, com o surgimento do movimento intelectual conhecido por *Iluminismo*, houve uma maior valorização da razão em substituição da fé no âmbito

da compreensão do mundo e de seus fenômenos naturais, que trazia por objetivo libertar o sujeito da ignorância das superstições religiosas.

Por isso, a prática de leitura e a produção de literatura começou a apresentar por característica a instituição e divulgação de diferentes ideologias direcionadas à racionalidade, ao conhecimento humano, ao progresso social e a tentativa de controle sobre a natureza. Teorias e convicções essas que circulavam entre pessoas interessadas pelas descobertas científicas e que pertenciam às classes economicamente mais progressistas. Segundo o historiador britânico Eric Hobsbawm (1977A):

Um individualismo secular, racionalista e progressista dominava o pensamento “iluminado”. Libertar o indivíduo das algemas que o agrilhoavam era o seu principal objetivo: do tradicionalismo ignorante da Idade Média, que ainda lançava sua sombra pelo mundo, da superstição das igrejas (distintas da religião “racional” ou “natural”), da irracionalidade que dividia os homens em uma hierarquia de patentes mais baixas e mais altas de acordo com o nascimento ou algum outro critério irrelevante. A liberdade, a igualdade e, em seguida, a fraternidade de todos os homens eram seus slogans. No devido tempo se tornaram os slogans da Revolução Francesa (HOBBSAWM, 1977A, p. 37).

Apesar disso, o princípio da leitura literária moderna, mais voltada ao entretenimento, foi marcado pela difusão do romance *Die Leiden des Jungen Werther* (1774), traduzido para o português como *Os Sofrimentos do Jovem Werther*, por Erlon José Paschoal, título recebido somente na terceira tradução para a língua portuguesa, em 1988, pela editora *Clube do Livro*. Escrita pelo alemão Johann Wolfgang von Goethe e publicada ainda no final do século XVIII, a narrativa também marcou o surgimento da estética literária romântica na Europa ao apresentar uma problematização sobre a vida humana, focando na individualidade, na natureza e na exaltação das emoções. Ainda consoante a Carpeaux (2008B, p. 1272), a obra tornou-se uma das mais influentes do movimento literário alemão *Sturm und Drang* (1760 – 1780), considerado a forma alemã do pré-romantismo em que se valorizava a liberdade artística e as emoções intensas, e teve por tradução “Angústia e Entusiasmo” ou “Ânsia e Explosão”.

Mesmo que, até o momento, já existisse um movimento de publicação de romances em folhetins, foi somente a partir do século XIX que o gênero literário *romance* passou a circular mais na sociedade, tornando-se um pouco mais acessível e, de certa forma, facilitando a projeção de muitos escritores, hoje, canonizados na história. Contudo, devido ao restrito número de pessoas que tinham acesso à

educação, a produção literária ainda se limitava a uma pequena parcela da população pertencente às classes mais abastadas da Europa.

A Europa do século XVIII vivenciava importantes transformações demográficas, em que, até então, predominava e expandia uma estrutura agrária cuja principal fonte de renda líquida era o aluguel de terras. De um lado, existiam proprietários de terras que acumulavam riquezas e bens, na outra ponta social estavam os camponeses que por meio do trabalho braçal, em sua maioria em situação análoga à escravidão, cultivavam e produziam suas fontes de renda em terras que não eram suas. Posto que já houvesse uma modificação na condição de servo do camponês ainda no final da Idade Média, o trabalho no campo seguia marcado pela característica de servidão, visto que a mão de obra do camponês era indissociável do indivíduo.

Além dessa expansão demográfica agrícola, ocorria também uma urbanização crescente, com a ampliação da atividade de fabricação e de comercialização mais semelhante à que é conhecida nos dias atuais, resultando assim em um aumento na escassez de trabalhadores rurais.

A aglomeração em centros urbanos era um reflexo do processo de industrialização que atraía para cidades em expansão pessoas oriundas do campo. Com o aumento do fluxo humano nas capitais, a burguesia europeia vivia seu auge, enriquecendo rapidamente e desfrutando de uma vida luxuosa também às custas da exploração das colônias pelo mundo.

A sociedade europeia em grandes centros urbanos passava por um movimento de transformação social que modificava relativamente o modo de vida dos indivíduos. Esse processo histórico ficou conhecido como Revolução Industrial que, em conformidade com Hobsbawm (1977A, p. 45), não existe o registro de uma data precisa de início e nem de fim desse movimento revolucionário, podendo alcançar nossos dias atuais, mas considera-se seu “ponto de partida” o período de industrialização e comercialização que ocorreu na Inglaterra, onde residia uma burguesia com um importante poder econômico advindo do domínio do comércio marítimo, ou seja, de uma maior circulação de produtos.

Durante o processo de Revolução Industrial também houve a expansão da utilização de máquinas e a mecanização da produção que resultou em grandes transformações na organização econômica como a ascensão de indústrias, o início da produção em massa e a comercialização em grande escala, aumentando o desenvolvimento do capitalismo industrial do século XIX.

Para Hobsbawm (1977A), a agricultura desse período, que ainda conservava muito poder, estava em aparente declínio por causa desse crescimento industrial, o que marcou esse século pelas “crises na economia” que tiveram consequências sociais como o aumento da miséria e do descontentamento por parte de impulsores da revolução social, trabalhadores da indústria e as populações pobres dos centros urbanos:

O descontentamento não estava ligado apenas aos trabalhadores pobres. Os pequenos comerciantes, sem saída, a pequena burguesia, setores especiais da economia eram também vítimas da revolução industrial e de suas ramificações. Os trabalhadores de espírito simples reagiram ao novo sistema destruindo as máquinas que julgavam ser responsáveis pelos problemas; mas um grande e surpreendente número de homens de negócios e fazendeiros ingleses simpatizava profundamente com estas atividades dos seus trabalhadores luditas porque também eles se viam como vítimas da minoria diabólica de inovadores egoístas. A exploração da mão-de-obra, que mantinha sua renda a nível de subsistência, possibilitando aos ricos acumularem os lucros que financiavam a industrialização (e seus próprios e amplos confortos), criava um conflito com o proletariado. Entretanto, um outro aspecto desta diferença de renda nacional entre pobres e ricos, entre o consumo e o investimento, também trazia contradições com o pequeno empresário (HOBSBAWM, 1977A, p. 55).

Essa ampliação da produção de mercadoria trouxe, por consequência, uma maior necessidade de mão de obra nas áreas urbanas, resultando assim em um aumento na migração de famílias provenientes do campo para as cidades, as quais passaram a depender do trabalho em fábricas. Durante esse período de expansão da industrialização a mão de obra era composta, em sua maioria, por crianças e mulheres que eram desvalorizadas financeiramente, portanto, mais requisitadas a certas funções devido a desigualdade na remuneração:

Nas fábricas onde a disciplina do operariado era mais urgente, descobriu-se que era mais conveniente empregar as dóceis (e mais baratas) mulheres e crianças: de todos os trabalhadores nos engenhos de algodão ingleses em 1834-47, cerca de um-quarto eram homens adultos, mais da metade era de mulheres e meninas, e o restante de rapazes abaixo dos 18 anos (HOBSBAWM, 1977A, p. 67).

A transferência de parte da mão de obra rural para a mão de obra industrial estimulou um expressivo crescimento populacional em centros urbanos devido à migração de jovens e de famílias do campo para a cidade que, conforme Michelle Perrot (1998), eram atraídos pela busca de melhores condições financeiras e da suposta liberdade da cidade grande: “Antes de ser atrativo, a cidade é necessidade. Os migrantes, que são essencialmente gente do campo, vêm a ela primeiro para procurar trabalho, para viver melhor, o que comporta também a busca do prazer.” (PERROT, 1998, p. 16).

A organização social em classes economicamente distintas também passava por transição visto que é em meio a esse contexto histórico que se estruturara a burguesia industrial, composta por proprietários de indústrias; na outra ponta social, o proletariado, constituído através de trabalhadores urbanos que recebiam financeiramente apenas o essencial para a sobrevivência humana; e o “meio-termo” a classe média formada por agricultores possuintes de mais recursos, artesãos, comerciantes, engenheiros e funcionários públicos.

O capitalismo, de modo geral, tornou-se o sistema econômico dominante em grande parte do mundo ocidental, e sua expansão durante esse período de Revolução Industrial, em sua forma de produção e comercialização, refletiu diretamente no surgimento de manifestações literárias que respondiam às desigualdades e injustiças sociais geradas por ele. Essas obras muitas vezes buscavam criticar e questionar as estruturas de poder promovendo uma consciência social e política entre os leitores.

Esse período de expansão industrial também foi marcado pelo impulso no desenvolvimento das ciências com as diversas descobertas no campo da tecnologia como a luz elétrica e o telégrafo que aceleraram essa transformação mundial, o que resultou em um investimento mais intenso em pesquisas científicas e um aprofundamento nos debates em torno das ciências que rompia os muros das igrejas. De maneira que, mesmo que a classe dominante ainda se apoiasse na religião, o totalitarismo da fé, aos poucos, dava lugar a um pluralismo de visões e uma busca por respostas científicas, tornando-se notória a divisão social entre os favoráveis e os críticos ao emergente cientificismo.

A Revolução Industrial também evidenciava uma inovação em maquinaria no meio editorial, em que havia um aumento na criação de novos equipamentos simples e baratos, e que, principalmente, pagavam o valor investido por meio da expansão da produção.

Voltando-se mais para a França, além da presença da Revolução Industrial, mais para o final do século XIX, ocorriam transformações políticas e sociais decorrentes das transições de governo e do período da Revolução Francesa (1789 – 1799).

Segundo Hobsbawm (1977A, p. 75), a burguesia francesa, mesmo sendo a classe social dominante economicamente, tinha sua posição jurídica e política limitada, e, como donos dos principais meios de produção, sustentavam o Estado. Também descontentes por não possuir tantos privilégios comparado ao clero, a

nobreza ainda tinha a isenção parcial de impostos e o direito ao retorno de tributos feudais, mas politicamente estava enfraquecida pela monarquia absoluta.

Todo esse cenário resultou em um descontentamento, sobretudo, por parte da burguesia que passou a buscar o reconhecimento e a garantia de seus direitos como principal provedor financeiro. Tanto que, o período da Revolução Francesa é marcado por uma divergência governamental entre a monarquia absolutista e a sociedade burguesa, e trouxe uma ruptura na história política da França ao ser responsável pelo término do absolutismo e o fim do Antigo Regime.

O resultado foram mudanças ideológicas e sociais que influenciaram, posteriormente, movimentos revolucionários em toda parte do mundo, tendo também seus ideais como fonte de inspiração para pressupostos do socialismo e comunismo modernos. Ainda em conformidade com Hobsbawm (1977A):

A França forneceu o vocabulário e os temas da política liberal e radical-democrática para a maior parte do mundo. A França deu o primeiro grande exemplo, o conceito e o vocabulário do nacionalismo. A França forneceu os códigos legais, o modelo de organização técnica e científica e o sistema métrico de medidas para a maioria dos países. A ideologia do mundo moderno atingiu as antigas civilizações que tinham até então resistido às ideias europeias inicialmente através da influência francesa. Esta foi a obra da Revolução Francesa (HOBSEAWM, 1977A, p. 72).

Todavia, a Revolução Francesa não foi um período histórico isolado, pois tornou-se referência histórica em vários países ao influenciar movimentos revolucionários posteriores, tendo seus ideais absorvidos pelo socialismo e o comunismo modernos. Seu lema, “liberdade, igualdade e fraternidade”, defendia a busca por direitos iguais a todos, indiferente de seu poder financeiro, surgindo assim a perspectiva de que todos, sem distinção, teriam a possibilidade de ser vistos como uma parte igualitária do país, direitos esses negados às classes mais baixas: ““O povo” identificado com “a nação” era um conceito revolucionário; mais revolucionário do que o programa liberal-burguês que pretendia expressá-lo.” (HOBSEAWM, 1977A, p. 78).

Em 1851, na França, Napoleão III (1808 – 1873) nomeou membros do Conselho de Estado, do Corpo Legislativo e do Senado, o que fez com que os jovens estudantes passassem a acreditar que os ideais “liberdade”, “igualdade” e “fraternidade”, trazidos pela Revolução Francesa, haviam sido deturpados pela hipocrisia da burguesia. Em consequência, para o historiador Luiz Nazário (2017A, p. 18) a palavra “burguês” tornou-se um termo pejorativo, e, para distanciar-se da

imagem de burguesia, os jovens dessa geração passaram a identificar-se com o novo estilo de vida boêmia.

Os períodos de revoluções citados acima refletem diretamente na estrutura social, no sistema econômico e na cultura da França, tanto no que se refere à perda do poder monárquico, que decaiu devido à proeminência da alta burguesia, quanto a organização de movimentos sociais que reestruturaram economicamente a sociedade ao estabelecer novas classes sociais.

O campo literário, mais uma vez, respondia às mudanças desse período histórico, explorando, através das artes, as consequências das revoluções e da industrialização, na vida dos indivíduos.

Questões vistas como problemas sociais tornaram-se temáticas de narrativas literárias, dentre elas estava a ênfase nos conflitos presentes na sociedade por meio de uma polarização das classes sociais, destacando assim divisões econômicas e culturais e a disparidade entre ricos e pobres; e a representação das péssimas condições de trabalho em minas de extração, fábricas e lojas, nas quais estavam inclusas a exploração dos trabalhadores, a desumanização associada a uma produção em massa, e, por consequência, a formação de movimentos de resistência e protesto.

Se antes os movimentos estéticos literários como o Classicismo ou o Neoclassicismo estavam associados a uma sensibilidade elitista, a vivência dessa transformação gradativa da sociedade alimentou a imaginação da população em geral, resultando no incentivo a uma produção literária mais direcionada aos interesses da nova classe em ascensão, a burguesia letrada.

Não obstante, ainda no Pré-romantismo, o período de Revolução Francesa atendeu parcialmente às demandas de literatos, como o descontentamento sentimental e o populismo, sendo muitos escritores profissionais marginalizados por não pertencerem a burguesia, nem abraçarem valores utilitários que desconsideravam a importância artística:

A revolução francesa satisfaz as reivindicações que se exprimiram através do pré-romantismo: o descontentamento sentimental e o populismo encontraram-se na mística democrática do “instinto sempre certo” do povo. Mas a Revolução não satisfaz da mesma maneira àqueles pré-românticos, que não eram políticos, nem homens de negócios, nem homens do povo, e sim literatos, os primeiros literatos profissionais: estes foram logo excluídos da nova sociedade burguesa, que não admitiu outro critério de valor, senão o utilitarista (CARPEAUX, 2008C, p. 1365).

Por conseguinte, esse período revolucionário impulsionou uma produção artística e literária que o contrariava, enfatizando a expressão emocional, os sentimentos e as vivências individuais, porém, ainda mais próxima a situações reais e que, de maneira mais plural, já dialogava com a sociedade de seu tempo ao conter traços de críticas sociais e oposição cultural. O Romantismo, como esse movimento estético e cultural ficou conhecido, caracterizava-se por escritores fiéis às suas inspirações individuais, compondo versos mais livres e formas menos inacessíveis, desvinculando-se de moldes externos impostos esteticamente.

O movimento romântico teve por proposta uma estética que rejeitava valores classicistas tais como a perfeição, a pureza, e a busca pelo equilíbrio, e pregava um rigor pela forma e proporção, afastando-se de um público pertencente à elite, e voltando-se mais à busca por uma modernidade artística e por uma nova identidade nacionalista que se apoiava em valores da burguesia. Consoante a Carpeaux (2008C), o Romantismo:

“(...) é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional.” Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais (CARPEAUX, 2008C, p. 1366).

Entretanto, o movimento estético literário romântico marcou também por sua pluralidade ao abraçar diferentes propostas com distintas características que, por vezes, contrapõem-se entre si.

A escrita literária, de modo geral, sempre carregou consigo resquícios do contexto histórico em que foi criada, fosse através das temáticas abordadas, da composição estética, do cenário ficcional, ou, até mesmo na construção de suas personagens.

Encontrado em outros movimentos estéticos literários, a popularização do *Romance Histórico*, conforme compreendido pelo historiador literário húngaro György Lukács (2011, p. 44), também aconteceu a partir dessas profundas transformações históricas e sociais geradas pelo período das revoluções, sendo entendido como uma forma de narrativa ficcional que apresentava fatos históricos internalizados em sua trama.

Em uma época em que predominava a estética romântica, o *Romance Histórico* ficou mais conhecido através do romancista escocês Walter Scott (1771 – 1832). Sua principal obra, *Ivanhoé* (1820), trouxe como contextualização histórica a batalha entre

saxões e normandos, e as intrigas de figuras históricas como João Sem Terra (1166 – 1216) que tinha por objetivo destronar Ricardo Coração de Leão (1157 – 1189) (LUKÁCS, 2011, p. 66).

No entanto, ainda para Lukács (2011), a construção de um Romance Histórico não surgia apenas de uma breve menção verossímil ao passado em uma narrativa literária, e sim, partia de um recorte da realidade por parte do autor que capturava no tempo elementos que faziam sentido na criação da obra. Tanto que, o tempo tornava-se intrínseco ao romance que, por sua vez, não conseguia escapar de seu período histórico:

E o romance não se propõe a reproduzir de forma verossímil um simples recorte da vida, mas quer antes - com sua caracterização de uma parte limitada da realidade, apesar de toda a riqueza do mundo figurado - despertar no leitor a impressão da totalidade do processo social de desenvolvimento (LUKÁCS, 2011, p. 146).

Posto isto, partindo da perspectiva de Lukács (2011, p. 47), o Romance Histórico seria a união de acontecimentos históricos a narrativa ficcional, combinando ações, cenários, elementos ou pessoas que existiram em coerência à criação literária. Apesar disso, o contexto histórico não é o foco principal do romance, mas se apresenta internalizado na narrativa, influenciando nas ações das personagens.

Essa abordagem proporciona ao leitor, até os dias atuais, acessar um passado, através de diferentes perspectivas literárias, conhecendo os costumes de determinada época.

Em seu ensaio intitulado *Narrar ou descrever*, Lukács (1965) analisou o impacto das mudanças sociais durante os séculos XIX e XX na maneira de retratar os indivíduos nas artes, sobretudo na escrita literária. O “novo estilo” nasce com o objetivo de abraçar essas transformações ocorridas na vida social, em que a relação entre classe e indivíduo se tornavam cada vez mais incompreensível:

O novo estilo brota da necessidade de configurar de modo adequado as novas formas que se apresentam na vida social. A relação entre o indivíduo e a classe tornara-se mais complexa do que nos Séculos XVII e XVIII. O ambiente, o aspecto exterior, os hábitos do indivíduo, podiam ser sumariamente indicados e, no entanto, a despeito dessa simplicidade, podiam constituir uma clara e completa caracterização social. A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos (LUKÁCS, 1965, p. 51).

Um grande expoente do romantismo histórico francês, que se utilizava do contexto de criação para apoio em sua construção narrativa, foi o escritor Victor Hugo (1802 – 1885). Desafiando as definições convencionais, o autor de grandes clássicos

ficou conhecido como mestre da língua francesa, e sua vasta obra, que abrangia outros gêneros literários incluindo teatro, poesias e romances sociais, cativou leitores com um extenso conjunto de recursos estilísticos, desta forma, sua poesia intimista, bem como seu teatro estavam relacionados à literatura burguesa do século XVIII. Segundo Carpeaux (2008C):

A harmonia entre a voz de Hugo e a voz da França não é um fenômeno de todos os tempos. Conforme as definições já dadas do romantismo francês, aquela harmonia entre o poeta e a nação deve ter raízes na ordem (e na desordem) social da França do seu tempo. Os sintomas disso são frequentes na obra de Hugo. A poesia intimista de família não é a única coisa que o liga à literatura burguesa do século XVIII (CARPEAUX, 2008C p. 1620).

O romance social *Os Miseráveis* (1862), de Victor Hugo, abraçou por temáticas a injustiça social, a redenção e a humanidade, o amor e o sacrifício, sendo uma narrativa sobre a luta pela sobrevivência em uma sociedade implacável. Assim, a literatura hugoana trouxe para a escrita literária as condições sociais e políticas de seu tempo, influenciando a literatura mundial ao representar a alma coletiva do país. Grande inspiração do escritor Émile Zola (1995), Victor Hugo conquistou, por meio de sua originalidade e poderosa retórica, o movimento literário romântico:

Tínhamos Victor Hugo, um poeta épico que modelava a prosa com seu polegar poderoso de escultor; trazia preocupações de arqueólogo, de historiador, de político, e do cafarnaum de suas concepções fazia brotar, apesar de tudo, páginas extraordinárias; seu romance permanecia grandioso, dizia respeito, ao mesmo tempo, ao poema, ao tratado de economia política e social, à história e à fantasia (ZOLA, 1995, p. 185).

Ainda na França, a fundação do jornal *La Presse*, pelo jornalista Emile de Girardin (1806 – 1881), inaugurou o sistema de anúncios publicitários pagos, o que tornou mais barato o custo das impressões e, por consequência, ampliou o acesso à população leitora. Porém, para assegurar a permanência desses novos leitores, surgiu a publicação periódica em capítulos de narrativas literárias, os conhecidos “romances em folhetins”. Em conformidade com Carpeaux (2008C):

Para garantir sucesso aos que deram anúncios ao seu jornal, Girardin criou um público permanente e estável de leitores, publicando no folhetim um romance em série, em continuções. O êxito dessa invenção foi tão grande que até os jornais mais antigos, de digna tradição ideológica, se viram obrigados a imitar o exemplo. (...). Inicia-se uma aliança entre jornalismo e literatura (CARPEAUX, 2008C, p. 1714).

A união de uma produção literária voltada à comercialização de jornais fez com que cada vez mais escritores tornasse sua escrita uma fonte de renda para a sobrevivência, de maneira que produziam seus textos visando agradar ao público leitor predominante dessa época, uma burguesia culta em ascensão.

Escritores passaram a voltar-se cada vez mais à escrita de romances que refletissem o mundo real e o cotidiano de pessoas comuns pertencente à burguesia, coincidindo mais com a sociedade e os acontecimentos de seu tempo ao abordar problemáticas e conflitos mais verossímeis.

De acordo com Carpeaux (2008C), o movimento estético literário que propunha uma escrita mais fiel à realidade, sem idealizações românticas, teve seu princípio marcado pelo escritor francês Honoré de Balzac (1799 – 1850), que, após seu período romântico, representou uma transição entre a literatura romântica e a literatura de cunho mais realista, chegando até a transformar todo um entendimento sobre a composição do gênero literário *romance*, que, na atualidade, é diferenciado entre o antes e o depois da escrita de Balzac:

Com ele [Balzac], até o termo mudou de sentido. Antes de Balzac, “romance” fora a relação de uma história extraordinária, “romanesca”, fora do comum. Depois, será o espelho do nosso mundo, dos nossos países, das nossas cidades e ruas, das nossas casas, dos dramas que se passam em nossos apartamentos e quartos (CARPEAUX, 2008 C, p. 1717).

Balzac escreveu romances repletos de uma frieza sociológica e um pessimismo psicológico e embora, ainda conforme Carpeaux (2008C, p. 1717), seja considerado um escritor “paradoxalmente reacionário” e conservador em suas crenças religiosas e políticas, suas obras revelavam as consequências do momento histórico de revoluções.

Em seus romances, a condução e o impulso primordial para as ações e relações humanas era o dinheiro, isto é, as narrativas circundavam em torno de seu excesso ou de sua falta, da cobiça ou desapego das personagens. Logo, as críticas sociais de Balzac direcionavam-se aos transtornos provocados por comportamentos como avareza ou usura encontrados nas famílias da classe burguesa e específicos ao período de expansão do capitalismo.

Para o próprio Émile Zola, mesmo influenciado artisticamente pela literatura balzaquiana, o escritor Honoré de Balzac tinha uma imaginação desregrada, que pecava nos exageros ao criar mundos novos, com planos extraordinários. Em contraponto, suas obras acertavam por conter o Senso do Real², isto é, uma evocação do mundo, em que demonstrava uma liberdade para inventar, mas sempre apoiado

² O estudo de Émile Zola sobre o *Senso do Real* está mais bem desenvolvido no capítulo “1.2 O naturalismo e a estética do romance experimental na literatura de Zola”.

em uma verdade inicial, que inevitavelmente influenciou posteriormente escritores de diferentes estilos literários:

(...). E tínhamos Balzac, o mestre do romance moderno; (...) este se havia apoderado do espaço e do tempo, havia tomado todo o lugar ao sol, tão bem que seus sucessores, aqueles que lhe seguiram as pegadas, tiveram que procurar por muito tempo antes de encontrar algumas espigas para colher. Balzac obstruiu as vias com sua enorme personalidade; o romance foi como sua conquista; o que não pôde fazer, indicou-o, de modo que o imitassem apesar de tudo, mesmo quando crêem escapar de sua influência. Não há, no momento, sequer um romancista francês que não carregue nas veias algumas gotas do sangue de Balzac (ZOLA, 1995, p. 186).

Contudo, a corrupção moral, que se encontrava intrínseca a todas as classes e independente de nível ou crenças, era mais representada na literatura balzaquiana entre as classes mais abastadas como um instrumento de crítica à existente hipocrisia social. Segundo Nazário (2017A):

Nos romances de Balzac, o móvel principal das ações humanas era o dinheiro, as tramas girando em torno de sua falta ou excesso, das relações de desapego ou cobiça de seus personagens. Suas críticas sociais limitavam-se aos transtornos causados pela usura e pela avareza nas famílias burguesas. O meio operário quase não aparecia na *Comédie humaine*, embora os camponeses tenham sido descritos em *Les Paysans* (Os Camponeses, 1844) (NAZARIO, 2017A, p. 13).

Suas personagens não apenas vivenciavam romances, como também viviam questões socioeconômicas, conforme exemplificado com o romance *Eugénie Grandet*, publicado em 1834, em que Félix Grandet, pai da jovem Eugénie, era um avaro tanoeiro, enriquecido devido aos negócios e às heranças que recebera, e possuía um exagerado apego ao dinheiro e bens materiais.

Por conseguinte, Balzac trouxe para a literatura um mundo capitalista através da representação literária da relação entre indivíduo e o dinheiro, em que esse último já desempenhava um papel fundamental na sociedade, substituindo assim os “ideais românticos” pela cruel e insaciável busca por ascensão financeira.

Nesse período outros escritores optaram cada vez mais por abordar a “questão social” como oposição ao sistema capitalista de sua época, o que fez com que os indivíduos na literatura passassem a serem descritos como reflexo das convenções sociais e de seus instintos naturais.

O movimento literário Realista, que se afastava do idealismo e do sentimentalismo romântico e tinha por proposta a crítica da sociedade através da exposição de condutas inapropriadas da classe burguesa, foi fundado em 1857 com a publicação do romance *Madame Bovary* do escritor francês Gustave Flaubert (1821 – 1880). A obra discorria em sua narrativa sobre a temática do adultério feminino de

forma objetiva e mais aproximada da realidade, apesar de que ainda restassem resquícios de um romantismo literário. Em conformidade com Carpeaux (2008C):

(...) a corrupção é fruto de todos os ambientes sociais, diferindo só pelos pretextos morais e pelas expressões verbais. Daí resultaram as obrigações do romancista: basear suas obras numa experiência fidedigna, documentada; e apresentar essa documentação sociológica na linguagem do ambiente descrito e com os pormenores característicos do respectivo meio social. Tudo isso já estava desenvolvido ou em germe, em Flaubert; mas este só aplicara o processo a questões de ordem pessoal. “*Madame Bovary, c’est moi*”, dizia Flaubert; mas *Madame Bovary*, como tipo, e o “bovarysimo”, como doença social, são criações da crítica literária que tinha passado pelas lições de Taine e Zola (CARPEAUX, 2008C, p. 1904).

Para a composição desse romance, Gustave Flaubert apoiou-se na pesquisa e na elaboração de uma documentação precisa sobre a fisiologia da sociedade. E, inspiração futura para a escrita zolaiana, a habilidade de Flaubert, de acordo com Émile Zola (1995), estava em empregar a descrição de forma equilibrada e precisa tal como nos romances *Madame Bovary* (1856) e, posteriormente, *A Educação Sentimental* (1869), usando um estilo sóbrio de traços predominantes, evitando assim longas enumerações e concentrando-se em determinar e ressaltar os traços essenciais de seus personagens por meio de detalhes selecionados:

Gustave Flaubert é o romancista que até aqui empregou a descrição com maior medida. Nele, o meio intervém num sábio equilíbrio: ele não submerge a personagem e quase sempre se contenta em determiná-la. É, inclusive, o que faz a grande força de *Madame Bovary* e de *A Educação Sentimental*. Pode-se dizer que Gustave Flaubert reduziu à estrita necessidade as longas enumerações de leiloeiro oficial com as quais Balzac obstruía o começo de seus romances. Ele é sóbrio, qualidade rara; emprega o traço proeminente, a grande linha, a particularidade que se mostra, e isso basta para que o quadro seja inesquecível. É em Gustave Flaubert que aconselho estudar a descrição, a pintura necessária do meio, cada vez que ele completa ou explica a personagem (ZOLA, 1995, p. 46).

Tanto que, Zola ainda defendia que *Madame Bovary*: “Trata-se da vida real apresentada num quadro admirável de estilo.” (ZOLA, 1995, p. 96). Ainda que publicada primeiramente com muitos cortes, essa obra resultou em um processo de imoralidade contra o autor, pois o escrupuloso drama de uma burguesia vulgar impressionou negativamente a França.

Todavia, se antes era considerado pela crítica um romance popular e erótico com elementos de suspense, em nossa contemporaneidade, a obra é estudada com seriedade, como percussora do romance moderno e importante influência na literatura mundial, tornando o caluniado Flaubert uma personalidade literária lembrada até os dias atuais.

Como uma radicalização do Realismo, o movimento estético literário naturalista surgiu no mesmo período, com o escritor francês Émile Zola (1840 – 1902), e teve como ponto de partida o compartilhamento de ideais semelhantes tais como uma oposição ao sentimentalismo e idealismo romântico e seu caráter documental dentro do campo literário, porém, em diálogo com área das ciências. Conforme o filósofo francês Gilles Deleuze (1985):

É o naturalismo. Este não se opõe ao realismo, mas, ao contrário, acentua seus traços, prolongando-os num surrealismo particular. Em literatura, o naturalismo é essencialmente Zola: é ele quem tem a idéia de duplicar os meios reais pelos mundos originários. Em cada um de seus livros, descreve um meio preciso, mas também o esgota e o devolve ao mundo originário — é desta fonte superior que vem sua força de descrição realista. O meio real, atual, é o veículo de um mundo que se define por um princípio radical, um fim absoluto, uma linha de maior inclinação (DELEUZE, 1985, p. 144).

Entretanto, o próprio escritor Émile Zola (1989) em um artigo intitulado *L'Événement*, publicado em 11 de maio de 1866, declarou que não gostaria de ser visto por seus leitores como “porta bandeira” de uma escola literária, e que o realismo seria menos importante do que estudar a verdadeira natureza, porque isso o limitaria a um ideal estético. O romancista defendia que seu partido, ou seja, sua visão de escrita literária seria a da vida e da verdade: “Eu pertenço ao meu partido, ao partido da vida e da verdade, e isto é tudo. Pareço-me um pouco com Diógenes, que procurava um homem; eu, em arte, também procuro homens, temperamentos fortes e poderosos.” (ZOLA, 1989 [1866], p. 33).

Escritores da vertente literária naturalista eram entusiastas da ideia de uma verossimilhança unida à visão pessimista do indivíduo e da sociedade, a qual ocorria por meio da exposição dos vícios, caracteres e virtudes do indivíduo e de sua vulnerabilidade perante a sociedade. Segundo o crítico literário brasileiro Antonio Candido (1991):

(...) para o naturalismo a obra era essencialmente uma transposição direta da realidade, como se o escritor conseguisse ficar diante dela na situação de puro sujeito e face do objeto puro, registrando (teoricamente sem interferência de outro texto) as noções e impressões que iriam construir o seu próprio texto (CANDIDO, 1991, p. 111).

Para o historiador húngaro Arnold Hauser (1980) havia uma grande aproximação entre o Realismo e o Naturalismo pois considerava que “(...) os seus limites divisórios são absolutamente sutis (...)” (HAUSER, 1980, p. 944), de modo que o naturalismo partilhava da mesma proposta do realismo literário em confrontar a

idealização exacerbada presente em narrativas ficcionais de sua época, tendo como principal alicerce a transposição da realidade para a literatura.

Ainda em conformidade com Hauser (1980) ambos os movimentos estéticos literários se diferem ao passo que o realismo se aproxima de uma resposta ao romantismo, enquanto o naturalismo está mais próximo a uma idealização romântica em razão de seu materialismo radical:

(...) no conceito de 'realismo' acentua-se, demasiadamente, a antítese em relação ao romantismo, e tanto o fato de aquilo de que se trata aqui ser a continuação direta da maneira de abordar o romantismo, como o de o naturalismo representar mais realmente uma luta constante com o espírito do romantismo do que uma vitória sobre êle são desprezados (HAUSER, 1980, p. 944).

Por outro lado, mesmo que o Realismo e o Naturalismo fossem contemporâneos e que possuíssem em suas raízes uma busca de oposição advinda da necessidade de retratar criticamente a vida humana e seus problemas sociais, Flaubert não pode ser considerado um intermediário entre Balzac e Zola, visto que suas personagens possuem uma profundidade psicológica. Isto é, assim como Honoré de Balzac, Gustave Flaubert buscava aprofundar-se na análise de questões psicológicas dos indivíduos, criando personagens complexos psicologicamente e explorando mais as motivações e os dilemas internos de seus protagonistas, enquanto Émile Zola até buscava analisar as personagens em concordância com suas ações individuais, mas principalmente perante o desenvolvimento de suas relações sociais dentro de uma perspectiva determinista.

Consoante ao historiador francês Michel Winock (2006), as diferenças artísticas entre as obras dos escritores Balzac e Zola estariam principalmente nas perspectivas dos grupos sociais retratados nos romances. Desse modo, enquanto Balzac olhava para a classe burguesa, Zola direcionava sua lupa aos dilemas dos grupos marginalizados:

Um grande projeto, de fato, esse afresco, cujo princípio ele explicou ao diretor de *La Cloche*, deveria rivalizar com a obra de Balzac e ir mais longe, até, visto que Balzac quase não falou do povo das cidades, os operários. E mais: Zola não pretende limitar-se a uma história "social", quer escrever também uma história "natural", ou seja, uma história naturalista, uma história científica. Fazer romance experimental, como Claude Bernard fez ciência experimental (WINOCK, 2006, p. 720).

Tanto os escritores naturalistas quanto os realistas apoiavam-se nos estudos científicos de seu tempo, advindos de filosofias de cunho positivista que valorizavam a observação e o conhecimento de leis naturais. De acordo com o historiador literário

brasileiro Alfredo Bosi (2015), ambos inseridos nesse período histórico marcado pela busca por respostas nas ciências, o Realismo aproximava-se do naturalismo quando buscava apoio no Determinismo: “O Realismo se tingirá de Naturalismo, no romance e no conto, sempre que fizer personagens e enredos submeterem-se ao destino cego das “leis naturais” que a ciência da época julgava ter codificado; (...)” (BOSI, 2015, p. 178).

O Positivismo foi uma corrente filosófica desenvolvida pelo filósofo e sociólogo francês Isidore Auguste Marie François Xavier Comte (1798 – 1857), em que buscava descobrir na natureza leis efetivas e suas relações de sucessão e semelhança, acreditando assim que o conhecimento científico era a verdadeira e única forma de conhecimento, e consistia:

(...) na observação empírica dos fatos naturais e que podemos constatar, diretamente, pela experiência e pelos sentidos. Tal como na natureza, também os fenômenos socioculturais – matéria-prima da sociologia proposta por Auguste Comte (1798 – 1857) – possuiriam suas leis de formação, de continuidade ou de transformação, tanto no tempo quanto no espaço, e dependeriam, em muito, de fatores endógenos ou biológicos (CUNHA, 2017, p. 71).

Para Comte, o estudo da sociedade deveria ocorrer através do viés científico, semelhante às ciências naturais, uma vez que o mundo social funciona de acordo com certas leis, que poderiam ser descobertas por meio da análise e da observação empírica. O *Curso de Filosofia Positiva*, sua obra mais conhecida, foi publicada em vários volumes entre 1830 e 1842, um trabalho em que organizou seu pensamento filosófico positivista, enfatizando a importância da evidência empírica e da observação para entender o mundo. Comte definiu o positivismo como:

(...) “maneira especial de filosofar que consiste em encarar as teorias [...] como se tivessem por objeto a coordenação dos fatos observados, o que constitui o terceiro e último estado da filosofia geral, primitivamente teológica e, em seguida, metafísica”. (...) Comte restringe-se a “descobrir as leis efetivas, quer dizer, suas relações invariáveis de sucessão e semelhanças. A explicação dos fatos não é mais, doravante, senão a ligação estabelecida entre os diversos fenômenos particulares e certos fatos gerais” (COMTE *apud* CUNHA, 2017, p. 74).

Em outros termos, o Positivismo de Comte rejeitava a busca por “noções absolutas”, ou seja, a crença no divino, voltando-se para a descoberta de “leis invariáveis” ou “leis naturais” que dirigem a sociedade e não dependem da vontade humana, sendo a missão das ciências revelar essas leis, rejeitando meras especulações (CUNHA, 2017, p. 71).

Outros escritores influenciados pela era positivista e que, posteriormente, serviram de inspiração para a escrita zolaiana, foram os irmãos Goncourt, Jules (1830 – 1870) e Edmond (1822 – 1896), dois grandes romancistas da segunda metade do século XIX que, inseparáveis, fizeram da escrita um projeto de parceria e de vida. As narrativas, escritas pela dupla, vinham da vertente realista, porém, posteriormente passaram a ser considerados mestres do naturalismo francês, junto a Émile Zola.

Os Goncourt, como ficaram conhecidos, tiveram grande importância por seu trabalho no *Journal*, considerado até hoje um documento histórico conceituado sobre a civilização francesa de sua época. Com suas observações penetrantes e sua documentação meticulosa das condições sociais e econômicas, suas obras refletiam uma preocupação estética refinada e o moralismo sentimental do século XVIII e, com um estilo complexo e impressionista, buscava retratar vícios e perversões de uma sociedade em decadência, com a preocupação de uma catástrofe moral iminente.

Dentre os romances mais relevantes na inspiração da estética naturalista está *Germinie Lacerteux*, publicado em 1865, que apresenta um notável retrato detalhado e realista da vida parisiense do século XIX. Sua narrativa traz a vida da classe trabalhadora e sua constante luta por sua dignidade. Para o escritor Émile Zola, entusiasta da literatura dos Goncourt, seus romances representam uma nova arte em que:

(...) os homens já não são estudados como simples curiosidades intelectuais, libertadas da natureza ambiente; acredita-se, ao contrário, que os homens não existem sozinhos, que estão em relação com as paisagens, que as paisagens nas quais caminham completam-nos e explicam-nos (ZOLA, 1995, p. 190).

Mesmo admirando a escrita de Balzac, de Flaubert e dos irmãos Goncourt, Émile Zola acreditava que os romances de sua contemporaneidade pertencentes a essa estética realista eram delicados retratos psicológicos, e que a literatura precisava de algo em escala maior, com mais vitalidade, e com histórias e cenários diversificados. Por esse motivo, o escritor direcionou a construção da estética naturalista alterando a descrição de pequenos grupos pela movimentação de multidões, e os perfis generalizados de tipos sociais foram substituídos pela representação de indivíduos, trazendo uma perspectiva menos social e mais científica sobre as relações humanas.

O naturalismo também retomava características encontradas anteriormente no Humanismo tais como: a reflexão sobre a natureza, a consciência e a condição

humana; a valorização das emoções, das paixões e dos dilemas existenciais como experiência pessoal; questões relacionadas à moralidade e a um propósito de vida; e à busca pelo conhecimento e pela sabedoria.

No entanto, segundo Carpeaux (2008C), o escritor Émile Zola destacou-se não apenas por sua estética e conteúdo literário, mas também por estar inserido em um período histórico marcado pela expansão da literatura e pelo movimento no campo das artes que buscava confrontar preceitos artísticos convencionados na sociedade. De modo que, entre o Romantismo, passando pelo Realismo, até o Naturalismo Carpeaux (2008C) acredita que existe um fio condutor da crítica à sociedade de sua época:

Essa aliança entre romantismo e radicalismo, erotismo e anarquismo, continuou em plena época naturalista; porque se trata antes de um estado de espírito do que de uma ideologia ou de um estilo; e nada é mais fácil do que confundir os produtos desses espíritos com a literatura naturalista, no sentido de Zola, ao passo que se trata de expressões de um naturalismo diferente, de um naturismo desenfreado, seja de rebelião sexual, seja de política anarquista (CARPEAUX, 2008C, p. 1901).

Se no romantismo buscava resgatar a história nacional, enfatizando emoções individuais e explorando paixões intensas, no naturalismo, ainda partindo desta perspectiva do estudo científico, o indivíduo estaria sempre sujeitado a um determinismo que construía e influenciava suas patologias, ações e instintos. Já em conformidade com Newton Cunha (2017), enquanto no romantismo havia uma exaltação do “eu”, no naturalismo olhava-se para a sociedade através de uma lente científica:

Se a literatura romântica se caracterizou pela redescoberta dos antepassados nacionais, por uma exaltação do “eu” e pela floração das paixões, por sentimentos grandiosos frente à natureza, o naturalismo, diferentemente, procurou expressar as influências do meio e da hereditariedade sobre as relações humanas e o mundo áspero dos conflitos socioeconômicos contemporâneos. Para tanto, baseou-se num pensamento científico determinista, do qual faziam parte a crítica das religiões, uma esperança de reformas políticas e um evidente ceticismo perante a condição humana (CUNHA, 2017, p. 71).

Em suma, ao longo da história, a literatura registrou de diferentes perspectivas estéticas as relações estabelecidas entre sujeito e sociedade através de produções literárias.

Contudo, ainda que a trajetória histórica da literatura apresente certa linearidade, organizada em períodos literários, existiram romances cujas particularidades não se restringiam a apenas uma estética literária. Essa versatilidade tornou a periodização literária ciclos abertos com um início, mas sem um fim, em que

elementos característicos de diferentes movimentos estéticos podiam irradiar-se, fundir-se, transformar-se e, principalmente, influenciar. Como o movimento estético literário naturalista que, além do impacto duradouro na literatura e de sua perspectiva objetiva e crítica da sociedade e do comportamento humano, continuou a repercutir em obras literárias chegando até os dias atuais.

1.1 O surgimento e consolidação da literatura zolaiana

Desmontar peça por peça a personalidade de um artista é um trabalho delicado. Essa tarefa é sempre difícil, e só pode ser executada em toda a sua verdade e amplitude em relação a um homem cuja obra já está concluída e que já ofereceu tudo o que se espera de seu talento (ZOLA, 1989, p. 59).

Além de escritor, Émile Zola era um pesquisador e crítico literário interessado em compreender a evolução da descrição romanesca, abrangendo desde aspectos filosóficos até científicos. Seu estudo ia da escritora Madeleine de Scudéry (1607 – 1701) até seu contemporâneo Gustave Flaubert.

Para Zola, ocorreu uma transição significativa ao longo dos séculos: o século XVII foi marcado por uma descrição “superficial”, com personagens “mecânicas de sentimentos e paixões”. Já o século XVIII, começou a expor a natureza com uma função mais predominante, frequentemente idealizada ou tratada de maneira filosófica. Essa transição culminou no romance moderno do século XIX, que trouxe uma intensidade maior às emoções e cores, evidenciada por autores como Balzac, Flaubert e os Goncourt:

Enfim, nosso século chega com as orgias descritivas do romantismo, essa reação violenta da cor, e o emprego científico da descrição, seu papel exato no romance moderno, só começa a se estabelecer graças a Balzac, Flaubert, os Goncourt e outros mais (ZOLA, 1995, p. 43).

Na segunda metade do século XIX, o crescente interesse científico, aliado a um período de aumento da divulgação de informações sobre e para a sociedade, resultou na difusão de novas teorias científicas entre o público geral, cada vez mais interessado em descobertas científicas, mesmo sem formação especializada. Nesse contexto, para o escritor Émile Zola, que considerava o século XIX como o século das ciências, sua literatura refletiria essa visão, ganhando destaque na imprensa da época.

De acordo com Arnold Hauser (1980, p. 883), o romance naturalista foi a criação mais original e importante forma de arte do século XIX, pois traduz o espírito “não-romântico” daquela geração. Para o historiador, o movimento estético literário naturalista nasceu com o escritor francês Émile Édouard Charles Antoine Zola. Esse movimento foi influenciado pelo socialismo, pelo evolucionismo e, principalmente, por duas teorias científicas difundidas em sua época, que foram adaptadas ao campo literário:

Para Zola, como para a ideologia científica e socialista em geral, o homem é um ser cujas qualidades são condicionadas pelas leis da hereditariedade e do ambiente, e, no seu entusiasmo pelas ciências naturais, vai até ao ponto de definir naturalismo no romance simplesmente como aplicação do método experimental à literatura (HAUSER, 1980, p. 967).

A primeira teoria científica é a determinista dos três fatores, advinda do historiador Hippolyte Taine (1828 – 1893), que desacreditava na possibilidade do livre-arbítrio humano e defendia que as atitudes e reações dos indivíduos estariam condicionadas por fatores pré-determinados, como raça, momento histórico e meio social.

A segunda teoria é a da hereditariedade genética, inspirada na medicina experimental do médico e fisiologista francês Claude Bernard-Horner (1813 – 1878), que, ao ser transposta para a literatura naturalista, expandia para a possibilidade de “herdar” características psicológicas e até os vícios de seus antecessores.

A história de Zola também é marcada por mudanças. Filho de Francesco Zola e de Emilie Aubert, o escritor nasceu em 2 de abril de 1840, na cidade de Paris. E ainda na infância passou por uma instabilidade financeira após a morte de seu pai devido à pneumonia em 1847.

Referente à sua trajetória escolar, em 1848, Zola tornou-se interno de *Notre-Dame*, onde buscou instrução religiosa. Em 1852, passou a frequentar a escola de *Bourbon*, em Aix-en-Provence, onde iniciou a amizade com Paul Cézanne (1839 – 1906), filho de um banqueiro, que também pendia ao mundo artístico ao demonstrar interesse pela pintura, assim como Zola demonstrava para a literatura. A amizade inspiradora para ambos os artistas foi fortalecida pelo mesmo impulso artístico e prevaleceu por muitos anos. Mais tarde, em 1866, Zola publicou um artigo para seu amigo Cézanne em que declarou:

Você é minha juventude inteira; eu o encontro em meio a cada uma de minhas alegrias, em meio a cada um de meus sofrimentos. Em sua fraternidade nossos espíritos desenvolveram-se lado a lado.

Hoje, no início de nossas carreiras, temos fé em nós mesmos, pois mergulhamos profundamente em nossos corações e em nossa carne (ZOLA, 1989, p. 20).

Em sua adolescência, nos campos de Aix, Émile Zola admirava o Romantismo, vendo a arte como uma forma de embelezar o mundo. Sua primeira produção literária, ainda com treze anos de idade, foi a escrita de um romance sobre cavaleiros e donzelas medievais inspirado em *Histórias das Cruzadas* de Jules Michelet (1798 – 1874) (JOSEPHSON, 1958, p. 24).

Aos dezoito anos de idade Zola mudou-se para Paris, nesse período a cidade estava sendo reconstruída pelo então prefeito do antigo departamento do Sena, Georges-Eugène Haussmann (1809 – 1891), local que atualmente inclui Paris, Hauts-de-Seine, Seine-Saint-Denis e Val-de-Marne. Conhecido popularmente na época como Barão de Haussmann, o gestor foi o grande responsável pela reforma e a reconfiguração urbana de Paris, como a desapropriação de grande parte da cidade para abrir os bulevares que marcam até hoje sua paisagem. Trabalho este que foi solicitado por Napoleão III e realizado com a colaboração de renomados arquitetos e engenheiros de sua época.

A vivência dessa transformação urbana, além de impressionar o jovem Zola que pouco conhecia ademais dos campos que crescera, marcou a memória do escritor tornando-se, posteriormente, frequente inspiração para sua escrita literária, com em seu segundo romance da saga *Les Rougon-Macquart*, *O Regabofe* (1871).

Ainda que atualmente seja considerado um importante nome da literatura mundial, Zola enfrentou dificuldades em sua formação escolar. Em 1858, ele não obteve o *baccalauréat*, diploma do ensino médio, e abandonou os estudos formais no ano seguinte. Essa atitude, frequente entre os precursores de seu tempo, manifestava seu maior interesse por uma vida boêmia, marcada por espetáculos e ateliês de pintura, em detrimento da rigidez da educação formal. Em 1859, o escritor teve sua primeira publicação literária, versos dedicados ao seu pai, publicados no jornal *La Provence*.

Aos vinte anos, Émile Zola, sustentado por sua mãe, vagava sem grande compromisso por Paris. Apesar disso, insatisfeito com sua situação, decidiu trabalhar calculando tarifas alfandegárias e fretes nas docas de Napoleão. Esse emprego, porém, pagava-lhe um salário insuficiente para garantir uma vida digna em 1860 (JOSEPHSON, 1958, p. 40).

Ainda insatisfeito com a baixa remuneração e o ambiente insalubre, Zola abandonou o emprego após apenas dois meses. Ele passou a viver na miséria, enfrentando situações de fome e frio que lhe proporcionaram uma nova perspectiva sobre a realidade. Essas experiências, posteriormente, serviriam como inspiração para a sua escrita literária. Apesar da pobreza, Zola ainda conseguia sustentar alguns hábitos de uma vida boêmia (JOSEPHSON, 1958, p. 42).

Em mais uma tentativa de se estabelecer financeiramente, Zola trabalhou por um curto período para o Dr. Félix Boudet (1806 – 1878), um amigo da família e que o indicou para um emprego na editora *Hachette et Cie*. Seu trabalho consistia em entregar cartões de “Boas Festas”, porém, novamente recebia um pagamento baixo, suficiente apenas para sua sobrevivência (JOSEPHSON, 1958, p. 62).

No mesmo ano de 1862, Zola passou a trabalhar na *Librairie Hachette*, uma famosa editora francesa do século XIX. Nesse novo ambiente de trabalho, sua personalidade e comportamento transformaram-se, e, de um jovem desinteressado que vagava por Paris, tornou-se um trabalhador dedicado, crescendo profissionalmente na empresa (TROYAT, 1994, p. 43).

Nessa editora, Zola ingressou como auxiliar administrativo no setor de remessas, em seguida, como auxiliar de publicidade e, posteriormente, fixou-se no cargo de assessor de imprensa, o que fez com que ele se aproximasse do ambiente de produção e comercialização de livros.

Chefe no departamento de propaganda da *Hachette*, o escritor adentrou no mundo da editoração, proporcionando-lhe mais contato com redatores, romancistas e historiadores, e um melhor entendimento do percurso que existia da produção literária até seu público. Trajetória essa que incluía cálculos de valores de contratos e vendas de obras, propagandas em jornais, reconhecimento da crítica, até o lugar de cada romance nas estantes de livrarias (TROYAT, 1994, p. 46).

Conforme Motta (2017), todas as funções que exerceu na editora lhe proporcionaram tecer uma rede de relações que envolvia escritores, editores e jornalistas, que o influenciaram a compor e a lapidar, posteriormente, o seu modo de escrita literária:

Desde o dia em que entrou para a editora Hachette (...), Zola foi posto no caminho dos livros. Assim, é também nos desbravadores do grande realismo francês que ele vai encontrar seu próprio método. De sorte que, se há uma captação da História no romance naturalista, ela é enviesada. E se o “senso do real” é movido a senso do “meio”, e se, num primeiro momento, Zola o deve às lições de enquadramento espacial que recebeu da pintura, num

segundo momento, o deve aos romancistas da primeira metade do século XX francês, que já enquadravam suas narrativas (MOTTA, 2017, p. 104).

Todo conhecimento adquirido durante esse momento de sua vida lhe serviu de aporte para investir com muita segurança na carreira de autor.

Nesse período de sua vida, Zola aproximou-se mais do meio literário através fosse da leitura de clássicos, da escrita de poesia, ou da crítica literária, transitando assim por diferentes áreas. Em 1863 publicou dois contos em *Revue du Mois* e colaborou como contista, cronista e crítico no *Journal populaire de Lille*.

Em sua última tentativa como poeta, Zola entregou para Louis Hachette (1800 – 1864), dono da editora, manuscritos de suas poesias intituladas *Comédia do Amor* e, após receber um sermão inicial, foi aconselhado a dedicar-se a composição de prosas para que fosse lido por mais pessoas (JOSEPHSON, 1958, p. 68), o que fez com que o escritor abandonasse de vez o poeta romântico e investisse no romancista naturalista.

Louis Hachette encomendou a Zola um conto para a revista infantil que editava. Porém, o conto produzido, *A Irmãzinha dos Pobres*, foi rejeitado por Hachette, que o considerou “revolucionário”. Para Josephson (1994, p. 69), o texto não apresentou nenhuma ideia revolucionária, mas continha elementos de crítica social que poderiam levar Hachette a interpretar desta forma.

Na época, a tensão política na França tornava qualquer forma de expressão pública, passível de ser interpretada como uma crítica à estrutura social vigente, motivo de repressão. De qualquer forma, o conto já revelou o interesse de Zola em representar a realidade detalhadamente.

Aos vinte e quatro anos, Zola mostrou o manuscrito de seu primeiro livro de contos intitulado *Contos à Ninon* (1864) para Louis Hachette que, por sua vez, o recomendou ao editor Hetzel, fundador junto ao editor Albert Lacroix da *Librairie Internationale de Lacroix & Verboeckhoven editores*, importante livraria que editava obras de escritores vinculados à esquerda ou a ideais revolucionários, pois acreditava que a escrita de Zola era mais compatível aos textos de autores que publicavam nesta editora do que na própria Hachette, em que trabalhava.

Contos à Ninon foi publicado em outubro de 1864 pela *Hetzel & Lacroix*, mesma editora que publicava obras do escritor Victor Hugo, algumas inspirações desse primeiro livro eram ainda românticas, uma vez que continha contos escritos em diferentes etapas de sua vida desde a adolescência em Aix, sua juventude em Paris

e outros já como funcionário da editora Hachette. Esse seu texto também já revelava uma escrita influenciada pelo filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712 – 1778), que defendia que a sociedade modificava a pessoa (JOSEPHSON, 1958, p. 72).

Na primeira etapa de sua vida adulta, Zola distanciava-se progressivamente da estética romântica, ao passo que desenvolvia admiração por artistas que desafiavam o conformismo. Entre eles estavam escritores Edmond e Jules Goncourt, Honoré de Balzac, além dos pintores Gustave Courbet (1819 – 1877) e Édouard Manet (1832 – 1883). Mas Zola foi principalmente influenciado pela literatura de Gustave Flaubert, com quem começou a se relacionar pessoalmente e que, pouco depois, tornou-se grande amigo.

No ano seguinte, Émile Zola publicou seu primeiro romance *La Confession de Claude* (1865) e utilizou-se de sua posição na editora Hachette para ampliar a divulgação dessa obra em jornais, o que fez com que, mesmo publicado por *Hetzel & Lacroix*, fosse associado constantemente à editora Hachette. Essa sua atitude resultou em sua dispensa da Hachette, sendo aconselhado a largar o emprego de publicitário e a tentar dedicar-se apenas a carreira de escritor. O romance não fez muito sucesso, mas foi de extrema importância para que Zola se consolidasse como escritor profissional (JOSEPHSON, 1958, p. 83).

Por volta de 1866, Zola começou a dedicar-se exclusivamente à escrita de narrativas literárias, produzindo cerca de um romance por ano até o ano de sua morte em 1902.

Ainda que esse período tenha sido marcado pela censura do governo de Napoleão III à profissionalização da carreira literária tão defendida e desejada por Zola, suas atividades como escritor tornaram-se sua principal forma de sustento financeiro. Porém, ao contrário de escritores como Flaubert e os irmãos Goncourt, os seus romances não alçaram o retorno esperado, e os pagamentos pelos seus textos eram irregulares.

Aos vinte e sete anos de idade, influenciado pela popularidade da temática da desilusão amorosa na literatura, Émile Zola deu vida à *Thérèse Raquin* (1867)³, romance que aborda as consequências de um adultério feminino abortado em uma sociedade onde predomina o conservadorismo. Todavia, a narrativa diferenciava-se de outras publicadas no mesmo período, como o já mencionados clássicos *Madame*

³ O tópico sobre o romance *Thérèse Raquin* está mais bem desenvolvido no capítulo “1.1.1 Thérèse Raquin: Um estudo de caso”.

Bovary (1856), de Flaubert, e *Germinie Lacerteux* (1865), dos irmãos Goncourt, ao trazer uma ruptura em sua estética literária visto que apresentava personagens e ações animalizadas, e uma escrita literária amparada pelas teorias do determinismo social e da hereditariedade, que serviria para justificar as características patológicas dos indivíduos ficcionais. A obra, severamente criticada após sua publicação, é considerada a inauguração do naturalismo literário.

Em 1868, o regime de imprensa foi liberado por Napoleão III, surgindo assim muitos jornais relacionados à oposição política. Foi neste período que Zola trabalhou por dois anos no jornal *La Tribune*, e, por intermédio de conhecidos do escritor Victor Hugo, teve acesso às colunas republicanas de *Rappel*, dedicando-se à propaganda de defesa da democracia.

Durante o período da Guerra Franco-prussiana (1870 – 1871), Zola e sua família deixaram Paris e foram viver em *Marselha*, onde o escritor fundou o jornal *La Marseillaise* e trabalhou como cronista parlamentar em *La Cloche*.

Embora a oposição política tenha conquistado mais espaço nos meios de comunicação, Zola ainda considerava o governo de Napoleão III “antinaturalista” por não respeitar a liberdade artística.

Seu descontentamento e desprezo por lideranças políticas e pelo cenário social que o rodeava só aumentou, o que lhe inspirou e impulsionou para a composição de sua série literária intitulada *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*⁴ (1871 – 1893), um trabalho ininterrupto que levou vinte e cinco anos para a sua conclusão e que teve por principal objetivo a análise psicológica e social das personagens desvinculada da psicopatologia pseudo-romântica, vista antes em *Thérèse Raquin* (1867), e mais aproximada ainda de teorias “claude-bernardiana” que envolviam a *medicina experimental*.

O primeiro romance, *A fortuna dos Rougon*, e o segundo romance, *O regabofe*, foram publicados em 1871 com o apoio do editor Albert Lacroix. Após, o projeto foi comprado pelo editor Georges Charpentier, e Émile Zola deu continuidade à sua coletânea que segue a seguinte sequência: *O ventre de Paris* (1873); *A conquista de Plassans* (1874); *O crime do padre Mouret* (1875); *Senhor ministro* (1876); *A taberna* (1877); *Uma página de amor* (1878); *Naná* (1880); *Roupa suja* (1882); *O paraíso das*

⁴ Sobre a série literária *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire* está mais bem desenvolvido no capítulo “1.1.2 A Saga literária e científica dos Rougon-Macquart”.

damas (1883); *A alegria de viver* (1884); *Germinal* (1885); *A obra* (1886); *A terra* (1887); *O sonho* (1888); *A besta humana* (1890); *O dinheiro* (1892); *A derrocada* (1892); e, por último, *O doutor Pascal* (1893).

Foi nesse período inicial de escrita e publicação de *Les Rougon-Macquart* que Zola aproximou-se de escritores que tinham propósitos de escrita literária semelhantes, tornando-se amigo de Gustave Flaubert cuja casa era ambiente de reunião do grupo dos cinco, composto por Edmond Goncourt, Guy de Maupassant, Alphonse Daudet e Ivan Turguêniev. Esses escritores formavam um grupo de literatos que perderam o caráter de entreter a sociedade através de seus textos, passando a alertar sobre a realidade e a educar leitores e outros escritores.

O grupo compartilhava a animação da criação literária, opiniões sobre o andamento de seus manuscritos e até queixas sobre a incompreensão dos jornalistas e editores, eram preocupações e esperanças. As reuniões não eram vistas por seus participantes apenas como um projeto literário, mas sim um estilo de vida que abraçava a profissionalização da carreira de escritor, em um ambiente em que havia estímulo e liberdade para escrever, sendo seu único lema “dar as costas ao romantismo e pintar a vida com suas verdadeiras cores” (TROYAT, 1994, p. 100).

Na área da escrita literária, a profissionalização do escritor era de extrema importância para sua liberdade artística uma vez que depender de mecenas, pessoas ricas que patrocinavam artistas de diferentes áreas, acabava por limitar a liberdade criativa e crítica de sua produção artística. Assim, ter a escrita como principal fonte de renda aumentava a autonomia na escolha de temáticas a serem abordadas.

Émile Zola já conseguia se manter financeiramente com a escrita de seus romances, entretanto, ainda era conhecido como uma figura caricata que não se encaixava nos padrões sociais de escritores frequentadores da Academia Francesa do século XIX.

A depreciação que o escritor gerava por parte do meio político e da sociedade burguesa aumentou com a publicação ainda dos manuscritos de seu romance *A taberna*, entre 1876 e 1877. A obra que também foi alvo de severas críticas por parte da imprensa republicana da época apenas expôs, no entanto, o cotidiano pobre da vida operária, contendo como elemento central a degradação humana ocasionada pela ociosidade, pela promiscuidade e pelo alcoolismo.

Posto que Zola tenha defendido a objetividade literária desse seu romance e negado quaisquer intenções políticas, essa repulsa fez com que o ministro voltasse

atrás sobre uma condecoração que o escritor receberia. A não realização do prometido fez com que o escritor escrevesse um artigo publicado primeiro na Rússia, depois na França, no jornal *Le Figaro*, atacando os “homens de letras”, atitude que confrontou importantes nomes da época e que fez com que perdesse uma outra condecoração. A partir disso, Zola passou a rejeitar todo tipo de premiação, tendo seu nome retirado de condecorações.

Com os direitos autorais de *A taberna*, já em 1878, Zola adquiriu uma grande casa de campo em *Médan*, aldeia da *Île-de-France*, local que inspiraria na coletânea de contos *Les soirées de Médan*, publicada em 1880, que reúne textos de outros seis escritores também representantes da estética literária naturalista, sendo eles: Guy de Maupassant (1850 – 1893); Joris-Karl Huysmans (1848 – 1907); Henry Céard (1851 – 1924); Léon Hennique (1850 – 1935); e Paul Alexis (1847 – 1901). E que juntos tornaram *Médan* símbolo do naturalismo.

Esse período de sua vida marcado pelas relações de amizades que compartilhavam ideais revolucionários e o amor pelas artes foi retratado depois em seu romance *A obra* (1886).

A casa em *Médan*, distanciada da cidade, proporcionou ao escritor uma vida sossegada, assemelhada ao campestre, onde passou a dedicar-se mais à escrita. Ao lado de sua propriedade cruzava uma estrada de ferro que o lembrava constantemente da vida moderna e que, posteriormente, também lhe serviria de inspiração para a composição do romance *A besta humana* (1890).

Nessa época, as teses literárias naturalistas de Zola já estavam sendo debatidas pela sociedade, o que o impulsionou a publicá-las em seu livro teórico intitulado *O Romance Experimental*, em 1880, em que transformou em texto teórico as técnicas que já aplicava durante a escrita de seus romances. Influenciado principalmente pelo livro teórico *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (1865) do médico Claude Bernard, o escritor transpôs a teoria científica para a literatura, expressando assim sua crença na ciência e na aceitação do determinismo científico. Segundo Caroni (1995):

Além do que, como um espírito autêntico de seu tempo, Émile Zola vai introduzir, nessa visão naturalista, a esperança moderna por excelência do milagre científico. Pois na verdade a ciência torna-se, para ele como para sua época, um álibi espiritual. Com ingenuidade, acredita-se então no poder sobre-humano de um progresso científico apto a regenerar e apurar a espécie humana. E é isto mesmo que seus livros dizem (CARONI, 1995, p. 10).

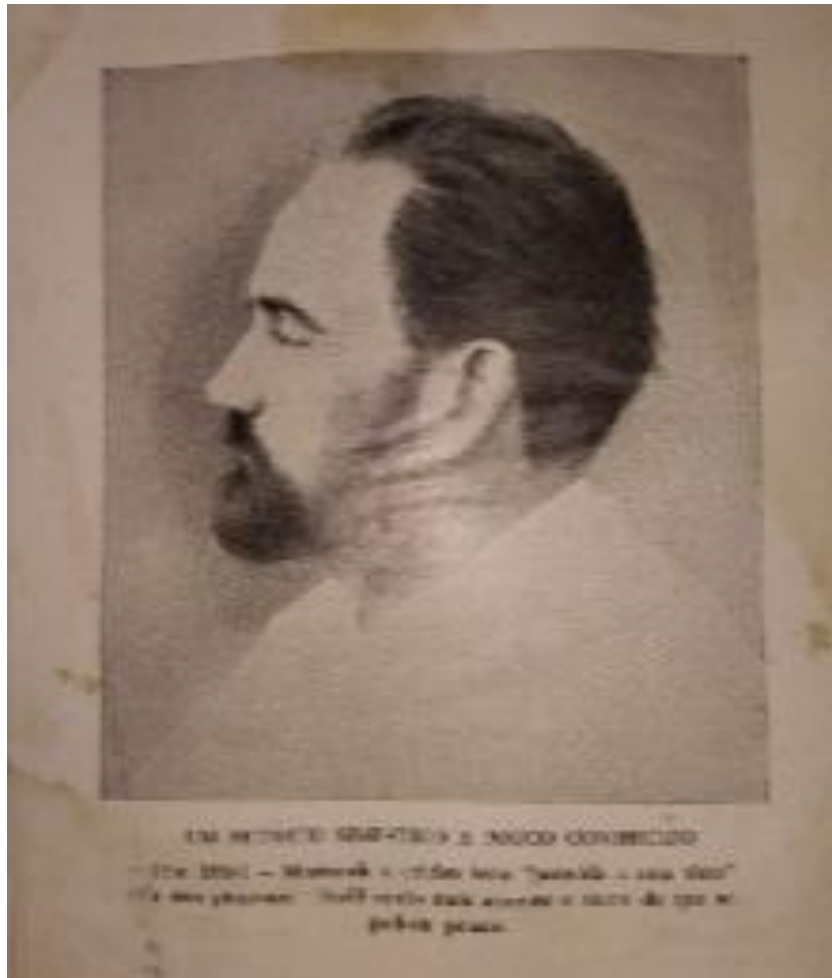
Então, inspirado em ideologias associadas a uma corrente de pensamento positivista que circulava na sociedade, unido ao seu interesse pelo estudo da neurologia, o escritor propunha a construção de narrativas literárias embasadas em teorias científicas da segunda metade do século XIX, tais como o determinismo e a hereditariedade.

Seu método experimental, que está desenvolvido com mais detalhes no próximo tópico, tinha por objetivo primeiro o conhecimento e, posteriormente, o domínio dos fenômenos. De maneira que as personagens de Zola tinham a função de comprovar, através de suas ações e comportamento, a sucessão dos fatos estabelecidos pelo determinismo.

Ainda no ano de 1880, Zola esteve à beira da depressão devido ao falecimento de sua mãe e de seu amigo Gustave Flaubert. Em conformidade com Troyat (1994, p. 143), a morte de Flaubert fez com que o naturalista encontrasse uma futilidade na glória e uma inutilidade na vida. E foi passando por essa fase de angústia que Émile Zola conheceu e tornou-se leitor das obras do filósofo Arthur Schopenhauer (1788 – 1860), cujo teor tratava, de maneira pessimista, sobre temas relacionados à existência humana, ao tédio e ao sofrimento.

Ainda que anteriormente tivesse rejeitado premiações e condecorações, com a escrita dos últimos romances que concluíram a série *Rougon-Macquart*, Zola passou a almejar um lugar na Academia Francesa, instituição que ele tanto ridicularizava. Apesar de ter sido rejeitado inúmeras vezes, sua aspiração não foi motivada por honra pessoal, mas pela busca de legitimação do Naturalismo. E em 1888 o escritor foi finalmente reconhecido ao receber a cruz de cavaleiro da Legião de Honra.

Figura 1 – Retrato de Émile Zola em 1888



Fonte: Josephson, 1958, p. 243

Com a finalização da saga da família *Rougon-Macquart*, Émile Zola iniciou a série *Les trois villes* composta pelos três romances: *Lourdes* (1894); *Rome* (1896); e *Paris* (1898). As obras constituem uma sequência narrativa linear orientada através da trajetória de uma mesma personagem, padre Pierre Froment, o que retomava parcialmente a estrutura narrativa da saga anterior ao retratar uma mesma família em mais de um romance, porém, não com a mesma complexidade de ramificações genealógicas da série anterior. Como temática, esses romances retrataram a agitação das grandes cidades modernas e a marcante divergência entre realidades socioeconômicas desiguais.

A aversão de Zola ao antissemitismo envolveu-o no processo do capitão Alfred Dreyfus (1859 – 1918), oficial judeu que foi acusado injustamente por traição. O escritor manifestou-se publicamente em favor do condenado por meio de uma carta

ao presidente da República Francesa, Félix Faure (1841 – 1899), publicada no jornal *L'Aurore*, em 1898, com o título *J'accuse*⁵:

A narrativa naturalista do panfleto *J'accuse*, que comparava o erro judicial a uma doença, a um câncer, a uma gangrena que corrompia, degenerava e envenenava a nação, e sua retórica implacável (“A verdade está em marcha, e nada a deterá!”) fez estremecer a França, dividindo-a em duas (NAZARIO, 2017B, p. 1077).

Como consequência, o escritor foi condenado a um ano de prisão por difamação, pena que cumpriu em exílio na Inglaterra, tornando-o um combatente perseguido e clandestino e fez com que retornasse à França somente em junho de 1889.

Quanto à sua escrita literária, em 1898, na Inglaterra, Zola iniciou a composição do que seria seu último ciclo de romances, *Les Quatre Évangiles* (1899 – 1903), planejado inicialmente para ser composto por quatro títulos, porém, somente os três primeiros romances, *Fécondité* (1899), *Travail* (1901) e *Vérité* (1903) foram publicados, sendo esse último inspirado no processo de Dreyfus e publicado após a morte do escritor em 1902. O quarto romance, intitulado *Justice*, não foi concluído, havendo registro de apenas anotações preparatórias.

De acordo com a professora e pesquisadora Célia Berrettini (2017), nesses dois últimos ciclos de romances escritos por Zola, a ênfase na bestialidade ou animalidade humana, encontrada anteriormente em *Thérèse Raquin* (1867) e na saga *Les Rougon-Macquart*, foi pouca ou nula, o que abre espaço para um pensamento mais utópico, confessado pelo próprio autor naturalista:

É a maneira de livrar-se da besta humana e de conquistar a desejada unidade feliz do espírito e da matéria. É uma nova mitologia, com seus valores: fecundidade, trabalho, fraternidade e paz.

É possível que Zola, na fase final de sua vida, estivesse consciente dessa nova mitologia utópica, pois como confessa a Octave Mirbeau (1848-1917), em carta citada por Michel Raimond, sobre o romance *Fécondité* (Fecundidade, 1899), do último ciclo: “Tudo é bem utópico, mas que o senhor quer? São quarenta anos que eu dissecó, é preciso permitir a meus velhos dias sonhar um pouco.” (BERRETTINI, 2017, p. 268).

Em setembro de 1902, Émile Zola faleceu asfixiado devido à falha na aeração de uma lareira. Mesmo que sua morte tenha sido considerada um acidente, durante muito tempo especulou-se que ela poderia ter sido um assassinato, já que o escritor recebia constantemente ameaças.

⁵ Seu envolvimento no Caso Dreyfus, bem como sua trajetória de defesa do naturalismo, enfatizou sua característica como militante, aspecto de sua vida que está mais bem desenvolvido no capítulo “O caso do capitão Alfred Dreyfus”.

1.1.1 Thérèse Raquin: Um estudo de caso

Narrado de forma impessoal, com precisão e detalhes, o romance *Thérèse Raquin* (1867)⁶, de Émile Zola, ambienta-se em um sombrio recanto de Paris. A história acompanha uma modesta família de comerciantes, composta pela matriarca Madame Raquin, uma senhora afetuosamente egoísta que cuidava de seu filho, Camille, com extrema dedicação; Camille, descrito como um jovem rapaz frágil, ignorante e frequentemente doente; e Thérèse Raquin, sua prima e irmã de criação, com quem ele posteriormente se casa. Thérèse, porém, sentia-se insatisfeita no casamento devido ao desejo reprimido que Camille não conseguia satisfazer.

Por esse motivo, Thérèse envolveu-se em uma relação adúltera com Laurent, um robusto e ocioso filho de camponeses. E, para se sentirem tranquilos com os encontros, ambos conspiraram e assassinaram Camille. No final, o peso do crime, que os consumia, levou o casal a um estado de tormento e, por consequência, ao suicídio.

A narrativa de *Thérèse Raquin* (1867) diferenciou-se de outras com a mesma temática uma vez que apresentou uma ruptura literária em sua estética ao desenvolver personagens com características e ações animalizadas, vítimas do determinismo social e hereditário, o que justificava o lado patológico desses indivíduos.

Com seus destinos impostos devido ao meio social em que estavam inseridos, as personagens agiam conforme sua natureza, como exemplificado por meio de Thérèse que, por ter ascendência argelina, era descrita com uma personalidade selvagem oprimida pelo ambiente e contexto em que se encontrava, reprimindo assim os ímpetos de uma natureza selvagem, que afloraram ao se relacionar com Laurent:

Ao primeiro beijo ela se revelou cortês. Seu corpo insaciado lançou-se perdidamente na volúpia. Ela despertava como que de um sonho, ela nascia para a paixão. Passava dos braços débeis de Camille para os braços vigorosos de Laurent, e essa aproximação de um homem forte lhe provocava um abalo brusco que a tirava do sono da carne. Todos os seus instintos de mulher nervosa eclodiram com uma violência surpreendente; o sangue de sua mãe, aquele sangue africano que queimava as suas veias, pôs-se a correr, a bater furiosamente no seu corpo magro, quase virgem ainda. Ela se expunha, ela se oferecia com uma soberana impudência. E, da cabeça aos pés, era agitada por longos calafrios (ZOLA, 2001, p. 47).

⁶ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *Thérèse Raquin* (1867), realizada por Joaquim Pereira Neto a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Estação Liberdade em 2001.

Os protagonistas, Thérèse e Laurent, eram movidos por um comportamento instintivo e autodestrutivo que beirava o bestial, especialmente em ações e comportamentos relacionados à natureza animal como vida, sexualidade e morte. Essa descrição do humano como um ser desregrado e sem controle tornou-se, posteriormente, uma característica comumente encontrada em outras personagens ao longo das obras de Émile Zola.

Outra característica marcante já presente neste romance pioneiro da estética naturalista, que impressionou a sociedade leitora de sua época, foi a forte presença de descrições grotescas, utilizadas para enfatizar as condições degradantes e desumanas das personagens, bem como para transmitir o ambiente sombrio e opressivo dessa estética. Um exemplo disso é a descrição do encontro do corpo desfalecido de Camille por Laurent no necrotério:

Camille estava hediondo. Havia permanecido quinze dias debaixo da água. Seu rosto parecia ainda firme e rígido; os traços tinham se conservado, apenas a pele havia tomado uma coloração amarelada e lamacenta. A cabeça, magra, ossosa, ligeiramente intumescida, fazia caretas; estava um pouco inclinada, com os cabelos colados na fronte, as pálpebras levantadas, mostrando o globo branquicento dos olhos; os lábios torcidos, puxados para um dos cantos da boca, provocavam um escárnio; um pedaço de língua pretejada aparecia em meio à brancura dos dentes. Aquela cabeça, como que curtida e esticada, por ter conservado uma aparência humana ficou ainda mais assustadora de dor e de medo. O corpo parecia um monte de carnes dissolvidas; ele tinha sofrido horivelmente. Percebia-se que os braços se despregavam; as clavículas rasgavam a pele dos ombros. Sobre o peito esverdeado, as costelas provocavam linhas pretas; o flanco esquerdo, rasgado, aberto, cavava-se no meio de trapos de um vermelho sombrio. Todo o dorso estava apodrecendo. As pernas, mais firmes, estendiam-se, cheias de placas imundas. Os pés estavam caindo (ZOLA, 2001, p. 94).

A primeira publicação deste romance sofreu cortes no texto original e alguns acréscimos de caráter moral por parte dos editores, o que não agradou a Zola, que pretendia, com a escrita e publicação da obra, expor a realidade e não buscar a aprovação do público leitor.

Toda a polêmica gerada em torno da publicação da narrativa resultava em sua maior divulgação. Por esse motivo, Zola também chegou a pedir para que conhecidos atacassem sua obra, para poder defendê-la.

A obra *Thérèse Raquin* (1867) também foi investigada por atentado à moral e aos bons costumes. Porém, muitas de suas críticas recebidas foram, por vezes, mais direcionadas ao próprio escritor Zola do que ao romance em si (TROYAT, 1994, p. 65).

No prefácio da segunda edição francesa, publicado em 1868 e considerado o primeiro texto programático do escritor, Zola explicou os objetivos que sustentavam a construção da narrativa, enfatizando o caráter cientificista da obra e a animalidade das personagens:

Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Aí está o livro todo. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos nervos e pelo sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados em cada ato de sua vida pelas fatalidades da própria carne. Thérèse e Laurent são animais humanos, nada mais. Procurei acompanhar nesses animais o trabalho surdo das paixões, as violências do instinto, os desequilíbrios cerebrais ocorridos na sequência de uma crise nervosa. (...). Começa-se, espero, a compreender que o meu objetivo foi um objetivo científico antes de tudo. Quando as minhas duas personagens, Thérèse e Laurent, foram criadas, eu tive o prazer de levantar e resolver determinados problemas: (...). Que se leia o romance com cuidado e ver-se-á que cada capítulo constitui o estado de um caso curioso de filosofia. Numa palavra, não tive senão um desejo: considerando um homem vigoroso e uma mulher insaciada, procurar neles o animal, e mesmo ver unicamente o animal, lançá-los num drama violento, e observar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres (ZOLA, 2001 [1868], p. 10).

O romance foi execrado por parte da crítica literária de sua época devido à predominância de princípios mais conservadores presentes na sociedade, que vivia da propagação das aparências. Apesar disso, os trechos descritivos que expuseram o casal de amantes não foram construídos de forma explícita, mas sim apenas mostraram uma crescente proximidade na relação íntima entre Thérèse e Laurent.

Devido a tantas críticas advindas com a publicação da primeira edição, o prefácio da segunda edição francesa também serviu como defesa e protesto por parte de Zola, em que o próprio escritor já lastimava o que considerava ser uma injustiça vinda da crítica:

Há momentos em que lamento não ter escrito obscenidades; tenho a impressão de que ficaria feliz em receber pancadas merecidas, no meio dessa chuvinha de pancadas que caem estupidamente sobre minha cabeça, sem que eu saiba por quê (ZOLA, 2001 [1868], p. 45).

Por outro lado, o romance foi elogiado por importantes entusiasmas da nova estética literária como o próprio historiador francês e grande influenciador da escrita zolaiana, Hippolyte Taine, que escreveu ao autor reconhecendo neste romance uma legítima aplicação de suas ideias: “A obra é inteiramente construída numa ideia exata. (...) Está bem amarrada, bem composta, revela um verdadeiro artista, um observador sério, que busca não a aprovação, mas a verdade.” (TAINÉ *apud* TROYAT, 1994, p. 64).

A narrativa também foi elogiada com empolgação pelos irmãos Goncourt que declararam que a obra revelava um artista que conhecia profundamente o humano: “(...) uma admirável autópsia do remorso e, por todas essas páginas onde palpitam as delicadezas perturbadoras, uma espécie de terror vigoroso inédito no livro” (GONCOURT *apud* TROYAT, 1994, p. 64).

Até o crítico literário francês Sainte-Beuve (1804 – 1869) declarou: “Sua obra é notável, conscienciosa e, em algumas considerações mesmo, pode ganhar fama na história do romance contemporâneo” (TROYAT, 1994, p. 64).

Embora o romance, nada romântico, tenha agradado apenas uma minoria de escritores e de apreciadores da nova estética literária, a segunda edição do romance continuou sendo severamente depreciada e criticada pela sociedade leitora em geral por abordar um tema velado na sociedade e por sua violência explícita, assim como o conhecido ensaísta do jornal francês *Figaro*, Louis Ulbach, que acusou a obra de “literatura pútrida e pornográfica” (JOSEPHSON, 1958, p. 107).

O alvoroço resultou, em contraponto, na difusão dos ideais e conceitos literários naturalistas e na produção posterior de outros trabalhos de Zola que aperfeiçoavam a estética, visto que as críticas negativas despertaram por parte dos leitores a curiosidade e, conseqüentemente, boas vendas da obra.

De acordo com Ivan Teixeira (2017), a divulgação de *Thérèse Raquin* não somente estabeleceu um padrão de escrita narrativa apoiada nas ciências, como também influenciou esteticamente outros escritores de sua época:

Como se sabe, com *Thérèse Raquin*, Émile Zola define o padrão do romance médico, que se concentra na apresentação, observação e análise de um caso específico de histeria sexual. Publicado duas vezes em 1867 (folhetim e volume), o romance causaria escândalo e consolidaria a poética naturalista na França, desencadeando uma verdadeira febre de imitações artísticas nas literaturas que partilhavam da poética cultural estabelecida pela Europa (TEIXEIRA, 2017, p. 816).

Em suma, com a publicação do romance *Thérèse Raquin* (1867), Émile Zola buscou levar para dentro da ficção literária um assunto impactante para a sociedade de sua época de forma mais aproximada do real. Para isso, o escritor construiu personagens com a obstinação de um cientista que estudava e descrevia os animais. Dessa maneira, concretizou sua perspectiva de uma escrita literária mais relacionada a uma ferramenta de aplicação do método experimental ao estudo sociológico do indivíduo e de sua natureza humana. Por fim, para Troyat (1994, p. 64), foi com a

escrita deste romance que Zola, aos 27 anos, percebeu que o cientista que criara, matou o poeta dentro de si.

1.1.2 A Saga literária e científica dos Rougon-Macquart

A extensa série de romances intitulada *Les Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, publicada entre 1871 e 1893, surgiu do pensamento do autor de que um romancista, semelhante a um cientista, tinha por missão trabalhar com a realidade social, expondo-a.

O objetivo com a construção da coletânea era expor os vícios e a degeneração humana apoiados em conceitos relacionados ao materialismo, à filosofia e à biologia, apresentando assim toda uma trajetória familiar fictícia, da ascensão à queda, alicerçada pelas ciências de sua contemporaneidade como o determinismo social e a hereditariedade. Conforme o próprio escritor, sua obra estaria:

(...) de acordo com a ciência. Vou retratar o homem fisiológico. Essa é a minha fórmula; e, melhor ainda, será uma nova arte, uma nova literatura, que serão a minha literatura e arte próprias. *Eu, só eu adotarei o naturalismo* (ZOLA *apud*. JOSEPHSON, 1958, p. 128).

A obra completa *Les Rougon-Macquart* (1871 – 1893) é composta por vinte volumes que juntos constituem um panorama social do Segundo Império Francês (1852 – 1870), abordando também acontecimentos importantes para a instauração da Terceira República Francesa (1870 – 1940).

Para Carpeaux (2012), o projeto foi inspirado na *La Comédie Humaine*, escrita por Honoré de Balzac, principalmente em sua estrutura narrativa integral distribuída em núcleos temáticos. Semelhante a Balzac:

(...) o ciclo de Zola constitui um panorama em movimento, um imenso romance histórico que não podia ser só um romance porque compreendendo a sociedade inteira, e sim um ciclo de romances históricos, vindo do passado, (...), e correndo para o futuro desastroso como a locomotiva em *La bête humaine* (CARPEAUX, 2012, p. 280).

Contudo, um diferencial do projeto de Zola foi o de visar primeiro o planejamento e a criação de uma árvore genealógica para a família dos Rougon-Macquart. E, em seguida, o escritor apresentou a proposta do projeto ao editor Albert Lacroix que lhe garantiu um contrato sobre os quatro primeiros livros (TROYAT, 1994, p. 71).

A fortuna dos Rougon (1871), obra inaugural da série, começou a ser publicada ainda em folhetim em 1870, mas teve sua divulgação interrompida devido à Guerra

Franco-Prussiana (1870 – 1871), porque as notícias sobre os confrontos demandavam muito espaço nos meios de comunicação. Tanto os conflitos externos quanto os internos, como as insurreições e o embate entre Versalhes e a Comuna, serviram de incentivo para a escrita de Zola. Esses eventos não somente motivaram a continuação desse romance, mas também contribuíram para a construção do contexto e da ambientação das demais obras da série literária (JOSEPHSON, 1958, p. 153). A publicação da narrativa foi retomada e finalizada em 1871 pelo jornal *Le Siècle*.

Nessa obra, Zola examinou as fortunas originadas e rapidamente acumuladas pelo golpe de Estado, o pânico financeiro que se instaurou e os escândalos sociais que emergiram. O fio condutor da narrativa é o surgimento de uma família em meio às mudanças políticas e sociais do Segundo Império Francês, e como o contexto histórico e o ambiente influenciaram cada personagem através do determinismo social. Portanto, a obra se configura como um romance histórico que retrata eventos datados de antes da Revolução Francesa até 1852.

A trajetória familiar tem início com a matriarca Adélaïde Fouque, conhecida como tia Dide, e seus dois relacionamentos: primeiro com seu marido, Rougon, e depois com seu segundo companheiro, Macquart. Essas uniões foram responsáveis por transmitir, ou não, características hereditárias que, ademais da aparência física, envolviam traços psicológicos e comportamentais. Isso é exemplificado no seguinte trecho, que se refere a Antoine Macquart, segundo filho de Adélaïde, presente já no romance de abertura da série *Les Rougon-Macquart*: “Sob a influência nervosa de Adelaide, porém, esses vícios, que no pai tinham um tipo de fraqueza sanguínea, envolviam o filho de uma capa de hipocrisia, de covardia disfarçada.” (ZOLA, 1956E, p. 56).

Após finalizada, Zola enviou um volume da narrativa a Flaubert, que elogiou sua escrita. Já a recepção por parte do público leitor teve tanto apreciações referentes ao seu estilo naturalista e a profundidade de suas personagens, quanto opiniões negativas daqueles que consideraram a narrativa controversa devido à sua crítica social e política (TROYAT, 1994, p. 88).

Com a publicação desse primeiro romance da série os *Rougon-Macquart* respaldado nas observações de Émile Zola, consolidou-se o método zolaiano de escrita literária. O método consistia na criação de detalhados dossiês sobre cada obra que incluía a ideia geral da narrativa, as notas de leitura do escritor, o plano de cada

capítulo e, principalmente, as características das personagens que abordavam os antecedentes hereditários, traços marcantes da aparência física e da personalidade, profissão, estado civil e meio social em que estavam inseridas.

Atualmente, os dossiês de preparação de todas as obras da série *Les Rougon-Macquart* estão conservados na Biblioteca Nacional da França e na Biblioteca Méjanes, em Aix-en-Provence. São extensos materiais de pesquisa que apresentam uma precisão de detalhes voltados aos aspectos científicos e políticos de sua época (MOTTA, 2017, p. 106).

Publicado no mesmo ano, o segundo romance da série, *O Regabofe* (1871), trouxe a continuação cronológica da história da primeira obra. Assim como a narrativa anterior, o livro ambienta-se no universo parisienses de pessoas mais abastadas, situando-se temporalmente após o golpe liderado por Napoleão III, que derrubou a República e reinstaurou o Império.

Na trama, apresenta parte da história de Aristide Rougon, filho de Pierre Rougon e Félicité Puech, que ressurgem em outros romances da série. Também são apresentados sua segunda esposa, Renée Béraud Du Châtel, e seu filho, Maxime Rougon.

Ambientado em meio a transição urbanística de Paris, o ambicioso Aristide Rougon, que, nesta obra, adota o sobrenome Saccard, migrou para a cidade com o objetivo de juntar-se ao seu irmão Eugène Rougon. Após o golpe de Estado, Eugène tornou-se ministro no Segundo Império, e Aristide buscou, na influência do irmão, conquistar seu espaço e fortuna:

Saccard, havia muito, tinha estudado aqueles três traçados de ruas e bulevares, de que, bem indiscretamente, expusera com bastante exatidão o plano diante de Angela. Quando esta morreu, ficou bem satisfeito de que ela levasse para a cova as suas expansões dos altos de Montmartre. Estava aí a sua fortuna, nesses famosos cortes que a sua mão abrira no coração de Paris, e compreendeu que não devia repartir com pessoa alguma a sua idéia, sabendo que no dia do contrato seria grande o número de corvos que haviam de pairar por cima da cidade destripada (ZOLA, 1956J, p. 84).

A construção narrativa tinha por objetivo expor o lado obscuro de uma sociedade de costumes imperiais, permeada pela hipocrisia e pela ganância, apresentando novamente uma crítica velada a esse período político francês do Segundo Império.

Para a construção de *O Regabofe* (1871), Émile Zola entrevistou conhecidos que pertenciam às classes mais ricas de Paris, analisou mapas criados pelo Barão de Haussmann e estudou o mundo do empréstimo de crédito imobiliário.

A narrativa foi inicialmente publicada em folhetim pelo jornal *La Cloche* e, posteriormente, denunciada por leitores ao então procurador da República, que convenceu Zola a suspender a publicação. Todavia, o que mais incomodou o público não foi a gritante crítica social, mas sim a presença de uma sexualidade violenta e explícita no texto. Émile Zola, por sua vez, defendeu sua criação publicamente, escrevendo um artigo no qual declarava que sua narrativa era um retrato dos problemas do Segundo Império. Supreendentemente, apesar desse transtorno inicial, quando lançado em livro pela *Lacroix*, pouco foi comentado sobre as possíveis polêmicas, pois a preocupação da imprensa estava direcionada à situação política do país (TROYAT, 1994, p. 93).

No ano seguinte, 1872, a subsidiária francesa da editora de Albert Lacroix faliu, mesmo ano em que Émile Zola assinou um contrato com o editor Georges Charpentier, que reconheceu no escritor um grande potencial de vendas. Charpentier propôs a Zola o pagamento de um salário fixo para a produção de dois livros da série *Les Rougon-Macquart* por ano, além de adquirir os direitos de publicação dos dois primeiros romances já lançados. Assim, Charpentier tornou-se o principal editor de Zola, publicando toda sua saga literária (JOSEPHSON, 1958, p. 167).

Com esse contrato editorial, Zola pode dedicar-se com mais tranquilidade à criação integral da série de romances, iniciando a terceira narrativa, *O ventre de Paris* (1873). Para a composição dessa obra, o escritor realizou uma pesquisa detalhada sobre o *Les Halles*, um grande mercado atacadista localizado no centro de Paris, planejado para melhorar a distribuição de alimentos na cidade e que se tornou exemplo de modernidade durante o período da Revolução Industrial, existindo até os dias atuais.

A histórica centralização dos mercadores em um espaço limitado não somente serviu como ambientação para a narrativa, como também é referenciada na obra, tanto em seu próprio título original em francês, *Le Ventre de Paris*, quanto em seu próprio texto, em que os mercados desempenham um papel importante. Os Mercados:

(...) quadrados, uniformes, aparecem como uma máquina moderna, desmesuradamente gritante, como uma enorme máquina a vapor, uma caldeira destinada a digestão de um povo, ventre gigantesco de metal, feito de madeira, cavilhado, rebitado, de vidro e de ferro fundido, de uma elegância e de uma potência de motor mecânico, funcionando com o calor da fornalha, a vertigem, o impulso ciclópico das rodas (ZOLA, 1956L, p. 32).

O ventre de Paris (1873) foi a primeira tentativa de Émile Zola de trabalhar com a massificação social, ao contextualizar o cotidiano da coletividade de maneira mais

amplificada, direcionando-se o foco narrativo para a classe trabalhadora e a burguesia, que conviviam aglomeradas em um espaço limitado no centro da cidade de Paris.

A história narra parte da trajetória de Florent, um homem de boa índole e moral, que abdicou de sua vida para cuidar de seu meio-irmão Quenu. Entretanto, após o golpe francês de 1851 e a revolta da classe trabalhadora, ele tornou-se um prisioneiro político. Em fuga, retornou a Paris em busca de refúgio com Quenu e sua esposa Lisa, uma descendente dos Macquart. O casal empregou-o como inspetor de peixes no mercado central, mas Florent se envolveu em uma conspiração socialista fracassada contra o Império. Assim, ele acaba sendo capturado e deportado.

Com essa trama, o romance mergulhou no ambiente dos grandes mercados e na vivência sofrida dos trabalhadores para emergir questões políticas por meio de sua temática sobre a organização de uma revolução de cunho comunista, a qual foi reprimida pelos próprios moradores que faziam parte dos “Mercados”.

Outra personagem descendente dos *Rougon-Macquart* que se destacou nessa narrativa foi Claude Lantier, filho de Gervaise Macquart. O jovem pintor, que também é protagonista no décimo quarto romance, *A obra* (1886), aproximou-se de Florent e desenvolveu com comerciante conversas profundas.

A narrativa apresenta uma reflexão sobre as classes sociais – burguesia e trabalhadores – com objetivo de distingui-las, visando criticar a crescente estrutura social capitalista, especialmente no que se referia aos comportamentos e aos valores da classe burguesa.

Por ser seu primeiro romance que trouxe uma abordagem sobre a classe trabalhadora, Zola demonstrou certa limitação na representação discursiva desse grupo, o que, posteriormente, o autor aprimorou em seu sétimo romance, *A taberna* (1877), ou até mesmo em seu clássico *Germinal* (1885), que retomou, por temática, a luta entre classes sociais.

Por outro lado, a descrição detalhada desse livro, a qual evocava sensações auditivas, olfativas e palatáveis, despertou a curiosidade do público leitor, resultando em vendas superiores às dos dois primeiros romances (TROYAT, 1994, p. 95).

Já no quarto romance da saga *Rougon-Macquart*, *A conquista de Plassans* (1874), Émile Zola retornou à intimidade do núcleo familiar burguês em prosperidade com a intenção de descortinar a hipocrisia da vida política e religiosa dos mais abastados.

A narrativa é ambientada na fictícia cidade de Plassans, uma referência a cidade natal de Zola, Aix-en-Provence, e desenvolve-se em volta dos conflitos por poder, das ambições e das intrigas entre os habitantes locais.

Inicialmente planejado para apresentar significativas analogias ao romance *Madame Bovary* (1856) de Flaubert, o núcleo narrativo desta vez centrou-se na família Mouret, formada através do casamento entre os primos de primeiro grau Marthe Rougon e François Mouret, esse último filho de Ursule Macquart. A família vivia uma vida pacata até que um padre manipulador e persuasivo, Abbé Faujas, hospedou-se com sua mãe e irmã na casa dos Mouret, desestabilizando não somente a família, mas também toda a tranquila comunidade de Plassans, ao gerar intensos conflitos políticos e religiosos:

Se Marta⁷ deixava-se dominar pelo padre, já não passava de uma coisa dêle, em compensação ia azedando de dia a dia, tornava-se rabugenta aos mil cuidados da vida. Rosa dizia que nunca a vira "tão birrenta". Contra o marido seu ódio crescia cada vez mais. O velho fermento de rancor dos Rougon despertava na presença daquele filho de um Macquart, aquele homem, sôbre o qual jogava a acusação de ser o tormento da sua vida. Em baixo, na sala de jantar, quando a senhora Faujas ou Olímpia vinha fazer-lhe companhia, já não se incomodava, descarregava o quanto podia no marido (ZOLA, 1956B, p. 253).

Através desta obra, Émile Zola fez uma crítica social incisiva à corrupção moral e social do indivíduo, bem como das instituições religiosas e políticas de sua época. No entanto, a obra foi um fracasso de vendas, com apenas dezessete exemplares vendidos em um período de seis meses.

Nesse mesmo período, sua tentativa de adaptar o romance *Thérèse Raquin* (1867) para o teatro também fracassou, sendo suspensa após dezessete apresentações. Esses insucessos fez com que Zola comesçasse a comparar seu atual reconhecimento profissional com a representatividade de escritores como Gustave Flaubert, e a questionar-se se algum dia alcançaria o sucesso de seu amigo, já conhecido por *Madame Bovary* (1856) (TROYAT, 1994, p. 104).

Com a ambientação também inspirada nas lembranças de Aix-en-Provence, o quinto romance, *O crime do padre Mouret*⁸ (1875), trouxe a continuação direta da narrativa anterior, aprofundando a temática da religião. Porém, desta vez,

⁷ A personagem, que no original em francês tem o nome de Marthe Mouret, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Marta Mouret.

⁸ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução em português de Portugal de *La Faute de l'abbé Mouret* (1875), realizada por Henrique Marques (Pandemónio) a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Guimaráes em 1912.

direcionando-se para as restrições impostas pelas instituições religiosas e para o conflito interno entre os princípios do sacerdócio e a natureza humana.

A religião fez parte da vida de Émile Zola tanto por parte de sua mãe quanto da família de seu pai. Apesar disso, a imposição religiosa durante sua adolescência fez com que o autor se afastasse da religião e perdesse sua crença. Para ele, o catolicismo tornou-se uma força opressora, criada pelo próprio ser-humano, que aniquilava a liberdade do indivíduo e servia de alicerce para classe dominante (JOSEPHSON, 1958, p. 98).

A construção destes dois últimos romances também se baseou nas missas assistidas por Zola em companhia de sua esposa e, principalmente, no estudo de textos religiosos, como os escritos de jesuítas espanhóis e a *L'Imitation de Jésus-Christ* (TROYAT, 1994, p. 106).

O crime do padre Mouret (1875) apresenta a trajetória de Serge Mouret, um jovem padre devoto fervoroso de Santa Maria, que liderava uma igreja em ruínas localizada perto de Plassans. Filho de Marthe Rougon e François Mouret, Serge teve seu primeiro contato com o sacerdócio através do Abbé Faujas, pároco da narrativa anterior, que se hospedou em sua casa.

Por meio do protagonismo deste jovem padre, que, ao contrário do Abbé Faujas, é um padre íntegro, Zola documenta o psicológico do padre Mouret, desnudando para o leitor as tensões internas sofridas como a repressão sexual e a luta contra a tentação cujos votos religiosos e vocação vencem, mesmo reprimindo uma paixão pura pela simples e ingênua Albine.

Caminhava dentro da sua fé como dentro de uma couraça que o protegia contra os menores sopros da maldade. Recordava-se de que aos oito anos andara a chorar de amor, pelos cantos; não sabia que amava; chorava, porque amava alguém muito longe. Mais tarde, quisera ser padre, para satisfazer essas necessidades de afeição sobre-humana, que era o seu tormento único. Não via onde pudesse amar mais. Contentava com isso o seu ser, as suas predisposições de raça, os seus sonhos de adolescente, os seus primeiros desejos de homem. Se a tentação tinha de vir, esperava-a com a sua serenidade de seminarista ignorante. Tinham morto nele o homem, sentia-o, considerava-se feliz por se saber a parte, criatura castrada, desviada, marcada com a tonsura, como uma ovelha do Senhor... (ZOLA, 1912, p. 28).

“Palco do pecado”, conforme intitulado em uma de suas críticas, a publicação completa em livro foi acusada de apresentar uma narrativa ateuísta, imoral e medíocre, que destoava da realidade e afrontava o espiritualismo cristão (TROYAT, 1994, p. 107).

De acordo com o professor e pesquisador António Apolinário Lourenço (2017, p. 293), na época especulou-se que o escritor português Eça de Queirós (1845 – 1900) plagiou essa obra de Émile Zola, devido à grande semelhança entre o título deste romance e a obra *O crime do padre Amaro* (1875), publicada seguidamente no mesmo ano. Contudo, apesar da coincidência no título e do fato dos dois romances questionarem o celibato eclesiástico, acredita-se ser inexistente a influência de uma obra sob a outra. Isto porque é provável que Eça não tivesse lido nenhuma narrativa de Émile Zola antes de sua primeira versão do romance, uma vez que, ainda que já tenha iniciado a série *Les Rougon-Macquart*, em 1871, as obras de Zola ainda não eram conhecidas fora da França, sendo que seu reconhecimento como escritor só surgiu com a publicação de seu polêmico sétimo romance, *A taberna*, em 1877 (LOURENÇO, 2017, p. 287).

Ressalta-se que o padre de Eça de Queirós é um clérigo contraditório, sem vocação para o ofício, que ingressa no sacerdócio por falta de outras possibilidades, usando da religião e da instituição Igreja como fonte de luxúria e de saciamento de seus desejos, o que o torna o oposto do que o leitor encontra no padre de Zola. E, embora não houvesse provas de plágio, a trama portuguesa de *O crime do padre Amaro* (1875) assemelha-se narrativamente mais com o enredo da obra zolaiana anterior, *A conquista de Plassans* (1874), por retratar a chegada de um ambicioso sacerdote a uma cidade, movimentando o cotidiano de seus habitantes.

Já para o sexto romance da série, *Senhor Ministro* (1876), Zola desvincula-se da temática religiosa e volta-se para o mundo traiçoeiro da política. Na trama, a orgulhosa Clorinde Balbi foi rejeitada em casamento pelo ambicioso e influente ministro do Império, Eugène Rougon, filho de Pierre Rougon, pois considerava-a inferior. Este Rougon possuía amor apenas pelo poder, o que o atraía: “(...) não são os prazeres da carne, mas são aqueles da dominação intelectual” (TROYAT, 1994, p. 110). Clorinde, ofendida por ser rejeitada, buscou vingança, tornando-se amante do imperador e, em seguida, destruindo a carreira do homem que a desprezou.

Apesar de todo esse enredo amoroso, o romance não é uma história de amor, mas sim uma pintura do mundo da política do Segundo Império, com grandes bailes na corte, frequentados por deputados, ministros e membros importantes da política, reuniões essas regadas à ganância, à vaidade e aos jogos de poder:

Durante os primeiros meses, Rougon encerrou-se, a recolher-se e a preparar-se para as lutas que tinha em vista. Aquilo nêle era um amor de poder pelo poder, sem apetites de vaidades, de riquezas, nem de honras. De uma

ignorância crassa, de uma grande mediocridade em que tudo que fosse estranho ao manejo dos homens, apenas pela sua necessidade de dominação se tornava verdadeiramente superior. No poder amava o seu esforço idolatrava a sua inteligência. Estar acima da multidão na qual não via senão tolos e tratantes, levar o mundo a sopapos, desenvolvia-lhe na espessura da carne um espírito hábil, de uma extraordinária energia. Não acreditava senão em si próprio, tinha convicções como quem tem argumentos, subordinava tudo à ampliação contínua da sua personalidade. Nenhum, fazia em segredo orgias nababescas. Sem vício seu pai tinha a pesada quadratura dos ombros e o empastado das feições, de sua mãe, essa terrível Sra. Felicidade que governava Plassans, recebera uma chama de vontade, uma paixão pela força, desdenhos dos pequeninos meios e das pequeninas alegrias; era sem dúvida o maior dos Rougon (ZOLA, 1956N, 129).

À vista disso, a narrativa parte do auge do ministro Eugène Rougon em direção à sua queda e, novamente, à conquista de sua ascensão, tudo isso com o intuito de criticar a hipocrisia enraizada no meio político de um sistema corrompido de dentro para fora. Para construção desta obra, Zola novamente recorreu à pesquisa em fontes da biblioteca do Palais-Bourbon e ao método de entrevistas com políticos de sua contemporaneidade.

Este romance foi recomendado por Ivan Turguêniev (1818 – 1883), tradutor e romancista russo radicado na França e representante da “escola natural” surgida na Rússia na década de 1840. Assim, a publicação da obra traduzida para o russo pela revista *Le Messager de l'Europe* fez muito sucesso com o público, gerando um bom retorno financeiro. Todavia, na França, sua terra natal, não obteve muita repercussão (TROYAT, 1994, p. 110).

Por conseguinte, se anteriormente o acordo entre o escritor Émile Zola e o editor Georges Charpentier previa a escrita de dois romances por ano, por um salário fixo, devido ao crescente sucesso do escritor e que, neste momento, sua produção era de cerca de um romance por ano, conforme constatado até aqui, levou Charpentier a renovar o contrato, em que substituíu o pagamento de um salário fixo pela participação nos lucros de cada livro publicado.

Entretanto, a renegociação fez com que Zola, ao invés de perder financeiramente, ganhasse um lucro de aproximadamente 10.000 francos a serem restituídos a ele (JOSEPHSON, 1958, p. 201). O que também serviu de incentivo para a continuação da série literária *Rougon-Macquart*, visto que o escritor já planejava o aumento do projeto para os vinte romances consoante ao finalizado (TROYAT, 1994, p. 124).

Seu sétimo romance, intitulado *A taberna* (1877)⁹, foi publicado no ano seguinte e é marcado pela presença da estética naturalista em sua forma mais impactante até então. Isso se evidencia desde a escolha de sua temática principal, a degradação humana através de influências hereditárias e do meio social, uma problemática romanesca respaldada por um forte cientificismo.

O romance, que traz o protagonismo para a classe operária, é ambientado no cotidiano dos subúrbios de Paris. Para escrevê-lo, Émile Zola adentrou na realidade dos operários, realizando uma densa pesquisa de campo. E, a partir do método de observação direta, buscou conhecer as ruas, os becos, os bares e as lavanderias, dentre outros ambientes frequentados pelos operários.

A trama acompanha parte da conturbada história de Gervaise Macquart, filha de Antoine Macquart, uma dedicada lavadeira de roupas que lutava diariamente para sustentar seus dois filhos, Claude e Étienne, após ser abandonada por seu primeiro companheiro, Auguste Lantier. Buscando recomeçar, a jovem mãe casou-se com Coupeau, um soldador com tendência ao alcoolismo, com quem tem sua filha, Anna Coupeau, apelidada por Naná.

Sempre empenhada em manter sua dignidade, Gervaise até conseguiu prosperar ao abrir sua tão sonhada lavanderia. No entanto, após um acidente com Coupeau e, em seguida, o retorno inesperado de Lantier, os esforços da heroína acabam, levando-a à ruína. Sem recursos e mergulhada no alcoolismo, ela acaba sucumbindo a um final trágico:

E atrevia-se mais ainda, dando a entender que o Lantier era tanto seu marido como o Coupeau e talvez que ainda o fosse mais. Não o tinha conhecido aos catorze anos? Não tinha tido dois filhos dele? Pois bem, nestas condições tudo se perdoava e ninguém lhe podia arremessar a pedra em primeiro lugar. Dizia achar-se dentro das leis da natureza. Portanto, não lhe falassem, que a enjoavam, que ela mandava-os bugiar a todos (ZOLA, 1956F, p. 284).

Isto posto, através da instável trajetória de Gervaise Macquart e da impossibilidade de ascensão social, Zola teceu uma crítica à manipulação social e moral ocasionadas, sobretudo, pela pobreza, que moldava o destino da classe operária e intensificava da desigualdade social.

Segundo Henry Troyat (1994, p. 115), a escrita do romance foi inspirada na obra *Le Sublime*, publicada em 1872 pelo ensaísta francês Denis Poulot (1832 –

⁹ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução em português de Portugal de *L'Assommoir* (1877), realizada por Eduardo de Barros Lobo (Beldemónio) a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Lisboa: Guimarães Editores em 1956.

1905), que analisava a situação dos trabalhadores sob um prisma de independência, antecipando o surgimento de sindicatos que confrontariam os patrões. Zola também se baseou no *Dictionnaire de la langue verte*, publicado no ano de 1866 pelo jornalista francês Alfred Delvau (1825 – 1867), que compilou uma vasta coleção de expressões e gírias coloquiais usadas por diferentes grupos sociais na Paris do século XIX, e que fomentava o debate sobre a diversidade linguística e social da época. Deste último documento, Zola extraiu mais de cem palavras, o que o auxiliou na construção de uma melhor representação discursiva da classe trabalhadora.

O romance *A taberna* (1877) recebeu severas críticas desde a primeira publicação de seus manuscritos, mesmo com cortes, no jornal republicano *Le Bien Public*, tendo sua publicação suspensa repentinamente. A imprensa conservadora rotulou o texto como uma difamação da classe operária, alegando que seu objetivo era diminuir a força dos republicanos radicais e incitar os trabalhadores contra o jornal (JOSEPHSON, 1958, p. 213).

Com a finalidade de se defender, o autor rebateu as críticas em seu prefácio para a publicação da obra na íntegra, argumentando que seu romance cumpria justamente a função de defesa da moral social ao mostrar a realidade de miséria da classe operária com o propósito de mudá-la:

Terei necessidade de explicar aqui, ainda que ligeiramente, quais as minhas intenções de escritor? Quis pintar a fatal decadência de uma família de operários no dissolvente meio dos nossos arrabaldes. Quis mostrar como da bebedeira e da mandriice resultam o afrouxamento de todas as ligações na família, as abjecções da promiscuidade, o progressivo esquecimento de todos os sentimentos honestos e, como final descalabro, a vergonha e a morte. Isto é simplesmente a moral em acção (ZOLA, 1877, *prefácio*).

Neste prefácio, além de lamentar os “ridículos e odiosos juízos” (JOSEPHSON, 1958, p. 214), o autor expressou a desnecessidade de defender-se das críticas e julgamentos sobre seu trabalho e pessoa. Para ele, seu próprio romance cumpriria essa função, pois, sua narrativa era baseada na realidade, retratando a sociedade sem embelezamento. Sendo suas personagens não eram criações arbitrárias, mas sim frutos da pobreza, do trabalho exaustivo e do descaso político.

A publicação do livro na íntegra intensificou o desprezo que Émile Zola enfrentava tanto do meio político quanto da sociedade burguesa. A narrativa, ainda alvo de críticas rigorosas por parte da imprensa republicana, segundo alguns críticos, expunha a população “em cores abomináveis” (MITTERAND, 2012, p. 529). Parte da indignação ocorreu, principalmente, devido à presença do chocante processo de

“animalização”¹⁰ das personagens. E como resultado, Zola foi acusado de pornográfico e imoral, e até mesmo de plágio, com supostas semelhanças entre sua obra e o texto *Le Sublime* (1872).

A taberna (1877) foi considerada uma das obras mais criticadas da série *Rougon-Macquart* em sua época de publicação.

Em contraponto, as pesadas críticas também serviram como propaganda para divulgação da história ao despertar a curiosidade por parte do público leitor, aumentando assim as vendas e, conseqüentemente, o retorno financeiro tanto para o editor Charpentier, quanto para Zola, que já era sócio nos lucros. Consoante com Troyat (1994), esta publicação expandiu o público leitor do autor, alcançando diferentes camadas da sociedade:

Para o público abastado, o romance de Zola é uma *novidade* que é necessário ser lida, custe o que custar, a fim de se poder opinar nos salões da alta sociedade. A burguesia estremece, ao mesmo tempo, chocada pelo exagero da proposta e satisfeito com a horrível imagem que Zola apresenta do meio operário. Mas eis que o próprio meio operário interessa-se pelo livro. Leitores de uma classe modesta reconhecem a verdade cruel das descrições. A clientela de Zola engloba, naquele momento, todas as camadas da sociedade (TROYAT, 1994, p. 119).

Com os ganhos obtidos com o livro, Zola mudou-se para uma casa maior, buscando ostentar seu triunfo na carreira literária (TROYAT, 1994, p. 121).

Considerado um dos romances mais conhecidos de Émile Zola fora da França, *A taberna* (1877) teve sua primeira tradução para língua portuguesa, em Portugal, no ano de 1903, e não há informações registradas a respeito de seu tradutor. No Brasil, sua primeira e única tradução foi realizada em 1956, pela editora *Cia. Brasil*, também não há referências ao tradutor (GOMES, 2012, p. 165).

Retornando seu olhar à intimidade da vida privada da burguesia, o oitavo romance da série *Rougon-Macquart*, *Uma página de amor* (1877), centrou-se no cotidiano de pequena burguesia residente de Passy, subúrbio parisiense. As personagens principais são a menina Jeanne Grandjean e sua mãe, a viúva Hélène Grandjean, filha de Ursule Macquart com chapeleiro Mouret.

Neste romance, Zola escolheu como temática central os arrebatamentos ocasionados pelo amor intenso, explorando-o como um traço hereditário. O

¹⁰ Sobre o conceito de animalização na escrita literária está mais bem explorado no capítulo “2.4 Animalização x bestialidade humana”.

sentimento da paixão descomedida, sua influência e suas consequências foram abordados a partir de duas perspectivas opostas: a de Hélène e a de Jeanne:

Ela [Jeanne] é tão delicada, tão nervosa... Eu [Hélène] nem sempre posso controlá-la. Por nada, tem tristezas e alegrias, que me preocupam, tão vivas elas são... Ama-me com paixão, e tem um ciúme que a faz chorar quando faço festas a outra criança (ZOLA, 1956O, p. 15).

Devido à sua narrativa mais moderada, voltada mais para conflitos íntimos de um pequeno núcleo familiar em vez da coletividade, essa obra não despertou a ira da crítica e, por consequência, não teve grandes vendas. Isso confirmou que o sucesso de Zola estava mais associado às polêmicas midiáticas em torno de seus romances do que à sua escrita literária.

Em seguida, Zola iniciou a escrita do nono romance da série, *Naná* (1880)¹¹, que foi publicado primeiramente em folhetim pelo jornal *Le Voltaire*, em 1879 (TROYAT, 1994, p. 135). A narrativa aborda a polêmica temática da prostituição feminina, retratando-a desde o luxo até seu estado mais decadente. De acordo com Josephson (1958, p. 247), antes mesmo da publicação da obra, houve uma forte propaganda em volta de sua trama principal.

Para tornar o romance mais verossímil, Zola buscou conhecer de perto a realidade do submundo parisiense da prostituição. Imerso nesse ambiente, entrevistou conhecidos que tinham contato com esse meio, recolheu relatos de mulheres em situação de prostituição e observou seus costumes, hábitos e a forma como se relacionavam com os clientes.

O enredo de *Naná* (1880) é uma continuação direta da história escrita em *A taberna* (1877), mas desta vez com o foco na trajetória individual da protagonista Anna Coupeau, conhecida como Naná, filha de Gervaise Macquart e Coupeau do romance anterior que, para fugir de sua família miserável, violenta e decadente, deixou a casa dos pais e começou a prostituir-se nas ruas de Paris.

Em *Naná* (1880), a jovem protagonista ressurgiu já inserida no mundo da luxúria, atuando como atriz de teatro e cortesã da alta sociedade. Sua trajetória oscila entre a ascensão ao luxo e a decadência na miséria.

Com uma escrita repleta de sensualidade e erotismo, que retoma traços da estética naturalista, o romance apresenta uma narrativa rica em descrições detalhadas de corpos, transmitindo ao leitor seus texturas, contornos e movimentos:

¹¹ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *Nana* (1880), realizada por Roberto Valeriano a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Editora Nova Cultural Ltda em 2002.

Naná estava nua, nua com uma tranquila audácia, certa do poderio da sua carne. Envolvia-a uma simples gaze: os seus ombros roliços, o seu colo de amazona mostrando os seios nus, cujos mamilos róseos se conservavam eretos e rígidos como lanças; as suas coxas loiras e gordas, todo o seu corpo se adivinhava, se via sob o tecido levíssimo de uma brancura de espuma (ZOLA, 2002, p. 31).

Desde sua divulgação, passando por sua propagação em folhetins até sua publicação integral, o romance recebeu críticas tão violentas quanto *A taberna* (1877). Com a publicação da obra completa em 1880, novas críticas recaíram sobre Zola, mas, como já ocorreu antes, isso apenas contribuiu para o aumento de sua fama. Como observa Troyat (1994, p. 135): “*Nana* não foi só um sucesso de vendas, sua heroína tornou-se um símbolo”.

No mesmo período, a adaptação de *A taberna* (1877) para o teatro tornou-se um grande sucesso, apesar de não ter agradado a Zola. Esse contexto favoreceu para consolidá-lo como um dos grandes expoentes da literatura francesa ainda em sua época (JOSEPHSON, 1958, p. 255).

Adentrando novamente na análise da intimidade da burguesia, desta vez sob a perspectiva da coletividade, o décimo romance publicado, *Roupa suja* (1882), expõe o cotidiano de uma classe média urbana que convivia em um conjunto habitacional.

A história desenvolve-se em um período próximo ao da quarta obra, *A conquista de Plassans* (1874), mas essa décima narrativa traz parte da trajetória de Octave Mouret, um jovem ambicioso de apenas vinte e dois anos que, após viver três anos em Marselha, buscou fazer fortuna na Paris em processo de urbanização. Após instalar-se em um edifício habitacional com moradores de classe média, Octave desnudou ao leitor a hipocrisia moral dos habitantes.

Sua temática central evidencia a dissimulação de uma classe burguesa em ascensão que priorizava a preservação das aparências acima de tudo. Era um grupo constituído por famílias residentes em um conjunto habitacional que, semelhante a um edifício, configurava-se verticalmente em seis andares, espremido na área urbana de Paris. Conforme observa Josephson (1958):

Esse livro era um quadro terrível da mentalidade da moralidade da modesta burguesia; apenas tratava da ambição de ganho, de fornicção em vestibulos, da avareza, ciúme e hipocrisia. O herói, um jovem provinciano descendente dos Rougon, conseguiu facilmente triunfar contra aquela classe, sendo então repassado de desprezo o respeito que por ela sentia. Depois de algumas pequenas proações, ele tornou-se o dono de um novo armazém recém fundado... (JOSEPHSON, 1958, p. 68).

Nesse romance Zola analisou a vulgaridade e a sensualidade dos pequenos burgueses, documentando a conduta privada menos respeitável. Seu objetivo era criticar a superficialidade e a corrupção moral de uma classe social obcecada pelo acúmulo de riquezas e pela busca incessante por garantia de status social.

Essa perspectiva crítica foi influenciada pelo contexto social em que o escritor estava inserido naquele momento. Desta forma, a imoralidade que ultrapassa as paredes do conjunto habitacional torna-se uma metáfora para a honra ilusória de uma burguesia corrompida:

Naquela manhã, o despertar do prédio foi de uma grande dignidade burguesa. Nada, na escada, conservava o vestígio dos escândalos da noite, nem os mármore fingidos que tinham refletido aquele disparar de uma mulher em combinação, nem a roupa donde se evaporava o aroma de sua nudez (ZOLA, 1956M, p. 310).

A publicação da narrativa completa gerou reações intensas tanto por parte da crítica quanto do público leitor burguês que estava escandalizado. O Jornal *Gil Blas* atacou Zola, afirmando que a obra retratava uma burguesia negativamente caricata, composta apenas por “imbecis”, “monstruosos”, “desprezíveis” e “grotescos”, instigando seus leitores burgueses a se revoltarem contra o escritor, leitores esses que, até então, eram apreciadores da escrita zolaiana, especialmente referente à descrição de outros grupos sociais. O jornalista Albert Wolff (1825 – 1891) declarou que a história era “falsa” e tinha o propósito de divulgar obscenidades e palavrões. Até mesmo alguns amigos de Zola pontuaram que a narrativa ultrapassou o objetivo visado originalmente devido à sua violência explícita (TROYAT, 1994, p. 154).

Já o romance seguinte da série *Les Rougon-Macquart*, *O paraíso das damas* (1883)¹², apresenta uma continuação direta da trajetória de Octave Mouret, porém, desta vez, o comerciante já encontrava-se estabilizado financeiramente e socialmente como dono de uma grande loja de departamento em expansão.

Nessa décima primeira narrativa, Émile Zola desenhou parte do processo de desenvolvimento industrial e comercial que ocorria em Paris no século XIX, adotando uma visão mais otimista sobre a modernização urbana. A disseminação do consumismo, impulsionada pela ascensão e expansão da loja de departamentos, *Paraíso das Damas*, homônima ao romance, é temática principal da obra e resgata

¹² O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *Au Bonheur des Dames* (1883), realizada por Joana Canêdo a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Estação Liberdade em 2008.

um período histórico de transformações econômicas e sociais resultantes da expansão do comércio moderno e do capitalismo.

A fictícia “Paraíso das Damas” foi inspirada em grandes magazines parisienses do século XIX, resultado de uma extensa pesquisa de campo na qual Zola buscou conhecer e analisar o cotidiano de vendas, as finanças e a rotina dos vendedores em estabelecimentos comerciais como Bon Marché, Louvre e Place Clichy. Para Rocha *et al.* (2016), essa pesquisa tornou-se um dos estudos preparatórios de escrita mais minucioso do autor:

No dossiê de preparação do romance, há 71 folhas manuscritas dedicadas à elaboração dos personagens, além das 307 folhas só sobre o tema do livro: as lojas de departamento francesas. Pela abundância de informações e de riqueza de detalhes, o caderno de pesquisa para *Au Bonheur des Dames* é um dos mais representativos do método de trabalho de Zola, consistindo em um valioso material de estudo sobre o comércio parisiense na segunda metade do século XIX (ROCHA *et al.*, 2016, p. 71).

A narrativa tem início com Denise Baudu, uma jovem de vinte anos que, após a perda de seus pais e o esgotamento de suas economias, migrou para Paris com seus irmãos à procura de auxílio junto ao tio Baudu, um tradicional comerciante. No entanto, devido à decadência das pequenas lojas da vizinhança em contraste ao progresso e à popularização das grandes lojas de departamentos, Denise não conseguiu emprego com o tio e passou a trabalhar como vendedora na *Paraíso das Damas*, loja em expansão comandada pelo ambicioso Octave Mouret.

Com uma marcante dualidade, a história construiu um debate sobre duas realidades distintas, em que, de um lado, havia uma necessidade de ascensão do comércio como caminho para a modernidade social e, do outro, permeava um compadecimento do declínio de pequenos comerciantes e suas famílias:

A loja [Velho Elbeuf de Baudu] conservava seu odor rançoso, à meia-luz na qual todo o antigo comércio, simples e honesto, parecia chorar de abandono. Porém, o que a [Denise] apaixonava era do outro lado da rua, o Paraíso das Damas, cujas vitrines conseguia avistar através da porta aberta (ZOLA, 2008, p. 45).

O romance teve uma recepção favorável, tanto pela imprensa, que elogiava a descrição zolaiana, quanto pelo do público leitor, que se viu seduzido pela “pintura da grande loja com seus clientes de olhos reluzentes de desejo, de mãos curiosas, de perfumes, exacerbados com o calor e a cobiça.” (TROYAT, 1994, p. 155).

A partir desse romance, a cada nova obra publicada, Zola tecia uma diferente crítica à sociedade capitalista. Assim, fosse ambientado em meio ao luxo da classe

burguesa ou retratando a precariedade da classe trabalhadora, sua lente literária alternava entre os dilemas da vida privada ou da coletividade.

Por conseguinte, Zola novamente voltou-se para individualidade da psique humana em seu décimo segundo romance, *A alegria de viver* (1884), no qual abordou as perturbações nervosas e o desespero da mente. A narrativa revelou o interesse do escritor por leituras científicas mais direcionadas à área da psiquiatria.

O drama é íntimo e, ao contrário da maioria dos outros romances da saga *Rougon-Macquart*, apresenta poucas personagens. Na obra, acompanha-se a heroína Pauline Quenu, filha de Lisa Macquart e Quenu, que se tornou órfã aos dez anos e passou a ser tutelada pelos Chanteau, primos de seu pai. Seus pais deixaram-lhe uma pequena fortuna que lhe garantia uma renda mensal suficiente para viver confortavelmente durante toda a vida; porém, aos poucos, sua herança foi dissolvida por seus tutores.

A trama gira em torno da espera e da abnegação da jovem Quenu, que, apesar de perder tanto seu dinheiro quanto o amor de Lazare, tornou-se cada vez mais altruísta. Sua necessidade de ser aceita e amada por todos a leva a se anular, entregando-se completamente aos outros.

A bondade da jovem aliviava sua dor. E sua resignação e amor pela vida estavam relacionados a todo sofrimento que carregava, o que fazia com que agisse, com frequência, como se “(...) movida por aquela incansável compaixão que fazia da felicidade dos outros a razão de ser da sua própria existência.” (ZOLA, 1956A, p. 338).

O romance também abordou, embora de forma superficial, a questão social das famílias litorâneas que dependiam da pesca para sobreviver e, por vezes, foram impactadas pelas alterações climáticas. Neste contexto, a jovem Pauline tinha por costume acolher em sua casa crianças pobres da região litorânea, muitas das quais viviam à margem da sociedade, em condições precárias.

Por ter uma temática mais branda, esse romance não despertou grande interesse social, tampouco gerou polêmicas, tornando-se uma das obras da saga que mais passou despercebida pela imprensa na sua época de publicação.

Em seu décimo terceiro romance, *Germinal* (1885)¹³, a lupa zolaiana voltou a se concentrar na análise da coletividade. Nesta narrativa, acompanha-se o cotidiano

¹³ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *Germinal* (1885), realizada por Mauro Pinheiro a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Estação Liberdade em 2012.

de exploração e precariedade sofridos pelos trabalhadores das minas de carvão na fictícia cidade de Montsou, localizada no interior da França.

Um ano antes da publicação deste romance, Émile Zola iniciou uma intensa pesquisa de campo, deslocando-se até as minas de carvão em Anzin, no norte da França, para conhecer de perto o ambiente de trabalho e o dia a dia de mineradores. Coincidentemente, ele chegou em meio a organização de uma greve dos mineradores que duraria 56 dias e terminaria em fracasso (TROYAT, 1994, p. 164).

O estudo intrusivo do escritor proporcionou-lhe presenciar comícios socialistas, entrevistar mineradores e adentrar a 675 metros de profundidade na mina, vivenciando a sensação sufocante que os operários experimentavam diariamente em seu trabalho fatigante. Em sua primeira descida à mina de carvão, Zola registrou em seu caderno de anotações:

Começa a descida... Sensação de arrombamento, de evaporação dentro da gente pelo súbito desaparecimento dos objetos. Depois, uma vez no breu, mais nada. Será que se sobe ou desce?... A uma determinada profundidade começa a chuva, primeiramente fraca, depois vai aumentando... Penetra-se numa galeria... No primeiro instante, muramentos, um corredor muito estreito... Entre as lenhas miúdas, placas de xisto se desfolham... Cruzamentos de trilhos contra os quais se choca... Escuta-se bruscamente um barulho longínquo, é um trem de berlinda que está chegando. Se o corredor é reto, percebe-se a pequena chama da lâmpada ao longe, uma estrela escarlate numa noite fumegante. O barulho se aproxima, percebe-se vagamente o cavalo branco que se arrasta. Uma criança está sentada na primeira berlinda, é o condutor... Enfim, seiscentos no fundo da galeria de transporte subterrâneo do carvão... Essa galeria é ativada pelos mineiros que extraem o carvão do veio... O operário fica de lado e ataca o veio em diagonal. Vi um deles completamente nu, com a pele encarvoada de poeira negra. Os olhos e os dentes brancos. Quando riem, Negros (ZOLA *apud* TROYAT, 1994, p. 164).

O ambiente externo à mina também foi objeto de pesquisa do escritor, que visitou os assentamentos onde residiam as famílias dos trabalhadores, informou-se sobre as remunerações, os custos de vida, as atividades de lazer e até as possíveis doenças ocasionadas pelo trabalho exaustivo.

Por meio desse processo investigativo, ele conseguiu descrever com detalhes tudo o que presenciou: o trabalho cansativo e insalubre, a falta de higiene e a promiscuidade das moradias, os pagamentos insuficientes e, conseqüentemente, a fome, a revolta e a organização de uma greve. Conforme Rocha, *et al.* (2016), o dossiê de preparação da obra era maior que o próprio livro:

O caderno de pesquisas de Zola contém também diversos mapas e esquemas sobre as minas, desenhados por ele e por terceiros, o depoimento de outro engenheiro chamado Lévy, extensas anotações sobre todas as coisas que observou e escutou durante sua estadia na região (ROCHA, *et al.*, 2016 p. 69).

Guiados pela personagem de Étienne Lantier, filho de Gervaise Macquart, é exposta como a união de um grupo de mineradores, estimulada pelas injustiças sofridas e pela revolta gerada contra os patrões, resultou em uma greve que reivindicava melhores condições de trabalho:

Era preciso se envolver, senão a injustiça seria eterna, os ricos chupando o sangue dos pobres. Ele [Étienne] tampouco perdoava sua tolice de ter dito antes que deviam banir a política da questão social. Era um ignorante na época, mas depois disso tinha lido e estudado. Agora suas ideias estavam maduras, podia se gabar de dispor de um sistema (ZOLA, 2012, p. 242).

Com a publicação desta obra, Zola não teve o propósito de atacar os mineradores, mas sim o sistema capitalista que ele acreditava que oprimia os trabalhadores. Apesar disso, o escritor conseguiu levar para a literatura a densidade do contexto histórico das lutas sociais de operários, geradas pelo determinismo econômico.

Mesmo sendo um romance impactante tanto pela temática quanto pela descrição, e também por sua forte crítica social, a narrativa conseguiu propagar uma mensagem de esperança, pois, ainda que diante da derrota, o grupo de trabalhadores descobriu sua potência social por meio da união.

No próprio título, Zola reportou a sua crença na transformação social, uma vez que “*Germinal*” é o nome do primeiro mês da primavera no calendário da Revolução Francesa, período em que as sementes de novas plantas simbolizavam a possibilidade de transformação social. E, por mais que se arrancassem os brotos das mudanças, eles sempre voltariam a germinar.

Sua publicação ocorreu em um momento histórico marcado pelo início de debates sociais sobre as condições do trabalho operário, o que causou uma maior repercussão na sociedade. Portanto, sua temática principal registrou na literatura o surgimento de grupos formados por trabalhadores organizados e cooperativos, que passaram a pensar e a priorizar o coletivo, opondo-se ao individualismo presente na burguesia. Segundo Winock (2006):

O assunto é de uma dramática atualidade: em 1878, uma greve é deflagrada em Anzin; outra eclode em 1884. O movimento operário despertou, na França, com a chegada dos republicanos ao poder, a volta dos *communards* e o Congresso Operário de Marselha, em 1879, que deu origem a um Partido Operário. (...) Socialismo, comunismo e anarquismo, niilismo tornam-se as assombrações do fim do século XIX (WINOCK, 2006, p. 733).

O livro *Germinal* (1885) teve sua primeira tradução para língua portuguesa ainda no ano de sua publicação, em Portugal, pelo escritor Eduardo de Barros Lobo,

conhecido pelo pseudônimo Beldemónio. No Brasil, o romance tornou-se o mais traduzido de Émile Zola, com sua primeira edição traduzida por Bandeira Duarte e publicada pela editora Flores e Mano em 1935 (GOMES, 2012, p. 166).

Posto que essa obra não tivesse alcançado o mesmo sucesso de vendas de *A taberna* (1877) em sua época, o romance tornou-se o ápice da série *Rougon-Macquart* e fez de Émile Zola um escritor mais lido e admirado tanto na França quanto internacionalmente, proporcionando mais visibilidade exterior para o movimento estético literário naturalista.

Em seu romance seguinte, *A obra* (1886)¹⁴, Zola direcionou o olhar do leitor para outro filho de Gervaise Macquart, o pintor Claude Lantier, para retratar a vida dos artistas em meio à efervescência cultural característica de Paris no século XIX.

A narrativa apresenta um grupo de amigos composto por literatos, pintores e arquitetos, unidos pelo interesse comum de triunfar no meio artístico e cultural parisiense. Os jovens eram movidos pela ambição paradoxal de criar uma obra artística que, ao mesmo tempo, fosse boa o suficiente para ser selecionada para o Salão da Academia de Belas Artes de Paris – a vitrine de maior visibilidade artística daquela época – e inovadora e revolucionária o bastante para impactar e inaugurar uma nova estética artística. Contudo, as dificuldades do dia a dia, especialmente as necessidades financeiras, muitas vezes induziam esses artistas a submeterem-se a pequenas concessões morais, disponibilizando seus talentos a serviço dos interesses do mercado.

A trama aborda o surgimento do movimento impressionista no campo artístico, com destaque para a pintura, mas também na arquitetura, na escultura, na literatura e na música, explorando como essas formas de expressões artísticas perdiam sua essência cultural ao se tornarem meros objetos de consumo.

Com o objetivo de aproximar da realidade, o escritor incorporou à narrativa as piores facetas e dilemas da vida artística: a banalização das artes, a reação do público, a pressão midiática, as hesitações sobre seus próprios talentos, o dilema entre fidelidade aos seus princípios e as concessões comerciais, além do desejo de triunfar e alcançar o reconhecimento.

Semelhante a outros romances seus, nesta obra, Zola adentra-se o psicológico de Claude Lantier para exteriorizar a angústia de um artista frustrado por não obter o

¹⁴ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *L'Œuvre* (1886), realizada por Jorge Coli a partir da versão em francês do texto e publicada pela Editora Unesp em 2022.

reconhecimento que considerava merecido. O pintor vivia em uma busca incessante pela paisagem ideal para compor sua “obra-prima”: “Ele demorava, aguardando; depois, desesperado pela solidão, voltava para casa, sufocado por tudo o que fervilhava dentro dele, doente por não ter ninguém para gritar aquilo que fazia explodir seu crânio.” (ZOLA, 2022, p. 171).

O romance despertou a curiosidade do público leitor que, sedento por escândalos, interessou-se em descobrir quem seriam os polêmicos indivíduos que inspiraram o fracassado Claude Lantier e o grupo de jovens artistas, e que evidenciaram os excessos do impressionismo e os costumes e hábitos libertinos do mundo das artes (TROYAT, 1994, p. 176).

Especula-se que a construção do protagonista tenha sido inspirada em um misto dos pintores Édouard Manet e Paul Cézanne, principalmente este último, antigo amigo de Émile Zola que, ao se reconhecer na narrativa, teve seu orgulho ferido e declarou não gostar da forma como foi retratado (TROYAT, 1994, p. 177).

O autor chegou a confessar que buscou inspiração em acontecimentos e pessoas reais, como o cientista Baptistin Baille (1841 – 1918), o escritor Paul Alexis (1847 – 1901), o escultor Philippe Solari (1840 – 1906), o paisagista Antoine Guillemet (1843 – 1918), e os pintores Camille Pissaro (1830 – 1903) e Claude Monet (1840 – 1926), para compor a narrativa. Mas defendeu-se ao assegurar que não tinha a intenção de expor a vida de ninguém e que todas as personagens, bem como as situações do livro, eram meras construções fictícias, resultantes apenas da união de detalhes de diferentes pessoas, sem que houvesse o retrato integral de algum conhecido seu (TROYAT, 1994, p. 176).

Em seu décimo quinto romance, *A Terra* (1887), Émile Zola buscou escrever uma narrativa semelhante à de *Germinal* (1885), voltando-se novamente à classe trabalhadora, desta vez no meio rural.

Ambientada na zona campestre da pequena cidade de Rognes, região de Beauce, a obra abordou a realidade agrícola do interior da França no final do século XIX, criticando a exploração dos camponeses.

O foco narrativo recaiu sobre a família Fouan e a disputa pela divisão de bens ainda em vida do patriarca, um velho camponês que, aos poucos, perdeu seu patrimônio para seus filhos Buteau, Hyacinthe (apelidado de Jesus Cristo) e Fanny Delhomme, cujas ambições e conflitos moldaram o curso da narrativa.

O conflito familiar dos Fouan permeou toda a narrativa, conduzida pela perspectiva de Jean Macquart, filho de Antoine Macquart, um jovem migrante que se apaixonou pela camponesa Françoise Mouche. Ao final da obra, Françoise revelou seu apego à terra ao recusar-se a partilhar sua herança com Jean, evidenciando a força dos vínculos familiares em detrimento das relações afetivas.

Entre suas temáticas principais estão a vida de servidão dos trabalhadores rurais, a crise na agricultura, a constante insegurança social no campo e os conflitos territoriais entre núcleos familiares, nos quais a ambição pelo acúmulo de terras alimentava uma contínua disputa por poder, intensificando a injustiça social.

Assim, a narrativa alterna entre momentos da crueza naturalista e um lirismo marcante, em especial nas cenas que retratam a vida do camponês, suas angústias e seu trabalho no campo:

Só lhe restava uma sensação viva, perseverante; a terra, a terra que êle havia ambicionado tanto, possuído tanto, a terra à qual, durante sessenta anos, tinha dado tudo, os seus membros, o seu coração, a sua vida, a terra ingrata, passada aos braços de outros machos, e que continuava produzindo sem lhe reservar a sua parte! E uma grande angústia punha-o, ao recordar-se que ela não o conhecia já, que êle não conservara dela nem um *sou*, nem um pedaço de pão, e que devia morrer e apodrecer nela – nela, a insensível que, com os seus velhos ossos, havia de rutilar de mocidade. Verdadeiramente! Para chegar no fim, nu e doente, não valia a pena ter-se matado a trabalhar! (ZOLA, 1956H, p. 218).

Seu texto impactante contém mais e uma cena detalhada de violência sexual incestuosa, o que fez com que a obra não obtivesse uma boa receptividade tanto pelo público leitor que, ao invés de ser sensibilizado para a triste vida dos camponeses, repudiou-a devido aos seus pesados trechos narrativos, quanto pela crítica que execrou o romance não apenas em seu país de origem:

Mas não apenas na França, *La Terre* foi recebido com horror. A sua tradução na Inglaterra também chocou a moral inglesa e o escritor foi banido das leituras recomendadas. A materialidade da experiência narrada – da linguagem à sexualidade desenfreada das personagens – não correspondia a nenhuma noção bem-comportada de decoro literário ou, no plano extraliterário, de uma sociabilidade pautada pela lei moral e pela ordem burguesa (CARA, 2009, p. 93).

Entre as críticas recebidas, destaca-se o "Manifesto dos Cinco", uma carta aberta de repúdio publicada contra o escritor Émile Zola no jornal *Le Figaro*, em 18 de agosto de 1887. Assinada por cinco escritores franceses da terceira geração de naturalistas, a carta reconhecia o talento de Zola, mas argumentava que ele havia se desviado de seu propósito inicial, pecando na subjetividade e em uma estilística que,

ao buscar acentuar a descrição exata e detalhada da realidade, na verdade tornava trechos uma exposição desnecessária da violência e da imoralidade:

La Terre apareceu. A decepção foi profunda e desagradável. Não só era o produto de uma observação superficial, cheia de truques muito antigos e de fabulação vulgar, sem qualidades características, como também a nota da imundície se intensificava nesse livro, descendo a tal ponto que às vezes se é levado a acreditar que se trata de uma obra de escatologia! O mestre do naturalismo desceu até os últimos limites neste romance (BONNETAIN; ROSNY; DESCAGES; MARGUERITTE; GUICHES *apud* JOSEPHSON, 1958, p. 297).

O grupo de jovens críticos, composto por Paul Bonnetain (1858 – 1899), J. H. Rosny (1856 – 1940), Lucien Descaves (1861 – 1949), Paul Margueritte (1860 – 1918) e Gustave Guiches (1860 – 1935), estendeu sua crítica a toda a obra *Les Rougon-Macquart*, acusando-a de obscenidade doentia. Segundo eles, a escrita de Zola era mecânica e repetitiva, presa a uma estética naturalista desgastada e rígida: “a infantilidade de sua célebre árvore genealógica, a fraqueza de suas teorias hereditárias, e a profunda ignorância de medicina e ciência do chefe do naturalismo.” (BONNETAIN; ROSNY; DESCAGES; MARGUERITTE; GUICHES *apud* JOSEPHSON, 1958, p. 297).

A essência naturalista impactante de *A Terra* (1887), que desnudou novamente um denso estudo sobre a animalização humana, foi suavizada na escrita do décimo sexto romance da série, *O sonho* (1888). Nesta obra, Zola construiu uma delicada e sutil narrativa que, ao contrário dos outros romances de *Les Rougon-Macquart*, não predominava os arrebatamentos dos males humanos, mas sim voltou-se ao dilema interno de uma jovem órfã que buscava na virtude sua salvação.

Ao longo das páginas repletas de exaltação sentimental, acompanha-se Angélique Marie Rougon, filha não reconhecida de Sidonie Rougon. Uma criança inicialmente em situação de rua. Ela foi acolhida aos nove anos e posteriormente adotada por um devoto casal de bordadores, os Hubert, e que, à medida que crescia, alimentava mais seu sonho de consagrar sua vida à santidade.

Ensinava-lhe a renúncia e a obediência, que opunha à paixão e ao orgulho. Obedecer era viver. Era preciso obedecer a Deus, aos pais, aos superiores, uma hierarquia inteira de respeito, fora da qual a existência desregrada se estragava. Por isso, a cada revolta, para lhe ensinar a humildade, impunha-lhe, como penitência, alguma ocupação baixa, lavar a louça ou esfregar a cozinha; e deixava-a ir até ao fim, obrigando-a a curvar-se sobre as lajes, a princípio cheia de raiva, depois vencida. Inquietava-a principalmente naquela criança a paixão, o ardor e a violência das suas carícias. Muitas vezes surpreendera-a beijar as próprias mãos. Viu-a apaixonar-se por imagens, pequenas gravuras de santos, de Jesus, que ela colecionava; depois, uma noite, foi dar com ela lavada em lágrimas, desmaiada, com a cabeça caída sobre a mesa, a boca colada às imagens (ZOLA, 1956K, p. 31).

Ao contrário das outras obras da saga, como *A conquista de Plassans* (1874) e *O crime do padre Mouret* (1875), que traziam a questão da religiosidade de forma conflituosa, neste romance a religião foi tratada de maneira mais idealizada, com o poder da fé e dos sonhos exercendo uma grande influência na vida das pessoas.

A narrativa, embora retratando a triste, porém comum, realidade de crianças abandonadas nos bairros parisienses do século XIX, não causou impacto nem repercussão social. Ainda assim trouxe em sua essência um encanto que destoava da totalidade do conjunto *Les Rougon-Macquart*.

O romance seguinte, *A Besta Humana* (1890)¹⁵, trouxe novamente o espírito da animalização naturalista. A obra foi publicada primeiro em folhetins no jornal *La Vie Populaire*, entre novembro de 1889 e março de 1890, sendo lançada na íntegra nesse mesmo mês e ano.

A narrativa é ambientada no caminho ferroviário entre Paris e Le Havre, em que se desenvolve parte da história de Jacques Lantier, filho de Gervaise Macquart, um maquinista atormentado pelo desejo incontrolável de matar mulheres pelas quais sente atração sexual:

Matar uma mulher, matar uma mulher! Era o que zumbia em seu ouvido, desde a juventude, com a febre que crescia, se enlouquecia de desejo. Enquanto no despertar da puberdade todos sonham em possuir uma mulher, a ele só o obcecava a ideia de matar (ZOLA, 2014, p. 71).

Émile Zola, impressionado com o romance *Crime e Castigo* (1866), do escritor russo Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881), inspirou-se no complexo personagem de Raskolnikov para construir seu protagonista, Jacques Lantier (TROYAT, 1994, p. 198). Todavia, ao contrário do russo Raskolnikov, que cometeu um assassinato para provar sua superioridade moral, o crime do francês Jacques Lantier é explicado por uma pulsão homicida hereditária e determinista, o que o tornaria um criminoso nato.

À vista disso, a história resgata em sua temática principal o desequilíbrio mental e a violência humana equiparada à bestialidade. Entretanto, apesar de imergir na personalidade violenta do protagonista, seu título original em francês, *La Bête Humaine*, não faz referência exclusiva a Jacques Lantier, mas também a todo um repertório de personagens que apresentavam algum desvio de conduta ou descontrole psicológico ao longo da trama.

¹⁵ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *La Bête humaine* (1890), realizada por Jorge Bastos a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Zahar em 2014.

Com a escrita da obra, Émile Zola buscou criar uma narrativa sensorial, permitindo que o leitor ouvisse a campainha dos telégrafos, o apito da locomotiva, o badalar dos sinos e até as rodas de ferro sobre os trilhos. Para isso, o escritor embarcou em uma dedicada pesquisa de campo, em que se correspondeu com um administrador de linha e com o diretor da companhia ferroviária. Além disso foi autorizado a adentrar nos depósitos e a realizar uma viagem de locomotiva entre Paris e Mantes, analisando de perto o universo ferroviário, desde o funcionamento das máquinas, o serviço dos trilhos e o cotidiano dos trabalhadores ferroviários. Em seu caderno de estudo, o escritor registrou:

A trepidação impetuosa que cega, a mistura de calor e de frio que cozinha o rosto da gente, o estampido dos trens que cruzam num açoite de furacão, a deglutição sofrida no breu de um túnel, os tremores na passagem das agulhas sobre os trilhos, o flamejamento feroz quando se abre a garganta da fornalha... (ZOLA *apud* TROYAT, 1994, p. 199).

O romance tem como pano de fundo o progresso urbano proporcionado pelo advento e pela expansão das linhas ferroviárias, essencial para o transporte de cargas e passageiros. Essa inovação no transporte proporcionou eficiência e economia, tornando-se símbolo de modernização.

Para Hobsbawm (1977A), o crescimento das linhas ferroviárias contribuiu significativamente para o desenvolvimento econômico, conectando regiões e favorecendo tanto na comercialização de mercadorias quanto para integração regional e estímulo da migração. Por conseguinte, as ferrovias tornaram-se uma parte vital da infraestrutura de muitos países:

A estrada de ferro, arrastando sua enorme serpente emplumada de fumaça, à velocidade do vento, através de países e continentes, com suas obras de engenharia, estações e pontes formando um conjunto de construções que fazia as pirâmides do Egito e os aquedutos romanos e até mesmo a Grande Muralha da China empalidecerem de provincianismo, era o próprio símbolo do triunfo do homem pela tecnologia (HOBBSAWM, 1977A, p. 61).

Assim, como se entrasse em uma locomotiva rumo ao centro da urbanização, em seu décimo oitavo romance, Zola adentra a agitada Paris do final do século XIX, ainda em transição arquitetônica e política, para ser mais incisivo em sua crítica ao capitalismo.

Em 1890, ano de publicação da obra, foi traduzido um excerto da narrativa para a Língua Portuguesa pelo tradutor Afonso Botelho Correia, conhecido por Zart. No entanto, a primeira tradução integral a chegar ao Brasil ocorreu em 1912, realizada

por Henrique Marques, o Pandemônio, e publicada pela editora Guimarães e Cia (TAVARES; LOPES, 2007, p. 10).

O romance imediatamente tornou-se um grande sucesso. Consoante a Troyat (1994, p. 201), o crítico francês Jules Lemaître (1853 – 1914) defendeu, em *Le Figaro*, a profundidade humana que Émile Zola alcançou nesta obra. Lemaître afirmou que suas personagens eram mais do que simples “caracteres”, elas eram “instintos” que andam, falam e se movem, resultando em um efeito belo, formidável e, principalmente, atual. O escritor francês Anatole France (1844 – 1924), antes severo crítico das obras zolaiana, afirmou:

Esse homem é um poeta. Sua genialidade, e simples, criada dos símbolos. Ele faz surgir mitos novos. Os gregos tinham criado a Dríade, ele criou a Lison: essas duas criações equiparam-se e todas as duas são imortais. Ele é o grande lírico deste tempo (FRANCE *apud* TROYAT, 1994, p. 201).

Por outro lado, Edmond Goncourt criticou o estilo de Zola neste romance, acusando-o de recorrer apenas à sua imaginação para inventar personagens inverossímeis e sem humanidade, e de criar um romance ausente de realismo. Todavia, Goncourt também elogiou o escritor, destacando a criatividade, a imaginação e a poesia presente nos cenários descritos na obra (TROYAT, 1994, p. 201). A polarização na crítica de Goncourt revelava um grande dilema entre escritores do século XIX: a angústia de posicionarem-se entre a fidelidade à estética adotada e a inovação literária.

Mudando significativamente de ambientação, com o propício título de *O dinheiro* (1892)¹⁶, o décimo oitavo romance de Zola, publicado após um intervalo de quase dois anos desde o anterior, apresentou personagens absortos em uma constante busca por acúmulo de bens, em que o dinheiro imperava tanto como alavanca para a ascensão quanto como condutor para a destruição.

A obra trouxe à luz a temática da riqueza sólida, moderna e instável, adquirida por meio dos mecanismos do mercado financeiro e suas difíceis regras, que se tornam quase incompreensíveis para os homens comuns. Por meio de uma visão apurada das complexidades do mundo das finanças parisiense de sua época, Zola investigou a função do dinheiro nessa sociedade e sua influência na vida dos indivíduos, expondo um ambiente corrupto de especulação financeira, onde a ambição, a corrupção, a ganância, a manipulação e a decadência moral permeiam.

¹⁶ O romance utilizado para a pesquisa é uma tradução de *L'Argent* (1891), realizada por Nair Fonseca a partir da versão em francês do texto e publicada pela editora Boitempo em 2020.

A narrativa desenvolve-se novamente pela perspectiva de Aristide Saccard, também protagonista do romance *O Regabofe* (1871). Neste segundo romance ele tentou arditamente se reerguer financeiramente a qualquer preço e pertencer ao poderoso e desprezível mundo dos negócios. Para isso, Saccard envolveu-se em arriscadas especulações financeiras, com o objetivo de aumentar sua riqueza durante um período histórico de prosperidade econômica para a elite de Paris:

E, inevitavelmente, lembrava-se de sua chegada a Paris, no dia seguinte ao golpe de Estado, a tarde de inverno em que havia despontado sobre o calçamento, bolsos vazios, esfomeado, tendo uma fúria de desejos a saciar. Ah! Aquela primeira caminhada pelas ruas, antes mesmo de desfazer a mala, quando havia sentido a necessidade de percorrer a cidade com suas botas desgastadas e seu paletó enebado para conquistá-la! Desde aquela tarde, havia muitas vezes subindo bem alto, um rio de milhões havia corrido por suas mãos, sem que jamais houvesse tido a fortuna como escrava, como uma coisa própria, de que pudesse dispor, trancada à chave, viva, material. Sempre a mentira, a ficção, havia morado em seus cofres, nos quais frestas desconhecidas pareciam esvaziar de seu ouro. Agora, eis que se encontrava no chão, como na época longínqua da largada, ainda jovem, ainda faminto, sempre insaciado, torturado pela mesma necessidade de prazeres e conquistas. Tinha provado tudo e jamais se satisfeito, sem ter tido oportunidade nem tempo, pensava, de abocanhar profundamente as pessoas e as coisas. Nessa hora, sentia a miséria de ser, no chão, menos do que um iniciante, que teria conservado a ilusão e a esperança. E invadia-o uma febre de tudo recomeçar, tudo reconquistar, subir ainda mais alto, enfim pôr o pé sobre a cidade conquistada. Não mais a riqueza mentirosa de fachada, mas o edifício sólido da fortuna, a verdadeira realeza do ouro tornando-se em sacas repletas! (ZOLA, 2020, p. 14).

O romance foi bem recebido por parte do público mais fiel a Zola, sendo elogiado pela crítica devido à habilidade do autor em pôr humanidade em uma temática tão abstrata. Alguns jornalistas, que já escreveram frequentemente sobre os demais livros da série literária, buscaram ser inéditos em seus comentários, tecendo críticas moderadas à obra. A escritora e poetisa francesa Judith Gautier (1845 – 1917), no jornal *Le Rappel*, apontou que Zola foi explicitamente instruído por teorias marxista durante a escrita desta narrativa. Por sua vez, Anatole France voltou a comentar sobre a escrita zolaiana, declarando no jornal *Le Temps* que o autor possuía um estilo literário cada vez mais simples, comprimido e negligenciado (TROYAT, 1994, p. 206).

Em seu penúltimo livro, *A derrocada* (1892), Émile Zola resgatou o contexto político de sua época para ilustrar, na literatura, eventos militares e sociais que marcaram o fim do reinado de Napoleão III e do Segundo Império, culminando na instauração da Terceira República Francesa, em 1870. Entre esses acontecimentos, destacaram-se a Guerra Franco-Prussiana, a Batalha de Sedan e a Comuna de Paris, apresentados pela perspectiva de dois soldados: Jean Macquart e Maurice Levasseur.

Após sérias tensões diplomáticas, a narrativa tem início com o episódio histórico da declaração de guerra da França contra a Prússia, antigo estado pertencente à Alemanha. Movido pelo ímpeto de vitória, o exército francês marchava rumo a Berlim, porém, o exército prussiano antecipou-se, cruzando o rio Reno e invadindo o território francês (HOBBSAWM, 1977A, p. 87).

Nesse romance, o leitor é mais uma vez guiado por Jean Macquart, personagem dirigente de *A Terra* (1887), que, sem possuir instrução formal e após perder tudo – a esposa Françoise Mouche, a profissão e as terras –, alistou-se no exército para participar da campanha de 1870.

Pacientemente, João¹⁷ esperava a chamada, com aquele humor tranqüilo, aquele equilíbrio racional, que fazia dele um excelente soldado. Seus companheiros diziam que, se tivesse instrução, teria ido longe. Mal sabendo ler e escrever, ele nem sequer ambicionava o posto de sargento. Quem nasce camponês, é sempre camponês (ZOLA, 1956C, p. 7).

Isto posto, a obra recria o contexto histórico da guerra na literatura, destacando a perspectiva dos soldados de baixa patente, como o paciente e equilibrado Jean Macquart e seu amigo Maurice Levasseur, um estudante patriota que idealizava a glória do combate. Posicionados na linha de frente, esses combatentes enfrentavam não apenas o sofrimento psicológico causado pela angústia e tensão constantes, mas também as adversidades físicas impostas pelo conflito: fome, frio e cansaço:

No entanto, em torno deles, apesar das contorções dos estômagos, os homens estavam dormindo. O grande cansaço tinha dominado o medo, e prostrara-os a todos de costas, com as bocas escancaradas, aniquilados sob o céu sem luar. A esperança d'um a outro extremo das colinas nuas, tinha-se transformado num silêncio de morte (ZOLA, 1956C, p. 158).

Com uma descrição detalhada das batalhas, das estratégias políticas e militares, e da resistência das comunas francesas, o romance trouxe por temáticas as brutalidades da guerra, que afetaram especialmente os soldados comuns e a população civil, causando perdas familiares e agravando as crises econômicas.

Como pano de fundo da obra, Zola também expôs ainda a decadência da aristocracia francesa durante a Segunda República, retomando temas recorrentes em suas obras, como a luta entre classes, a imoralidade da burguesia e as consequências da ambição desmedida e da busca constante pelo poder. Ao descortinar as deficiências e as falhas do exército francês, sobretudo daqueles que ocupavam

¹⁷ A personagem, que no original em francês tem o nome de Jean Macquart, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para João Macquart.

funções de liderança, o autor retratou personagens humanizados, cujos vícios e virtudes eram desnudados pela experiência da guerra.

Para a escrita do romance, o naturalista recorreu a diversas fontes: conversou com oficiais, civis, camponeses e intelectuais que integraram o exército francês, leu cartas de pessoas instruídas e de iletrados produzidas nesse contexto histórico e, acompanhado por um guia, visitou os campos de batalha. Logo, conseguiu diferentes perspectivas de indivíduos que, de alguma forma, foram atingidos pela guerra (JOSEPHSON, 1958, p. 321).

A obra foi um sucesso de vendas, alcançando quase cento e cinquenta mil exemplares, contudo, não foi rejeitada pela crítica francesa, nem pela alemã (JOSEPHSON, 1958, p. 325).

O vigésimo e último romance, *O doutor Pascal* (1893), marcou o encerramento da série *Les Rougon-Macquart*, tornando-se crucial para o ciclo literário naturalista zolaiano. Além de apresentar a família *Rougon-Macquart* em sua totalidade e finalizar a história de personagens pertencentes às cinco gerações, a narrativa também evidenciou o aspecto científico que permeia toda a saga.

Ambientado nas cidades de Plassans e Souleide, a história ocorreu entre 1872 e 1874 e retrata o cotidiano de outra parte da família *Rougon-Macquart*. O foco narrativo recaiu sobre o médico e cientista Pascal Rougon, segundo filho de Pierre Rougon e Félicité Puech, sua sobrinha Clotilde – com quem ele mantém um relacionamento posteriormente – e sua empregada Martine.

A obra apresenta uma forte marca temporal de sua criação ao expor de maneira nítida uma sociedade em transformação cultural, social, econômica e, especialmente, no campo do pensamento científico.

Na trama, o médico Pascal Rougon, referenciado no próprio título do romance, encontrou sua vocação na área da pesquisa, direcionando sua lupa científica para o estudo de teorias relacionadas ao determinismo e à hereditariedade. Ele utilizou sua própria família como exemplos comprobatórios de sua hipótese:

Primeiro o que êle lhe mostrou foi a árvore genealógica dos Rougon-Macquart, Ordinariamente não a fechava no armário, guardava-a na secretaria do quarto, de onde a trouxera, quando fôra buscar os candelabros. Havia vinte anos que êle a conservava em dia, inscrevendo os nascimentos e as mortes, os casamentos, os fatos de família importantes, distribuindo em notas breves os casos, conforme a sua teoria da hereditariedade. Era uma grande fôlha de papel amarelecida, de vincos gastos pelo tempo, sôbre a qual se ostentava, desenhada com um traço forte, uma árvore simbólica, cujos ramos abertos, subdivididos, alinhavam cinco ordens de largas fôlhas; e cada

fôlha tinha um nome, e continha, uma letra fina, uma biografia, um caso hereditário.

Apoderara-se do doutor uma alegria de sábio, diante dessa obra de vinte anos, onde se achavam aplicadas, tão nitidamente e tão completamente, as leis da hereditariedade por êle fixadas (ZOLA, 1956I, p. 101).

O desenvolvimento dramático de Pascal Rougon levou parte da crítica a elogiar o romance, ainda que tenha havido quem desacreditassem na improvável paixão de uma jovem por seu tio idoso. Acusaram Zola de “dramatizar um índice de um livro” e de acrescentar desnecessariamente “a paixão e a poesia na árvore genealógica dos *Rougon-Macquart*”. Quanto ao público leitor, que acompanhava a saga zolaiana, buscou nesta obra a finalização e a completude de toda a série *Les Rougon-Macquart* (TROYAT, 1994, p. 223).

Seu conjunto de romances, *Les Rougon-Macquart*, tornou-se uma produção artística que edificou sua estética, seu nome na literatura mundial e seu sustento financeiro.

Émile Zola eternizou parte da História em sua literatura ao construir um panorama político, histórico e social que abrangeu diferentes esferas da sociedade de maneira mais aproximada da realidade.

Sua obra artística também serviu como ferramenta de exposição e denúncia de problemáticas que abordavam desde as condições precárias de trabalho nas minas de carvão em *Germinal* (1885), a hipocrisia da classe burguesa que priorizou a preservação das aparências em *Roupa suja* (1882), até a migração de jovens para centros urbanos em busca de melhores condições de trabalho e a disseminação do consumo em *O paraíso das damas* (1883), bem como o lado obscuro dos negócios e a corrupção de *O dinheiro* (1891). De acordo com Henri Mitterand, (2012), a essência da obra de Zola é o humano, pois,

(...) sua obra se nutre dos tópicos míticos permanentes: temas de vida, a natureza e o homem no trabalho, o cio, o parto, a germinação, a fecundidade; temas de morte, desabamento, devassidão, assassinato, ignorância, esterilidade, agonia, o absurdo com seus fantasmas: a máquina, a fera, o sangue, o ouro, o álcool, a fornalha, o filho que é morto, a mulher-refúgio e a mulher-abismo (MITTERAND, 2012, p. 551).

Os mundos literários de Zola partiram da observação e, repletos de sátiras, debateram e expuseram uma sociedade corrompida e negligenciada. Suas diversificadas problemáticas, que envolviam a construção de seus romances, partiam de conflitos internos e externos que tratavam da vida, da morte e de questões sociais,

abordando temas como histeria, alcoolismo, prostituição, corrupção e a exploração trabalhista ou sexual, o que tornava sua escrita, muitas vezes, forte e impactante.

Desta forma, Lukács (1965) defendia que, nos romances zolaianos, o método descritivo não apenas rebaixava os homens ao nível das coisas inanimadas, como também toda narrativa era construída a partir do movimento das coisas. Logo, a centralidade de suas narrativas era as diferentes temáticas:

O verdadeiro centro dos seus romances é um complexo de coisas: o dinheiro, a mina, etc. Tal método de composição tem como efeito o tornar os diversos e determinados aspectos objetivos do complexo de coisas em partes individualizadas dentro do romance (LUKÁCS, 1965, p. 69).

Em sua sequência de publicações, existe uma alternância referente às temáticas abordadas. Romances com enredos mais sombrios, que expõem a miséria da sociedade, intercalam-se com narrativas de cunho mais ameno, que tratam da vida e da superação. Por exemplo, *Uma página de amor* (1878), romance em que a protagonista triunfa no final, encontra-se publicado entre *A taberna* (1877) e *Naná* (1880), cujos enredos trazem a decadência humana em seu desfecho.

Já o trabalho com a coletividade e a individualidade na série literária também se apresentou de forma intercalada. Narrativas que abordam a massificação social, como *O paraíso das damas* (1883) e *Germinal* (1885), têm entre suas publicações o romance *A alegria de viver* (1884), que traz um enredo mais intimista.

Por fim, o escritor utilizou uma descrição unilateral e niveladora para criar personagens e cenários coerentes com o contexto social de sua época. Todavia, destaca-se que os acontecimentos históricos não eram as temáticas centrais de seus romances, mas apareciam internalizados no decorrer das narrativas, tanto na ambientação quanto através das ações e interações das personagens. Essa característica presente em seus romances proporciona ao leitor dos dias atuais o conhecimento do passado por meio da leitura de diferentes perspectivas literárias, que abordam os costumes, as questões e o cotidiano de diversas esferas da sociedade.

1.2 O naturalismo e a estética do Romance Experimental na literatura de Zola

Numa palavra: dei provas de crueldade, de estupidez, de ignorância, tornei-me culpado de sacrilégio e de heresia porque, cansado de mentiras e mediocridade, busquei homens na multidão de eunucos (ZOLA, 1989, p. 58).

Conforme mencionado anteriormente, o movimento estético literário naturalista, criado pelo escritor francês Émile Zola, baseava-se nas transformações sociais ocorridas na Europa do século XIX, que impactaram diferentes áreas do conhecimento, como as artes, as ciências e a sociologia.

O escritor naturalista propagava abertamente os conceitos filosóficos e científicos adotados por ele, que abraçaram debates sobre a natureza, o sujeito e a consolidação de grupos sociais. Portanto, para Zola, sua arte representava a nova literatura, estando em consonância com os estudos científicos de seu tempo:

Sou um positivista, um evolucionista, um materialista", declarava com ufania; "meu sistema é o da hereditariedade". Encontrei o instrumento da minha época, e, empunhando-o, um homem sente-se forte e capaz de influir na evolução das coisas. Meu desejo é pintar a vida, e para êsse fim devo pedir à ciência que me explique o que é a vida, para que eu a fique conhecendo (ZOLA *apud*. JOSEPHSON, 1958, p. 126).

Entre os conceitos científicos mencionados acima, a literatura zolaiana era fortemente influenciada pela filosofia do Positivismo, o que refletia o progresso e o espírito científico da época, pautado na análise racional da sociedade. Logo, conforme Zola, esse pensamento positivista estava estritamente relacionado ao conceito de realidade e de verdade como sinônimos:

Mas eis o que acontece em nossos tempos de análise psicológica e fisiológica. O vento sopra a favor das ciências; somos levados, mesmo contra a vontade, em direção ao estudo exato dos fatos e das coisas. Assim, todas as fortes individualidades que se revelam afirmam-se no sentido da verdade. O movimento da época é com certeza realista, ou antes, positivista. Dessa maneira sou forçado a admirar homens que parecem ter algum parentesco entre si, o parentesco da hora em que vivem (ZOLA, 1989 [1866], p. 45).

Assim, na busca pela verdade, o escritor naturalista priorizou a observação e a experiência como meios para compreender o mundo.

Em outro trabalho seu, publicado no *L'Événement*, em 4 de maio de 1866, Zola declarou que para a constituição de uma obra naturalista era necessária a existência de dois elementos fundamentais: o elemento real, representado pela natureza, fixo e imutável; e o elemento individual, a pessoa, cuja a variabilidade era "infinita", devido à existência de inúmeras obras criadas com "espíritos" diferentes.

Mais tarde, em 1880, o escritor manifestou novamente sua crença nas ciências ao escrever sua obra teórica intitulada *O Romance Experimental*, na qual incorporou teorias científicas, principalmente advindas do médico Claude Bernard em *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental* (1865), aplicando-as ao campo artístico da literatura.

Por essa perspectiva, a Literatura aproximar-se-ia de campos do conhecimento mais relacionados às ciências exatas, como a Física e a Química, que se desenvolve a partir da aplicação mais precisa do método experimental. E método buscava evitar a irracionalidade para responder a questões que, até então, eram crenças consideradas como sobrenaturais.

Em seu texto teórico, Zola discorreu sobre a estética literária naturalista, defendendo-a como a forma mais válida de produzir literatura em sua época. De maneira detalhada, o escritor explicitou que o objetivo de seu método experimental era equipará-lo a uma pesquisa científica, pois ele “consiste em encontrar as relações que prendem um fenômeno qualquer à sua causa próxima, ou em outras palavras, em determinar as condições necessárias à manifestação deste fenômeno” (ZOLA, 1982, p. 27), não se voltando ao “porquê”, mas buscando compreender o “como”.

À vista disso, análogo a um processo científico de experimentação das ciências exatas, na literatura zolaiana também ocorreriam exercícios de análise e experiência, nos quais se descobriam leis fixas, e os fenômenos naturais eram estudados, dominados e justificados.

O estudo do naturalismo na literatura tinha por princípio a “observação” e, em seguida, a “experimentação”. Ao primeiro observar, o escritor naturalista buscou compreender os aspectos do comportamento humano para, posteriormente, determiná-lo através da experiência:

(...) os romancistas naturalistas observam e experimentam, e que todo seu trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das verdades mal concebidas, dos fenômenos inexplicados, até que uma idéia experimental desperte bruscamente um dia seu gênio e os impele a instruir uma experiência, para analisar os fatos e dominá-los (ZOLA, 1982, p. 36).

Zola acreditava que havia uma diferença entre essas duas funções de escritor na produção da literatura naturalista: a de “observador” e a de “experimentador”. O primeiro tinha como encargo desenvolver o processo de investigação sem causar alterações no objeto estudado, enquanto a função do segundo seria a de interferir nas condições desse objeto, modificando-as. A função do escritor, portanto seria trabalhar:

(...) com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais (...) o determinismo domina tudo. É a investigação científica, é o raciocínio experimental que combate, uma por uma, as hipóteses dos idealistas, e substitui os romances de pura imaginação pelos romances de observação e de experimentação (ZOLA, 1982, p. 41).

No estudo do Romance Experimental, ao reduzir a sociedade e os indivíduos à condição de matéria, demonstrou-se que o ser humano era uma máquina cujos mecanismos estavam à mercê da modificação feitas pelo experimentador. O determinismo, que havia sido iniciado com o estudo dos corpos brutos, voltou-se à pesquisa de corpos vivos:

(...) foi preciso partir do determinismo dos corpos brutos para se chegar ao determinismo dos corpos vivos; e, uma vez que cientistas como Claude Bernard demonstraram agora que leis fixas regem o corpo humano, pode-se anunciar, sem medo de errar, a hora em que as leis do pensamento e das paixões serão por sua vez formuladas. Um mesmo mecanismo deve reger a pedra dos caminhos e o cérebro do homem (ZOLA, 1982, p. 40).

Por conseguinte, as ciências buscaram um determinismo para ações e manifestações cerebrais do indivíduo, possibilitando aos romancistas analisá-las em suas obras tanto do ponto de vista individual quanto social.

Esse método experimental, aplicado ao campo literário, teve como propósito conhecer o determinismo dos fenômenos para poder dominá-los. Por esse motivo, as personagens dos romances naturalistas assumiam uma função: comprovar, por meio de seu comportamento e suas atitudes, os fatos pré-estabelecidos.

Devido a isso, as personagens zolaianas também não se limitavam à simples dicotomia de um bem contra um mal. Nos romances naturalistas, não era criado um vilão que se contrapunha a um herói, mas sim a representação da massificação social. São personagens com características humanas, ora afundadas na ganância da disputa por poder, ora imersas na ignorância da luta pela sobrevivência, tendo como principal finalidade a comprovação de hipóteses.

A abordagem de questões relacionadas à existência de fatores deterministas, fossem eles sociais ou genéticos, tornava-se ferramenta essencial para a criação de romances naturalistas. Isso porque, segundo Émile Zola, em um movimento mútuo, tanto o ambiente exercia grande importância no estudo de uma família ou grupo de seres vivos, quanto ocorria também ao contrário:

O homem não está só, ele vive numa sociedade, num meio social; assim, para nós romancistas, este meio social modifica constantemente os fenômenos. Aliás, nosso grande estudo reside nisso, no trabalho recíproco da sociedade sobre o indivíduo e do indivíduo sobre a sociedade (ZOLA, 1982, p. 43).

Se o objetivo da medicina experimental era conhecer a vida para poder modificá-la, ao ser transposto para a literatura naturalista, o escritor assumia a função de se apoiar no estudo natural e social do indivíduo e da sociedade, e de apropriar-se

dos elementos intelectuais e pessoais da vida humana para poder melhor compreendê-los e conduzi-los:

Eis onde se encontram a utilidade prática e a elevada moral de nossas obras naturalistas, que fazem experiências com o homem, que desmontam e tornam a montar peça por peça a máquina humana, para fazê-la funcionar sob a influência dos meios. Quando os tempos tiverem caminhado, quando possuímos as leis, bastará agir sobre os indivíduos e sobre os meios, se quisermos chegar ao melhor estado social. É assim que fazemos sociologia prática e que nosso trabalho auxilia as ciências políticas e econômicas. Não conheço, repito-o, trabalho mais nobre nem de aplicação mais vasta. 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? (ZOLA, 1982, p. 49).

Isto posto, tanto a importância da produção literária naturalista quanto sua utilidade social estariam na contribuição para o entendimento e, posteriormente, na melhoria da sociedade, uma vez que, entendendo o funcionamento da “máquina humana” através de seu desmonte e reparo, seria possível compreender seu funcionamento sob influência do meio e, a partir disso, transformar a sociedade por meio da modificação do ambiente em que as pessoas vivem.

O amparo em teorias deterministas como base para a construção da estética naturalista fez com que romancistas adeptos deste movimento fossem acusados de fatalistas pela crítica. Por esse motivo, ainda em seu livro, *O Romance Experimental*, Zola, além de explicar o naturalismo, também o defendia, argumentando que seu trabalho com o determinismo não tratou de personagens presas a destinos imutáveis, mas sim comprovar algo já existente e pré-estabelecido, modificando, quando necessário, as condições de influência e o meio, sem interferir no percurso das personagens:

E chego, assim, à grave crítica com a qual muitos acreditam prostrar os romancistas naturalistas, tratando-os de fatalistas. Quantas vezes nos quisermos provar que, como não aceitamos o livre-arbítrio e como o homem era para nós uma simples máquina animal que age sob influência da hereditariedade e dos meios, estávamos caindo num fatalismo grosseiro e rebaixando a humanidade à categoria de um rebanho que caminha sob o cajado do destino! É necessário esclarecer: não somos fatalistas, somos deterministas, o que não é de forma alguma a mesma coisa. (...) somos, portanto, deterministas que procuramos determinar experimentalmente as condições dos fenômenos, sem nunca sairmos, em nossa investigação, das leis naturais (...) desde que agimos realmente sobre o determinismo dos fenômenos, modificando os meios, por exemplo, não somos fatalistas (ZOLA, 1982, p. 52).

Em conformidade com o historiador Hauser (1980), que partilhava essa perspectiva sobre a escrita zolaiana, a grande diferença entre o fatalismo e o

determinismo de Zola estaria no fato do primeiro defender a existência de um destino impassível, insuscetível ao controle ou influência humana, enquanto o segundo concebeu uma sucessão de acontecimentos pré-estabelecidos por causas anteriores ligadas à natureza, as quais poderiam ser modificadas. Hauser destacou que Zola tinha “(...) consciência perfeita de que a forma de comportamento dos homens depende das circunstâncias materiais da vida, mas não julga que essas circunstâncias sejam inalteráveis.” (HAUSER, 1980, p. 966).

Logo, trabalhar com a observação e a experimentação era voltar-se o olhar para a realidade e a exatidão. E esses debates sobre a fronteira entre o real e a imaginação na composição de romances ecoavam cada vez mais entre os escritores do século XIX.

Em um estudo posterior, intitulado *Senso do Real*, Émile Zola questionou os limites da imaginação nas obras literárias e teceu severas críticas a escritores que baseavam suas construções narrativas somente no imaginário.

Zola defendeu que o talento de qualquer escritor se manifestava na intensidade que reproduzia a natureza, e não em sua capacidade imaginativa. Partindo desse pensamento, se antes o emprego da imaginação era um sinônimo de elogio, com a invenção e a criatividade sendo os principais elementos da escrita literária, essa nova perspectiva proposta pelo escritor naturalista sobre “fazer literatura” transformou a imaginação em uma crítica à escrita literária. Ele afirmou:

Insisto nesse declínio da imaginação porque vejo nisso a própria característica do romance moderno. Enquanto o romance foi uma recreação do espírito, um divertimento ao qual não se pedia senão graça e verve, compreende-se que a grande qualidade era antes de tudo mostrar nele uma invenção abundante. Mesmo quando o romance histórico e o romance ilustrando uma tese apareceram, ainda era a imaginação que reinava onipotente, para evocar os tempos idos ou para chocar como os argumentos das personagens construídas segundo as necessidades da justificação. Com o romance naturalista, o romance de observação e de análise, as condições mudam imediatamente. O romancista inventa ainda mais; inventa um plano, um drama; apenas, é uma ponta de drama, a primeira história surgida, e que a vida cotidiana sempre lhe fornece. Em seguida, na estruturação da obra, isso tem bem pouca importância. Os fatos só estão lá como desenvolvimentos lógicos das personagens. O grande negócio é colocar em pé criaturas vivas, representando diante dos leitores a comédia humana com a maior naturalidade possível. Todos os esforços do escritor tendem a ocultar o imaginário sob o real (ZOLA, 1995, p. 24).

Então, na literatura zolaiana, buscava-se representar a “natureza” de forma mais aproximada à sua essência, o que fazia com que a imaginação fosse substituída pelo “senso do real”. O foco do autor não estaria mais em uma invenção grandiosa, mas sim na criação de personagens realistas e vivas, trocando, assim, o aspecto

imaginativo pelo retrato fiel da realidade. Dessa maneira, o romance naturalista propôs a troca da “invenção” pela “observação” e “análise” da vida real, em que o escritor continuaria “inventando” histórias, porém, construídas com base em situações reais do cotidiano.

O escritor naturalista não interferiria na autonomia já existente na natureza, somente modificaria os meios, quando necessário, e cumpriria a função de expor os acontecimentos. Todo “material” observado tornar-se-ia a fonte narrativa, em que o romancista apenas organizaria e esporaria os fatos. O resultado seria o gatilho da história que, já pronta, necessitaria apenas de sua estruturação em capítulos.

Conforme já vimos no tópico anterior sobre a construção da saga literária *Les Rougon-Macquart*, para estreitar a relação entre a narrativa ficcional e a realidade, a escrita literária naturalista de Émile Zola apresentou, por identidade, sua base inicial em um testemunho do real, que envolvia uma acurada pesquisa de campo, em que o escritor adentrava no ambiente que pretendia retratar, não apenas observando, mas também coletando depoimentos e anotando as características do grupo social e suas atividades cotidianas:

E, uma vez completados os documentos, seu romance, como já o disse, se estabelecerá por si mesmo. O romancista terá apenas que distribuir logicamente os fatos. De tudo o que tiver apreendido resultará a ponta do drama, a história que ele necessita para montar o arcabouço de seus capítulos. O interesse já não se encontra na estranheza dessa história; ao contrário, quanto mais banal e geral ela for, mais típica se tornará (ZOLA, 1995, p. 26).

Na tentativa de transpor maior credibilidade aos acontecimentos narrados, houve na literatura naturalista uma busca pelo ocultamento da figura do escritor dentro do texto, por meio da construção de uma voz narrativa que não expusesse opiniões explicitamente e muito menos interferisse diretamente em seu conteúdo.

Para isso, Émile Zola apoiava-se na criação de narradores em terceira pessoa, impessoais e objetivos, caracterizados principalmente por sua onisciência e indiferença aos acontecimentos.

Essa predominância da característica de onisciência, consoante a Friedman (2002), na verdade, concedia ao narrador o poder de: “(...) intervir entre o leitor e a estória, e, mesmo quando ele estabelece uma cena, ele a escreverá como a vê, não como a veem seus personagens.” (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Portanto, embora conhecesse a história por diferentes perspectivas, incluindo ações e pensamentos de

suas personagens, os narradores zolaianos não expunham juízo de valor, seu poder estaria no controle sobre o que seria contado e como seria contado.

Nas obras da série *Les Rougon-Macquart*, essa onisciência manifesta-se de forma “neutra” ou “seletiva múltipla”, dependendo das intenções do narrador. Se o objetivo era evidenciar a discrepância entre os diferentes grupos sociais retratados, Zola recorria a um narrador com “onisciência seletiva múltipla”¹⁸, que, segundo Friedman (2002, p. 177), expõe perspectivas dualizadas de maneira alternada, sem que haja relação direta entre as personagens focalizadas. Esse tipo de narrador encontra-se presente, principalmente, nos romances *O paraíso das damas* (1883) e *Germinal* (1885), que apresentam uma estrutura narrativa baseada em duas perspectivas sociais antagônicas.

Já o narrador “onisciente neutro”, mais pertinente nas demais obras, utiliza de uma narrativa indireta livre que, de acordo com o modelo de Friedman (2002), permite que a história se conte sozinha, sem a intervenção direta do narrador. Assim, o “narrador onisciente neutro” assume uma posição privilegiada de conhecimento sobre toda a história, empregando sua própria voz narrativa para descrever, em detalhes, o ambiente em que a narrativa se desenvolve:

Com relação à caracterização, embora o autor onisciente possa ter predileção pela cena e, conseqüentemente, permita a seus personagens falar e agir por eles mesmos, a tendência predominante é descrevê-los e explicá-los ao leitor com sua voz própria (FRIEDMAN, 2002, p. 175).

No entanto, ainda para Friedman (2002, p. 174): “A ausência de intromissões não implica necessariamente, contudo, que o autor negue a si mesmo uma voz ao usar o espectro do Narrador Onisciente Neutro (...)” (FRIEDMAN, 2002, p. 174). Isto é, a ausência de interferência direta na narrativa não significa que o escritor não possua uma voz ideológica, visto que suas projeções ideológicas tornam-se evidentes por meio das escolhas do foco narrativo.

Nos romances zolaianos, a posição ideológica do escritor não está explicitamente presente no texto, mas sim internalizada no narrador e na escolha das temáticas para a construção dos romances, que, por si só, já funcionavam como crítica social.

¹⁸ Sobre a utilização do “Narrador Onisciente Seletivo Múltiplo” nas obras *O paraíso das damas* (1883) e *Germinal* (1885) está mais bem desenvolvida no capítulo “2.1 A representação literária de diferentes grupos sociais”.

À vista disso, o narrador de Zola transitava por diferentes perspectivas sociais, denunciando a desigualdade socioeconômica através de um visível distanciamento entre a linguagem daquele que narra a história e das personagens dos diferentes grupos retratados.

A construção estética do narrador naturalista dialogava com a proposta de um movimento literário respaldado em teorias científicas, pois, em algumas situações, a voz narrativa zolaiana assumia a posição de cientista, transformando suas personagens em objetos de estudo. Isso está mais evidente no último romance *O doutor Pascal* (1893), que apresenta um “narrador onisciente neutro” com uma visão abrangente da narrativa e, neste caso, cumpre a função de expor detalhadamente todo o processo de pesquisa e as teorias científicas empregadas pelo doutor Pascal.

Por meio das reflexões construídas tanto por seu narrador quanto pelo protagonista, o cientista Pascal Rougon, manifestou-se uma posição de defesa dos ideais científicos adotados pelo próprio escritor Émile Zola durante toda a composição de sua grande saga *Les Rougon-Macquart*. Tratava-se de um trabalho de pesquisa realizado que envolvia os estudos sobre as teorias do determinismo e da hereditariedade:

Ah! a hereditariedade, que assunto para êle de meditações sem fim! O inesperado, o prodigioso não seria que a semelhança não fosse completa, matemática, dos pais para os filhos? Para a sua família, estabelecera de princípio uma árvore logicamente deduzida, onde as partes da influência, de geração para geração, se distribuíram meio por meio, a parte do pai e a parte da mãe. Mas a realidade viva, quase a cada tentativa, desmentia a teoria. A hereditariedade, em vez de ser a semelhança, não passava do esforço para a semelhança, contrariado pelas circunstâncias e pelo meio. E chegara ao que êle chamava a hipótese do abortamento das células. A vida não é senão um movimento, e sendo a hereditariedade o movimento comunicado, as células, na sua multiplicação umas das outras, impeliavam-se, atropelavam-se, acomodavam-se, desenvolvendo cada uma o seu esforço hereditário; de modo que, se, durante essa luta, sucumbiam as células mais fracas, viam produzir-se no resultado final, perturbações consideráveis, órgãos totalmente diferentes (ZOLA, 1956I, p. 37).

O trecho acima discorre sobre a dificuldade em prever com exatidão a transmissão das características genéticas, uma vez que não ocorreria de maneira matemática e previsível, como se esperaria, mas sim com interferências de fatores ambientais e circunstanciais. Essa reflexão, mesmo que ficcional, expressava o pensamento científico da época, bem como o próprio pensamento de Émile Zola.

Por conseguinte, semelhante a um trabalho metalinguístico, o escritor Zola ganhou voz por meio da personagem principal, o médico e pesquisador Pascal Rougon, que dedicou sua vida ao estudo da evolução humana, usando como

referência a trajetória de vida e destino de diferentes membros de sua família disfuncional, principalmente daqueles que ainda estavam vivos durante os acontecimentos da narrativa, datados de julho de 1872 a agosto de 1874.

Outra personagem marcante por sua metalinguagem com o autor é o literato Pierre Sandoz, do romance *A obra* (1886), inspirado nas reflexões do próprio Émile Zola enquanto escritor, incluindo seu aspecto físico, suas ideias e seus gostos. Desta forma, há passagens em que Zola se colocou explicitamente na narrativa, como quando Sandoz explicou ao amigo, Claude Lantier, sua ideia de criar uma série literária semelhante à que o escritor estava construindo na realidade em *Les Rougon-Macquart*:

– Então encontrei o que precisava para mim. Oh! Não é grande coisa, apenas um cantinho, o que basta para uma vida humana, mesmo quando se tem ambições vastas demais... Vou inventar uma família, e vou estudar seus membros, um por um, de onde vêm, para onde vão, como reagem entre si; enfim, uma humanidade em pequena porção, a forma como a humanidade cresce e se comporta... Por outro lado, colocarei meus personagens em um determinado período histórico, o que me dará o ambiente e as circunstâncias, um pedaço de história... Hein? Você entende, uma série de livros, quinze, vinte livros, episódios que se articularão, embora cada um tenha seu universo isolado, uma série de romances que me construirão uma casa para minha velhice, se não me esmagarem! (ZOLA, 2022, p. 178).

Quanto à descrição detalhada em Zola, essa característica servia para ambientar o leitor nas condições em que se encontravam as personagens, fossem em meio à abundância de mercadorias em *O ventre de Paris* (1873); absorvidas pela luxúria dos grandes teatros em *Naná* (1880); encantadas pelas luzes e pelos luxos das grandes magazines em *O paraíso das damas* (1883); sufocadas no interior de uma mina de carvão em *Germinal* (1885); nos campos de *A terra* (1887); ou até mesmo em batalha em *A derrocada* (1892).

Isto posto, por vezes, essa descrição minuciosa de ambientes e objetos, que ampliava o significado da matéria, servia para contrapor a pequenez dos indivíduos presentes no momento descrito. Nesse processo, suas personagens não eram criadas para ser o centro da narrativa, mas sim suas ações dentro do ambiente em que estavam inseridas.

Portanto, quanto mais simples e realista fosse a temática central, mais singular e significativa ela se tornaria, visto que haveria uma maior possibilidade de identificação por parte do leitor. Essa era a totalidade do romance naturalista de Zola: “(...) personagens reais num meio real, dar ao leitor um fragmento da vida humana (...)” (ZOLA, 1995, p. 26).

Por fim, neste breve panorama, que se desemboca na literatura naturalista de Émile Zola e sua série *Rougon-Macquart*, é visível uma significativa influência das transformações de conceitos, permeados pelas ciências, natureza, indivíduo e coletivo, bem como as teorias do darwinismo, positivismo, psicanálise, marxismo, entre outras correntes do modernismo que impactaram diretamente nas estéticas artísticas de seu tempo.

1.3 Zola e sua militância artística e política

Além de ser um dos principais nomes da literatura francesa, Émile Zola destacou-se como um imponente militante multifacetado, atuando incisivamente na defesa de seus posicionamentos artísticos, ideológicos, políticos e sociais.

Seu ativismo manifestava-se, sobretudo, por meio da escrita e da publicação de seus romances, que expunham a realidade de diferentes grupos sociais. Ao denunciar problemas sociais e defender mais direitos para os menos favorecidos, Zola buscava promover uma sociedade mais justa e igualitária.

Além da literatura, suas manifestações públicas incluíram denúncias contra injustiças sociais e governamentais, a defesa da necessidade de uma reforma política, bem como a liberdade da imprensa e dos artistas, demonstrando interesse pela pintura, especialmente pela arte rejeitada pelos críticos oficiais.

1.3.1 Em defesa da liberdade artística

A burguesia francesa de sua época era conservadora e rejeitava qualquer novidade no meio artístico, preferindo obras mais tradicionais, idealizadas e com temas históricos. Assim, em 1863, artistas inovadores como Paul Cézanne, Camille Pissarro, Claude Monet e Édouard Manet foram recusados ao tentarem ingressar nas Belas Artes e exporem suas obras no Salão de Paris.

Entretanto, devido às inúmeras reclamações que acusavam a exposição de ser elitista e injusta, o imperador Napoleão III autorizou, no mesmo ano, uma mostra paralela para exibir os trabalhos rejeitados na exposição oficial, conhecida como Salão dos Rejeitados. Sua intenção era impressionar negativamente o público para que, por sua vez, também rejeitasse essas novas obras de artes (TROYAT, 1994, p. 47).

O escritor Émile Zola, solidário ao amigo pintor Paul Cézanne, viu nessa nova exposição uma oportunidade para que a “nova arte” — conforme ele considerava as produções de Cézanne, Pissarro, Monet e Manet — fosse reconhecida.

Abraçando solidariamente a causa dos artistas rejeitados, Zola escreveu diversos artigos publicados no jornal de *L'Événement*, em 1866, nos quais criticava o processo de seleção e julgamento das obras de artes expostas no Salão de Paris, denunciando a corrupção e a injustiça do júri.

Em seu primeiro artigo sobre esse tema, Zola comparou o Salão de Paris a uma refeição de baixa qualidade, controlada por uma elite de juízes que pouco conheciam da verdadeira arte, sem realmente se importar com o público e muito menos com os artistas expostos:

A velha Academia, cozinheira tradicional, tinha suas próprias receitas, das quais jamais se distanciava; e achava sempre um jeito, sem se importar-se com os temperamentos e as épocas, de servir ao público o mesmo prato. O bom público, que morria entalado, finalmente resolveu se queixar; implorou misericórdia e quis que lhe fossem servidos pratos mais bem-temperados, mais leves, mais apetitosos ao paladar e à vista (ZOLA, 1989 [1866], p. 23).

Suas críticas também se estendiam à exclusão de artistas novos ou ainda não reconhecidos, que não tinham poder de escolha diante desse júri elitista composto por artistas já premiados e estabelecidos. Para Zola (1989 [1866], p. 25), o júri era injusto e nada transparente em seu processo de seleção, visto que as obras eram rejeitadas sem justificativas claras, baseando-se apenas em um julgamento de qualidade artística orientado por preferências ou interesses pessoais.

Em seus textos, o escritor naturalista frequentemente declarava que o que estimava nos pintores dessa nova arte era a inovação e a ruptura com o tradicional, mais do que a própria estética em si. Por esse motivo, Zola acreditava que o Salão dos Rejeitados, criado em 1863, representava uma solução mais justa, pois permitia que o público julgasse as obras e as vissem sob diferentes vertentes artísticas, sendo assim avaliados de maneira mais honesta, sem a interferência do júri elitista e preconceituoso (ZOLA, 1989 [1866], p. 27).

Posteriormente, a realização de uma exposição paralela para os artistas rejeitados seria eternizada em *A obra* (1886), seu décimo quarto romance da saga literária *Les Rougon-Macquart*.

Em 1866, Émile Zola escreveu um artigo, publicado no ano seguinte na *La Revue du XXe siècle*, em defesa de Édouard Manet, um pintor contestado pelos tradicionalistas. No texto, o escritor naturalista argumentou que a sociedade

erroneamente via Manet como um jovem artista de um talento caricato, cujo propósito seria apenas provocar seu público. No entanto, Zola reconhecia em Manet um dos “mestres do futuro” e previa que as suas obras se tornariam extremamente valiosas.

Nesse mesmo artigo, Zola também aplaudiu a abordagem inovadora de Manet, apoiada na simplicidade e na observação direta da realidade, comparando-o a Gustave Coubert, outro pintor que, para ele, também foi inovador. Por fim, o escritor defendeu que a obra de Manet deveria ter um lugar garantido no Louvre:

O talento do sr. Manet é feito de simplicidade e de precisão. Sem dúvida, diante da inacreditável natureza de seus colegas, quis interrogar sozinho a realidade, recusar toda ciência adquirida, toda antiga experiência, desejando tomar a arte de seu início, ou seja, da observação exata dos objetos (ZOLA, 1989 [1866], p. 41).

Em agradecimento, Manet pintou o retrato de Zola, com sessões realizadas em seu estúdio na *Rue Guyot* (Figura 2).

Figura 2 – Émile Zola por Édouard Manet (1868)¹⁹



Fonte: Retrato de Émile Zola pintado por Manet (1868) e conservado no museu d'Orsay.

¹⁹ Émile Zola por Édouard Manet; 1868; Óleo de toile; Altura 146,0 cm; Comprimento 114,0 cm; Doação sous réserve d'usufruit de Mme Emile Zola, 1918; Local de conservação museu d'Orsay. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/emile-zola-713>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

Em outro artigo, publicado em 1868 no *L'Événement Illustré*, Zola expressou novamente sua opinião sobre Manet, destacando a rapidez e a dignidade acessíveis de seu trabalho, mas, sobretudo, sua representação fiel da realidade, sem idealizações. Nesse mesmo texto, Zola também salientou a superação de Manet que, inicialmente ridicularizado na França, conseguiu conquistar a admiração das mentes mais perspicazes e um sucesso a longo prazo:

Seu talento está todo aí. Antes de tudo ele é um naturalista. Seu olho vê e representa as coisas com uma simplicidade elegante. Sei muito bem que não conseguirei fazer com que os cegos amem a sua pintura; mas os verdadeiros artistas vão me compreender quando eu falar do encanto ligeiramente ácido de suas obras (ZOLA, 1989 [1868], p.105).

Émile Zola acreditava que Édouard Manet era um naturalista cujo “olhar” capturava a realidade com “simplicidade elegante” e que, embora alguns nunca adquirissem a capacidade de apreciar sua arte, os verdadeiros artistas compreenderiam o “encanto ácido” de suas obras.

Dentre os trabalhos teóricos mais importante de Zola, destaca-se o já mencionado *O Romance Experimental*, publicado na íntegra em 1880. A obra reúne um compilado de artigos seus, publicados nos jornais *Le Bien public* e *Le Voltaire*, entre 1878 a 1880, nos quais expunha sua visão sobre a criação do romance naturalista.

Sua concepção artística provinha de Hippolyte Taine, autor da obra *Philosophie de L'art* (1865), cujo texto serviu de alicerce para a criação de sua série literária *Rougon-Macquart*, ao defender uma produção artística a serviço da ciência.

O texto crítico que dá nome à obra completa, *Le Roman Expérimental*, foi publicado pela primeira vez no jornal *Le Voltaire*, em 1879. Considerado um manifesto da doutrina naturalista de Émile Zola, em que trazia, para teoria literária, a defesa do determinismo científico e a crença integral na ciência:

Em suma, toda a operação consiste em pegar os fatos da natureza e depois estudar o mecanismo dos fatos, agindo sobre os meios, sem nunca se afastar das leis da natureza. Ao término há o conhecimento do homem – conhecimento científico – em sua ação individual e social.” (ZOLA, 1982, p. 32).

A crítica de Zola possuía basicamente três níveis de argumentação: o primeiro nível apresentou a definição de método experimental, diferenciando o “observador” do “experimentador”; o segundo nível desenvolveu a transposição da teoria científica do determinismo para a literatura; e o terceiro nível abordou o “Romance Experimental” propriamente dito, como uma idealização da literatura dos tempos científicos.

Outro emblemático ensaio crítico escrito por Zola, e referenciado neste presente trabalho, foi o *Le Sens du Réel*, em português “O Senso do Real”, publicado primeiramente em 1878, no jornal *Le Voltaire*. Nesse texto, o naturalista esboçava rigorosas críticas contra literatos que produziam narrativas com excessos imaginários, questionando os limites entre imaginação e realidade: “O senso do real é sentir a natureza e representá-la tal como ela é. Parece, inicialmente, que todo mundo possui dois olhos para ver e que nada deve ser mais comum do que o senso do real.” (ZOLA, 1995, p. 26).

Ao longo deste trabalho, vimos que Émile Zola também foi um considerável crítico literário em relação à produção literária de outros escritores. Ele publicou muitos ensaios sobre autores como Gustave Flaubert, Stendhal (1783 – 1842) e os irmãos Goncourt, tecendo elogios ou sugerindo melhorias a partir de sua perspectiva positivista, em defesa da arte mais realista. No seguinte trecho, retirado de sua crítica literária ao escritor Stendhal, Zola descreveu o estilo artístico do escritor francês como centralizado no funcionamento interno do indivíduo, em que o meio social era desconsiderado:

Stendhal é antes de tudo um psicólogo. Taine definindo muito bem seu domínio, dizendo que ele se interessava unicamente pela vida da alma. Para Stendhal, o homem é composto apenas de cérebro, os outros órgãos não contaminam. Situa, evidentemente, os sentimentos, as paixões, os caracteres, no cérebro, na matéria pensante e agente. Ele não admite que as outras partes do corpo tenham uma influência sobre esse órgão nobre, ou pelo menos essa influência não lhe parece de modo algum bastante forte nem bastante digno para que nos inquietemos com ela. Além disso, raramente leva em conta o meio, quero dizer, a atmosfera da qual impregna seu personagem. O mundo exterior mal existe; não se preocupa nem com a casa onde seu herói cresceu, nem com o horizonte onde viveu. Eis, portanto, em resumo, toda a sua fórmula: o estudo do mecanismo da alma pela curiosidade desse mecanismo, um estudo puramente filosófico e moral do homem, considerado apenas em suas faculdades intelectuais e passionais e feito à parte na natureza (ZOLA, 1995, p. 57).

A atuação crítica, social e política de Zola foi marcada por compromisso e coragem, o que o transformou em um ícone de resistência contra a segregação e a opressão social, influenciando, assim, muitos outros escritores e ativistas posteriormente.

À vista disso, o escritor utilizava sua proeminência na literatura para proporcionar visibilidade aos oprimidos e aos grupos que se encontravam às margens da sociedade, sempre com o propósito da verdade, como em seu envolvimento no caso do capitão Alfred Dreyfus, assunto desenvolvido no subcapítulo seguinte.

1.3.2 O caso do capitão Alfred Dreyfus

O Caso Dreyfus, como ficou conhecido, ocorreu na França, em 1894, quando um oficial judeu do exército francês Alfred Dreyfus foi acusado e condenado injustamente por traição. Esse caso teve uma enorme repercussão midiática na época.

Conforme relatado pelo historiador francês Henri Guillemin em seu prefácio à obra “J'accuse! A verdade em marcha”, o Serviço Francês de Informações apresentou uma carta não datada nem assinada, proveniente da embaixada da Alemanha em Paris e endereçada ao oficial alemão Von Schwartzkoppen. Seu conteúdo enumerava informações relativas à defesa nacional francesa, tratando-se, assim, de um documento de espionagem e, conseqüentemente, uma evidência de traição, porque delatava informações secretas ao governo alemão que somente um oficial francês de alta patente poderia conhecer.

Após uma breve análise de uma fotografia do documento, em 6 de outubro de 1894, o tenente coronel d'Aboville afirmou que a carta possuía a caligrafia do capitão Alfred Dreyfus. Ainda que não houvesse provas concretas dessa afirmação e apesar das dúvidas sobre a autoria do documento, o General Mercier, então ministro de Guerra, ordenou, com uma pressa inexplicável, o julgamento e a detenção de Dreyfus (GUILLEMIN *apud* ZOLA, 2020, p. 8).

Por conseguinte, em dezembro do mesmo ano, Dreyfus foi condenado pela corte marcial por traição e sentenciado à prisão perpétua na Ilha do Diabo, uma colônia penal na Guiana Francesa.

No ano de 1896, surgiram novas evidências que direcionavam a acusação para o comandante Ferdinand Walsin Esterhazy. Apesar disso, o exército tentou encobrir o caso, pois a sociedade francesa da época era antissemita. Assim, a imprensa e grande parte do público se posicionaram contra Dreyfus devido à sua origem judaica.

Aqueles que acreditavam na inocência do capitão Alfred Dreyfus recorreram ao escritor Émile Zola em busca de apoio, visto que, um ano antes, em 1896, ele havia publicado no *Le Figaro* o artigo intitulado “Em favor dos Judeus”, no qual denunciava, com repulsa, o antissemitismo propagado pelo polêmico jornalista Édouard Drumont (1844 – 1917) em seu jornal *La Libre Parole*.

Émile Zola acreditava na inocência de Dreyfus e se comprometeu com o caso ao se manifestar favoravelmente por meio da publicação de uma carta aberta no jornal

L'Aurore (Figura 3), em 13 de janeiro de 1898, direcionada ao então presidente da República Francesa, Félix Faure.

Figura 3 – Carta aberta *J'Accuse...*! (1898), jornal *L'Aurore*, por Émile Zola



Fonte: Josephson, 1958, p. 247

A carta aberta de Zola, intitulada *J'accuse* – em tradução livre, “Eu acuso” – expressava sua indignação com a condenação de Dreyfus, denunciando um grande erro judicial, que comparava a uma doença que atingia toda a nação:

(...) E que ninho de baixas intrigas, mexericos e dilapidações se transformou esse asilo sagrado, no qual se decide a sorte da pátria! É assustador esse dia terrível que nela vem lançar o caso Dreyfus, esse sacrifício humano de um infeliz, de um “judeu sujo”! Ah! o que se agitou aí de demência e estupidez, imaginações loucas, práticas de baixa polícia, costumes de inquisição e tirania, para o prazer de alguns homens com galões porem suas botas sobre a nação, enfiarem-lhe de volta na garganta seu grito de verdade e justiça, sob o pretexto mentiroso e sacrílego da razão de Estado! (ZOLA, [1898] 2020, p. 79).

Ainda em defesa, o escritor acusou o Estado-Maior francês de conspiração política e militar, autoritarismo e antisemitismo por condenar um homem que considerava inocente. Além disso, denunciou autoridades militares por má conduta e

manipulação do processo judicial e criticou a imprensa, chamando-a de corrupta e imunda, por manipular a opinião pública e acobertar a injustiça:

Quanto às pessoas que acuso, não as conheço, nunca as vi, não tenho contra elas nem rancor nem ódio. São para mim apenas entidades, espíritos de maleficência social. E o ato que realizo aqui não é senão um meio revolucionário de apressar a eclosão da verdade e da justiça (ZOLA, [1898] 2020, p. 83).

A publicação da carta de Zola teve grande repercussão na sociedade ao denunciar as injustiças cometidas pelo governo francês contra o capitão Alfred Dreyfus, resultando em uma divisão social entre os defensores de Dreyfus, os *dreyfusards*, e seus opositores, os *antidreyfusards*.

No âmbito político, o Caso Dreyfus foi utilizado pela extrema-direita para fortalecer sua campanha contra a democracia, especialmente em defesa do antissemitismo vigente. Assim, a denúncia do escritor naturalista confrontava essa extrema-direita e parte de uma burguesia que controlava o país.

Conforme já mencionado anteriormente, Émile Zola foi processado por difamação e condenado a um ano de prisão em consequência desta publicação. Contudo, sua manifestação pública foi fundamental durante a revisão do caso.

Devido à crescente pressão política e popular, um novo julgamento ocorreu em Rennes, em 1899. Todavia, mesmo com provas favoráveis ao réu, Dreyfus foi novamente considerado culpado. Logo após essa segunda condenação, ele recebeu o perdão do então presidente da França, Émile Loubet, porém, apenas em 1906, o Supremo Tribunal Francês reconheceu a injustiça cometida, anulou as condenações anteriores e restituiu Dreyfus à patente de major do exército.

Todo o ocorrido com o capitão Dreyfus resultou em uma reforma no sistema judicial e militar da França, promovendo uma revisão minuciosa dos procedimentos legais com a finalidade de combater o preconceito e a intolerância no âmbito da justiça. Além disso, o caso suscitou críticas ao antissemitismo institucionalizado e contribuiu indiretamente para o fortalecimento do sionismo, movimento que defendia a formação de um Estado Nacional próprio para os judeus na Palestina.

2 Coletivismo em Zola

Mais presente no mundo contemporâneo, o coletivismo é um sistema moral e político no qual o indivíduo é subordinado a um determinado grupo, seja o Estado, a comunidade ou qualquer entidade coletiva.

O professor Dennys Xavier (2023), em seu livro “O essencial sobre o coletivismo”, definiu o coletivismo como “(...) a filosofia que vê os seres humanos como partes de um grupo, e não como indivíduos singulares. Com isso, interesses coletivos são priorizados, em detrimento dos individuais.” (XAVIER, 2023, p. 20).

Para ele, ocorre um apagamento da individualidade dos sujeitos dentro do contexto coletivista, uma vez que deixam de ser vistos como pessoas únicas e passam a ser tratados como parte de um grupo sem identidade própria. Ou seja, em um processo que denomina “reificação” (XAVIER, 2023, p. 20), os indivíduos perdem a singularidade, sendo reduzidos a meros instrumentos para a realização dos objetivos do coletivo.

Na filosofia coletivista, as necessidades do grupo são priorizadas em detrimento da liberdade e da razão do indivíduo. O “outro” torna-se apenas um meio para a concretização de determinada visão de mundo, estando à disposição de um grupo que, supostamente, possui uma perspectiva superior à individualidade. Dessa forma, o indivíduo deixa de ser um fim e passa a ser visto como um meio para o alcance dos interesses do coletivo.

Por isso, no coletivismo, a individualidade é apagada e a utilidade do sujeito define sua permanência ou exclusão, dependendo de sua contribuição para o discurso e postura do grupo. Nesse processo, o sujeito perde a identidade individual e o grupo é formado a partir de uma redução da complexidade de uma figura humana a apenas uma característica, seja a cor da pele, sexualidade, profissão ou condição financeira.

A divisão social em grupos, associada a uma consciência de coletividade, propiciou para algumas pessoas a força necessária para trabalharem em busca de seus interesses individuais.

Na literatura naturalista de Émile Zola, o coletivo não é apenas um elemento essencial para representar artisticamente a sociedade francesa do século XIX com maior verossimilhança, mas também se relaciona diretamente a uma crítica ao capitalismo. Essa crítica ocorre tanto através do retrato de diferentes grupos de trabalhadores – artesãos, camponeses, vendedores, mineiros – quanto pela

representação de uma burguesia que explorava a mão de obra do trabalhador para enriquecimento.

À vista disso, seus romances apresentam uma defesa da importância da união de indivíduos na luta contra o capitalismo, enfatizando a organização sindical e a oposição dos grupos mais desfavorecidos economicamente contra os patrões, uma burguesia dominante.

Essas questões são abordadas por meio da presença de sistemas ideológicos políticos, sociais e econômicos como o socialismo – que defende a propriedade coletiva dos meios de produção, na distribuição equitativa dos recursos e na igualdade econômica – e o comunismo, que busca a abolição da propriedade privada, a distribuição das produções conforme as necessidades e a implementação de uma sociedade sem classes. Ambas filosofias partem da premissa de que a sociedade deveria atuar em conjunto, visando o bem-estar comum.

2.1 A representação literária naturalista da diversidade social

Durante o século XIX, algumas regiões da Europa passaram pelo processo de urbanização, uma transição de uma sociedade predominantemente rural para o início e o desenvolvimento de centros urbanos. Essa concentração populacional, que deu origem às grandes cidades, transformou o modo como as pessoas se relacionavam, à proporção que grupos sociais, segregados devido às suas condições financeiras ou posições sociais, continuavam a viver em grupos, porém cada vez mais próximos uns dos outros.

Se, até então, indivíduos mais isolados não possuíam voz para mudar a sociedade, a formação de grupos sociais e o surgimento de uma consciência de coletiva proporcionaram força e confiança para que diferentes pessoas se unissem pela luta por interesses comuns.

A organização de um grupo tinha o poder de transformar indivíduos em uma unidade coesa, dotada de potencial e força, impactando tanto sobre cada sujeito que a compunha quanto o possível enfrentamento de grandes adversários, fossem eles indivíduos, classes sociais ou, até mesmo, todo um sistema.

Inevitavelmente, o ambiente em que os indivíduos estavam inseridos na sociedade era o responsável por produzir e perpetuar as relações de hierarquia, determinadas de acordo com sua posição social e condição financeira.

Esse processo de organização social tinha origem em discursos científicos sobre hereditariedade, muitos deles advindos de um pensamento eugenista, que proporcionaram à burguesia pós-revolucionária uma arma simbólica em favor da desigualdade social.

No cotidiano, o que acontecia era que, sem posse de bens ou acesso ao mínimo de instrução formal que era negada à população mais carente, dentro desse ambiente social, era quase impossível que pessoas pertencentes às classes mais pobres elevassem socialmente.

O determinismo social era resultado de um individualismo encontrado nas classes sociais mais abastadas, que se beneficiavam de um sistema trabalhista baseado em mão de obra barata para manter suas posições econômicas na sociedade:

A introdução de um sistema individualista puramente utilitário de comportamento social, a selvagem anarquia da sociedade burguesa, teoricamente justificada por seu lema "cada um por si e Deus por todos", parecia aos homens criados nas sociedades tradicionais pouco melhor do que a maldade desenfreada (HOBBSAWM, 1977A, p. 222).

Influenciado por esse contexto histórico e social de transformações, Émile Zola, ao criar o movimento estético literário naturalista, acreditava que o indivíduo era moldado pelo ambiente em que estava inserido e sofria constantemente intervenções sociais, tanto de elementos internos, como a herança de suas características pessoais, quanto elementos externos, como as pessoas e o espaço ao seu redor.

Conforme visto sobre a construção da estética naturalista, esse conceito de aproximação da produção literária com o contexto histórico e social de sua época advém de uma metodologia de escrita que se apoiava em uma pesquisa prévia do ambiente e grupos sociais. Para isso, o escritor assumia uma posição de cientista, adentrava o cotidiano a ser retratado e compunha um dossiê com suas observações, incluindo anotações sobre as características típicas de cada grupo e ambiente, além de depoimentos de pessoas que vivenciavam aquele meio.

Essa metodologia de pesquisa proporcionava a Zola um maior entendimento do ambiente e da dinâmica social a serem retratados em seus romances, permitindo-lhe conhecer diretamente os diferentes pontos de vista de grupos sociais, alguns dos quais até então ignorados.

Para a composição de cada romance, o escritor buscava partir do desenvolvimento de conflitos psicológicos de personagens verossímeis, criando

narrativas que ampliavam o olhar do leitor para pequenas problemáticas entre diferentes grupos sociais.

O conflito entre grupos sociais tornou-se uma característica recorrente em diferentes romances de Zola, manifestando-se através de dualidades entre núcleos sociais: o pobre e o rico; o oprimido e o opressor; o camponês e o senhorio; o trabalhador e o patrão; o comerciante e o consumidor; o tradicional e o moderno. Contrastes esses que ficam ainda mais evidentes quando ambas as perspectivas sociais eram representadas lado a lado no texto literário.

Portanto, as narrativas zolaianas não se limitavam à trajetória ou às ações de uma única personagem, mas eram desenvolvidas em torno de temáticas e acontecimentos que enfatizavam a massificação dos indivíduos em grupos sociais. Essa conversão do herói individual para o herói coletivo expressava uma generalidade social, conceito que Carpeaux (2012, p. 283) denominou “tipos coletivos”, no qual as personagens perdem sua individualidade, resultando em uma redução da expressão de amplitude social.

Assim, nessas obras, não é desenvolvida apenas a trajetória única e exclusiva de uma personagem, mas sim o cotidiano, as singularidades e as vivências de diferentes coletivos: os mercadores em *O ventre de Paris* (1873); os trabalhadores da mina de carvão Voraz em *Germinal* (1885); os camponeses em *A terra* (1887); a classe média urbana residente em um conjunto habitacional burguês em *Roupa suja* (1882); e até mesmo a tensão entre duas classes sociais distintas, a burguesia capitalista e os trabalhadores do comércio, em *O paraíso das damas* (1883). Além desses exemplos, diversos outros espaços e contextos que possibilitavam a identificação de diferentes grupos sociais e, conseqüentemente, uma representação mais ampla da sociedade francesa do século XIX.

Ou seja, os ambientes retratados transformavam-se em microcosmos da sociedade, onde conflitos e relações se desenrolavam, destacando a influência do ambiente sobre as ações humanas.

O primeiro romance em que Zola trabalhou a coletividade foi *O ventre de Paris*, publicado em 1873, no qual detalhou o cotidiano de trabalhadores do mercado público localizado no centro da cidade. A obra serviu como matriz da saga no que se refere à temática da segregação social, evidenciada pela representação dos trabalhadores do mercado e da burguesia, com o objetivo de criticar a estrutura capitalista da sociedade de sua época:

Ouvia ele agora o grande rumor que partia dos Mercados. Paris deglutia os bocados para os seus dois milhões de habitantes. Era como que um grande órgão central pulsando febrilmente, injetando o sangue da vida em todas as veias. Ruído de maxilas colossais, estrépito formado do alvoroço do abastecimento, desde a chicotada dos revendedores com grandes lucros para os mercados de cada bairro até às chinelas vagarosas das pobres mulheres que vão oferecer pelas portas alfaces e legumes em cestos de vime (ZOLA, 1956L, p. 32).

Esse romance também foi o primeiro a abordar o antagonismo entre “gordos” e “magros”, uma metáfora sobre a desigualdade entre classes sociais e a luta pelo poder e pela sobrevivência.

O pintor Claude Lantier, personagem importante nessa narrativa, explicou a Florent que as pessoas eram socialmente classificadas em dois grupos: Os “gordos”, considerada a “classe dominante”, grupo privilegiado que detinha poder e dinheiro e viviam confortavelmente usufruindo da abundância de recursos; e os “magros”, que representavam a maioria da população, os desfavorecidos, que apenas sobreviviam muitas vezes explorados e oprimidos pelos gordos:

(...) os Gordos, imensos, a rebentarem, cuidando das glotonices da noite, ao passo que os Magros, curvados ao pêso quotidiano dos jejuns olhavam para a rua, com uma cara de postes cobiçosos; acontece que, os Gordos, à mesa com suas enormes bochechas avermelhadas a expulsarem um Magro que tivera a petulância de se introduzir sorrateiramente, e que parece um palito pendido no meio de um povo de galinhas. E o que se compreendia nisso tudo era o drama humano; terminou dando a classificação dos homens em Magros e Gordos, dois grupos distintos e hostis, devorando-se um ao outro, tornando mais redondo o ventre e gozando (ZOLA, 1956L, p. 235).

Ainda segundo Lantier, o conflito entre “gordos” e “magros” seria uma dinâmica social antiga, presente desde o mito de Caim e Abel, no qual o gordo Caim assassinou seu irmão, o magro Abel. Para ele, essa relação sempre fez parte da humanidade: os fortes massacrando os fracos, o que reforçava a ideia de um fatalismo social e econômico.

Todavia, em *O ventre de Paris* (1873), Zola demonstrou certa limitação na representação do cotidiano do grupo de trabalhadores e a linguagem utilizada pela população mais pobre. Escrita essa que amadureceu em romances posteriores, como *O paraíso das damas* (1883) e *Germinal* (1885).

O trabalho de análise e descrição de grupos sociais na literatura de Émile Zola apoiava-se fortemente na teoria da Seleção Natural, proposta pelo naturalista Charles Darwin (1809 – 1882), a qual defendia a sobrevivência de organismos mais aptos. Logo, as personagens zolaianas que não se adaptavam ao meio eram engolidas pelo sistema capitalista.

Um dos exemplos mais marcantes presente na série *Les Rougon-Macquart* é o romance *O paraíso das damas* (1883), narrativa que retratou um cenário de industrialização, no qual a produção e, sobretudo, a comercialização de produtos em grande escala transformaram significativamente as relações sociais de consumo.

O romance retomou e aprofundou a questão da disputa entre “gordos” e “magros”, em que, de acordo com Josephson (1958): “Os gordos são os felizes, os comerciantes, colunas da sociedade; e os magros os oprimidos, famintos e odiados que, numa íntima revolta, planejam a queda de seus inimigos” (JOSEPHSON, 1958, p. 89).

A expansão das imponentes lojas de departamentos começava a aniquilar os pequenos comércios tradicionais, que não conseguiram se adaptar ao meio. À vista disso, com sua publicação, Zola buscou expor o constante conflito entre classes sociais, que resultava na prevalência hierárquica de um grupo sobre o outro e era intrínseco ao ambiente capitalista, no qual imperava a monopolização comercial e o consumo em grande escala.

O posicionamento ideológico de Zola, assim como sua acentuada crítica ao sistema capitalista, manifesta-se justamente na composição de uma narrativa que não expressava juízo de valor explícito, mas retratava a desigualdade social de forma naturalizada. Conforme a pesquisadora Ana Cláudia de Oliveira (2017):

O escritor mostra-se assumindo tanto um posicionamento em prol do progresso quanto uma concordância com as ideias darwinianas de origem das espécies, uma vez que, em nenhum momento, ao narrar o esmagamento da forma de comercialização tradicional Zola advoga em seu favor, ao contrário, nessa batalha deixa parecer natural o curso da sobrevivência dos mais fortes sobre os mais fracos, dos que têm mais capital sobre os que têm menos, em explícito posicionamento darwinista (OLIVEIRA, 2017, p. 141).

Por isso, sob a perspectiva de um grupo social, essa nova organização da sociedade resultou no aniquilamento de pequenos comerciantes mais tradicionais, que, aos poucos, eram engolidos pelo surgimento e expansão de grandes magazines, como a *Paraíso das Damas*:

Então Baudu gritou mais forte, acusando aquela feira livre ali da frente, aqueles selvagens, que se massacravam entre si em sua luta pela vida, de destruir a instituição familiar. (...). Apesar da segurança que afetava, quando anunciou esse golpe final, fora cheio de um terror profundo, pois percebia muito bem o bairro invadido, devorado pouco a pouco (ZOLA, 2008, p. 54).

Em contraponto, sob o viés da burguesia, proprietários desses grandes estabelecimentos, a urbanização crescente era vista como benéfica. Individualmente, porque eles conseguiam acumular capital, conferindo-lhes cada vez mais poder

econômico sobre a cidade; e, coletivamente, porque gerava empregos para a população, tornando-os responsáveis pelo desenvolvimento urbano e social por meio da modernização do comércio. Esse pensamento é exemplificado pelo discurso do empreendedor Octave Mouret:

Mas nós temos a mente aberta, e se ele não pode ocupar a sobrinha em sua loja, ora, nós lhe mostraremos que a sobrinha só precisou bater à nossa porta para ser acolhida.... Repita-lhe que ainda gosto muito dele, que não deve me culpar pelas mudanças: são as novas condições do comércio. Diga-lhe ainda que ele acabará afundando se continuar a teimar com um monte de velharias ridículas (ZOLA, 2008, p. 89).

O prelúdio e a disseminação das desejadas e temidas lojas de departamentos estimularam o fluxo migratório de jovens residentes em cidades interioranas para os centros urbanos, como representada por Denise. Esses jovens romperam os laços familiares e migraram em busca de trabalho.

Segundo Santos (2021, p. 68), esses indivíduos, juntos, formavam uma nova classe social situada entre a burguesia e a classe operária, composta por trabalhadores do comércio. Embora muitos estivessem em situação precária, ainda assim se distinguiam dos operários das fábricas, pois, ao lidarem diretamente com o público consumidor, eles precisavam vender uma imagem mais elitizada:

Quase todas as vendedoras, em sua convivência cotidiana com a clientela rica, adquiriam os modos da sociedade; e assim acabava-se criando uma classe indefinida, flutuando entre a operária e a burguesa. Sob sua arte de se vestir, sob suas maneiras cuidadas e frases aprendidas, frequentemente havia apenas uma falsa instrução, a leitura de jornalecos, as tiradas de teatro de vaudeville, as bobagens comuns das ruas de Paris (ZOLA, 2008, p. 198).

Para Hobsbawm (1977A), com o avanço do capitalismo, houve uma mudança na estrutura social. Se antes o contraste social se dava na luta entre “pobres” e “ricos”, com o advento das revoluções, a divisão passou a ser entre a “classe dos trabalhadores”, composta pelo proletariado, que reivindicava mais direitos sociais através de movimentos e atividades organizadas, e os “patrões”, considerados os capitalistas:

Os “pobres” não mais se defrontavam com os “ricos”. Uma *classe* específica, a classe operária, trabalhadores ou proletariado, enfrentava a dos patrões ou capitalistas. A Revolução Francesa deu confiança a esta nova classe; a revolução industrial provocou nela uma necessidade de mobilização permanente (HOBSBAWM, 1977A, p. 230).

Por conseguinte, uma classe composta por trabalhadores, ainda que composto por indivíduos em diferentes níveis econômicos dentro desse sistema capitalista, compartilhou a exploração de sua mão de obra como uma ferramenta barata e de fácil

substituição, a negação de sua condição de sujeitos de direito perante a sociedade e a exclusão em tradicionais instituições e espaços sociais.

A união de indivíduos em grupos com um mesmo propósito auxiliava na transformação individual de cada sujeito, assim como um único indivíduo podia influenciar a identidade do coletivo.

Contendo um expressivo número de personagens, *O paraíso das damas* (1883) desenvolve-se por meio de um dualismo perspectivo: de um lado, é apresentado o ponto de vista da burguesia empreendedora, representada por Octave Mouret; do outro, há o olhar da classe trabalhadora do comércio, personificado em Denise Baudu.

Esteticamente, isso ocorre por meio do emprego de um “narrador onisciente seletivo múltiplo” que, em concordância com Friedman (2002, p. 175), conta a história direcionando-se para as ações e o desenvolvimento de diferentes personagens:

Neste ponto, o leitor ostensivamente escuta a ninguém; a estória vem diretamente das mentes dos personagens à medida que lá deixa suas marcas. Como resultado, a tendência é quase inteiramente na direção da cena, tanto dentro da mente quanto externamente, no discurso e na ação; e a sumarização narrativa, se aparece de alguma forma, é fornecida de modo discreto pelo autor, por meio da “direção da cena”, ou emerge através dos pensamentos e palavras dos próprios personagens (FRIEDMAN, 2002, p. 177).

Posto isto, os capítulos deste romance se intercalam, apresentando dois focos narrativos centrados em personagens antagônicas: a jovem interiorana Denise Baudu e o poderoso empresário Octave Mouret. Assim, Denise, a jovem pobre vinda do interior, que “(...) sentia um abandono sem fim ao se perceber tão insignificante nessa grande máquina pronta para esmagá-la com tranquila indiferença” (ZOLA, 2012, 197), representa a classe trabalhadora que tenta sobreviver, absorva nessa sociedade capitalista. Por outro lado, Octave, um jovem viúvo, rico e ambicioso, “o inventor dessa máquina de sangrar mulheres” (ZOLA, 2012, 113), simboliza a classe burguesa em ascensão, que busca o progresso de seu estabelecimento acima de tudo.

Embora aberto ao público geral, o ambiente luxuoso do “Paraíso das Damas” era mais popularmente frequentado para o lazer das pessoas com poder aquisitivo suficiente para o consumo. As classes menos favorecidas, representadas pelos trabalhadores da loja, eram excluídas desse meio, não por serem literalmente impedidas de entrar no estabelecimento, já que trabalhavam lá, mas por estarem separadas por um “muro social” que as impedia de se enquadrar no “padrão” idealizado de clientes daquele ambiente. E, quando imersas e até pertencentes a esse meio, exerciam apenas funções de serviente.

Segundo o sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2008), o consumo tornou-se uma das bases das relações sociais, exercendo o poder de transformar determinados contextos sociais nas sociedades de consumidores. Nessa organização pautada no capitalismo comercial, as pessoas eram convertidas em mercadorias:

Na sociedade de consumidores ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria, e ninguém pode manter segura sua subjetividade sem reanimar, ressuscitar e recarregar de maneira perpétua as capacidades esperadas e exigidas de uma mercadoria vendável. A “subjetividade” do “sujeito”, e a maior parte daquilo que essa subjetividade possibilita ao sujeito atingir, concentra-se num esforço sem fim para ela própria se tornar, e permanecer, uma mercadoria vendável (BAUMAN, 2008, p. 13).

Inspirada pelo processo de urbanização, pelo progresso social e pelo capitalismo industrial, a sociedade consumista retratada na narrativa zolaiana deturpou vontades, desejos e anseios, influenciando, principalmente, a forma como as pessoas viam a si mesmas e como construíam e projetavam sua imagem para os outros.

Esse intenso consumo tornava-se uma ferramenta essencial para a construção, a modelação e o aperfeiçoamento da imagem a ser exposta na sociedade. A comercialização dessa “imagem” do indivíduo dentro de seu grupo social perpassou toda a narrativa, encontrada mais comumente entre personagens femininas de destaque público e sendo construída de maneira crítica e simbólica:

Os pescoços arredondados dos manequins enchiam os tecidos, os largos quadris exageravam a estreiteza das cinturas, as cabeças ausentes haviam sido substituídas por grandes etiquetas presas com alfinetes no moletom vermelho do colo. Enquanto isso, de cada lado da vitrine, por meio de um jogo ótico calculado, espelhos refletiam os manequins e os multiplicavam infinitamente, povoando a rua com essas belas mulheres à venda que, no lugar das cabeças, ostentavam seus preços em números enormes (ZOLA, 2008, p. 35).

No trecho supracitado, assim como em uma sociedade amparada pelo consumismo, a atribuição de valores às pessoas torna-se comum. Então, semelhante às mercadorias, as manequins eram comparadas às mulheres, que, em vez de cabeças, exibiam uma enorme etiqueta anunciando seu valor.

Dessa maneira, nessa organização social capitalista, a “vendabilidade” dos sujeitos ocorria através do investimento em si próprio, ou seja, pelo ato de consumir. O resultado foi a objetificação das pessoas, transformadas em mercadorias de consumo e, conseqüentemente, estimuladas a um constante desejo e à prática de consumir produtos que excedessem suas reais necessidades, ampliando, assim, a desigualdade e a segregação social.

Além da crítica ao consumo desmedido, a representação do coletivo imerso no capitalismo tecia uma crítica à imponente sociedade capitalista que “coisificava” as pessoas, isto é, reduzia o ser humano à condição de objeto através de sua submissão ao sistema exaustivo e competitivo de trabalho, fosse por meio do tratamento que recebia ou, no campo literário, da atribuição de certas características descritivas.

Ambientado em um contexto de Revolução Industrial, a carga horária exaustiva de trabalho na grande loja não somente apagou a identidade dos trabalhadores, mas também levou a perda gradativa de suas individualidades. Assim, nesse mecanismo capitalista do comércio, os operários transformavam-se em pequenas “peças”, partes substituíveis de uma grande máquina:

Contudo, havia pouco espaço para devaneios imprudentes em meio à labuta de sua existência. Na loja, no assolamento das treze horas de trabalho, não se pensava absolutamente em amores entre vendedores e vendedoras. Se a inoxidável batalha do dinheiro não apagara os sexos, para matar o desejo bastaria o afã de cada minuto, que dominava as mentes e quebrava o corpo. Mal se podia citar alguma rara ligação amorosa em meio às hostilidades e camaradagem entre homens e mulheres. Pois eram apenas pequenas peças daquela enorme engrenagem, levados pelo movimento da máquina, abdicando de sua personalidade, adicionando simplesmente suas forças a esse banal e poderoso falanstério (ZOLA, 2008, p. 174).

Dentro deste contexto urbano, o sistema capitalista foi movimentado tanto por uma burguesia consumista quanto pela classe trabalhadora. O resultado foi uma constante disputa dualizada visível em pequenos núcleos sociais da narrativa, fosse internamente – entre os funcionários do estabelecimento – ou externamente, na relação entre pobres (trabalhadores) e ricos (consumidores), especialmente através de uma rivalidade feminina, associada às relações de consumo e poder:

E as senhoras exalavam seu rancor. Devoravam-se atrás dos balcões, mulheres apunhalando mulheres, uma rivalidade de dinheiro e beleza. Era uma inveja impertinente das vendedoras contra as clientes alinhadas, as damas cujos ares elas se esforçavam para copiar, e uma inveja ainda mais azeda das clientes mal postas, as pequenas burguesas contra as vendedoras, essas moças vestidas de seda de quem as outras queriam obter uma humildade de criada por uma compra de dez soldos (ZOLA, 2008, p. 364).

Ainda sobre a relação entre trabalho e consumo, em conformidade com o historiador Niall Ferguson (2016), com o surgimento da classe trabalhadora, constituída pelo “trabalhador assalariado”, nascia também o “trabalhador consumidor”, o que significava que remunerações mínimas, apenas para a sobrevivência, estava começando a comprometer o comércio:

Os capitalistas entenderam o que Marx havia ignorado: que os trabalhadores também eram consumidores. Portanto, não fazia sentido tentar reduzir seus salários aos níveis de subsistência. (...) Longe de condenar as massas à

“miséria”, a mecanização da produção têxtil criou cada vez mais oportunidades de emprego para os trabalhadores ocidentais (...) (FERGUSON, 2016, p. 250).

De acordo com Colin Campbell (2001), embora os ricos contribuíssem significativamente para o consumismo, foi a classe baixa que, de fato, impulsionou o consumo de forma significativa e a classe média que participou do crescimento da economia pautada no consumo ao buscar manter um estilo de vida de ascensão:

Naturalmente, os ricos consumiram prodigamente, dando uma contribuição para a procura global que foi desproporcional a seus números, mas eles, então, sempre fizeram isso. Também é correto assinalar que a contribuição dada pelas classes mais baixas cresceu tanto quanto ganhava impulso a Revolução Industrial. Não obstante, parece ser verdade que a expansão bastante considerável da procura, na primeira etapa da Revolução Industrial, teve origem essencialmente de classe média (CAMPBELL, 2001, p. 42).

Mirando sempre para cima, em raros momentos de horas livres, as vendedoras da loja “Paraíso das Damas” buscavam entreter-se em confraternizações semelhantes à da classe burguesa, tais como passeios e chás na propriedade da Madame Aurélie, a chefe de setor. Esses momentos, poucos e pontuais, acabaram por proporcionar um contraste com a rotina de trabalho e submissão.

Quanto à disputa interna, o ambiente de comércio estimulava uma competição entre os funcionários do estabelecimento, que eram instigados por um contexto de expansão industrial em que a cooperação era inexistente. Ao contrário, todos os trabalhadores, indiferente às suas características individuais, quando inseridos nesse mecanismo de disputa, tornavam-se opositores:

Era uma luta surda, à qual elas traziam o mesmo rancor; no cansaço que compartilhavam, sempre em pé, o corpo quebrantado, os sexos desapareciam, restavam apenas os interesses contrários, irritados pelo frenesi do comércio (ZOLA, 2008, p. 150).

A estrutura narrativa deste romance é linear, entretanto, há capítulos que se organizam de acordo com a mudança de ambiente ou a descrição dos diferentes grupos sociais retratados. Portanto, é comum que um mesmo acontecimento fosse descrito sob diferentes pontos de vista, focalizando em diferentes personagens ou apresentando perspectivas divergentes. Isso ocorre principalmente quando o objetivo era realçar a dualidade entre a personalidade, o posicionamento e as atitudes conflitantes das personagens Denise Baudu e Octave Mouret, que, por vezes, tornavam-se antagonistas.

Assim, nesta obra, há três diferentes núcleos de ambiente: o espaço público do comércio, onde se desenvolve grande parte da narrativa e eram construídas tanto as

relações de trabalho quanto de consumo; o ambiente privado da burguesia, mais restrito, onde ocorriam as socializações entre os mais íntimos; e os ambientes dos lares/comércios, pouco explorados, considerado um semiprivado por serem uma mistura entre esses dois primeiros. Estes eram os lares de famílias de pequenos comerciantes que compartilhavam seus lares com o ambiente de trabalho e comércio.

Com perspectivas divergentes, que evitavam uma visão maniqueísta, o romance recriava o caminho de transformações urbanísticas e sociais, em que alguns foram beneficiados e outros prejudicados. Logo, o “monstro” que consumia tudo ao seu redor também proporcionava melhores oportunidades e estimulava o progresso social.

Além desse ambiente de comércio e consumo, na França do século XIX, existiam grupos de trabalhadores que viviam em condições extremas de pobreza, em um sistema precário, sem perspectiva de melhora de vida, no qual o trabalho era algo necessário para sobrevivência.

No *Manifesto Comunista*, publicado em 1848, Friedrich Engels (1820 – 1895) e Karl Marx (1818 – 1883) explicaram a relação proporcional entre a burguesia – donos do capital – e o proletariado – classe trabalhadora – dentro do sistema capitalista. Isto é, à medida que o capital aumentava e a burguesia se desenvolvia, o proletariado também crescia:

Na mesma medida em que se desenvolve a burguesia — isto é, o capital — desenvolve-se também o proletariado, a classe dos trabalhadores modernos, que só sobrevivem à medida que encontram trabalho, e só encontram trabalho à medida que seu próprio trabalho multiplica o capital. Esses trabalhadores, que precisam se vender a varejo, são uma mercadoria como qualquer outro artigo vendido no comércio, sujeita, portanto, a todas as vicissitudes da concorrência e a todas as oscilações do mercado (MARX; ENGELS, 2012, p. 35).

À vista disso, dentro da organização de uma sociedade capitalista, em um processo recíproco de dependência, a sobrevivência da classe trabalhadora estava relacionada à oferta de trabalho, assim como era por meio da mão de obra operária que ocorria a expansão do capital burguês. Além disso, os trabalhadores eram tratados como mercadorias, sujeitos as regras de mercado.

O proletariado destacou-se por seu coletivismo, ou seja, era um grupo formado por indivíduos que necessitavam de sua força de trabalho para sobreviver. Por conseguinte, seu expressivo número de filhos servia como mão de obra barata e de fácil substituição para o Estado.

O termo “proletariado” advém do latim *proles*, que, em tradução livre, significa “filho” ou “descendência”. Constituíam um grupo oposto às classes mais abastadas e se caracterizava por sua identidade coletiva, por sobreviver por meio de sua força de trabalho e pela grande quantidade de filhos, que serviriam tanto como amparo financeiro dentro da organização familiar quanto como mão de obra barata para o Estado (NASCENTES, 1966, p. 611).

Conforme Hobsbawm (1977A), a força coletiva do proletariado não se encontrava apenas em sua proximidade ou em condição financeira semelhante, mas sim no cotidiano sofrido de trabalho e na solidariedade como estratégia de sobrevivência. Eles dependiam uns dos outros para realizar suas funções:

Os proletários não se mantinham unidos pelo simples fato de serem pobres e estarem num mesmo lugar, mas pelo fato de que trabalhar junto e em grande número, colaborando uns com os outros numa mesma tarefa e apoiando-se mutuamente constitui a sua própria vida. A solidariedade inquebrantável era sua única arma, pois somente assim eles poderiam demonstrar seu modesto, mas decisivo ser coletivo (HOBBSAWM, 1977A, p. 233).

Em seu romance mais conhecido da saga *Les Rougon-Macquart*, *Germinal* (1885), Zola compôs um retrato sobre a precária situação cotidiana de miséria e exploração sofridas por trabalhadores das minas de carvão do interior da França.

Quase imune aos avanços tecnológicos de sua época, a profissão de minerador na França é antiga, mas ganhou mais importância durante a Revolução Industrial, quando a remoção de carvão, ferro e zinco passou a ser realizada em grande escala para alimentar motores estacionários e locomotivas, tornando-se crucial para o desenvolvimento industrial do país. No entanto, esse ofício teve uma relevância significativa nas lutas trabalhistas francesas, marcando o movimento operário ao reivindicarem melhorias nas condições de trabalho e mais direitos sociais para os trabalhadores (HOBBSAWM, 1977A, p. 60).

Conforme explanado no discurso inflamado da personagem Étienne Lantier, o exploratório trabalho nas minas era fastidioso e insalubre, caracterizado, sobretudo, pela injustiça de suas longas jornadas de trabalho e pelos constantes acidentes que, em troca, enriqueciam cada vez mais uma classe abastada e dominante, através do sacrifício de muitos, ampliando uma desigualdade já enraizada:

Ele [Étienne] foi impiedoso, nunca falara com tanta virulência. Com um braço, mantinha o velho Boa-Morte ao seu lado, que se encontrava ali como uma bandeira de miséria e luto, clamando por vingança. Em frases rápidas, voltou ao primeiro dos Maheus, mostrando toda aquela família devastada pela mina, devorada pela companhia, ainda mais esfomeada após cem anos de trabalho; e, em comparação a essa gente, expunha em seguida os da

administração, enfastiados a suarem ouro, todo aquele bando de acionistas, sustentados como se fossem amantes havia um século, sem fazerem nada, desfrutando de suas vidas. Isso não era horrível? Uma multidão de homens morrendo no fundo dos poços, de pai para filho, para pagar gratificações fraudulentas aos ministros, para que gerações de grandes senhores e burgueses dessem festas ou engordassem ao lado da lareira! Ele estudara as doenças dos mineiros e as relacionou com detalhes assustadores: anemia, tuberculose, bronquite negra, asma asfixiante, o reumatismo que paralisava. E os miseráveis eram dados como pasto para as máquinas, guardavam-nos como animais dentro das aldeias, as grandes companhias consumindo-os pouco a pouco, regulamentando a escravidão, ameaçando arregimentar todos os trabalhadores de uma nação, milhões de braços, para fazer a fortuna de mil preguiçosos (ZOLA, 2012, p. 291).

Os trabalhadores eram explorados por grandes companhias e tratados como ferramentas descartáveis, com a função de apenas gerar mais riquezas para poucos privilegiados. Deste modo, a narrativa consistente em detalhes de *Germinal* (1885) trouxe para a literatura a luta do “Trabalho” contra o “Capital”, fazendo com que seus leitores se surpreendessem ao revelar a situação existente e ignorada na França do século XIX.

Como exemplificado em *Germinal* (1885), Étienne Lantier tornou-se o condutor do foco narrativo ao direcionar o olhar do leitor para o cotidiano de trabalho dos grupos marginalizados e para as consequências do determinismo social e hereditário. Através dessa personagem, também é apresentado Vicente Maheu, o Boa Morte, um senhor que trabalhou uma vida inteira imerso na mina de carvão, batizada apropriadamente como Voraz. Posto isso, a submissão ao trabalho exaustivo e mal remunerado era passado de geração em geração, semelhante a uma herança.

Apesar disso, ao defrontarem-se com uma inesperada redução de seus já baixos salários, os trabalhadores começaram, aos poucos, a perceber as injustiças a que estavam sujeitos. Incentivados e liderados por Étienne Lantier, organizaram uma greve trabalhista com a finalidade de conquistar um aumento na remuneração e melhores condições de trabalho.

A estrutura narrativa do romance *Germinal* (1885) desenvolve-se de forma linear, isto é, segue uma cronologia dos fatos e está dividida em sete partes, que se relacionam à mudança de ambientes. Nessas partes, são apresentados distintos acontecimentos que ocorrem simultaneamente, porém em capítulos diferentes e sob a perspectiva de mais de uma personagem. Por exemplo, enquanto na terceira parte do romance enfatizava-se a extrema pobreza das famílias operárias, culminando na descrição do desespero daqueles que, aos poucos, morriam devido à fome, a quarta parte iniciou com a descrição de um extravagante banquete na grande casa da família

dos Grégoires, donos da mina de carvão, que teve como convidados os Hennebeaus, família do diretor da mina, ambos pertencentes à classe burguesa:

- Mas, sinceramente, é nossa culpa? Nós também estamos sendo afetados de forma cruel.... Desde que as usinas começaram a fechar umas atrás das outras, enfrentamos uma dificuldade infernal para escoar nossos estoques; e, diante da redução cada vez mais frequente das encomendas, somos obrigados a baixar nossos custos... E isso os operários não querem entender. Um silêncio se impôs. A doméstica trouxe as perdizes assadas, enquanto a criada começava a servir um vinho Chambertin aos convivas (ZOLA, 2012, p. 210).

Essa ruptura entre distintos ambientes é abordada de maneira irônica, o que deixa mais explícita a discrepância social e a incompatibilidade de interesses pessoais e coletivos, impulsionando um conflito já existente entre as classes sociais. As transições entre as diferentes perspectivas e ambientes são realizadas por meio de um narrador com “onisciência seletiva múltipla” que, de acordo com Friedman (2002, p. 117), apresenta com detalhes o ponto de vista de diferentes personagens, alternando-os quando preciso, sem que uns possuíssem necessariamente relação com outros.

Em *A terra* (1887), outra obra marcante pela abordagem da desigualdade e da massificação social, ainda que predominassem conflitos gerados entre pessoas da mesma família, os Fouan, isto é, de mesmo grupo social, havia também a representação do confronto entre diferentes classes sociais: o dono da terra e o trabalhador.

- Liberdade, igualdade, fraternidade! Temos que provocar outra revolução! Fomos roubados na partilha, os burgueses tiraram-nos tudo, e, com todos os diabos! É preciso obrigá-los a restituir... pensem bem se um homem como nós não vale tanto como outro qualquer? Digam-me se é justo, por exemplo, que esse idiota da Borderie tenha tudo e nós fiquemos chupando o dedo? Eu quero os meus direitos, quero a minha parte, quero que todos os homens vivam em iguais condições! (ZOLA, 1956G, p. 297).

Com o objetivo de expor a crise na agricultura ocorrida no final do século XIX, a narrativa retrata a laboriosa vida de servidão dos camponeses que dependiam da insegurança e instabilidade da agricultura para sobreviver:

Não havia nada que pertencesse ao camponês, nem a terra, nem água, nem o fogo, nem o próprio ar que respirava. Sua obrigação era pagar, pagar mais, pagar incessantemente: – pagar pelo nascimento, pela morte, pelos contratos, pelos rebanhos, pelo comércio, pelos seus poucos divertimentos. Pagava para desviar para as suas terras a água fluvial dos fossos, pagava pela poeira dos caminhos que as patas dos rebanhos levantavam, no verão, por ocasião das grandes secas. Aquele que não tinha dinheiro pagava com o seu corpo e com o seu tempo, os inúmeros trabalhos forçados, tinha de lavar, de ceifar, de malhar os trigos, de tratar as videiras, de cuidar dos fossos do castelo, de abrir e conservar as estradas. E havia ainda os pagamentos em mercadorias; e as banalidades, o moinho, o forno, o depósito onde ficava o

grosso das colheitas; e o direito de vigilância e de guarda que permanecia em dinheiro mesmo depois da demolição das torres; e o direito do descanso, de apreensão e de provedoria que, à passagem do rei ou do senhor, desmobilava as choupanas, exigia os colchões e os cobertores, expulsava os moradores das casas, ameaçando de que lhes arrancariam as portas e as janelas, se não as abandonassem depressa. Mas o tributo abominável, aquele que só à lembrança punha ainda uma raiva no fundo dos casais, era o repugnante logro – a imposição infame do sal, as famílias tarifadas numa certa quantidade de sal que deviam obrigatoriamente comprar ao rei, inúmera e injusta arbitrariedade que tanto convulsionou e ensanguentou a França (ZOLA, 1956G, p. 98).

A obra denuncia a opressão e a exploração extrema sofrida por camponeses em uma França feudal que, além de nada possuir, ainda estavam sujeitos à injustiça dos exorbitantes impostos cobrados, enquanto a nobreza desfrutava de todos os privilégios econômicos. Dessa forma, presos a um ciclo infundável de trabalho e pagamento, os camponeses eram obrigados a pagar tributos até sobre o básico para sua existência, como nascimento, trabalho e morte. Em contraste, havia uma classe abastada que tinha o controle total sobre os recursos.

Com esse romance, Zola trouxe para a literatura a assimetria de um sistema monárquico que ainda preservava a forte herança feudal ao que se referia ao peso esmagador de tributos e das obrigações impostas à população rural e à sua produção.

O romance também aborda a natureza por meio da materialidade da “terra”, representando-a como espaço de luta, sobrevivência e transformação. Há uma visível dualidade entre a terra natural e a terra política, bem como a relação destrutiva que alguns camponeses mantinham em relação à posse de terras:

Vocês são uma raça aniquilada, porque os consumiu o amor cretino da terra, do pedaço de terra que os dominou, que lhes embotou a inteligência e pelo qual são até capazes de matar! Há séculos que vocês se casaram com a terra e que ela os ilude... Vejam o que se passa na América; lá o cultivador é dono da terra. Nenhum liame, nem a família nem as recordações, o retêm a ela. Quando o seu campo torna-se exangue, vai para mais longe. Quando o informam que a trezentas léguas de distância foram descobertas planícies mais férteis, dobra a sua tenda, vai situar-se nelas. Graças às máquinas, é ele que manda e que se faz atender. Ele é livre e enriquece, enquanto vocês são dominados e arrebatam de fome! (ZOLA, 1956G, p. 269).

Portanto, essa centralidade na temática da “terra” carrega consigo a força dos instintos naturais humanos, relacionando-a tanto ao amor quanto à avareza, refletindo na terra como posse.

Por fim, nos romances mencionados ao longo desse capítulo predominam relações hierárquicas estruturadas e adaptadas conforme as posições sociais e as condições financeiras. Esse sistema é constantemente justificado pelo discurso

científico sobre determinismo social e hereditário, que reforçava a desigualdade contra os grupos mais vulneráveis.

Essa imponente segregação social, presente nas obras zolaianas, manifesta-se nos marcantes contrastes entre os grupos sociais antagônicos que, retratados lado a lado, geram uma tensão permanente, envolvendo controle e subordinação. O conflito apresenta-se por meio de uma rivalidade de caráter pessoal, na qual a opressão ou, até em algumas situações, a derrota do opositor resulta em humilhação e desonra.

2.2 Ideologias políticas: Entre a revolta e a revolução

“Até hoje, a história de toda sociedade é a história das lutas de classes.” (MARX; ENGELS, 2012, p. 30).

As produções artísticas do escritor Émile Zola serviam como instrumento cultural para manifestações ideológicas, políticas e sociais, principalmente no que se referia à representação de diferentes classes sociais e seus conflitos políticos e ideológicos. Sua obra dava visibilidade às perspectivas e vivências de grupos marginalizados, muitas vezes antagônicos ao senso comum da sociedade.

De acordo com o teórico italiano Furio Jesi (1941 – 1980): “(...) a tarefa de “fazer servir à causa revolucionária proletária grande parte da literatura mundial, do mesmo modo como toda a história universal foi utilizada para a propaganda política, e para difundir a ideia da luta de classes”” (JESI, 2018, p. 58). Por isso, a literatura zolaiana, enquanto manifestação cultural, poderia servir à causa revolucionária do proletariado ao promover a consciência de classe e o engajamento político e social.

Mesmo sem se aprofundar na questão dos ideais políticos, já em seu segundo romance, *O ventre de Paris* (1873), Zola trouxe ao público diferentes perspectivas sobre revolução, justiça social e a luta do povo.

Na narrativa, enquanto o professor Charvet simbolizava uma vertente ideológica mais radical, defendendo a destruição do sistema existente sob o argumento de que a sociedade já estava corrompida e que era necessário cortar o “tronco apodrecido”, o protagonista Florent representava uma visão mais reformista. Ele acreditava na preservação de certos elementos sociais já existentes para que, somente assim, fosse possível inserir uma “vida nova” na sociedade:

Entremettes falava por seu turno Florêncio²⁰ cuja voz tinha um timbre longínquo de melancolia, entretanto se a deitarem abaixo, é indispensável que se guarde as sementes... Eu creio, pelo contrário, que se faz imperioso conservar a árvore para ser nela enxertado a vida nova... A revolução política está feita, bem compreendem, o que é necessário é pensar no trabalhador, no operário; o nosso movimento tem que ser única- mente social. Desafio-os a que façam instar esses direitos sagrados do povo. O povo sente-se exausto precisa receber a sua parte (ZOLA, 1956L, p. 169).

Florent também acreditava que a revolução política realizada até então não era suficiente, pois não beneficiava os trabalhadores. Debates como estes traziam à luz tanto o idealismo presente na reformulação da organização social quanto os conflitos internos entre os próprios revolucionários.

Se, no romance supracitado, Émile Zola pincelou diferentes perspectivas sobre revolução e reestruturação social, e, no décimo primeiro romance, *O paraíso das damas* (1883), apresentou, de forma intrínseca à sua temática principal, os primórdios das lutas trabalhistas dentro do opressor sistema capitalista, conforme discorrido no capítulo anterior, é na décima terceira obra – e a mais conhecida da coletânea – *Germinal* (1885) que o escritor, além de se aprofundar na temática da exploração da mão de obra e das péssimas condições de trabalho dos mineradores do norte da França, abordou de maneira mais intensa os ideais revolucionários, a busca pela igualdade social e o embate físico entre classes sociais antagônicas.

Declarado pelo próprio autor como um romance socialista, *Germinal* (1885) retrata um período histórico marcado pelo início de um olhar voltado para as questões trabalhistas, abrangendo, ainda que minimamente, os trabalhos braçais em uma sociedade capitalista em plena expansão da industrialização.

Entre 1864 e 1870, Napoleão III reivindicou medidas liberais relacionadas à melhoria de vida dos trabalhadores, tais como a lei que legalizava greves, uma reforma no Código Civil que previa a igualdade legal entre trabalhadores e empregadores e até a criação de cargos de inspetores responsáveis por solucionar problemas trabalhistas (CARA, 2009, p. 82).

Contudo, essas propostas de melhorias das condições de trabalho foram implementadas lentamente, muitas vezes não alcançando regiões mais interioranas.

Nesse período, também se organizaram movimentos sociais liderados por operários que reivindicavam progressos trabalhistas, fruto de ideologias marcantes, como a proposta pelos revolucionários Friedrich Engels e Karl Marx em *O Manifesto*

²⁰ A personagem, que no original em francês tem o nome de Florent, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Florêncio.

Comunista, publicado em 1848. Nessa obra, os autores discursavam sobre o impacto social do desenvolvimento industrial sobre a classe trabalhadora – o proletariado –, a responsabilidade da burguesia na desigualdade social e o embate antagônico entre as classes sociais como consequência de um forte sistema capitalista.

Para Engels e Marx (2012), à medida que a indústria se expandia, o proletariado também crescia e se fortalecia, pois os trabalhadores passaram a se reunir em grandes massas:

O desenvolvimento da indústria, todavia, resulta não apenas na multiplicação do proletariado; comprimido em massas maiores, esse proletariado ganha força também, uma força que passa a se sentir em maior medida. Os interesses e as condições de vida dentro desse proletariado se equivalem cada vez mais, à medida que as máquinas vão progressivamente apagando as diferenças no trabalho e, quase por toda parte, o salário é reduzido a um patamar baixo. A concorrência crescente no interior da própria burguesia e as crises comerciais daí resultantes fazem o salário dos trabalhadores oscilar cada vez mais; o rápido e incessante progresso da maquinaria torna toda a sua condição de vida mais e mais insegura; cada vez mais, as colisões entre trabalhadores e burgueses isolados ganham o caráter de colisões entre duas classes. Com isso, os trabalhadores começam a formar coalisões contra os burgueses; eles se juntam na defesa de seus salários. Fundam eles próprios associações duradouras, a fim de se abastecer para as eventuais revoltas. Aqui e ali, a luta irrompe em sublevações (MARX; ENGELS, 2012, p. 37).

Consoantes aos filósofos, com a crescente instabilidade nas condições de trabalho, os trabalhadores começaram a se organizar em grupos com o objetivo de melhorar suas condições e defender seus interesses contra a burguesia. Esse processo, porém, resultou em confrontos cada vez mais generalizados entre as duas classes, culminando em movimentos de revoltas. Assim, o capitalismo não era apenas responsável pela desigualdade social, mas também impulsionou a organização e a luta dos trabalhadores contra a exploração.

Segundo Hobsbawm (1977A), a união desses indivíduos em situação precária não ocorreria apenas pela semelhança na necessidade financeira, mas, sobretudo, devido ao trabalho que vivenciavam cotidianamente juntos, ajudando e apoiando uns aos outros nas atividades. Era a realidade atroz do dia a dia que os transformava em um verdadeiro exército:

A solidariedade inquebrantável era sua única arma, pois somente, assim eles poderiam demonstrar seu modesto, mas decisivo ser coletivo "Não ser furador de greve" (ou palavras de efeito semelhante) era - e continuou sendo - o primeiro mandamento de seu código moral; aquele que deixasse de ser solidário tornava-se o Judas de sua comunidade. Uma vez que adquiriram uma fagulha mínima de consciência política, suas demonstrações deixaram de ser meras erupções ocasionais de uma "turba" exasperada, que se extinguia rapidamente, e se converteram no rebulir de um exército (HOBSBAWM, 1977A, p. 233).

Logo, a união dos trabalhadores na luta pelos seus direitos era a principal arma contra a exploração, pois, através da solidariedade, eles podiam afirmar a sua existência coletiva. Os protestos deixavam, aos poucos, de serem meras reações espontâneas e desorganizadas para adquirir um caráter mais estruturado e consciente.

Por conseguinte, as organizações formadas por trabalhadores e que, gradualmente, espalharam-se, não envolviam apenas operários assalariados das indústrias e fábricas, mas também todo trabalhador pobre que, ao adquirir consciência política e social, passava a sentir-se prejudicado com a expansão da Revolução Industrial. Artesãos, empregados domésticos e pequenos comerciantes, conforme melhor retratado no romance *O paraíso das damas* (1883), bem como todos aqueles que sofreram durante o processo de industrialização, recorreram a grupos de militância.

Os primeiros sindicatos trabalhistas, caracterizados pelos ideais de cooperação, lealdade e solidariedade, foram formados por pequenos comerciantes e se espalharam pela Europa:

Os primeiros sindicatos eram quase invariavelmente de impressores, chapeleiros, alfaiates etc. O núcleo da liderança do cartismo em uma cidade como Leeds - e este fato é típico - era constituído de um marceneiro que se transformara em tecelão manual, um par de artífices impressores, um vendedor de livros e um cardador de lã. Os homens que adotaram as doutrinas cooperativas de Owen eram em sua maioria estes "artesãos", "mecânicos" e trabalhadores manuais. Os primeiros comunistas alemães da classe trabalhadora foram artesãos ambulantes, alfaiates, marceneiros e impressores. Os homens que se rebelaram contra a burguesia parisiense em 1848 foram os habitantes da velha comunidade artesã Faubourg Saint-Antoine, e não (como na Comuna de 1871) os habitantes proletários de Belleville (HOBBSAWM, 1977A, p. 235).

Em conformidade com Karl Marx e Friedrich Engels (2011), a união e organização de indivíduos em grupos, mais do que uma ferramenta de luta, tornava-se um estilo de vida voltado à comunidade, com o propósito de sobreviver e viver em coerência coletiva:

A verdadeira consequência de suas lutas não é a vitória imediata, mas a unificação cada vez mais abrangente dos trabalhadores. Estimula-a o crescimento dos meios de comunicação, que, criados pela grande indústria, põem os trabalhadores das mais diversas partes em contato uns com os outros. Basta, porém, esse contato para centralizar numa luta nacional, numa luta de classes, as muitas lutas locais, todas elas de caráter idêntico. Mas toda luta de classes é uma luta política (MARX; ENGELS, 2012, p. 38).

Como retratado no romance *Germinal* (1885), Émile Zola registrou na literatura a organização desses grupos, permeados por ideais marxistas, que lutavam pela

igualdade social. A obra demonstra que a mobilização dos mineradores estava além de uma simples troca de poder, mas alcançava novas perspectivas sobre política e sociedade, difusas entre a classe trabalhadora e potencializadas pelas severas consequências da greve.

Esse constante conflito entre a burguesia e os trabalhadores gerava um desejo de revolução e, conseqüentemente, fomentava a revolta entre a classe mais desprovida financeiramente. Em seu livro póstumo *Spartakus: Simbologia da Revolta*, Furio Jesi (2018) defendeu existir semelhanças e rupturas entre os conceitos de “revolta” e “revolução”, visto que ambos têm como objetivo a busca pelo poder.

Todavia, a diferença entre esses dois conceitos reside na experiência do tempo. Enquanto a “revolta” se caracteriza como um ato repentino da oposição, sem estratégia de longo prazo, a “revolução” envolve movimentos previamente planejados, coordenados e estratégicos, marcados por objetivos finais bem definidos. Essa distinção conceitual, pensada por Jesi (2018), pode ser aplicada ao romance *Germinal* (1885), na medida em que a organização da greve representa uma tentativa de “revolução”, enquanto o confronto direto com a polícia, ápice da narrativa, simboliza a “revolta”.

Isto é, o planejamento da greve em *Germinal* (1885) foi uma ação coordenada, com objetivos específicos, podendo, assim, ser interpretado como uma tentativa de “revolução”. Para Jesi (2018), a “revolução” tinha como característica principal uma organização constituída por objetivos finais e inserida no tempo histórico:

A palavra “revolução” designa corretamente todo o complexo de ações de longo e curto prazo que são realizadas por quem é consciente de querer mudar *no tempo histórico* uma situação política, social, econômica, e elabora os próprios planos táticos e estratégicos considerando constantemente no tempo histórico as relações de causa e efeito, na mais longa perspectiva possível (JESI, 2018, p. 69).

Jesi (2018) também destacou em seu texto que, conforme defendia Karl Marx, a organização da classe operária era resultado de uma imposição social e histórica, na qual ela se tornava “sempre mais disciplinada, unida e organizada pelo próprio mecanismo da produção capitalista” (JESI, 2018, p. 62).

Ainda na narrativa, o prolongamento da greve, que durou dois meses e meio, levou muitas famílias ao desespero da miséria extrema. Esse cenário fez com que até o rigoroso frio da Europa, antes pouco mencionado na obra, fosse um inimigo natural mais evidenciado, com consequências que abarcavam a morte:

Mas agora todos os recursos se esgotavam, os mineiros não tinham mais dinheiro para sustentar a greve, e a fome estava ali, ameaçadora. Maigrat, depois de prometer um crédito de uma quinzena, mudou de ideia repentinamente oito dias depois e cortou o subsídio. Normalmente, ele seguia as ordens da companhia; e ela talvez desejasse acabar com aquilo de uma vez, matando de fome as aldeias operárias. (...). Para completar a miséria, começava a esfriar bastante, as mulheres viam diminuir seu estoque de carvão, aflitas e cientes de que não seriam reabastecidas na mina enquanto os homens não voltassem ao trabalho. Não bastava morrerem de fome, agora morreriam também de frio (ZOLA, 2012, p. 228).

O clímax da narrativa ocorreu quando o grupo de operários em greve, desesperados diante de tantas desgraças e dominados pela raiva, destruíram algumas minas de carvão ativas, confrontaram outros trabalhadores que não aderiram à greve e, posteriormente, enfrentaram diretamente a polícia em um ato de insurreição, ocasionando a morte de alguns trabalhadores. Por seu caráter impulsivo, esse confronto direto da oposição pode ser interpretado como um ato de “revolta”.

Ainda de acordo com Jesi (2018), não é apenas uma condição de opressão imposta aos trabalhadores que os impulsionava à revolta, entretanto, principalmente, a união de suas “frustrações individuais privadas”, desassociadas do coletivo. Em *Germinal* (1885), isso ocorreu visto que, embora os trabalhadores fizessem parte de um coletivo, cada família enfrentava seus próprios problemas e dificuldades pessoais, consequentes de um sistema opressor que os levou à insurreição.

Desta forma, para Jesi (2018), a revolta é caracterizada por uma ação extrema e repentina, na qual não há planejamento, mas sim a suspensão do tempo histórico. Durante a insurreição, ocorre uma dialética interna entre o “tempo individual” e o “tempo coletivo”, como se os participantes anulassem suas individualidades e se colocassem em um “tempo outro”, com experiências distintas daqueles que estão no “tempo normal”, isto é, externo daquele movimento de revolta:

É possível descrever toda revolta como uma suspensão do tempo histórico. A maior parte daqueles que participam de uma revolta escolhem comprometer sua própria individualidade em uma ação cujas consequências não sabem e nem podem prever. No momento do confronto, só uma minoria é consciente de todo o desenho estratégico em que esse confronto se coloca (se é que esse desenho existe), como de uma precisa, mesmo se hipotética, concatenação de causas e efeitos (JESI, 2018, p. 70).

O indivíduo, até então localizado às margens da sociedade, é atraído pelo coletivo que ocupa o centro, pois, em grupo, cada protestante sente-se mais forte. Por esse motivo, no ato de revolta, a individualidade está comprometida em função da coletividade, que transforma sujeitos em um grupo homogêneo. Isso resultou em uma

batalha entre grupos antagonistas, da qual se escolheu participar. Segundo Jesi (2018):

A batalha entre o bem e o mal, entre sobrevivência e morte, entre vitória e derrota, em que cada um está todos os dias comprometidos como indivíduo, identifica-se com a batalha de toda a coletividade; todos têm as mesmas armas, todos afrontam os mesmos obstáculos, o mesmo inimigo. Todos experimentam a epifania dos mesmos símbolos: o espaço individual de cada um, dominado por seus símbolos pessoais, o refúgio do tempo histórico que cada um encontra na própria simbologia e na própria mitologia individual, amplia-se e se torna o espaço simbólico comum para toda uma coletividade, o refúgio do tempo histórico onde toda uma coletividade encontra escapatória (JESI, 2018, p. 70).

O confronto direto da revolta é repleto de simbologia ideológica, que, por vezes, só tem significado e é percebido pelos envolvidos. São símbolos que “(...) constituem, antes de tudo, o rosto do inimigo contra o qual se produz a insurreição: rosto que pode se tornar, de várias maneiras, tão provocador a ponto de poder determinar o movimento do mecanismo insurrecional.” (JESI, 2018, p. 90).

À vista disso, a luta contra o inimigo transborda o espaço físico, tornando-se mais um embate contra o que esse oponente representa simbolicamente do que contra o próprio inimigo. Trata-se de uma disputa entre grupos antagonistas que se transforma em uma dicotomia entre “bem” e “mal”, independentemente da posição política de cada grupo.

Durante a revolta, o inimigo é sempre dissociado de qualquer traço de humanidade, tornando-se um ser monstruoso a ser combatido. Os revoltosos, homens “virtuosos e leais”, por sua vez, estão prontos para se sacrificarem por uma causa maior, na qual “(...) reconhecer no inimigo o demônio, no patrão o “monstro”, pode determinar uma singular e perigosa sensação de força mesmo quando as relações de força militar, organizativa e econômica estão fortemente em desvantagem (JESI, 2018, p. 106).

Esse processo de desumanização do inimigo fica evidente em *Germinal* (1885) durante o momento de confronto direto entre os civis e a polícia, braço direito da burguesia, que acaba por representar a opressão. Nesse contexto, manifestou-se um marcante discurso de repúdio àqueles em posição de poder, no lado oposto da população mais pobre, sendo todos igualados: “Para ela [Désir], todos os patrões e autoridades eram policiais, um termo de desdém generalizado, dentro do qual embrulhava os inimigos do povo.” (ZOLA, 2012, p. 238).

Por esse motivo, ainda que houvesse um constante conflito entre classes sociais, o ápice narrativo ocorreu no confronto direto entre os trabalhadores das minas

de carvão, em greve, e a polícia, a mando dos patrões, que representou o agente opressor.

No momento da insurreição em *Germinal* (1885), os trabalhadores atacaram as minas de carvão como forma de protesto, com o objetivo de destruí-las, simbolizando, assim, um ataque contra anos de trabalho sub-humano, opressor e hereditário:

E, enfurecidos por não terem o rosto de nenhum traidor para esbofetear, atacaram os objetos. Um abcesso de rancor se rompia dentro deles, um abcesso envenenado, que crescera lentamente. Anos e anos de fome os torturavam com um desejo ardente de massacre e destruição (ZOLA, 2012, p. 336).

A narrativa termina com operários sobreviventes da greve e do confronto retornando ao trabalho nas minas de carvão, vencidos pela fome, pelo frio, mas principalmente pela perda de familiares e companheiros de luta. Esse final confirma um “determinismo social”, característico dos romances de Zola, que impossibilitava o livre arbítrio e a ascensão social e financeira dos indivíduos.

Esse retorno final após a revolta caracteriza, para Jesi (2018), um “retorno temporal”, no qual os sujeitos deixam de fazer parte do coletivo da revolta e voltam a enfrentar seus problemas individuais:

Todavia, quando a revolta aconteceu, independentemente de seu êxito, cada um volta a ser indivíduo em uma sociedade melhor, pior ou igual à de antes. Quando acaba o confronto – pode-se estar preso, em um esconderijo ou tranquilamente em casa –, recomeçam as batalhas individuais cotidianas... (JESI, 2018, p. 72).

Por terem sido derrotados, o crescimento da resistência dos trabalhadores não correspondeu, como o esperado, ao crescimento progressivo da miséria, da opressão e da exploração. Contudo, mesmo vencidos, tanto a revolta quanto a revolução plantaram a semente da esperança, permitindo que os operários descobrissem a força e as fragilidades da união do grupo, algo que não deixaria mais seus patrões tranquilos:

Os carvoeiros haviam descoberto seus pares, tinham experimentado sua força, sacudido com seu clamor de justiça os operários de toda França. E aquela derrota não deixava ninguém tranquilo, os burgueses de Montsou, invadidos em sua vitória por um surdo mal-estar dos dias que se seguiram à greve, olhavam para trás para ver se seu fim não os seguia, inevitável, no fim daquele grande silêncio. Eles compreendiam que a revolução renasceria sem cessar, amanhã talvez, com a greve geral a união de todos os trabalhadores, já dispondo de uma caixa de previdência, podendo suportar durante meses à base de pão. Desta vez, era ainda um golpe que desequilibrava a sociedade em ruína, e eles o tinham escutado ranger sob seus passos e sentiam a chegada de outros abalos, e mais outros, até que a velha edificação, aturdida, desmoronaria, sendo engolida como a Voraz, dentro do abismo (ZOLA, 2012, p. 522).

De acordo com Xavier (2023), no contexto do coletivismo, os indivíduos deixavam de ser percebidos como únicos, uma vez que suas individualidades eram apagadas e, juntos, passavam a formar uma “massa” em benefício do grupo:

De repente, sob o manto do coletivismo, deixam de existir a Maria, o José, a Joana, o Pedro... todos eles, somados, tornam-se uma nova "pessoa", sem forma definida, sem cara, sem identidade: a assim denominada "coletividade". Numa linguagem filosófica, as pessoas passam a ser "reificadas", coisificadas. Deixam de ser indivíduos tomados em si mesmos e passam a ser instrumentos de realização de uma visão atribuída ao grupo (XAVIER, 2023, p. 20).

Apesar disso, dentro da coletividade, o indivíduo não se dissociava completamente de seus interesses individuais, o que permitia que a união de pessoas com diferentes personalidades resultasse em conflitos por liderança. Ainda que trabalhassem em favor de um grupo, os interesses pessoais frequentemente se sobressaíam, pois essa individualidade gerava conflitos tanto externos quanto internos, tornando impossível que qualquer grupo fosse totalmente homogêneo em seus interesses e ideais.

Essa personalidade de liderança foi desenvolvida na personagem de Étienne Lantier, inspirada em pessoas reais contemporâneas a Émile Zola, que seguiram os ideais de Pierre-Joseph Proudhon (1809 – 1865), de Ferdinand Lassalle (1825 – 1864) e, principalmente, de Karl Marx, como a crítica à remuneração injusta por ser mínima e suprir apenas a sobrevivência e o capital como fruto da exploração:

No topo, mantinha-se em pé a ideia de Karl Marx: o capital era resultado da espoliação, o trabalho tinha o dever e o direito de reconquistar essa riqueza roubada. Na prática, ele se deixara de início, como Proudhon, seduzir pela quimera do crédito mútuo, de um imenso banco de troca, que suprimiria os intermediários; depois, apaixonou-se pelas sociedades cooperativas de Lassalle, doadas pelo Estado, transformando aos poucos a terra em uma só cidade industrial, até o dia que ficou desgostoso diante da dificuldade de controle; e gradativamente chegara ao coletivismo, que exigia que todos os instrumentos de trabalho fossem devolvidos à coletividade. Mas isso ainda estava vago, ele não sabia como realizar esse novo sonho, impedido ainda pelos escrúpulos de sua sensibilidade e de sua razão, não ousando arriscar as afirmações absolutas dos sectários. Era preciso dizer que, antes de tudo, tratava-se simplesmente de tomar o governo. Em seguida, eles veriam (ZOLA, 2012, p. 242).

Por conseguinte, Lantier tornou-se uma referência para seu grupo, pois encantou a todos com seus discursos sobre novos ideais, os quais revelaram uma injustiça social propagada e considerada permanente, ao mesmo tempo em que proporcionaram esperança de igualdade entre os homens e melhoria de vida.

Com sua voz escaldante, ele falava sem parar. Era como se o horizonte cerrado arrebatasse de repente, uma brecha de luz se abrindo sobre a vida sombria daquela pobre gente. O recomeço eterno da miséria, o trabalho

brutal, aquele destino de bicho que dá sua lã e que é sagrado, toda a infelicidade desaparecia, como se varrida por um intenso raio de sol; e, num deslumbramento feérico, a justiça descia do céu. Visto que o bom Deus estava morto, a justiça garantiria a felicidade dos homens, fazendo reinar a igualdade e a fraternidade. Uma nova sociedade nascia em um só dia, assim como nos sonhos, uma cidade imensa, de um esplendor de miragem, na qual cada cidadão vivia de seu trabalho e participava dos prazeres comuns. O mundo velho e pobre desabara em pó uma humanidade jovem, purgada de seus crimes, formava um único povo de trabalhadores, cuja divisa era: a cada um segundo seu mérito, e a cada mérito segundo suas obras. E pouco a pouco esse sonho se ampliava, se embelezava, ainda mais sedutor por almejar o ponto mais alto do impossível (ZOLA, 2012, p. 173).

No exemplo acima, Étienne Lantier desenhou para os seus companheiros, de maneira intensa e quase poética, a visão idealista de uma nova sociedade que prometia um futuro melhor.

Descortinando-se ao público leitor, ao longo da narrativa, observa-se uma mudança gradativa em Lantier. À medida que o jovem ganhava voz, também elevava hierarquicamente dentro do grupo de trabalhadores da mina de carvão, ocupando uma posição de liderança sem, apesar disso, perder seus interesses individuais. Segundo Mitterand (2012), Zola:

(...) pouco a pouco, atribui a Étienne um papel de educador e de porta-voz. A partir daí, não há mais necessidade de um segundo personagem da Internacional. É Étienne que se tornou o “chefe”, é ele, e não mais Rasseneur, que será secretário da caixa de assistência, é ele, e não mais o nebuloso delegado da Internacional (o qual é remetido a um papel secundário, o personagem de Pluchart), que pronunciará o discurso da floresta de Vandame. Trata-se de uma pequena revolução estrutural na gênese do romance (MITTERAND, 2012, p. 535).

Junto ao leitor, Lantier descobriu uma personalidade de liderança, pois, ao refletir sobre sua influência aos demais membros do grupo, repensou sua relação com a sociedade, compreendendo que poderia transformá-la:

A partir de então, produziu-se em Étienne uma lenta transformação. Instintos de refinamento e de bem-estar, adormecidos em sua pobreza, despertaram, fazendo com que comprasse roupas de tecido melhor. Adquiriu um par de boas botas, e logo assumiu o comando, toda a aldeia se reunindo ao redor dele. Aquilo lhe trouxe a deliciosa satisfação da autoestima, inebriando-o com sua jovial popularidade: estar à frente dos outros, liderar, logo ele que até pouco tempo era um operário desqualificado. Isso o enchia de orgulho, aumentando seu sonho de uma revolução próxima, na qual desempenharia um papel importante. Seu rosto mudou, tornou-se grave, agradava-lhe escutar a própria voz; sua ambição recente inflamava suas teorias, levando-o às ideias de combate. (ZOLA, 2012, p. 176)

Entretanto, seu ego competitivo constantemente o levava a entrar em conflito com seu grupo. Logo, a rivalidade pela posição de poder materializou uma disputa constante ao longo de todo o romance contra Chaval, assemelhando-se em uma luta territorial que culminou em um confronto direto, resultando na morte deste último.

No final, a partida de Étienne Lantier da cidade de Montsou marcou de forma impactante os parágrafos finais de *Germinal* (1885). Ao abandonar o ambiente de massacre dos trabalhadores da mina, o jovem evidenciou que sua passagem por ali foi breve, pois também é sabido que Lantier jamais retornaria à mina.

Assim como Étienne Lantier, Jean Macquart também assumiu a condição de passageiro, não pertencendo integralmente aos contextos sociais em que se inseriu, primeiro em *A terra* (1887), depois em *A derrocada* (1892). Ao migrarem e deixarem tudo para trás, ambas as personagens reforçaram a ideia de deslocamento e de busca por um novo recomeço.

No entanto, nas últimas páginas de *Germinal* (1885), Étienne Lantier revelou uma ambição pessoal de liderar as massas. Vendo-se como um salvador, ele nutriu uma visão grandiosa que prometia a glória aos trabalhadores:

Pensando em si mesmo, sentiu-se forte, amadurecido pela sua árdua experiência no fundo da mina. Sua educação estava concluída, ele partia armado, como um soldado racional da revolução, declarando guerra à sociedade, tal como a via e tal como a condenava. (...). Aqueles operários, cujo cheiro de miséria o incomodava, agora o faziam sentir a necessidade de levá-los à glória, ele os revelaria como sendo os únicos homens grandes e imaculados, como a única nobreza e a única força com a qual a humanidade poderia se revigorar. Ele já se via numa tribuna triunfando com o povo, se esse povo não o devorasse (ZOLA, 2012, p. 521).

Enquanto o outro protagonista, Jean Macquart, também encarnou a possibilidade de reconstrução após a catástrofe, porém, apresentando uma visão mais humilde de reconstrução ao fim de ambas as narrativas. Isso ocorreu tanto no sentido individual, em que partiu em busca de pertencimento, como no final de *A terra* (1887): “Visto que já não tinha disposição para o trabalho, havia ao menos de protegê-la, àquela velha terra de França!” (ZOLA, 1956H, p. 330); quanto no âmbito coletivo, em que, novamente, partiu da destruição para a esperança do recomeço, como se observou no final de *A derrocada* (1892): “O campo devastado estava para ser lavrado, a sua casa incendiada estava por terra; e João, mais humilde e mais doloroso, foi-se, caminhando para o futuro, para a grande e rude tarefa de reconstruir a França.” (ZOLA, 1956D, p. 342).

No romance *A derrocada* (1892), Zola também abordou, a partir da perspectiva de indivíduos pertencentes às camadas populares, os horrores da guerra franco-prussiana, bem como os movimentos das classes sociais, entre eles, os eventos da Comuna de Paris. Conforme Cara (2009):

Os acontecimentos de 1870 e 1871 – a guerra franco-prussiana e a Comuna de Paris – suspenderam uma vida cotidiana que parecia promissora e

progressista, nos termos dos seus ideólogos, e que os romances de Émile Zola vinham tratando, sem recuo, nas suas fissuras: de um lado as chamadas “classes perigosas” andando pelo centro de Paris e atrapalhando a bela cena burguesa (...) (CARA, 2009, p. 60).

A Comuna de Paris foi um movimento popular de cunho socialista, impulsionado pela crise socioeconômica da França em 1871 e organizado politicamente pelas classes menos favorecidas financeiramente. Essas protestavam contra a instabilidade política e social da época, buscando também a separação entre Estado e Igreja. Segundo Hobsbawm (1977B), a Comuna de Paris teve mais importância como símbolo do que como realização concreta, pois anunciava possibilidades de revoluções futuras, mesmo tendo sido limitada à cidade de Paris:

A Comuna de Paris era, como a maior parte da história revolucionária de nosso período, importante não apenas por aquilo que realizou como por aquilo que anunciou; era mais formidável como um símbolo de que como um fato. Sua história verdadeira é obscurecida pelo mito enormemente poderoso que gerou, tanto na França como (através de Karl Marx) no movimento socialista internacional (...) (HOBSBAWM, 1977B, p.180).

Ainda para Hobsbawm (1977B), embora tenha sido organizada por trabalhadores insurretos e tido curta duração – menos de dois meses –, em condições adversas, sua existência foi suficiente para gerar pânico em parte da sociedade, que recebia informações filtradas pela imprensa. Esta acusava os comunardos de violentos, comunistas e imorais, exagerando suas ações:

Ela foi extraordinária, heróica, dramática e trágica, mas em termos concretos foi breve, e na opinião da maioria dos observadores condenada, um governo insurrecional de trabalhadores em uma única cidade, cuja realização maior foi o fato de ser realmente um governo, mesmo que durasse menos de dois meses. (...) Se não chegou a ameaçar seriamente a ordem burguesa, pelo menos aterrorizou a todos pela sua mera existência. Se na sua vida e morte foi cercada por pânico e histeria, especialmente na imprensa internacional, que acusava-a de instituir o comunismo, expropriar os ricos e partilhar suas mulheres, de terror, massacre generalizado, caos, anarquia ou o que mais provocasse pesadelos nas classes respeitáveis – tudo, não é necessário dizer, arquitetado pela Internacional (HOBSBAWM, 1977B, p.180).

À vista disso, permeada por ideais marxistas relacionados, sobretudo, às lutas de classes, a revolta popular almejava a tomada de poder da cidade de Paris e a instauração do que seria o primeiro governo popular da história, tendo como forte característica a imposição de barricadas instauradas pelas ruas da capital. Porém, devido a desentendimentos entre integrantes do manifesto, a Comuna foi enfraquecida e, em seguida, derrotada.

Em *A derrocada* (1892), a Comuna de Paris (1871) apareceu para Maurice Levasseur tanto de forma idealizada, como uma força justiceira e redentora, capaz de

corrigir as injustiças e purificar a sociedade através de suas ações radicais, quanto como motivo de desilusão, à medida que o jovem passou a perceber as contradições e a mistura de tendências ideológicas presentes no movimento:

A comuna aparecia-lhe como uma vingadora das vergonhas sofridas, como uma libertadora que trouxesse o ferro que corta, o fogo que purifica. Por vezes a situação não era muito clara no seu espírito, onde as recordações clássicas evocavam ingenuamente cidades livres e triunfantes, federações de ricas províncias impondo a sua lei ao mundo. E se Paris o arrebatava é porque a via, numa tarefa gloriosa, reconstituindo uma França de justiça e de liberdade, reorganizando uma sociedade nova, depois de ter escorraçado os restos putrefactos da antiga. Mas, depois das eleições, os nomes dos membros da Comuna tinham-no posto surpreso um pouco pela extraordinária mistura de moderados, de revolucionários, de socialistas de todos os matizes a quem a obra vigente estava dilucidada (ZOLA, 1956D, p. 293).

Movimentos revolucionários que transformaram diferentes espaços sociais foram imortalizados na literatura pelo escritor Émile Zola. Em sua obra, o autor proporcionou rostos às classes marginalizadas que, mesmo circulando pelos centros urbanos, muitas vezes eram ignoradas em meio a paisagem permeada pelas classes abastadas.

Dessa forma, Zola oferece um panorama em movimento, que interliga passado e futuro, abraçando diferentes esferas da sociedade com uma visão aproximada da realidade, retratando desde as lutas por mais dignidade e direitos trabalhistas até os acontecimentos políticos e militares que marcaram o fim do reinado de Napoleão III e o Segundo Império em 1870.

2.3 Família, fé e feminino: as convenções impostas pela sociedade

O processo de integração entre diferentes culturas fez com que a função social do indivíduo se aproximasse da defesa ou da ampliação de seu poder aquisitivo e de sua posição social dentro da comunidade. Até mesmo o entendimento sobre a constituição da família sofreu modificações ao longo dos anos.

Até o Antigo Regime, o casamento era visto como uma instituição fortemente regulamentada pela Igreja e pelo Estado, desempenhando funções sociais, políticas e econômicas. As famílias das classes mais abastadas eram formadas a partir de casamentos arranjados, nos quais não havia manifestação de afeto e tinham por objetivo de preservar ou aumentar a condição financeira e o status social.

Nas famílias mais pobres, era comum que todos, independentemente de gênero ou idade, trabalhassem fora de casa. Já nas famílias mais abastadas, a figura

masculina atuava no ambiente externo, enquanto o ambiente interno era reservado à convivência das mulheres.

Apesar disso, na intimidade dos lares, em todos os núcleos familiares, indiferente de classe social ou condição financeira, os indivíduos desempenhavam uma função social específica, diretamente relacionada à idade, ao vínculo familiar e, principalmente, ao gênero.

De acordo com o historiador francês Philippe Ariès (2009), com o advento da modernidade, o conceito de família tornou-se mais privado, aproximando-se do que é compreendido atualmente. Nesse modelo, a família iniciava-se com união de interesses de um casal, tendo a função de suprir necessidades afetivas e sociais.

Ainda no século XIX, no campo literário, o conceito de família era influenciado pelas normas, valores e convenções sociais da época. Assim, o núcleo familiar era visto como uma instituição central da sociedade, responsável pela transmissão de valores e pela formação moral dos indivíduos, mas ainda análoga à obtenção e preservação de bens materiais e heranças.

Por sua vez, em uma perspectiva mais ampla, a literatura romântica retratou a família como um abrigo, lugar de afeto e de segurança, um refúgio em meio a um mundo de incertezas e perigos. Nessa visão, os membros familiares estavam unidos por laços de carinho e solidariedade, e a felicidade era considerada um objetivo a ser alcançado através da harmonia familiar.

Durante o século XIX, a constituição e a manutenção do casamento e da família era independente de classe social, mas eram mais vista entre as classes abastadas, nas quais sobressaía a negociação, que, de certa forma, beneficiava necessariamente todas as partes envolvidas.

O casamento tornava-se o objetivo principal, que, para as mulheres das classes mais abastadas, resultava no confinamento ao ambiente doméstico. Suas ocupações eram restritas ao lar, e sua imagem sempre vinculada a uma figura masculina, fosse o pai, o marido ou o filho. Sem reconhecimento, a figura da mulher como liderança ou responsável por áreas como a política e a administração foi apagada dos espaços públicos. Conforme Ariès (2009):

Pois sua ocupação [da mulher] é prioritariamente doméstica; o cenário: a casa; sua vocação: encarnar a imagem de esposa e mãe, arraigada pela Igreja e pela sociedade civil. A exigência de honra — feita de aparência, fidelidade aos seus e a sua boa reputação — resume-o muito bem; portanto, uma dedicação constante a todos que vivem sob seu teto a destina a servir, ou seja, a cuidar: alimentar, criar, atender na doença, assistir na morte —

essa é a ocupação das mulheres, que a ela se devotam gratuitamente; aliás, não se costuma reconhecer sua participação, tão frequente, na produção para melhor enaltecê-las ou gratificá-las em testamento (ARIËS, 2009, p. 407).

Exceto em situações específicas, a mulher não possuía o controle financeiro externo à família. Contudo, havia circulação de dinheiro em produtos e serviços específicos relacionados ao interior das habitações, muitas das vezes associados à figura feminina. A responsabilidade pela organização financeira do lar, em algumas situações, foi atribuída à mulher, que conduzia a casa sem que necessariamente houvesse grande interferência dos homens nas decisões:

É bem verdade que a gestão da casa se presta a evidentes formas de privatização. Naturalmente, a menos que pertença às classes superiores ou seja viúva, a mulher não participa da economia externa, mercantil; não a vemos concluir contratos nas feiras; a administração do patrimônio, a manipulação do dinheiro e do crédito não são de sua competência ostensiva (ARIËS, 2009, p. 410).

Já na literatura de cunho mais realista, o núcleo familiar era retratado com características mais complexas e verossímeis. Essas narrativas passaram a inserir as tensões e os conflitos existentes nas relações familiares reais, como discordância de ideias, dificuldades financeiras, infidelidade e opressão feminina, entre outros. Ou seja, a ênfase foi colocada na representação mais fiel da vida cotidiana, revelando as contradições e hipocrisias presentes nas relações familiares.

Em seu segundo romance da série *Les Rougon-Macquart*, *O Regabofe* (1871), Émile Zola abordou a polêmica do adultério incestuoso. Na narrativa, logo após o falecimento de sua esposa Angèle Sicardot, Aristide Saccard casou-se, por interesse financeiro e *status* social, com a rica e jovem Renée Béraud Du Chatel, que, por sua vez, buscou nessa união “limpar” sua honra, visto que já havia tido um filho fruto de um abuso sexual.

Essa união simbólica era sólida apenas perante a sociedade, pois, afastados cotidianamente, Renée era mais próxima de seu enteado, Maxime Saccard, apenas sete anos mais jovem, a quem acolheu como companhia. Essa proximidade entre madrastra e enteado resultou em uma relação vista socialmente como incestuosa:

Tinham deslizado para o incesto, desde o dia em que Máximo²¹, no seu uniforme coçado de rapaz, se pendurara ao pescoço de Renée, abarrotando-lhe o casaco de guarda-francês. Desde esse momento começou entre eles uma longa perversão de todos os instantes. A estranha educação que a madrastra dava ao enteado; as familiaridades que dêles fizeram dois camaradas; mais tarde, a risonha audácia das suas confidências; tôda aquela

²¹ A personagem, que no original em francês tem o nome de Maxime Rougon, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Máximo Rougon.

promiscuidade perigosa, acabou por ligá-los num laço singular, em que as alegrias da amizade se transformavam quase em satisfações de apetites carnaís. Havia anos que eles já se haviam entregado um ao outro; o ato brutal não foi mais do que a crise aguda dessa inconsciente doença de amor. Na sociedade dissoluta, em que viviam, a falta deles germinara como uma estrumeira farta de sucos equívocos, desenvolvera-se com estranhos requintes, no meio de particulares condições de devassidão (ZOLA, 1956J, p. 184).

Mesmo que os jovens Renée e Maxime não possuíssem, de fato, laços consanguíneos, o adultério foi considerado duas vezes agravado por partir de uma mulher e ser visto como incestuoso. Com essa temática, Zola buscou impressionar negativamente seus leitores ao expor o que considerava o lado mais podre e obscuro das classes mais abastadas.

As personagens desta narrativa também materializam uma hipocrisia burguesa. Aristide Saccard simbolizou a figura do ganancioso burguês em ascensão financeira, que visava apenas o enriquecimento, tanto que nem se afligiou ao descobrir a dupla traição da esposa e do filho. Na outra ponta desse triângulo estava Renée Du Chatel que representou a parisiense burguesa que buscou, em uma aventura incestuosa, um remédio para sua vida luxuosa e entediante. A terceira personagem dessa trama foi o jovem Maxime Saccard, filho mais novo de Saccard, descrito como um rapaz delicado e inconsequente, produto da futilidade da sociedade burguesa.

Por fim, as consequências do adultério atingiram apenas Renée, que, após ver o amante, que amava, casar-se com outra e ser rejeitada também pelo marido, ficou depressiva e faleceu de meningite aguda.

A convenção social do casamento como negócio e meio de conservação de heranças e bens materiais está presente na literatura naturalista de Zola.

No romance *A terra* (1887), a posse da terra era o maior objeto de cobiça. O núcleo narrativo focalizou uma família de camponeses, os Fouan, que representam a degradação moral causada pela ganância e pelo desejo de posse de propriedades. Em um paradoxo, a terra, tão amada e desejada, tornou-se elemento de discórdia da família:

- E se couberem a mim apenas prados, o que hei de comer? Naturalmente matos! Não, eu exijo um pouco de tudo; quero feno para a vaca e para o cavalo e trigo e vinho para mim.
Fouan aprovou-o com um gesto. Tradicionalmente costumava dividir-se assim; e os negócios, os casamentos é que vinham depois acrescentar às fortunas (ZOLA, 1956G, p. 48).

O patriarca Louis Fouan, poderoso e soberano sobre seus descendentes devido à sua condição financeira, construiu um bom patrimônio em terras, fruto de

uma vida inteira de trabalho árduo na lavoura. Ao perceber a chegada da velhice e com o objetivo de aposentar-se, decidiu dividir, ainda em vida, suas terras entre seus três filhos: Buteau, Fanny e Hyacinthe.

Todavia, Fouan perdeu sua importância social ao renunciar às suas posses em favor dos filhos. Sua lenta decadência, iniciada com a repartição das terras, intensificou-se até culminar em uma morte solitária e insignificante para seus herdeiros.

Nesta perspectiva, a “terra” representa o reino capaz de transformar o camponês comum em um rei poderoso. Como se precisasse das terras para existir como sujeito, ao perder suas posses, Fouan também perdeu sua humanização, submetendo-se a um lento processo de degradação e apagamento social.

O segundo filho de Fouan, Buteau, simboliza a ganância pela posse da terra e, ainda que tenha recebido sua parte de forma justa, recorreu à traição e à violência para adquirir o máximo de propriedades possível. Seu orgulho exacerbado por sua origem rural o moldou como o típico camponês ambicioso, que idolatrava a terra acima de tudo.

Na trama, Buteau inicialmente rejeitou a divisão dos bens feita por seu pai, alegando injustiça; porém, depois cedeu ao descobrir que a criação de uma estrada próxima valorizaria seu lote (ZOLA, 1956G, p. 51).

Embora já tivesse um filho com sua prima, Lise Mouche, Buteau só se casou com ela após a moça herdar os bens de seu falecido pai. Entretanto, metade da herança de Lise pertencia à sua irmã, Françoise, que passou a representar uma grande ameaça para a avarizia de Buteau, sentimento que se intensificou ainda mais quando ele soube da gravidez de sua cunhada.

Buteau passou a agir com extrema violência contra Françoise, tentando dominá-la através de inúmeras tentativas de abuso sexual. Mesmo em meio à constante violência familiar, Françoise defendeu, até sua morte, que a terra herdada de seus antepassados deveria permanecer na família, recusando-se a destinar a herança a seu companheiro, Jean Macquart. Por essa razão, não retirou o nome da irmã e do cunhado de seu testamento.

Com a ajuda da própria Lise, Buteau violentou Françoise e a matou, empurrando-a contra uma foice (ZOLA, 1956H, p. 238). Ainda assim, apesar de Françoise ter sido casada com Jean Macquart, o casal assassino herdou a propriedade.

A dominação violenta sobre o feminino é descrita de maneira detalhada e precisa, abraçando a crueza característica ao movimento estético literário naturalista, em que a animalização de Buteau se intensificou ao longo da trama. Diante disso, além de representar a massificação do camponês ganancioso, essa personagem simboliza a avareza e a brutalidade humana em sua forma mais animalizada.

Já a trajetória de Françoise Mouche, marcada por abuso e exploração, refletiu o aniquilamento da inocência diante do ambiente bárbaro de disputa por terras, visto que a jovem foi massacrada e absorvida por uma sociedade gananciosa e obstinada pelo acúmulo de posses.

O crime foi testemunhado pelo patriarca Fouan, que, já debilitado, também se tornou vítima da crueldade de Buteau (ZOLA, 1956H, p. 305).

O impactante desfecho do romance reforçou a injustiça, pois, toda a terra conquistada, ainda que por meio da crueldade e do aniquilamento, proporcionou a Buteau uma sensação de vitória.

De maneira geral, o romance mostra como a cobiça desmedida pela posse de terras pode resultar na desumanização e na constante disputa de poder dentro do âmbito familiar.

Os conflitos que permeiam a família Fouan simbolizam a destruição dos valores humanos. A partilha das terras entre os herdeiros aflorou os instintos mais primitivos e transformou as relações familiares em uma disputa constante, na qual a ganância pelo aumento de posses, impulsionada pelo apego à terra, foi capaz de destruir os laços afetivos e o respeito familiar.

Em seu outro romance, *O paraíso das damas* (1883), a herança e a sua preservação através do casamento estão relacionadas à propriedade comercial e à profissão exercida. Desta maneira, nos comércios mais tradicionais, era comum que os filhos herdassem o imóvel e a profissão de seu pai. No caso das herdeiras mulheres, elas eram incluídas na herança e destinadas ao rapaz que mais se assemelhasse profissionalmente ao progenitor:

Era um hábito patriarcal da casa. O fundador, Aristide Finet, dera sua filha Desireé a Hauchecorne, seu primeiro balconista; Baudu, desembarcado na rua de la Michodière com sete francos no bolso, desposara a filha de Hauchecorne, Elisabeth. Agora ele pretendia, por sua vez, ceder a filha, Geneviève, e o comércio a Colomban assim que os negócios retomassem o rumo. Se estava retardando assim um casamento decidido havia três anos, era por um escrúpulo, uma teimosia de probidade: ele recebera o comércio próspero, não queria passá-lo às mãos de um genro com clientela inferior e operações duvidosas (ZOLA, 2012, p. 43).

Escritores adeptos ao movimento estético literário naturalista, ao buscarem produzir romances de cunho social, retratavam a discrepância entre classes sociais e a miséria do proletariado com o objetivo de auxiliar na solução da injustiça social.

Nas obras naturalistas de Émile Zola, é visível a contraposição no retrato familiar entre ricos e pobres, especificamente em relação à quantidade de filhos e à função social desempenhada por cada membro da família.

No romance *Germinal* (1885), essa contraposição tornou-se ainda mais evidente, ampliando-se à medida que a burguesia e o proletariado, duas realidades distintas, foram representadas lado a lado.

A família burguesa, os Grégoire, tinha apenas uma filha, fruto de uma gravidez planejada. A herdeira, Cécile, é descrita como uma jovem saudável e despreocupada, que vivia no luxo de menina mimada, cercada de caprichos concebidos, recebendo amor, carinho e, principalmente, segurança:

Aquele era o único quarto luxuoso da casa, forrado de seda azul, ocupado por móveis laqueados, brancos com filetes azuis, um capricho de criança mimada satisfeito pelos pais. Nas vagas alvuras da cama, sob a meia-luz que incidia pela brecha entre as cortinas, a moça dormia, uma face apoiada sobre o braço nu. Ela não era bonita, mas muito saudável e vigorosa, já madura aos dezoito anos; sua pele, porém, era sublime, com um frescor de leite, e sob os cabelos castanhos seu rosto redondo, com um narizinho voluntarioso, sumia entre as bochechas. A coberta deslizara, e ela respirava com tanta serenidade que a respiração nem sequer arfava seus seios fartos. (...). Com um gesto, o pai exigiu silêncio. Os dois se inclinavam, olhando com adoração, na sua nudez virginal, aquela filha havia tanto tempo desejada, que só chegou tardiamente, quando já não mais esperavam. Eles a achavam perfeita, não muito gorda, sempre bem alimentada. E ela seguia dormindo, sem os pressentir ao seu lado, seus rostos tão próximos. De repente, um breve movimento agitou sua expressão imóvel. Temendo que ela acordasse, os dois foram na ponta dos pés (ZOLA, 2012, p. 81).

A família dos mineradores, os Maeus, representantes do proletariado, caracterizava-se principalmente pela grande quantidade de filhos, vivendo em acomodações pequenas e precárias, nas quais cada membro da família exercia uma função de dentro do âmbito familiar:

Agora, a vela iluminava o quarto, quadrado, com duas janelas, ocupado por três camas. Havia um armário, uma mesa, duas cadeiras feitas de nogueira velha, cujas tonalidades enfumaçadas maculavam as paredes, pintadas de amarelo-claro, e mais nada. Roupas velhas estavam penduradas nos pregos e via-se uma jarra pousada no chão, perto de uma vasilha vermelha que servia de bacia. Na cama à esquerda, Zacharie, o primogênito, um moço de 21 anos, estava deitado com seu irmão Jeanlin, de quase doze anos; naquela à direita, dois fedelhos, Lénore e Henri, a primeira de seis anos, o segundo de quatro, dormiam, um no braço do outro; enquanto Catherine dividia a terceira cama com sua irmã Alzire, tão fraquinha para seus nove anos que a mais velha só sentia a presença dela ao seu lado pelo fato de a corcunda da menina enferma lhe incomodar as costas. A porta envidraçada estava aberta, percebia-se o corredor contíguo ao quarto, uma espécie de vestibulo estreito,

onde o pai e a mãe ocupavam a quarta cama, contra a qual tiveram que acomodar o berço da caçula, Estelle, de apenas três meses de idade (ZOLA, 2012, p. 21).

Os filhos dos proletariados eram frutos de gravidezes não planejadas e nasciam em maior número, sendo destinados ao trabalho braçal desde muito jovens para garantir a sobrevivência. Semelhante a uma comunidade, quanto maior o número de filhos, maior a garantia de amparo financeiro:

A Maheu fez um gesto vago de desculpa. O que queriam eles? Não planejavam nada, vinham naturalmente. E depois, quando cresciam, havia a recompensa, faziam funcionar a casa. Era o caso deles, podiam ir levando, não fosse o avô estar começando a perder as forças e não houvesse só os dois rapazes e sua filha mais velha em idade de descer na mina. Mas era necessário alimentar os pequeninos, que não faziam nada (ZOLA, 2012, p. 98).

As descrições das personagens femininas na obra de Zola também variam de acordo com a posição social ou a condição financeira que possuíam. Isto é, as personagens que pertenciam a classes sociais mais baixas eram descritas com características mais grosseiras.

A Sra. Maheu, esposa de um minerador, é descrita da seguinte forma: “Enfiada na coberta, só se via seu comprido rosto, de traços pronunciados, uma beleza grosseira, já deformada aos 39 anos pela vida miserável e pelos sete filhos que tivera.” (ZOLA, 2012, p. 25). Enquanto a Sra. Grégoire, esposa do dono da mina de carvão, é descrita como uma mulher: “Baixa, gorda, já nos seus 58 anos de idade, seu rosto opulento preservava uma expressão de boneca espantada, sob a brancura cintilante de seus cabelos.” (ZOLA, 2012, p. 79).

Já em *O paraíso das damas* (1883), a descrição das personagens femininas varia conforme sua ocupação social, pertencendo à burguesia ou à classe trabalhadora do magazine Paraíso das Damas. Portanto, enquanto as consumidoras tinham suas características individualizadas de acordo com a frequência e os produtos que consumiam, a descrição das trabalhadoras era mais generalizada, evidenciando sua constante busca por assemelhar-se à burguesia:

A vida íntima das vendedoras ganhara ali ares de limpeza e elegância, uma afetação por sabonetes caros e roupas de cama finas, toda uma ascensão natural em direção à burguesia à medida que a sorte melhorava, embora se ouvissem ainda chulices e portas batendo na zoeira de pensão que as agitava de manhã e de noite (ZOLA, 2008, p. 321).

Outra característica da sociedade europeia do século XIX, presente nos romances de Zola, era a constante busca por aceitação social. Para isso, as relações,

principalmente entre membros das classes mais abastadas, passaram a ser pautadas pela preservação das aparências:

O indivíduo não era como era, e sim como parecia, ou melhor, como conseguia parecer. Tudo visava a esse objetivo: a despesa excessiva, a prodigalidade (pelo menos nos bons momentos, criteriosamente escolhidos), a insolência, a ostentação. A defesa da honra chegava ao duelo ou à participação ativa e perigosa num duelo — ou a uma troca pública de palavras e golpes que desencadeavam um ciclo de vingança, estando excluído o recurso às instituições do Estado, como a justiça (ARIÈS, 2009, p. 12).

A crítica à possível degradação dos valores morais e à cobrança de uma conduta irrepreensível, especialmente no que se refere à sexualidade, recaía sobre as mulheres, indiferente de sua classe social. Entretanto, quanto mais alta fosse sua posição social ou melhor sua condição financeira, maior era a tendência de que aqueles pertencentes ao mesmo ciclo social fizessem vista grossa para manter as aparências perante a sociedade.

No romance *O paraíso das damas* (1883), a busca pela preservação da honra obrigava as mulheres de diferentes classes sociais a manterem sempre uma conduta impecável, ainda que isso contrariasse seu verdadeiro estilo de vida. Assim, uma mulher da burguesia com vida sexual ativa, desde que soubesse dissimulá-la, poderia ser transformada em exemplo de comportamento feminino, como visto na trajetória de Henriette Desforges:

A senhora Desforges, filha de um conselheiro de Estado, era viúva de um homem da Bolsa que lhe deixara uma fortuna — negada por uns, exagerada por outros. Enquanto ele vivia, diziam, ela se mostrara grata ao barão de Hartmann, cujos conselhos de grande homem de finanças foram de grande proveito para o lar. Mais tarde, após a morte do marido, a ligação teria continuado, mas sempre discretamente, sem imprudências, sem estrondo. A senhora Desforges não se pavoneava, e, na alta burguesia em que nascera, era recebida por toda a parte. Mesmo agora que a paixão do banqueiro, homem cético e fino, se transformara numa simples afeição paternal, quando ela se permitia ter amantes — o que ele tolerava —, dava a seus flertes uma medida e um tato tão delicados, uma ciência do mundo tão habilmente aplicada, que as aparências mantinham-se salvas e ninguém ousava duvidar em voz alta de sua honestidade (ZOLA, 2008, p. 94).

De modo mais amplo, embora a libertinagem sexual estivesse presente no cotidiano dos diferentes grupos sociais, as personagens femininas das classes menos favorecidas eram mais frequentemente associadas a uma iniciação sexual precoce.

Uma personagem emblemática da saga *Les Rougon-Macquart*, Anna Coupeau, filha de Gervaise Macquart e Coupeau, teve sua infância e parte da juventude narradas em *A taberna* (1877). Naná, como era conhecida, cresceu em um ambiente marcado pela miséria, violência e promiscuidade, sendo atribuídas a ela,

desde muito pequena, características que prenunciavam seu futuro: “(...) a Naná punha a casa numa barafunda. Apenas com seis anos, parecia já manifestarem-se nela os instintos de mulher leviana” (ZOLA, 1956F, p. 160).

A obra *A taberna* (1877) retrata a desintegração das relações familiares. O segundo casamento de Gervaise Macquart com Coupeau até iniciou de forma promissora. O casal se empenhava para melhorar a condição financeira e proporcionar à filha recém-nascida, Anna Coupeau, uma vida minimamente digna. No entanto, com o tempo, a família foi arruinada pelo consumo excessivo de álcool, utilizado como válvula de escape para toda a exploração e a miséria vivida: “(...) todas as vezes que o Coupeau vinha para casa bêbado, [Gervaise] ia ter com o Lantier ao seu quarto, o que sucedia, pelo menos, todas as semanas às segundas, terças e quartas. Dividia assim as suas noites.” (ZOLA, 1956F, p. 283).

Por conseguinte, no romance *Naná* (1880), em que Anna Coupeau assume o protagonismo, Zola evidencia como a libertinagem da jovem resulta do ambiente familiar desestruturado em que cresceu, já exposto no romance anterior.

Posto isto, embora ambas as narrativas possuam sentido completo de forma independente, quando relacionados, também proporcionam ao leitor um panorama integral da vida de Anna Coupeau, desde seu nascimento, passando por seu desenvolvimento identitário e pelas influências que sofreu, até seu fim trágico na prostituição.

Nos grupos marginalizados, não havia restrições morais nem um entendimento sobre a preservação da infância semelhante ao que é conhecido atualmente. As crianças, desde cedo, eram compreendidas como adultos, trabalhavam e construíam suas relações espelhadas no que presenciavam de seus pais ou de outros mais velhos que as cercavam.

As atitudes dos adultos refletidas nas crianças ocasionavam estímulos a um precoce desenvolvimento de suas sexualidades, como visto no romance *Germinal* (1885), em que, desde muito cedo, as crianças já apresentavam comportamentos adultos. Essa adultização infantil foi uma característica marcante de Jeanlin Maheu, uma criança que apresentava desde cedo um caráter manipulador e promíscuo sobre seus amigos Lydie e Bérbet:

E os nove soldos desapareceram. Para impedir que ela reclamasse, ele a agarrou, rindo, e os dois rolaram sobre o aterro. Era sua pequena esposa, eles tentavam fazer nos cantos obscuros o amor que ouviam e viam em suas casas, atrás das divisórias, pelas frestas das portas. Eles sabiam tudo, mas não eram capazes e, jovens demais, se apalpavam, brincando durante horas

como dois cachorrinhos pervertidos. Ele chamava isso de “brincar de papai e mamãe”, e quando ele a agarrava ela partia em galope, deixando-se depois segurar com o estremecimento delicioso do instinto, quase sempre zangada, mas cedendo sempre à espera de alguma coisa que nunca acontecia (ZOLA, 2012, p. 129).

O retrato de núcleos familiares e da função social desempenhada pelas mulheres na literatura zolaiana foi influenciado por normas e expectativas sociais. Porém, essa representação também refletia as complexidades e contradições das relações familiares, expondo conflitos e tensões que revelavam as hipocrisias presentes nas diferentes classes sociais.

Arelada à família, a religião era uma temática recorrente nas obras de Émile Zola, nas quais o escritor expôs os conflitos humanos entre a fé individual e as instituições religiosas, emergindo, assim, questões sociais, políticas e psicológicas.

A crítica do escritor tinha como alicerce o contexto histórico da França do século XIX, em que havia uma forte tensão entre a busca por um Estado laico e o predomínio do poder da Igreja Católica.

A conquista de Plassans (1874), primeira obra da série a aprofundar-se no tema da religião, traz uma crítica à hipocrisia religiosa através do protagonismo do clérigo Ovide Faujas, um padre ambicioso e manipulador que buscava controle e poder por meio da fé dos outros:

O padre Faujas, no meio daquele júbilo triunfante, permanecia grave. Tinha a vitória rude. (...) a satisfação daqueles ambiciosos vulgares enchia-o de desprêzo. De pé, encostado ao fogão, parecia sonhar, com o pensamento distante. Era o senhor; já não tinha necessidade de esconder os seus instintos; podia estender a mão, tomar a cidade, fazê-la tremer. Aquela alta figura negra enchia o salão. Pouco a pouco, as cadeiras haviam-se aproximado, formando círculo em seu redor. Os homens esperavam dêle uma palavra de contentamento, as mulheres solicitavam-no com os olhos, como escravas submissas. Mas êle, brutalmente, rompendo o círculo, foi o primeiro a retirar-se, despedindo-se sem uma palavra sequer (ZOLA, 1956B, p. 314).

O romance publicado na sequência, *O crime do padre Mouret* (1875), deu continuidade à narrativa anterior, abordando novamente a temática da religião, porém, desta vez, pelo viés dos conflitos internos do clérigo Serge Mouret, aprendiz do Abbé Faujas, que tentava seguir os preceitos do celibato impostos pela Igreja, ao mesmo tempo em que lutava contra os desejos humanos.

Na trama, após uma doença que o debilitou e o causou amnésia, o padre Serge Mouret ficou sob os cuidados da jovem Albine, que se tornou a tentação inocente. Entre o desejo e a culpa, o padre Mouret passou a questionar os dogmas religiosos, rebelando-se contra Deus:

Logo que se tocaram, caíram, os lábios nos lábios, sem um grito. Parecia-lhes cair sempre, como se a rocha se afundasse debaixo deles infinitamente. As suas mãos errantes procuravam o rosto, a nuca, desciam ao longo das roupas que vestiam. Mas era uma aproximação tão cheia de angústia, que se reergueram quase logo, exasperados, não podendo ir mais longe na satisfação dos seus desejos. E fugiram, cada um por seu atalho diferente. Sérgio correu até ao pavilhão, atirou-se para cima da cama, com a cabeça em fogo, o coração num desespero. Albina só entrou à noite, depois de ter chorado todas as suas lágrimas, num recanto do jardim. Pela primeira vez não regressavam juntos, cansados da alegria dos longos passeios. Durante três dias estiveram amuados. Eram horrivelmente desgraçados (ZOLA, 1912, p. 208).

Em uma analogia simbólica ao Jardim do Éden, Serge representa a figura bíblica de Adão, imerso em um ambiente de natureza, paz e harmonia. Na busca pelo sentido de sua vida, ele encontrou em Albine, sua Eva, respostas para as inquietações de sua devoção.

Contudo, ao contrário de seu predecessor, o padre Faujas, o Abbé Mouret procurou sempre permanecer-se íntegro, enfrentando uma dolorosa batalha contra sua natureza humana e, por fim, confirmando-se como um sacerdote incorrupto, cujos caráter e fé condiziam com a função do sacerdócio.

Com a publicação destas duas últimas obras, Zola exteriorizou sua visão positivista e multifacetada sobre a religião, que enfatizava a observação científica e a rejeição ao sobrenatural.

A crítica zolaiana à religião também aparece de maneira mais discreta em outros romances da saga literária, como em *Roupa suja* (1882), em que a personagem Marie Pichon, em francês *Marie*, nome originário do hebraico *Myriam*, trouxe uma simbologia intrínseca, remetendo à pureza e à virtude. Na trama, a jovem era descrita como uma mãe de família crescida na ignorância, obediente, reservada, um estereótipo da típica esposa parisiense do século XIX:

Era impossível encontrar uma mulher mais bem educada, em princípios mais severos. Por isso, era preciso ver como o marido era feliz! Um lar tão feliz e decente, em que os dois se adoravam, e onde jamais se ouvia uma palavra mais alta do que o outro! (ZOLA, 1956M, p. 67).

Entretanto, Marie foi corrompida por Octave Mouret e tornou-se adúltera (ZOLA, 1956M, p. 81).

Já no romance *A terra* (1887), a crítica à religião aparece de maneira mais irônica por meio da personagem de Hyacinthe Fouan, conhecido popularmente por *Jésus-Christ*. Embora se assemelhe, em sua aparência, à figura bíblica, ele distanciava-se completamente da imagem de Jesus Cristo em relação às suas atitudes e comportamento. O “Jesus Cristo” de Zola é descrito como alcoólatra, que

desperdiçou seu patrimônio em vícios, vivendo uma vida de excesso e desgastamentos, e passou a viver de saques, à margem da sociedade:

(...) conhecido em todo o lugar pelo apelido de Jesus Cristo; um vadio e um bêbado que, depois de retornar ao serviço militar, depois de ter feito as operações militares da África, começara a andar pelos campos, recusando-se a qualquer trabalho normal, vivendo da caça e roubo, como se continuasse ainda a saquear um povo trêmulo de beduínos (ZOLA, 1956H, p. 24).

Em seu último romance da série, *O doutor Pascal* (1893), Émile Zola reafirmou sua perspectiva positivista ao questionar a fé religiosa em contraste com a racionalidade da ciência.

Conforme mencionado anteriormente, o médico Pascal Rougon se dedicou à ciência e ao estudo da hereditariedade, desafiando as crenças religiosas. Seu positivismo era tão forte que influenciou Clotilde, sua sobrinha e esposa, antes devota e com uma fé católica fervorosa. À vista disso, se, inicialmente, com sua crença ferida, a jovem Clotilde buscava converter seu mestre Pascal, ao decorrer da narrativa, o leitor acompanha sua transição, em que ela transferiu sua fé religiosa para a ciências:

Clotilde escutara-a atentamente, de pé, na sua longa blusa preta. Tornara-se grave, os braços caídos, os olhos no chão. Reinou um silêncio, depois ela disse lentamente:

– É a ciência, avó.

– A ciência! – exclamou Felicidade, batendo de novo os pés – É muito bonita, a tal ciência, que vai de encontro a tudo quanto há de sagrado no mundo! Depois de terem demolido tudo, não de ficar muito adiantados!... Matam o respeito, matam a família, matam Deus Nosso Senhor...

– Oh! Não diga isso, minha senhora! – interrompeu dolorosamente Martine, cuja estreita devoção sangrava – Não diga que o patrão mata Deus Nosso Senhor! (ZOLA, 1956I, p. 20).

A análise introspectiva dos conflitos causados pela fé, desenvolvida por meio de dois protagonistas clérigos antagônicos – Ovide Faujas e Serge Mouret –, juntamente com as demais alusões à religião presentes em outras obras, subverte o que tradicionalmente seria considerado sagrado no âmbito da religiosidade. Dessa forma, constrói-se, em sua totalidade, uma severa crítica aos preceitos religiosos, refletindo o ceticismo de Émile Zola e sua visão da instituição religiosa, especialmente da Igreja Católica, como uma força conservadora que retardou o progresso científico e social.

Por fim, a abordagem da religião na série *Les Rougon-Macquart* evidenciou o compromisso de Émile Zola com o naturalismo e seu interesse em compreender o comportamento humano e suas contradições. Isto posto, sua crítica está atrelada ao estudo da complexidade da fé como parte essencial da natureza humana, desafiando o leitor a refletir sobre a função da religião na sociedade.

2.4 Animalização x bestialidade humana

Apesar de Émile Zola fundamentar suas obras naturalistas na verossimilhança, sua escrita transita entre o real e o figurado, alcançando, por vezes, um nível metafórico. Essa sua forma de estilização intensifica a descrição narrativa, resultando em uma analogia constante entre o concreto e o simbólico.

Para construir suas representações alegóricas, Zola explorou diferentes recursos estilísticos de linguagem, destacando-se a metáfora, produção de sentidos figurados por meio de comparações, e a animalização, também conhecida como zoomorfização, que atribui características de animais às personagens, aos objetos e aos espaços. Esse recurso está fortemente relacionado à desumanização e à descrição narrativa pejorativa.

A animalização das personagens pode resultar no apagamento de qualquer traço de humanidade em indivíduos ou coletivos. Para Candido (1991), a animalização nas obras naturalistas traz, intrinsecamente, uma forte crítica às questões culturais, políticas e sociais dentro da sociedade capitalista:

(...) a redução biológica do Naturalismo vê todos, brancos e negros, como animais. E sobretudo que a descrição das relações de trabalho revela um nível mais grave de animalização, que transcende essa redução naturalista, pois é a própria redução do homem à condição de besta de carga, explorada para formar o capital do homem (CANDIDO, 1991, p. 117).

Todavia, segundo Deleuze (1985), a animalização pode estar relacionada a uma essência instintiva, sendo essa equiparação do humano ao animal uma retomada de traços comportamentais fundamentados nos processos instintivos humanos, o que o filósofo denomina por “pulsão”:

(...) os personagens se acham como animais: o homem mundano é ave de rapina, o amante é um bode, o pobre, uma hiena. Não que eles tenham a forma ou o comportamento destes, mas seus atos precedem qualquer diferenciação entre o homem e o animal. São bichos humanos. E a pulsão não passa disto: é a energia que se apodera de pedaços no mundo originário (DELEUZE, 1985, p. 144).

Conforme mencionado anteriormente, o romance inaugural do movimento estético literário naturalista, *Thérèse Raquin* (1867), já apresentava em seu prefácio à segunda edição – também considerado o primeiro texto programático de Zola –, os objetivos para a construção da narrativa literária naturalista, enfatizando o caráter cientificista da obra e, principalmente, a animalização das personagens. Seu desejo era:

(...) procurar neles o animal, e mesmo ver unicamente o animal, lançá-los num drama violento, e observar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com cadáveres (ZOLA, 2001 [1868], p. 10).

A animalidade nesta narrativa está relacionada ao instintivo, podendo ser vista tanto como uma fragilidade humana, como em Camile “(...) cujo sangue havia sido empobrecido pela doença (...)” (ZOLA, 2001, p. 24), quanto como uma intensidade carnal, presente nas personagens Thérèse, que “(...) viveu interiormente uma existência fogosa e arrebatada.” (ZOLA, 2001, p. 23), e Laurent, que “(...) vivia bem, como animal (...)” (ZOLA, 2001, p. 38).

O casal de amantes, Thérèse e Laurent, foi pioneiro na construção da estética naturalista, destacando-se por suas características e ações animalizadas, alusivas à selvageria. Essa comparação pode ser construída de forma mais subjetiva, como nos exemplos acima, ou de maneira mais objetiva, como o seguinte trecho: “(...) E Thérèse o [Laurent] examinava com curiosidade, indo dos punhos até o rosto, sentindo arrepios quando seus olhos encontravam aquele pescoço de touro (ZOLA, 2001, p. 36).

Ambas as formas de animalização, subjetivas e objetivas, são encontradas em diversas outras personagens ao longo da saga *Rougon-Macquart*.

No sétimo romance da coletânea, intitulado *A taberna* (1877), a animalização ocorre tanto de forma subjetiva, com a desumanização total de Gervaise Macquart no fim de sua trajetória de decadência, quanto em trechos mais objetivos, relacionados à submissão e à exploração que sofria de Coupeau e Lantier. Esse processo resultou no apagamento de qualquer traço humano e, conseqüentemente, em sua destruição moral: “Nos dias em que voltavam para casa aborrecidos, era sobre a Gervásia que descarregavam as suas fúrias. Andem, batam no animal de carga! E ela tinha boas costas!” (ZOLA, 1956F, p. 296).

Já no décimo sétimo romance, *A Besta Humana* (1890), a bestialidade do humano é a temática central. Por meio de Jacques Lantier, filho de Gervaise Macquart, observa-se o desvio de conduta como resultado de uma herança genética sombria, marcada tanto pela violência quanto pelo alcoolismo²². Lantier, um assassino nato, lutou contra seus instintos hereditários ao mesmo tempo que buscava manter o controle do animal mecânico, Lison, sua locomotiva.

²² Sobre a herança genética do alcoolismo está mais bem discorrido no capítulo “2.5. Determinismo social ou hereditariedade?”.

Em uma analogia a um episódio ocorrido com sua locomotiva, Lantier perdeu, aos poucos, a capacidade de autocontrole e acabou sendo guiado por impulsos de uma maldade intrínseca ao ser humano, vítima da hereditariedade. Neste caso, essa herança transformou-se em um desejo de posse pela destruição, uma loucura homicida que só se completou com a concretização do crime do assassinato de Séverine, jovem com quem teve um breve relacionamento carnal:

Jacques, no entanto, se espantou. Ouviu um fungar feroz, um grunhir de javali, um rugir de leão e se tranquilizou: era ele que respirava ruidosamente. Enfim! Enfim! Satisfizera-se, havia matado! Exatamente, ele é que havia feito aquilo. Uma alegria desenfreada, um prazer enorme o sacudia na plena satisfação do eterno desejo. A constatação causava um orgulho surpreso, um engrandecimento da soberania masculina. Havia matado a mulher, possuía-a como há tanto tempo desejava possuir, inteira, até a aniquilação. Não existia mais, não pertenceria a mais ninguém (ZOLA, 2014, p. 330).

Embora a trama se desenvolvesse em torno da transformação do protagonista, o título do romance no original em francês, *La Bête Humaine*, não construiu um nexo apenas com Jacques, mas também fez referência a outras personagens secundárias que apresentaram algum desvio de conduta. Entre elas, destaca-se a tia Phasie, convencida de que o marido a envenenava para ficar com o seu dinheiro escondido; Flore, sua filha, que nutria uma paixão obsessiva por Jacques e não compreendia por que ele a rejeitava; e o casal, Robeau e Séverine, que tinha brigas violentas nas quais ela era espancada pelo marido.

O processo de animalização pode ser utilizado para descrever características e atitudes de personagens de forma individual, como ocorre com Jeanlin, terceiro filho da família Maheu, no romance *Germinal* (1885). Essa estratégia tinha o objetivo de desumanizar indivíduos à margem da sociedade. Na trama, Jeanlin era uma criança que, precocemente, desenvolveu uma personalidade inclinada ao crime:

Mas o menino [Jeanlin] se agitava, sua expressão de macaco macilento e encrespado, perfurado por dois olhos verdes, aumentada pelas grandes orelhas, empalidecia de ódio por ele ser fraco. Sem dizer nada, ele mordeu o seio direito da irmã (ZOLA, 2002, p. 237).

Nas personagens naturalistas, a animalização é apresentada por meio de uma comparação dos homens com os animais, principalmente no que se refere à valorização dos instintos e ao enaltecimento da coletividade sobre o individual.

Em conformidade com Alfredo Bosi (2015), a animalização das personagens, além de confrontar traços do romantismo, elimina a personalidade e a individualidade ao desumanizar, exaltando, assim, uma desigualdade já existente na sociedade através da aniquilação dos fracos perante os fortes:

A redução das criaturas ao nível animal cai dentro dos códigos antirromânticos de despersonalização; mas o que uma análise mais percuciente atribuiria ao sistema desumano de trabalho, que deforma os que vendem e úlcera os que compram, à consciência do naturalista aparece como um fado de origem fisiológica, portanto inapelável. Como dá caráter absoluto ao que é efeito da iniquidade social, o naturalista acaba fatalmente estendendo a amargura da sua reflexão à própria fonte de todas as suas leis: a natureza humana afigura-se-lhe uma *selva selvaggia* onde os fortes comem os fracos (BOSI, 2015, p. 203).

Ainda em *Germinal* (1885), a redução do ser humano ao nível animal está mais fortemente associada ao coletivo. Assim, os trabalhadores das minas de carvão eram frequentemente equiparados a insetos, estabelecendo, assim, um diálogo com o trabalho em coletividade:

O poço devorador engolira sua ração cotidiana de homens, cerca de setecentos operários trabalhavam naquele momento dentro do formigueiro gigantesco, perfurando a terra por todos os lados, deixando-a crivada como um velho galho atacado pelos vermes. E, no meio do denso silêncio, sob o peso esmagador das camadas profundas, era possível escutar com o ouvido colado à rocha a vibração desses insetos humanos em movimento, desde o deslocamento do cabo que subia e descia o elevador de extração até a mordida das ferramentas roendo o carvão no fundo dos canteiros de extração (ZOLA, 2012, p. 44).

De acordo com Santos (2017, p. 46), essa metáfora animal, relacionada ao trabalho em coletividade, apaga a individualidade e desnuda uma impossibilidade das pessoas exercerem o livre arbítrio, visto que, sujeitos a permanecerem nesse ciclo, os trabalhadores das minas de carvão, bem como os insetos, não são capazes de evoluir (SANTOS, 2017, p. 46).

A metáfora que relaciona um grupo de pessoas aos insetos também está presente em *O paraíso das damas* (1883), porém, desta vez, foram atribuídos às consumidoras adjetivos que as compararam às formigas, devido à euforia do consumo e a amontoamento em coletividade: “Era um novo espetáculo, o mar de cabeças vistas de cima, escondendo os corpetes, fervilhava com a agitação de um formigueiro.” (ZOLA, 2008, p. 303).

Essa perspectiva panorâmica de superioridade também aparece em *O dinheiro* (1891), no qual Zola, através de sua descrição narrativa, proporcionou ao leitor uma visão elevada e privilegiada. Dessa forma, além de permitir a observação dos detalhes da imponente arquitetura urbanística, com suas “vastas placas de zinco” e a “floresta de canos”, ele também desenhou o agrupamento de pessoas que, do ponto de vista do narrador, perderam a individualidade tais como “formigas negras”:

Com efeito, nunca a havia visto sob aquele ângulo tão especial, como em um voo de pássaro, com as quatro vastas placas de zinco inclinadas de seu teto, extraordinariamente grandes, das quais uma floresta de canos se eriçava. As

pontas dos para-raios, semelhantes a lanças gigantescas, ameaçavam o céu. E o monumento propriamente dito nada mais era que um cubo de pedra, estriado regularmente por colunas, um cubo cinza sujo, nu e feio, coroado por uma bandeira em trapos. Mas sobretudo os degraus e o peristilo o surpreendiam, salpicados de formigas negras, um formigueiro inteiro em revolução, agitando-se, entregando-se a uma movimentação enorme, que não se explicava quando vista do alto e que causava pena (ZOLA, 2020, p. 42).

Ainda em *O dinheiro* (1891), o ambiente de especulação financeira é retratado como caótico. Em meio à multidão, destacavam-se os “zangões”, homens de negócios que, assim como esse animal, eram maiores e mais imponentes que as abelhas operárias, porém, tornavam-se também mais vulneráveis por não possuírem ferrão, meio natural de defesa das demais abelhas. No romance, os zangões viviam orbitando em torno de uma figura de poder e eram responsáveis pela reprodução do dinheiro, sentido figurado na obra:

No alto, no momento de entrar na vasta antessala, Saccard fez um movimento de recuo, ao vê-la repleta de zangões, de postulantes, de homens, de mulheres, de toda a balbúrdia tumultuosa de uma multidão. Os zangões, sobretudo, lutavam para ver quem chegava antes, na esperança improvável de conseguir uma ordem, pois o grande banqueiro tinha seus próprios agentes; mas já seria uma honra, uma recomendação, o simples fato de ser recebido, e cada um deles gostaria de vangloriar-se disso. Além do mais, a espera nunca era longa, os dois funcionários do escritório serviam para pouco mais que organizar o desfile, um desfile incessante, um verdadeiro galope pelas portas batentes. E, apesar da multidão, Saccard foi introduzido quase imediatamente no fluxo de pessoas (ZOLA, 2020, p. 42).

Assim, fossem forçados a permanecer em suas posições sociais, trabalhadores de uma mina de carvão – semelhante aos insetos que não conseguiam evoluir –, ou fossem constantemente bombardeados por uma pressão social em consumir mais e mais – perdendo, aos poucos, o controle de suas ações –, ou até mesmo utilizadas para a reprodução financeira – ferramentas limitadas do capitalismo, a metáfora animal associada ao coletivo está intrinsecamente relacionada a um sistema capitalista que apagava a individualidade e reafirmava a impossibilidade do livre arbítrio, reforçando, conseqüentemente, um discurso determinista.

De acordo com Lukács (1965), a constância do elemento animalesco nas obras de Émile Zola representa uma crítica à desumanização presente na sociedade capitalista:

Sabemos que a insistência zolaiana no quase refere ao elemento animalesco constitui um protesto contra a bestialidade do capitalismo, cujas leis ele não chega a compreender. Na sua obra, contudo, este protesto irracional leva a uma fixação do elemento inumano, à atribuição de um caráter permanente ao animalesco (LUKÁCS, 1965, p. 76).

A utilização de características animais para descrever aspectos físicos ou ações também está relacionada ao mórbido, manifestando-se nos momentos de falecimento de algumas personagens. Exemplos disso incluem Gervaise Macquart, em *A taberna* (1877), que, abandonada, “Limitava-se a sua doença a fazer caretas de macaco fugido” (ZOLA, 1956F, p. 450); Alzire Maheu, em *Germinal* (1885), que, de fome e frio, “(...) tiritava sob aquela luz hesitante, magra como um passarinho agonizante na neve, tão mirrada que se via apenas sua corcunda. (ZOLA, 2012, p. 397); Jeanne Grandjean, em *Uma página de amor* (1878), comparada a “(...) um passarinho doente, agitado, com a respiração difícil dentro das penas. (ZOLA, 1956O, p. 313); e até o suicídio de Flore, em *A Besta Humana* (1890), que “(...) andava, dirigindo-se em linha reta à fornalha para não se desviar da locomotiva, fascinada como o inseto noturno atraído pela chama (ZOLA, 2014, p. 306).

Já na obra *Naná* (1880), essa metáfora animal foi utilizada como ferramenta intertextual de difamação, associada à posição que o indivíduo ocupava na sociedade. Na trama, Anna Coupeau, foi intitulada “A Mosca de Ouro” em um texto publicado em jornal, cuja única finalidade era criticá-la por ser atriz de teatro, considerada sem talento e promíscua. O artigo, que se referia de forma depreciativa a seus antepassados, resgatava e culpava seu sangue contaminado, ou seja, sua própria hereditariedade, estabelecendo uma analogia a um inseto que vivia em meio à podridão e contaminava a todos aqueles a quem tivesse contato:

A crônica de Fauchery, intitulada “A Mosca de Ouro”, era a história de uma moça descendente de quatro ou cinco gerações de bêbados, o sangue estragado por uma hereditariedade de miséria e de bebedeira, que nela se transformava num desequilíbrio nervoso do seu sexo de mulher. Brotara num bairro, nas ruelas parisienses; e alta, bela, de carnes soberbas, tal qual uma planta de estrumeira, vingava os vadios e os abandonados de que era produto. Com ela, a podridão que deixavam fermentar no povo tornara a subir e apodrecia a aristocracia. Transformava-se numa força da natureza, num fermento de destruição, sem mesmo o querer, corrompendo e desorganizando Paris entre as suas coxas de neve, fazendo-a alterar como as mulheres fazem alterar o leite. Era no fim do artigo que vinha a comparação da mosca que apanhava a morte nas podridões cadavéricas toleradas ao longo dos caminhos, e que, sussurrante, dançante, lançando um brilho de pedrarias, envenenava os homens mal pousava neles, nos palácios onde entrava pelas janelas (ZOLA, 2002, p. 190).

A redução da protagonista Naná através da animalização também era reflexo da exacerbação de sua sexualidade. Como Anna Coupeau trabalhou como atriz de teatro, profissão considerada indecente e que, neste caso, fundia-se com a prostituição, a personagem foi apresentada logo no início da narrativa, durante uma atuação teatral em que interpretou a *Blonde Vênus*, com características vulgares e

extravagantes: “Pouco a pouco, Naná tomara posse do público, e agora cada homem exaltava-a. O cio que ela espalhava, como de animal aluado, expandia-se cada vez mais e enchia a sala.” (ZOLA, 2002, p. 32).

A representação do feminino na literatura percorreu da descrição de jovens idealizadas, que transbordavam pureza e delicadeza no Romantismo, passando pela erotização e pelo aprofundamento psicológico no Realismo, até chegar à “naturalização” e equiparação à espécie animal no Naturalismo.

Isto é, se no Romantismo as personagens eram descritas com características de delicadeza e ingenuidade, no Naturalismo elas eram comparadas a outras espécies de animais, sobretudo, no que se refere à sexualidade. À vista disso, a redução de indivíduos ao seu estado mais próximo ao natural, quando aplicadas a personagens femininas na estética naturalista, evidenciou uma ruptura com a perspectiva tradicional da descrição de mulheres na literatura.

Conforme Nazario (2017A p. 61), essa transição descritiva do feminino no campo literário ocorria simultaneamente à transformação do papel da mulher na sociedade e às suas lutas por mais direitos sociopolíticos. No entanto, essa busca por direitos ainda contemplava apenas uma parcela da sociedade feminina, enquanto mulheres pertencentes a grupos marginalizados continuavam batalhando diariamente apenas para sobreviver.

A redução à animalidade vistas nos romances supracitados manifesta-se tanto de forma objetiva, por meio da introdução de características e comportamentos animais nas personagens, quanto de maneira mais subjetiva, através do apagamento da sua humanidade.

A animalização que atinge as personagens – seja individualmente ou coletivamente, independente de gênero, idade ou classe social – apresenta uma visão pejorativa sobre o ser humano, que, desassociado de sua personalidade, passa a ser visto apenas como um organismo. Esse conceito é fruto do pensamento positivista profundamente enraizado na estética literária naturalista.

2.5 Paris viva: a personificação do espaço físico e a humanização das coisas

Quando ergueu os olhos para lá dessa muralha pardacenta e interminável que circundava a cidade, como que isolando-a, apercebeu um grande resplendor, poeirento de sol, acompanhado já pelo matinal suspiro de Paris (ZOLA, 1956F, p. 11).

A cidade de Paris passou por modificações urbanísticas desde antes do governo de Filipe II de França (1165 – 1223), período em que foram construídos seus muros e a ilustre Catedral de Notre-Dame às margens do Sena. Já no período de Henrique IV (1553 – 1610), foram erguidas as edificações das praças Dauphine e Des Vosges e da Pont-Neuf. Durante o governo de Napoleão I, realizou-se a construção das pontes que ligam as duas margens do rio Sena e do Arco do Triunfo, um dos maiores emblemas da capital.

Contudo, foi durante o Segundo Império, sob o governo de Napoleão III, que Paris passou por uma reorganização urbana previamente planejada. Para isso, Napoleão III nomeou Georges Eugène Haussmann como prefeito da cidade, cargo que ocupou de 1853 a 1870 (OLIVEIRA, 2017, p. 130).

O escritor Émile Zola, impressionado com essas transformações urbanas, fez de Paris uma recorrente pintura em suas obras. Em alguns romances da série *Rougon-Macquart*, a capital francesa é mais do que um cenário: tornou-se uma personagem multifacetada, ora radiante e moderna, ora sombria e opressora, mas que, essencialmente, oscila entre o passado e o futuro.

O primeiro romance, *A fortuna dos Rougon* (1871), apesar de ser ambientado na cidade fictícia de Plassans, já introduziu a imagem de uma Paris idealizada. Vista de fora, a capital era considerada um lugar de prosperidade e cobiça para os descendentes dos *Rougon-Macquart*, que buscavam nela melhores oportunidades de crescimento pessoal, fosse por meio dos estudos ou de empregos. Na perspectiva dos provincianos de Plassans, Paris era almejada como um espaço de oportunidades e, sobretudo, de conquista: “Em Plassans dorme-se, quando em Paris se combate (ZOLA, 1956E, p. 87).

A segunda narrativa, *O Regabofe* (1871), já ambientada em Paris, Zola principiou sua pintura da urbanização pela qual a cidade passava. O autor retratou as modificações nas áreas centrais, destacando a abertura de grandes bulevares e a substituição de bairros antigo por construções modernas:

Saccard permitira-se um dia consultar, no gabinete do prefeito, aquele famoso plano de Paris, sobre o qual "uma augusta mão" traçara a tinta vermelha nas principais avenidas do primeiro traçado. Aquêles sangrentos traços de pena cortavam Paris ainda mais profundamente do que a mão do funcionário da Prefeitura. O boulevard Malherbes, que deitava abaixo palácios soberbos nas ruas de Anjou e da Ville-l'Évêque, e que precisava de consideráveis trabalhos de atêrro, devia ser um dos primeiros a ser aberto. Quando Saccard foi visitar a propriedade da rua de La Pepinière, pensou naquela tarde de outono, em que jantara com Ângela no alto de Montmartre e durante o qual caíra, ao pôr do sol, uma chuva tão densa de luíses de ouro sobre o bairro da Madeleine. Sorriu ao pensar que a nuvem radiosa desabara sobre a sua casa, no seu pátio, e que era êle quem ia apanhar as moedas de vinte francos (ZOLA, 1956J, p. 85).

Nessa obra, a Paris de Zola foi construída pelo viés do processo de modernização planejado pelo Barão de Haussmann, um projeto que colocou em confronto a busca pelo avanço do moderno e a preservação da arquitetura tradicional: "(...) a conservação da Paris secular e a construção da Paris do futuro, polaridade que permanece no desenrolar de sua urbanização até a contemporaneidade." (OLIVEIRA, 2017, p. 130).

Em *O ventre de Paris* (1873), Zola já adentrou na coletividade para retratar a agitação do famoso mercado *Les Halles*, conhecido como o "ventre" da cidade. A narrativa, por vezes sinestésica, trouxe uma Paris de cenários coloridos, diversificada em aromas e sabores, onde, sobretudo, destacavam-se os contrastes sociais, como a fome e a abundância de alimentos coexistindo:

Os Mercados colossais, os alimentos exuberantes e forte haviam acelerado a crise. Pareciam-se-lhe o animal satisfeito e a mastigar, Paris de tripa e tudo, digerindo a sua gordura, apoiando cegamente o império. Punham em derredor dele colos imensos, rins desformes rostos redondos como argumentos continuados contra a sua magreza de mártir o seu rosto pálido de incontentado. Era o ventre do comerciante, o ventre de média honestidade, abastecendo, feliz, luzido ao sol, achando que tudo ia às mil maravilhas, que nunca as pessoas de hábitos moderados haviam engordado tão excelentemente (ZOLA, 1956L, p. 152).

Na trama, Zola expôs a desigualdade social através da descrição do luxo dos bairros burgueses, habitados pelos residentes do lado direito do rio Sena, em contraste com a miséria dos moradores das áreas pobres, localizados no bairro de Goutte d'Or.

Direcionando seu olhar crítico, desta vez especificamente para o popular bairro operário de Goutte d'Or, em *A taberna* (1877), Zola abordou as condições sociais de seus moradores, um grupo formado majoritariamente por operários, marginalizados pelos moradores das áreas mais centrais. Isso resultou em um contraste marcante

entre o ambiente decadente e sombrio do bairro e o cenário sedutor e iluminado do centro da capital:

No alto, do lado da rua da Goutte d'Or, havia lojas sombrias de vidraças sujas, sapateiros, tanoeiros, uma mercearia infecta, uma taberna falida, cujas portas, fechadas desde algumas semanas, estavam cobertas de cartazes. Na outra extremidade, direito a Paris, tapavam o céu prédios enormes de quatro andares, cujos pavimentos inferiores eram habitados por lavadeiras, umas ao lado das outras em bloco; somente a porta de um cabeleireiro, pintada de verde e cheia de frascos de cores suaves, dava um tom alegre àquele canto de sombra com o reflexo vivo das suas bacias de cobre, sempre asseadíssimas. Mas onde a rua se tornava mais alegre era ao meio, no sítio onde as construções, tornando-se mais raras e baixas, deixavam entrar em ondas o ar e a luz (ZOLA, 1956F, p. 105).

Como se conduzisse seu leitor por Paris, à medida que Zola se aproximava das áreas mais centrais, o ambiente retratado tornava-se mais acolhedor e convidativo. Logo, se de um lado havia lojas com o aspecto de abandonadas e sujas, do outro, era visto grandes prédios com comércios decorados e lucrativos, onde: “Sob o luxo crescente de Paris, a miséria do bairro rebentava e sujava aquele esboço de uma nova cidade tão rapidamente edificada.” (ZOLA, 1956, p. 418)

Já no romance *Uma página de amor* (1878), a cidade de Paris desempenhou o papel de consolo e de companhia à Hélène Grandjean quando reconheceu seu amor por Henrique Deberle:

Paris lá estava, em tôdas as ocasiões, intrometendo-se entre as suas dores e suas esperanças, como um amigo que se impunha. Ela ainda o ignorava, nunca estivera tão longe d'ele, mais indiferente às suas ruas e ao seu povo; e êle enchia-lhe a solidão (ZOLA, 1956O, p. 207).

Em outros momentos deste romance, a descrição de Paris refletiu os sentimentos das personagens, passando assim por uma transição que acompanhou a mudança de estado de espírito da pequena Jeanne Grandjean, filha de Hélène. Assim, se no início da narrativa a cidade era retratada como bela e promissora, tal como o futuro da criança, quando Jeanne sentiu uma profunda tristeza ao ser abandonada por sua mãe, Paris tornou-se melancólica e sombria:

Não compreendia o abandono. Era uma coisa enorme, monstruosa, que não podia entrar no seu coraçãozinho sem o fazer disparar. Sentia um calafrio quando tinha pensamentos confusos, lentamente despertados. Seria assim então? Abandonavam-se as pessoas, cada qual ia para seu lado, não se tornavam a ver, não se amavam mais. E com os olhos voltado para Paris, imenso e melancólico, ficava completamente indiferente; diante da sua paixão de doze anos adivinhava as crueldades da existência (ZOLA, 1956O, p. 283).

Já na obra *Naná* (1880), Paris transformou-se em um retrato da hipocrisia e da decadência moral da alta sociedade por meio do mundo da prostituição de luxo. Era, na trama, a cidade do espetáculo e da perdição, onde através da protagonista, Naná,

Zola deu um rosto a uma parcela da sociedade parisiense corrompida moralmente, obcecada pela superficialidade e em constante busca por prazeres efêmeros:

Estava ali Paris, a Paris das letras, das finanças e do prazer, muitos jornalistas, alguns escritores, corretores da Bolsa, mais prostitutas do que mulheres honestas; gente singularmente misturada, composta de todos os gênios, estragada por todos os vícios, gente em que a mesma fadiga e a mesma febre passavam nos rostos (ZOLA, 2002, p. 16).

Em *O paraíso das damas* (1883), Paris foi pintada pela lente do luxo e da modernização do comércio. Neste romance Zola construiu, novamente, o contraste entre os benefícios e os impactos negativos da ascensão de grandes magazines parisienses, que transformaram a organização do comércio local:

Meu Deus! Apenas torturas! Famílias que choram, velhos largados nas calçadas, todos os dramas pungentes da ruína! E ela [Denise] não podia salvar ninguém, tinha consciência de que aquilo era bom, que esse estrume de misérias era necessário à saúde da Paris de amanhã (ZOLA, 2008, p. 432).

A Paris de Zola estabeleceu-se como um centro urbano próspero para uma burguesia em ascensão, que vivia economicamente e socialmente da expansão do comércio, do acúmulo de capital e da sociedade privada, possuindo grande parte do poder econômico, político e social.

Para a historiadora francesa Jeanne Gaillard (2008), esse desenvolvimento comercial representava a modernização social, na qual as lojas de departamento parisienses se tornaram símbolos da urbanização:

Que existe uma aliança entre a Paris moderna e a loja de departamentos, não há a menor dúvida para Zola; que a estética da loja de departamentos caminha justamente com uma admiração precoce pelo urbanismo do Segundo Império, não se faz dúvida ao leitor (GAILLARD, 2008, p. 21).

Todavia, nesta obra, Zola também expôs o antagonismo entre os trabalhadores, que buscaram melhores oportunidades na capital, e comerciantes mais tradicionais, que pereceram dentro dessa sociedade capitalista.

Já em *Germinal* (1885), embora ambientado predominantemente nas minas de carvão da fictícia Montsou, interior da França, o espírito da revolução que rondava as regiões interioranas centralizava-se em Paris. Porém, era na tranquilidade das cidades pequenas que as lutas sociais repercutiam com mais impacto:

Os disparos de Montsou haviam repercutido em Paris e ecoaram bastante. Fazia quatro dias que todos os jornais da oposição se indignavam e estampavam na primeira página relatos atrozes: 25 feridos, catorze mortos, entre os quais duas crianças e três mulheres; e havia ainda os prisioneiros, Levaque se tornara uma espécie de herói, creditavam a ele ter respondido com suprema grandiosidade à interpelação de um juiz. O Império, ferido na própria carne por aquele punhado de balas, fingia a calma de todos os

poderosos sem perceber a gravidade de suas chagas. Havia sido apenas uma colisão lastimável, um fato isolado numa região sombria, muito longe das ruas pavimentadas de Paris, as quais formavam as opiniões. Logo se esqueceriam, a companhia recebera a ordem oficiosa de abafar o caso e acabar com a greve, cuja duração irritante se transformava num perigo social (ZOLA, 2012, p. 455).

Os ideais socialistas e os confrontos sociais que, aos poucos, chegavam às cidades interioranas repercutiam na capital através da imprensa, alimentando a luta de revolucionários da grande Paris.

Deste modo, nesta narrativa, Paris foi desenhada como a matriz influenciadora das lutas sociais e políticas. Em contrapartida, também abrigava um governo imperial que tentava minimizar os confrontos sociais ocorridos nas cidades do interior, tratando-as como incidentes isolados e sem consequência sobre a deslumbrante e agitada vida urbana da capital.

Em *A obra* (1886), a cidade de Paris, com sua beleza enaltecida, transformou-se em no ambiente da juventude que transmitia uma vivacidade capaz de encantar e seduzir o grupo de jovens artistas que buscavam conquistá-la e recriá-la em suas obras:

Era a expansão usual, o bando de camaradas que, aos poucos, se juntavam ao longo do caminho, a marcha livre de uma horda que partia em guerra. Esses rapazes, com a bela energia de seus 20 anos, tomavam posse do calçamento. Desde que eles se juntavam, era como se fanfarras soassem diante deles, agarravam Paris com uma mão e a colocavam tranquilamente nos bolsos. Não tinham dúvida sobre a vitória, passeavam seus sapatos velhos e suas jaquetas gastas, desdenhosos dessas misérias, de resto, bastando querer para serem os mestres. E isso era acompanhado por um imenso desprezo a respeito de tudo o que não fosse a arte deles, desprezo pela fortuna, desprezo pelo mundo, desprezo, sobretudo, pela política. Para que servem essas sujeiras? Nelas, só havia caducos! Uma injustiça soberba os animava, uma ignorância deliberada das necessidades da vida social, o sonho louco de serem apenas artistas na terra. Eles eram estúpidos às vezes, mas essa paixão os tornava corajosos e fortes (ZOLA, 2022, p. 81).

Segundo Candido (2006), nos romances de Émile Zola, o processo de personificação não ocorre apenas em relação à cidade de Paris, mas também em outros ambientes, nos quais há a atribuição de sentimentos ou ações humanizadas a coisas inanimadas:

(...) o romance naturalista terá operado uma redução do elemento humano à esfera das coisas inanimadas. Mas no caso de Zola, dá-se o oposto: estas é que são alçadas ao nível do homem pela injeção de simbolismo, resultando humanização, e não a reificação usual nos livros pitorescos, de cunho exótico e regionalista, onde o homem é nivelado à coisa e se torna *elemento* do ambiente (CANDIDO, 2006, p. 47).

Portanto, em vez de reduzir as pessoas ao nível do inanimado, Zola também “humanizava” o ambiente, ou partes dele. Esses elementos, além de adquirirem

características humanas em suas descrições, ganhavam nomes próprios e identidades, convertendo-se em personagens nas narrativas. Exemplos disso incluem: Os Mercados, em *O ventre de Paris* (1873); a loja Paraíso das Damas, em *O paraíso das damas* (1883); a mina Voraz, em *Germinal* (1885); a locomotiva Lison, em *A besta humana* (1890); e a Bolsa em *O dinheiro* (1891).

O romance *O ventre de Paris* (1873), por exemplo, foi ambientado predominantemente nos “Mercados”, sempre mencionados na obra no plural e com a inicial em letra maiúscula. Seus pavilhões, juntos, formavam uma única entidade, tornando-se o protagonista do romance: “A grande voz dos Mercados estrondava mais alto.” (ZOLA, 1956L, p. 26).

Já em *O paraíso das damas* (1883), no contexto histórico de expansão do consumo em massa e do crescimento de grandes lojas, Zola retratou a maneira como o “Monstro”, a loja Paraíso das Damas, “devorava” os pequenos comerciantes. Isso pode ser exemplificado na experiência do senhor Bourras, que “(...) sentia muito bem o aperto que fazia estalar sua lojinha; via-se diminuir, e temia ser ele mesmo sugado para dentro do monstro (...)” (ZOLA, 2008, p. 246).

De forma semelhante, a mina de carvão de *Germinal* (1885) foi representada como um animal Voraz, condizente com seu próprio nome, que engolia os trabalhadores que nela adentravam: “(...) a Voraz se comprimia como um animal cruel, cada vez mais retraída, respirando com um fôlego cada vez mais longo e copioso, e parecendo incomodada pela dolorosa digestão de carne humana.” (ZOLA, 2012, p. 16).

A personificação do espaço físico nesses dois últimos romances supracitados foi representada por aspectos negativos, uma vez que possuíam características grotescas, associadas à destruição, sendo comumente comparada a um monstro que aniquilava seus adversários.

Em *Germinal* (1885), por exemplo, Étienne: “(...) revia o monstro engolindo sua ração de carne humana, os elevadores emergindo e voltando a mergulhar, devorando o carregamento de homens sem intervalo, com o apetite fácil de um gigante insaciável.” (ZOLA, 2012, p. 514).

Já em *O paraíso das damas* (1883), a senhora Baudu: “(...) encontrava-se ali parada, toda pálida, com seus olhos brancos fixados no monstro; e, embora resignada, não podia vê-lo, dar com ele assim do outro lado da rua, sem que um desespero mudo lhe inchasse as pálpebras.” (ZOLA, 2008, p. 46).

Também representada de forma ambígua, a imponente Bolsa de Valores, em *O dinheiro* (1892), era capaz tanto de destruir e também de edificar a vida de homens comuns. Na trama, a Bolsa, como se fosse o coração da cidade de Paris, sempre pulsando, ganhou vida por meio do poderoso mundo dos negócios e da especulação financeira:

E ele, à beira da sarjeta, ensurdecido pelas vozes longínquas, acotovelado pelos empurrões de pessoas apressadas, sonhava mais uma vez com a realeza do ouro, naquele quarteirão de todas as febres, onde a Bolsa, da uma às três horas, pulsava no centro, como um coração enorme (ZOLA, 2020, p. 21).

A personificação do ambiente nas obras zolaiana também pode ocorrer de maneira sexualizada, sendo nivelada a um feminino que seduzia e que levava os camponeses a manifestarem seus instintos de posse e perversão.

No romance *A terra* (1887), a “terra” ora é comparada a uma mãe que abrigava e nutria, ora a uma mulher que deveria ser dominada e cultivada:

Ah! que terra consoladora, amava-a agora mais que a tudo! Com uma paixão na qual não entrava apenas a rude avareza do camponês, com uma paixão sentimentalista, quase intelectual, porque sentia bem a mãe comum, a mãe que lhe tinha dado a sua existência, a sua alimentação, e na qual havia de se introduzir um dia. Primeiro, na infância, educado nela, a sua aversão pelo colégio, o seu desejo de fazer uma fogueira com os livros, tudo originava-se dos seus hábitos de liberdade, das belas galopadas através das plantações, saciar-se do ar livre aos quatro ventos da planície. Mais tarde, depois de suceder a seu pai, amara-a como um amante, num amor mais ponderado como se a tivesse recebido numa união legítima para a fecundar. E essa paixão aumentava mais e mais, à medida que lhe dedicara todo o seu tempo, todo seu dinheiro, toda a sua vida, como a uma mulher boa e nobre, a quem perdoasse os caprichos e mesmo as traições. Às vezes precipitava-se quando ela se apresentava má, quando, demasiadamente seca ou demasiadamente úmida, ela devorava as sementes sem produzir; mas depois jogava a culpa contra si, ou sua competência: se ela não havia procriado, a culpa devia ser dele (ZOLA, 1956G, p. 132).

Nesta obra, a associação entre a terra e o feminino encontra-se na descrição minuciosa da beleza do campo como fonte de desejo e paixão.

Em um processo cíclico, as estações do ano também são descritas de forma bem marcadas e lírica. Assim, a “terra” não somente ganhava vida, mas também se tornava a personagem central, em torno da qual toda narrativa gravitava, isso ocorria na mesma proporção que Jean Macquart transformava-se em uma personagem passageira, cuja função era trazer ao romance o olhar do outro.

Essa relação íntima entre o sujeito e a representação personificada do feminino também está presente no romance *A besta humana* (1890). No entanto, a personificação ocorre em relação à máquina, visto que a locomotiva Lison, conduzida

pelo protagonista Jacques Lantier, ora era comparada a uma mulher que deveria ser “domada”, ora era enaltecida, adquirindo uma superioridade em comparação à figura feminina:

E de fato, ele adorava aquela máquina, sob sua responsabilidade há quatro anos. Havia conduzido outras, algumas dóceis outras rebeldes, corajosas ou preguiçosas. Sabia então que cada uma tem seu gênio próprio e que muitas não valiam nada, como se diz de mulheres de carne e osso. Amava então a Lison por suas indiscutíveis e raras qualidades de boa companheira. Era meiga, obediente, de partida rápida e capaz de manter, em seguida, graças à sua boa vaporização, marcha regular e contínua. Muitos diziam que o arranque tão fácil que tinha se devia às excelentes braçadeiras das rodas e, mais ainda, à perfeita regulagem das gavetas, assim como vaporizava tão bem, com tão pouco combustível, pela qualidade do cobre dos tubos e pela boa disposição da caldeira. Ele, entretanto, sabia haver algo mais, pois outras locomotivas, identicamente construídas e montadas com igual esmero não apresentavam nenhuma das suas qualidades. Havia a alma, o mistério da fabricação, o algo mais que o acaso do martelo acrescenta ao metal, que o manuseio do operário montador dá às peças: a personalidade da máquina, a vida (ZOLA, 2014, p. 158).

A máquina tornava-se o motor condutor do romance. Para Jacques Lantier, Lison era a amante perfeita: submissa e obediente a quem a controlava.

Nos romances naturalistas, assim como os homens, as máquinas eram descritas como aptas e potentes, mas que guardavam dentro de si um animal selvagem. Então, em uma metamorfose recíproca, as máquinas assumiam comportamentos humanos, enquanto os humanos se mecanizavam, agindo como máquinas.

Já no romance *A obra* (1886), a interminável obra que Claude Lantier pintava ganhou vida através de sua obsessão por revolucionar nas artes. Por isso, desempenhando a função de personagem, a mulher de seu quadro – e, sobretudo, sua beleza imortal – tornou-se uma rival de Christine, esposa e modelo da pintura, ao torturá-la, a cada sessão com Claude, escancarando seu lento e ininterrupto envelhecimento:

Ah! Essa pintura, sim! Sua pintura, é ela, a assassina que envenenou minha vida. Pressenti desde o primeiro dia, tive medo dela como de um monstro, achei abominável, execrável; e aí, a gente é covarde, eu o amava demais para não a amar, acabei me acostumando com essa criminosa... Mas, depois, como sofri com isso, como ela me torturou! Em dez anos, não me lembro de ter vivido um dia sem lágrimas... Não, me deixe, estou me aliviando, preciso falar, já que encontrei a força. Dez anos de abandono, de esmagamento cotidiano; não ser mais nada para você, sentir-me cada vez mais deixada de lado, chegar a um papel de criada; e a outra, a ladra, vê-la se instalar entre você e eu, e tomar você, e triunfar, e me insultar... Pois ouse dizer que ela não invadiu você, membro por membro, o cérebro, o coração, a carne, tudo! Ela o agarra como um vício, ela o devora. Enfim, é ela sua mulher, não é? Não sou mais eu, é ela que dorme com você... Ah! Maldita! Ah! Cadela! (ZOLA, 2022, p. 377).

Por fim, à medida que compôs a saga *Les Rougon-Macquart*, Émile Zola reconstruiu uma Paris complexa e multifacetada, uma grande cidade em constante transformação, que refletia as contradições e mudanças da França do século XIX e que impactava as vivências interioranas. A personificação dos espaços físicos e de objetos inanimados ocorre de maneira lírica e alegórica, perpassando o aspecto físico e alcançando dimensões simbólicas e podendo destacar-se narrativamente tanto quanto as demais personagens, ao ganhar uma identidade e adquirir uma função própria capaz de influenciar os sujeitos que nelas estão imersos.

2.6 Determinismo social ou hereditariedade?

“Uma tão extraordinária mistura do excelente e do pior, uma humanidade em miniatura, com todas as suas taras e todas as suas lutas.” (ZOLA, 1956I, p. 325).

A teoria determinista, atribuída ao historiador Hippolyte Taine, representante francês do novo credo científico apoiado no método da experimentação, surgiu de uma corrente filosófica que defendia a existência de relações de causa e efeito nas ações dos indivíduos e, conseqüentemente, em suas vidas, estando diretamente interligadas e dependentes do mundo externo.

Inspirado na Medicina Experimental Moderna de Claude Bernard, que já pregava a corrente filosófica do determinismo, Taine desenvolveu e divulgou sua Teoria Determinista, na qual defendia que as características dos indivíduos tinham explicações tão naturais quanto os processos biológicos e que os eventos físicos e morais poderiam ser analisadas cientificamente. Logo, os homens não possuíam livre arbítrio, pois lhes faltava o poder de escolher suas ações, estando estas constantemente influenciadas pelo meio social, pela etnia e pelo contexto histórico. Em seu prefácio ao livro *História da literatura inglesa* pregou:

“Pouco importa que os fatos sejam físicos ou morais; eles sempre têm as suas causas. Tanto existem causas para a ambição, a coragem, a veracidade, como para a digestão, o movimento muscular e o calor animal. O vício e a virtude são produtos (químicos) como o açúcar e o vitriolo” (TAINÉ *apud* JOSEPHSON, 1958, p. 104).

O pensamento determinista, no entanto, é bastante antigo e pode ser encontrado desde a Grécia Antiga. Um exemplo é o mito das Moiras (ou Meras), personificações do destino de cada ser humano. Essas divindades da mitologia grega eram conhecidas por sua inflexibilidade e por acompanharem toda a existência de

uma pessoa, sendo responsáveis por fiar, tecer e cortar o fio da vida, simbolizando respectivamente: o nascimento, o percurso, e o fim da vida, determinando assim o destino de cada indivíduo desde o nascimento (GRIMAL, 2005, p. 306).

O determinismo também esteve expressivamente marcado nas tragédias gregas, que eram conhecidas pela presença de um forte fatalismo, como em *Édipo Rei*, que apresenta a trajetória de um filho da realeza em sua tentativa em interferir em uma maldição rogada pelos deuses, que o destinava matar seu pai e se casar com sua própria mãe, resultando em uma constante luta entre o indivíduo e seu destino. Escrita pelo dramaturgo Sófocles (497 a.C. – 406 a.C.), a peça trabalhou diretamente questões da condição humana e suas influências externas ao explorar o fatalismo grego. O protagonista, Édipo, assim como seus pais, Laio e Jocasta, não conseguiu escapar de seu destino trágico, seguindo, mesmo sem querer, o que lhe foi predestinado. De acordo com Carpeaux (2008A):

De igual modo se torna Édipo o símbolo permanente dos erros trágicos da humanidade: através das complicações do enredo quase diabólico, os erros se dissipam e Édipo se transforma de homem infeliz em homem trágico, aceitando o que a vida lhe impôs. No fim das tragédias sofocianas, os personagens são mais dignos do que eram antes. Eis a solução euripídica que Sófocles achou para o conflito esquiliano: ordem divina e ordem terrestre, cujo conflito torna tão dolorosa a vida, reconciliam-se na dignidade humana. Em Sófocles, tudo é harmonia, sem que fosse esquecido uma só vez o fundo escuro da nossa existência. Sófocles é humanista. Mas não é um humanismo satisfeito e suficiente, porque o humanismo grego nunca se esquece da precariedade do mundo, pela possível ira dos deuses, nem da tristeza deste mundo que nos impõe o silêncio piedoso no fim da tragédia (CARPEAUX, 2008A, p. 73).

No âmbito religioso, Aurélio Agostinho de Hipona (354 – 430), um dos mais importantes teólogos dos primeiros séculos do cristianismo, não pregava a pureza humana nem considerava que os problemas do mundo estivessem dissociados da justiça divina. Pelo contrário, afirmava que tais questões faziam parte dos planos superiores da Providência e que a fé deveria estar acompanhada da razão, a qual justificaria tanto a liberdade humana quanto o *livre-arbítrio*. De acordo com Lorenzo Mammi (2017), em seu prefácio para uma edição da obra *As confissões de Santo Agostinho*, o teólogo defendia que a predestinação:

(...) postula que não apenas a nossa salvação ou danação, mas também nossa própria boa ou má vontade seria predeterminada pela vontade de Deus. E que, no entanto, a responsabilidade pelo pecado deve ser atribuída não a Deus, mas ao homem, porque nossa vontade, ainda predeterminada, pertence a nós e nos qualifica (MAMMI, 2017, p. 12).

Justamente sua fé na onipotência de Deus levou Santo Agostinho, como ficou universalmente conhecido, a questionar as leis divinas deterministas. Se existia a

possibilidade de escolha entre o bem e o mal, e se havia uma punição para aqueles que escolhessem o segundo, então o caminho tornava-se uma eleição individual, e não uma determinação divina:

Em uma idade mais avançada, Agostinho rejeitou a abordagem maniqueísta. Ele não conseguia entender por que a luta entre o bem e o mal seria interminável. Por que Deus não vencida a batalha? Não era certo que as forças do bem eram mais fortes que as do mal? Por mais que os cristãos aceitassem a possível existência de forças do mal, elas nunca são tão grandes quanto a força de Deus. Mas se Deus era verdadeiramente todo-poderoso, como Agostinho passou a acreditar, os problemas do mal permaneceriam. Por que Deus permitia o mal? Por que havia tanto mal? A solução não é nada fácil. Agostinho pensou exaustivamente sobre esses problemas, e sua principal solução baseou-se na existência do livre-arbítrio: a capacidade humana de decidir o que fazer. Esse argumento costuma ser chamado de defesa do livre-arbítrio e trata-se de uma teodiceia – a tentativa de explicar e defender a ideia de como um Deus bom permitia o sofrimento (WARBURTON, 2013, p. 42).

Por conseguinte, o conflito sobre a possível existência de uma força maior que determinava o destino de cada indivíduo confrontava o conceito de imposição divina e se desprendia da visão maniqueísta imposta pelo próprio sistema religioso. Esse pensamento agostiniano propagava uma luta eterna entre duas forças, o bem e o mal, e passou a pregar um pós-determinismo, preceito que afirmava a existência do livre arbítrio: a escolha do caminho a seguir, concedida por Deus às pessoas.

Já no século XIX, as teorias científicas que abordavam conceitos deterministas e hereditários forneceram à nova classe burguesa um aporte para reforçar a já existente desigualdade social.

O naturalista e biólogo britânico Charles Darwin, criador da teoria da evolução das espécies, publicou, em 1859, o livro *On the Origin of Species*, traduzido para o português como “A Origem das Espécies”. Esse texto foi de extrema importância não somente por ser o mais completo sobre o tema, mas também por abordar a questão da hereditariedade sem a visão restritiva relacionada à procriação e à criação. Com isso, revolucionou o pensamento científico de seu tempo ao confrontar a visão religiosa predominante, o criacionismo.

Em seu livro, Darwin não apresentou explicitamente uma posição sobre a existência de um determinismo. Porém, ao defender que a sobrevivência das espécies dependia de sua capacidade de adaptação ao meio – teoria conhecida por “Seleção Natural” –, ele já demonstrava um entendimento determinista, no qual só existiria sobrevivência se houvesse a possibilidade de adaptação. De acordo com Warburton (2013), a teoria da evolução já existia; a novidade trazida por Darwin foi a introdução do conceito de “adaptação”:

Outras pessoas antes de Darwin, inclusive seu avô, Erasmus Darwin, haviam sugerido que animais e plantas evoluíam. O que Charles Darwin acrescentou a isso foi a teoria da adaptação pela seleção natural, o processo que leva os mais bem-adaptados a sobreviver e passar adiante suas características. Essa luta por sobrevivência explica tudo. Não se trata somente de uma luta entre os membros de diferentes espécies; os membros da mesma espécie também lutam uns contra os outros. Todos competem para passar suas características para a próxima geração. Foi dessa maneira que se deram as características de animais e plantas que parecem ter sido inventadas por uma mente inteligente (WARBURTON, 2013, p. 165).

Destaca-se que a teoria da Seleção Natural proposta por Darwin influenciou também o conceito conhecido como “eugenia”, corrente de pensamento proposta, em 1883, pelo antropólogo inglês Francis Galton (1822 – 1911). Galton defendia a superioridade de certas “raças” sobre outras e sua prevalência no ambiente através de características hereditárias. Quando aplicada à espécie humana, a eugenia tinha como objetivo promover a “melhoria” das futuras gerações, o que seria utilizado, em certos períodos da história, como justificativa para uma possível tentativa de controle social (NAZARIO, 2017A, p. 29).

O movimento estético literário naturalista de Émile Zola foi influenciado tanto pela teoria darwiniana de Seleção Natural quanto pela teoria dos três fatores determinantes, proposta por Hippolyte Taine. Esta defendia que “(...) três fontes diferentes contribuem para produzir esse estado moral elementar: a raça, o meio e o momento (TAINÉ, 1939, p. 20, tradução nossa).

Adepto da corrente positivista, Taine (1939) definia o “momento” como as circunstâncias que desencadeavam as ações dos indivíduos, estando mais relacionado ao tempo histórico. Já o “meio” era visto como um conjunto de crenças, hábitos e instituições que moldavam os indivíduos, estando associado ao ambiente que o sujeito estaria inserido. Por fim, a “raça” era compreendida como as “disposições inatas e hereditárias que o homem carrega consigo e que estão ligadas, geralmente, às diferenças marcantes de temperamento e de estrutura corporal” (TAINÉ, 1939, p. 20, tradução nossa). Ou seja, para o historiador francês, o conceito de “raça” estava mais relacionado ao entendimento de herança genética.

As obras de Émile Zola, especialmente toda a saga de romances *Rougon-Macquart*, apresentam uma marcante e intensa presença do determinismo, tanto no discurso e no desenvolvimento de suas narrativas quanto no destino de suas personagens. Conforme Caroni (1995), o escritor era fortemente determinista e não cedia ao popular ou ao comercializável. Além disso, suas personagens não se resumiam a estereótipos vulgares. Sua crença era:

(...) um enfoque negativo da condição humana centrada na sua dimensão natural e sem o reconforto de nenhum suporte espiritual: coisa no universo das coisas, o homem está condicionado pelo meio ambiente e pelo estigma hereditário que se renovam sem parar no ciclo vida-morte. Como a pedra e a planta, o ser humano tem o seu destino inscrito no cosmos universal, e não escrito numa bíblia qualquer. A metafísica cede seu lugar à física, mesmo se o mistério persiste... (CARONI, 1995, p. 10).

Para isso, Zola apoiava-se em conceitos científicos de sua época para defender a análise do indivíduo por meio de sua composição familiar, posição social e ambiente que o cercava, permitindo uma melhor compreensão de como os elementos internos e externos inerentes ao sujeito influenciariam seu comportamento.

Por esse motivo, no naturalismo, acreditava-se que o indivíduo era produto do meio e vítima da hereditariedade, e que seu comportamento estava pré-determinado pela composição biológica e pelas engrenagens da sociedade. Apesar disso, para Nazário (2017A), essa análise estava mais direcionada às características ou práticas sociais consideradas moralmente, religiosamente ou culturalmente reprováveis:

Predominava, assim, na literatura naturalista, o instintivo e o fisiológico, as pulsões agressivas e violentas, um erotismo decadente e mórbido, com a exploração da homossexualidade, do lesbianismo, do incesto, da loucura hereditária, em personagens dominados por suas paixões e cuja vontade consciente mostrava-se incapaz de subjugar a “natureza animal” do homem (NAZARIO, 2017A, p. 48).

Em seu já referido texto teórico intitulado *O Romance Experimental*, Émile Zola defendia a existência de um determinismo no caráter e nas ações das pessoas, estreitamente interligado a elementos externos ao indivíduo. No livro, o próprio escritor comparou a organização social ao funcionamento do corpo humano, argumentando que havia um processo recíproco: o meio influenciava o sujeito, e o sujeito também influenciava o meio:

Na sociedade, tanto quanto no corpo humano, existe uma solidariedade que liga os diferentes membros, os diferentes órgãos, entre si, de tal modo que, se um órgão apodrece, muitos outros serão atingidos e uma doença muito complexa se declara. Assim sendo, quando em nossos romances fazemos experiência sobre uma ferida grave que envenena a sociedade, procedemos como o médico experimentador: tentamos encontrar o determinismo simples inicial, para chegar depois ao determinismo complexo cuja ação ocorreu em seguida (ZOLA, 1982, p. 51).

Segundo a pesquisadora Célia Berrettini (2017), as bases do método experimental na literatura zolaiana encontravam-se tanto no determinismo externo, ocorrido no meio social, quanto no determinismo interno, que correspondia à hereditariedade:

Para garantir ainda a objetividade, lança mão das leis do determinismo: suas personagens são determinadas pela hereditariedade (determinismo interno)

e pelo meio (determinismo externo), não se esquecendo, pois, da lição de Taine, entre outros, quando observa: “dou uma importância considerável ao meio”. E acrescenta que “seria preciso abordar as teorias de Darwin, mas este é apenas um estudo geral sobre o método experimental aplicado ao romance” (BERRETTINI, 2017, p. 238).

À vista disso, o determinismo não estaria apenas relacionado ao indivíduo, evidenciado tanto na construção genealógica da família *Rougon-Macquart* quanto na caracterização de muitas outras personagens do escritor, mas também se manifestou na descrição do coletivo, por meio da construção dos diferentes grupos sociais.

Em seu romance *Germinal* (1885), por exemplo, embora a profissão de minerador estivesse associada a uma herança – como representado na família dos Maheu, em que a pobreza e o trabalho de extração de carvão se tornaram tradição familiar –, o fator determinista está mais condicionado à classe social e à situação financeira das personagens.

Logo no início da narrativa, em um diálogo entre Étienne Lantier e Boa-Morte, o membro mais velho da família Maheu, revelou-se que o trabalho de minerador, passado de pai para filho, ocorria desde a criação da Companhia das Minas de Montsou. Essa “herança” resultava em um trabalho contínuo, voltado apenas para a sobrevivência, marcado pela falta de perspectiva de uma vida melhor.

É possível perceber que o determinismo foi propagado de maneira inconsciente através de diálogos e discursos das próprias personagens prejudicadas por esse sistema social. Um exemplo disso é a fala da Senhora Maheu, matriarca da família, que, ao buscar doações na grande e confortável moradia dos Grégoires, expôs um conformismo referente à sua atual condição social e financeira:

- Não estou querendo me queixar. As coisas são assim, é preciso aceitar; ainda mais que, mesmo que tentássemos, não mudaríamos nada... Na verdade, o melhor é mesmo tratar de cumprir com honestidade seu trabalho no lugar onde o bom Deus nos pôs a viver (ZOLA, 2012, p. 100).

Esse discurso determinista persistiu ao longo de toda a narrativa. Mais para o final do romance, quando Étienne demonstrou surpresa ao saber que os dois filhos mais jovens, ainda crianças, já estariam exercendo uma função na mina de carvão, a Sra. Maheu questionou-o: "O que você quer? Eles e depois os outros.... Todos vão morrer trabalhando aí dentro. É a vez deles." (ZOLA, 2012, p. 517).

Em seu outro romance, *A terra* (1887), cuja história se desenvolve entre 1860 a 1870, o determinismo social encontra-se inerente aos diálogos e discursos das personagens, evidenciando a desvalorização condicionada da vida dos mais pobres. Contudo, nesse caso, essa visão está mais diretamente relacionada ao contexto

histórico de pós Revolução Francesa (1789 – 1799) e seus confrontos, como destacado na fala do patriarca tio Fouan: “Mandam os nossos filhos para a guerra... Realmente, não vale a pena fazer revoluções; desde que o mundo é mundo está escrito que o camponês há de ser sempre camponês (ZOLA, 1956G, p. 107).

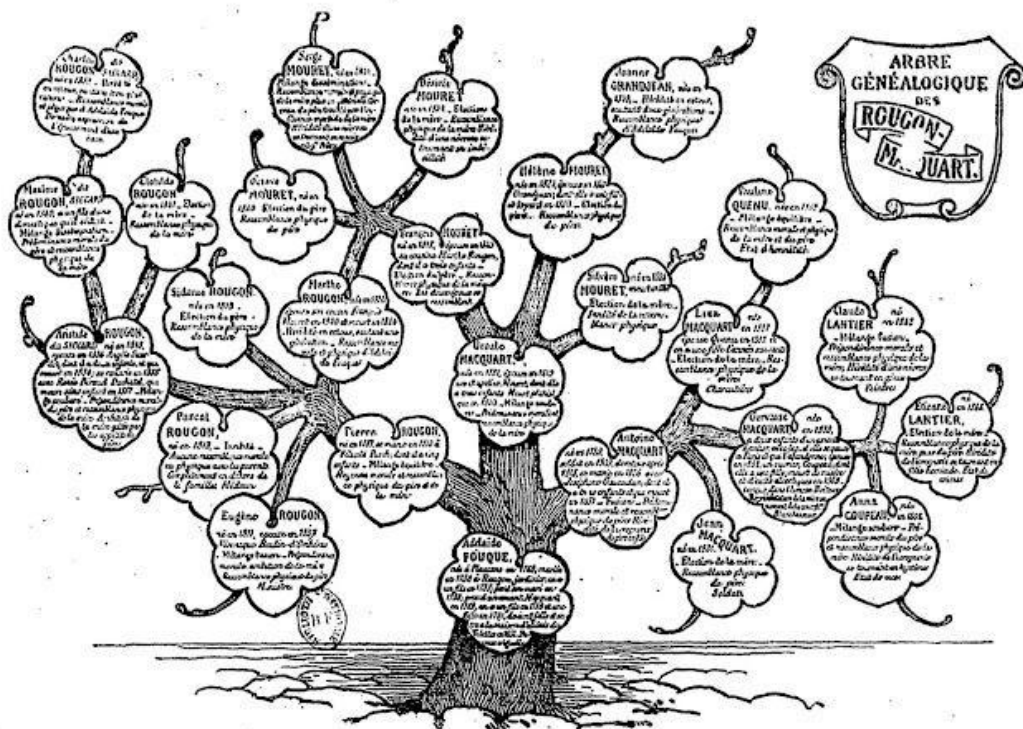
Isto posto, nas obras zolaianas o discurso sobre a desigualdade social associada ao determinismo não era propagado apenas por indivíduos pertencentes da elite, mas também estava enraizado nas falas e ações de personagens que internalizaram um reducionismo social.

Além do determinismo social, no qual o ambiente, aliado ao sistema capitalista, determinava o comportamento das pessoas que ali viviam, as personagens de Zola também eram influenciadas pelo determinismo genético ou, conforme a classificação de Taine, pelo “determinismo racial”, manifestado na aplicação do conceito de hereditariedade em sua literatura.

O estudo do indivíduo em relação ao seu núcleo familiar era fortemente pautado pelo conceito de hereditariedade que, na área da medicina, explica como uma condição genética é transmitida de um antecessor familiar para um descendente. Essa teoria, ao ser adotada por escritores naturalistas, trouxe o debate sobre a possibilidade de uma herança genética que envolvesse características psicológicas e comportamentais, tais como traços da personalidade, distúrbios sexuais e até vícios desenvolvidos na fase adulta. Em conformidade com o próprio escritor Émile Zola: “(...) a questão da hereditariedade tem uma grande influência nas manifestações intelectuais e passionais do homem.” (ZOLA, 1982, p. 42).

A teoria da hereditariedade está presente na literatura naturalista de Zola tanto em núcleos narrativos isolados de diferentes romances quanto ao longo da série de obras *Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire* (1871 – 1893). Essa coletânea literária teve como alicerce uma árvore genealógica criada pelo próprio escritor, na qual cada membro pertencente da família *Rougon-Macquart* possuía um pequeno resumo cronológico de sua vida, incluindo data de nascimento, profissão, propensão hereditária – estas últimas baseadas nas teorias de Claude Bernard – e uma data de morte (Figura 4).

Figura 4 – A árvore genealógica dos Rougon-Macquart. (Versão de 1878)²³



Fonte: Zola (1878)

A série é considerada uma obra-prima da literatura naturalista, destacando-se pela análise aprofundada da natureza humana e das condições sociais da França de sua época.

Cada romance desenvolveu a trajetória de diferentes membros da família *Rougon-Macquart*, fosse como protagonista ou como personagem coadjuvante. De acordo com a pesquisadora Salette de Almeida Cara (2009), os romances de Zola possuíam sentido completo tanto separadamente, em sua unicidade, como em conjunto, interligados em sua totalidade:

Tomando o ciclo dos Rougon-Macquart como um conjunto. Nele a divisão do trabalho, da vida social e das classes estão expostas pela sua própria separação em cada um dos romances que o compõem, todavia, ligados pelos mesmos fundamentos modernos. Desse modo Zola apreendia, como um problema, a totalidade fragmentada do mundo do capital. E sua narrativa alcança um máximo rendimento ficcional porque tem, como referência, a herança mais radical do romance anterior, respondendo dessa maneira ao desafio formal de apresentar criticamente a totalidade da experiência do seu tempo (CARA, 2009, p. 14).

²³ Mesmo sendo a versão da árvore genealógica dos *Rougon-Macquart* mais completa, não contém as personagens Angélique Marie Rougon, filha não de Sidonie Rougon e protagonista de *O sonho* (1888), e Jacques Lantier, filho de Gervaise Macquart e protagonista de *A besta humana* (1890). Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zola_-_Arbre_g%C3%A9n%C3%A9alogique.jpg. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

Dessa forma, era comum que as personagens pertencentes à família *Les Rougon-Macquart* transitassem entre diferentes narrativas, apresentando ou desenvolvendo semelhanças físicas e psicológicas “herdadas” de seus antepassados. Esse recurso não apenas reforçava a teoria determinista, bem como permitia ao leitor acompanhar a trajetória de personagens, núcleos familiares e as diversas relações estabelecidas ao longo de toda a série literária.

Logo, cada romance da série literária apresenta um ou mais membros da família *Rougon-Macquart* entre as personagens principais, além de breves menções ou aparições de outros familiares.

O primeiro romance, *A fortuna dos Rougon* (1871), é o que apresenta o maior número de membros da família. Entre os principais estão: Adélaïde Fouque, Pierre Rougon, Antoine Macquart, Ursule Macquart e Silvère Mouret.

Na sequência dos romances, as personagens centrais são: *O regabofe* (1871) com Aristide Rougon, que em seguida adota o sobrenome de Saccard, Maxime Saccard, Eugène Rougon e Sidonie Rougon; *O ventre de Paris* (1873) com Lisa Quenu, anteriormente Macquart, e Claude Lantier; *A conquista de Plassans* (1874) com François Mouret e Marthe Mouret, anteriormente Rougon; *O crime do padre Mouret* (1875) com Serge Mouret e Désirée Mouret; *Senhor ministro* (1876) com Eugène Rougon; *A taberna* (1877) com Gervaise Macquart; *Uma página de amor* (1878) com Hélène Grandjean, anteriormente Mouret, e Jeanne Grandjean; *Naná* (1880) com Anna Coupeau; *Roupa suja* (1882) e *O paraíso das damas* (1883) com Octave Mouret; *A alegria de viver* (1884) com Pauline Quenu; *Germinal* (1885) com Étienne Lantier; *A obra* (1886) com Claude Lantier; *A terra* (1887) com Jean Macquart; *O sonho* (1888) com Angélique Marie Rougon; *A besta humana* (1890) com Jacques Lantier; *O dinheiro* (1892) com Aristide Saccard; *A derrocada* (1892) com Jean Macquart; e *O doutor Pascal* (1893) com Pascal Rougon e Clotilde Rougon.

A primeira obra da saga literária, *A fortuna dos Rougon* (1871), apresentou as origens da família *Rougon-Macquart*, cuja fortuna foi construída durante o golpe de Estado, usufruindo do governo para a satisfazer seus interesses. Logo no preâmbulo desse romance inaugural, Zola explicitou seu objetivo com a criação literária:

Quero mostrar como uma família, um pequeno grupo de seres se comporta em uma sociedade, desabrochando para dar nascimento a dez, a vinte indivíduos que, à primeira vista, parecem profundamente dessemelhantes, mas que a análise mostra intimamente ligados entre si. A hereditariedade tem suas leis, como a gravidade (ZOLA, 1871 *apud* CUNHA, 2017, p. 43).

O primeiro membro da família *Les Rougon-Macquart* apresentado ao leitor em *A fortuna dos Rougon* (1871) foi Silvère Mouret, terceiro filho de Ursule Macquart. O jovem, então com dezessete anos, foi acolhido e criado por sua avó Adelaide, desde seus seis anos, após o falecimento de sua mãe.

Silvère também foi o primeiro personagem associado às teorias científicas que permearam toda a obra de Zola. Ele foi descrito como um jovem “(...) de natureza inteligente, perdida na grosseria da sua raça e da sua classe, um desses espíritos adoráveis afundados em plena carne e que sofrem por não poder desprender-se, radiantes, do seu grosso invólucro.” (ZOLA, 1956E, p. 14).

Após o primeiro capítulo desse romance, que trouxe uma breve ambientação da fictícia cidade de Plassans e dos campos de Saint-Mitre – lugar de encontro de Silvère e Miette –, o segundo capítulo foi inteiramente dedicado ao desenvolvimento inicial da família.

De cunho científico, o estudo biológico da família *Rougon-Macquart* teve início com a matriarca Adélaïde Fouque, uma personagem propensa a doenças mentais que pode ter transmitido características comportamentais obsessiva-compulsivas aos seus descendentes. Conhecida como Tia Dide, ela se tornou a personificação do temperamento físico e psicológico que se manifestou em alguns de seus sucessores ao longo de toda a saga literária, independentemente do contexto social que se encontrassem. Conforme Berrettini (2017), a essência da série *Rougon-Macquart* está na ciência:

A ciência é a base. A ciência não é um tema de inspiração, mas fornece-lhe o método de criação do seu romance. Explica-se assim a anexação da árvore genealógica da família Rougon-Macquart no ciclo de romances com a mesma designação, e que tem, como se sabe, à testa dos dois ramos – o legítimo e o ilegítimo – a louca Adelaide²⁴, a tia Dide, a transmitir seu sangue por gerações, em ambientes distintos (BERRETTINI, 2017, p. 238).

Por meio de Adélaïde Fouque, progenitora da grande família composta por duas vertentes – a dos “Rougon” e a dos “Macquart” –, Zola construiu um estudo sobre as perturbações do histerismo e a transmissão de sua genética pela hereditariedade:

Os Touque eram os mais abastados chacareiros do local; forneciam legumes a um bairro inteiro de Plassans. O nome desta família foi extinto alguns anos antes da revolução. Ficou apenas uma filha nascida em 1768, Adelaide, que se tornou órfã aos dezoito anos de idade. Esta moça, cujo pai morreu louco, era magra, alta, pálida, de olhares desvairados e de maneiras estranhas que davam a impressão de que se esquivava enquanto ela foi moça. Com a idade, no entanto, tornou-se mais estranha ainda; determinadas atitudes que os

²⁴ A personagem, que no original em francês tem o nome de Adélaïde Fouque, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Adelaide Touque.

moradores do bairro não puderam razoavelmente explicar, e desde então começou o boato que era meio doida como o pai (ZOLA, 1956E, p. 49).

Portanto, mesmo que as personagens, em geral, carreguem os sobrenomes masculinos de seus antepassados, frequentemente eram as personagens femininas zolaiana que possuíam funções dirigentes dentro do conjunto de romances.

Após a morte de seus pais, Adélaïde Fouque casou-se com Rougon, um camponês que trabalhava como jardineiro da família, considerado por todos um homem rude, sem posses. Com ele, teve seu primeiro filho, Pierre Rougon, iniciando, assim, a primeira ramificação da árvore genealógica: os *Rougon*.

(...) um belo dia correu a notícia do seu casamento com um criado jardineiro de nome Rougon, camponês grosseiro vindo dos Baixos-Alpes. (...). Este casamento constituiu o primeiro escândalo para a opinião pública; ninguém podia compreender por que motivo Adelaide preferiu esse pobretão, pesado, vulgar, gordo, sabendo falar muito mal o francês, aos demais rapazes, filhos de lavradores remediados, que de há muito a andavam rodeando (ZOLA, 1956E, p. 50).

Com a morte de seu marido Rougon, devido a uma pneumonia, Adélaïde iniciou um relacionamento não oficial com o contrabandista Macquart, um homem malvisto pela sociedade, conhecido por sua dependência do álcool e seu desequilíbrio mental. Desse segundo relacionamento, Adélaïde teve dois filhos: Antoine Macquart e Ursule Macquart, dando origem à segunda ramificação da árvore genealógica: os *Macquart*.

Na realidade Macquart não tinha renda própria, e comia e bebia regaladamente, durante as suas pequenas permanências na terra. Sobretudo, bebia com uma persistência selvagem: sozinho, numa mesa de taberna, tôdas as noites passava a olhar estupidamente para o seu copo, sem nunca escutar nem olhar ao seu redor. (...). E era aquêle ogro, aquêle bandoleiro, aquêle patife do Macquart que Adelaide havia escolhido! Em vinte meses tivera dois filhos: primeiro um menino, depois uma menina (ZOLA, 1956E, p. 51).

Adélaïde Fouque teve uma função desencadeante na propagação genealógica dos *Rougon-Macquart*, aparecendo desde o primeiro romance até o último. Todavia, foram os sobrenomes das personagens masculinas – Rougon, Macquart e, posteriormente, Mouret – que classificaram seus descendentes, mesmo sendo brevemente mencionados apenas neste primeiro romance, sem qualquer alusão a seus primeiros nomes ou menção posterior a eles.

Em resumo, a obra concentrou-se principalmente na história de Pierre Rougon, que, ao se considerar o único filho de descendência legítima, apropriou-se dos bens de sua mãe, roubando não somente dela, mas também de seus meios-irmãos. Esse enredo, que abordou a sensação de injustiça e de posse, era uma analogia ao contexto histórico francês da época de criação da obra, em que tanto a população,

que sofria com a desigualdade social, quanto a aristocracia, que perdia gradativamente seus privilégios, sentiam-se roubadas pelo governo.

O foco narrativo está na apresentação e no desenvolvimento de cinco personagens: Adélaïde Fouque e seus filhos Pierre Rougon, Antoine Macquart e Ursule Macquart – que, posteriormente, teve o sobrenome “Mouret” – além de seu neto, Silvère Mouret, criado por ela. Dessa forma, o leitor é introduzido aos três principais sobrenomes da grande saga literária.

O romance também introduziu a narrativa individual de diversos outros membros da família *Rougon-Macquart* (ZOLA, 1956E): Eugène Rougon (p. 74), Aristide Rougon (p. 76), Pascal Rougon (p. 80), Lisa Macquart (p. 152), Gervaise Macquart (p. 152), Jean Macquart (p. 152), Hélène Mouret (p. 163), o casal François Mouret (p. 163) e Marthe Rougon (p. 164), além de Máxime Rougon (p. 180).

Os integrantes da família *Rougon-Macquart*, com destaque para seus sobrenomes, são essenciais para compreender a transmissão hereditária das acentuadas características físicas e psicológicas ao longo dos vinte romances. Essas características, herdadas de seus antecessores, distinguiram-se e individualizavam-se de acordo com o sobrenome que cada personagem carregava.

A “raça dos Rougon” (ZOLA, 1956E, p. 77), referenciada mais de uma vez na obra, era descrita como composta por camponeses movidos por uma ânsia por dinheiro, bens materiais e poder, o que frequentemente os levava a sucumbir às tentações e à luxúria.

Essas características, atribuídas à genética dos “Rougons”, foram marcantes na trajetória do ganancioso camponês Pierre Rougon, descrito fisicamente como a combinação dos traços faciais de sua mãe com as feições de seu pai. Pierre era um sujeito egoísta e meticoloso, considerava-se superior aos irmãos e o único herdeiro legítimo de sua mãe, por ser o único filho de um matrimônio oficial. Ele tinha uma constante necessidade de satisfazer suas vontades e uma ambição implacável, capaz de passar por cima de qualquer um para construir sua fortuna:

Era o termo médio entre o camponês Rougon e a nervosa Adelaide. (...). Prosseguiu na sua vida de camponês, mas camponês de pele mais delicada, fisionomia menos abrutalhada, inteligência mais ampla e maleável. (...). Na sua pessoa refeita, de estatura mediana, na sua cara alongada, amorenada, onde as feições de seu pai haviam tomado certas delicadezas do rosto de Adelaide, lia-se a ambição dissimulada e maliciosa, a necessidade insaciável de se faltar, o coração duro e a inveja cheia de ódio de um filho de camponês, transformado em burguês pela fortuna e pelos nervosismos de sua mãe (ZOLA, 1956E, p. 58).

Pierre Rougon teve cinco filhos: Eugene Rougon (1811), Pascal Rougon (1813), Aristide Rougon (1815), Sidonie Rougon (1818) e Marthe Rougon (1829), os quais receberam uma “cultura mais elevada, capazes de grandes vícios e de grandes virtudes” (ZOLA, 1956E, p. 74).

Entre os filhos de Pierre Rougon destaca-se Aristide Rougon, uma personagem marcante por herdar a ganância de seu pai e sua intensa ambição por dinheiro. Ainda no romance *A fortuna dos Rougon* (1871), Aristide foi descrito como um rapaz determinado a construir rapidamente sua fortuna.

O protagonismo de Aristide Rougon teve início no segundo romance, *O regabofe* (1871). Após viver anos de ociosidade em Plassans, mudou-se para Paris com sua esposa, Angèle Sicardot, e sua filha, Clotilde, deixando seu filho, Maxime, em Plassans. A mudança ocorreu no dia seguinte ao golpe de Estado, quando Napoleão III assumiu o poder, e, na capital, Aristide buscou construir sua fortuna através da influência de seu irmão, Eugène Rougon, ministro do Segundo Império. No seguinte parágrafo, foi descrita a forte sensação de ambição que dominava Aristide ao chegar à Paris:

Na mesma tarde da sua chegada, enquanto Angela²⁵ desfazia as malas, experimentou êle a aguda necessidade de correr Paris, de calçar com os seus grossos sapatos de provinciano, aquêlo solo ardente, donde contava fazer surgir milhões. Foi uma verdadeira tomada de posse. Caminhou por caminhar ao longo das calçadas como um país conquistado. Tinha a nítida visão da batalha que vinha a ferir, e não lhe repugnava comparar-se a um hábil arrombador, que, pela astúcia ou pela violência, vai arrancar a sua parte da riqueza comum que até então lhe haviam maldosamente recusado. Se lhe tivesse sido preciso alegar uma desculpa invocaria os seus desejos abafados durante dez anos, a sua miserável vida de provinciano, e principalmente os seus erros, de que fazia responsável a sociedade inteira. Mas naquele momento, naquela emoção do jogador, que põe finalmente as mãos ardentes no pano verde, estava todo entregue à alegria, uma alegria só dele, onde havia satisfações de invejoso e esperanças de gatuno impune. O ar de Paris embebedava-o, parecia-lhe ouvir no rodar das carruagens as vozes de Macbeth que lhe gritavam: Tu hás-de ser rico! Durante perto de duas horas andou assim de rua em rua, saboreando as volúpias de um homem que passeia dentro do seu vício (ZOLA, 1956J, p. 50).

Eugène Rougon, conhecendo as falhas de caráter do irmão e sua obsessão pelo acúmulo de riqueza, recomendou-lhe que trocasse de sobrenome para se distanciar de possíveis escândalos e preservar sua própria reputação e influência na política. Inspirado no sobrenome de sua esposa, Sicardot, Aristide adotou o “Saccard” (ZOLA, 1956J, p. 55).

²⁵ A personagem, que no original em francês tem o nome de Angèle Sicardot, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Angela Sicardot.

Impulsionado pela ganância, Aristide Saccard, casou-se com a jovem Renée logo após o falecimento de sua esposa. Como já mencionado, esse segundo casamento foi motivado unicamente por interesse financeiro, tanto que ele não se abalou ao descobrir que sua esposa teve um relacionamento com seu filho, Maxime (ZOLA, 1956J, p. 285).

Ao longo de sua trajetória, Saccard dedicou-se exclusivamente à construção de sua fortuna, por vezes recorrendo a negócios corruptos no setor imobiliário e não hesitando em enganar os outros para alcançar seus objetivos. Sua riqueza cresceu na mesma velocidade que a grandiosa Paris, mas, no fim, foi consumida por ela.

Já em seu décimo oitavo romance, *O dinheiro* (1892), título oportuno, Aristide Saccard retorna como protagonista de uma trama que deu continuidade à sua história.

Na narrativa, Émile Zola expôs o ambiente corrupto da especulação financeira e a incansável busca pelo acúmulo de dinheiro através da trajetória de Saccard, que tentou se reerguer a qualquer custo em um período economicamente próspero para uma parcela da elite parisiense.

Após recorrer a promessas falsas e trapaças, Saccard renasceu no mundo dos ricos e poderosos e, mais uma vez, correu atrás da consolidação de sua fortuna. Na citação abaixo, ao ver-se sem nada e precisar reconstruir sua riqueza, ele lembrou sua chegada a Paris: pobre, faminto, mas com uma forte ambição de conquistar a cidade:

E, inevitavelmente, lembrava-se de sua chegada a Paris, no dia seguinte ao golpe de Estado, a tarde de inverno em que havia despontado sobre o calçamento, bolsos vazios, esfomeado, tendo uma fúria de desejos a saciar. Ah! Aquela primeira caminhada pelas ruas, antes mesmo de desfazer a mala, quando havia sentido a necessidade de percorrer a cidade com suas botas desgastadas e seu paletó enebado para conquistá-la! Desde aquela tarde, havia muitas vezes subindo bem alto, um rio de milhões havia corrido por suas mãos, sem que jamais houvesse tido a fortuna como escrava, como uma coisa própria, de que pudesse dispor, trancada à chave, viva, material. Sempre a mentira, a ficção, havia morado em seus cofres, nos quais frestas desconhecidas pareciam esvaziar de seu ouro. Agora, eis que se encontrava no chão, como na época longínqua da largada, ainda jovem, ainda faminto, sempre insaciado, torturado pela mesma necessidade de prazeres e conquistas. Tinha provado tudo e jamais se satisfeito, sem ter tido oportunidade nem tempo, pensava, de abocanhar profundamente as pessoas e as coisas. Nessa hora, sentia a miséria de ser, no chão, menos do que um iniciante, que teria conservado a ilusão e a esperança. E invadia-o uma febre de tudo recomençar, tudo reconquistar, subir ainda mais alto, enfim pôr o pé sobre a cidade conquistada. Não mais a riqueza mentirosa de fachada, mas o edifício sólido da fortuna, a verdadeira realeza do ouro tronando em sacas repletas! (ZOLA, 2020, p. 14).

Para recomeçar, Aristide Saccard não queria, desta vez, apenas parecer rico, mas sim construir uma fortuna real e conquistar Paris de maneira definitiva. Para isso, fundou uma corporação bancária cujo objetivo era investir no desenvolvimento dos interesses da França no Oriente. Porém, em seu Banco Universal, ele manipulava o valor de suas ações.

Por meio desse controle financeiro, Saccard traiu e enganou a todos, visando apenas sua própria ascensão no mercado de ações. Na narrativa, sua personagem também foi marcada por um explícito antissemitismo contra os poderosos financistas judeus franceses.

Todavia, ao enfrentar novamente a decadência, percebe-se que sua busca gananciosa e incessante não lhe proporcionou felicidade ou satisfação, pois, nessa história, o dinheiro era fruto da dor, das trapaças e da exploração.

Com um hiato de vinte e um anos, os romances *O regabofe* (1871) e *O dinheiro* (1892), nessa sequência, traçaram o percurso narrativo do ganancioso Aristide Saccard, uma trajetória marcada por uma ambição que desnudou uma eterna insatisfação humana diante do desejo incessante pelo acúmulo material.

A segunda grande linhagem genética, os Macquart, carregava em seus genes o ócio e o descontrole associado à violência e ao alcoolismo, características deterministas que marcaram desde o primeiro Macquart e se perpetuaram entre seus descendentes.

Antoine Macquart, o primogênito Macquart, herdou a malandragem do pai e a “influência nervosa” da mãe, sendo descrito como um homem invejoso, preguiçoso, adepto da vida boêmia e inclinado ao ócio (ZOLA, 1956E, p. 151).

Em *A fortuna dos Rougon* (1871), Antoine conseguiu melhorar de vida ao tornar-se soldado, porém, após a queda de Napoleão III, passou a sobreviver com o pouco que conseguia extorquir de seu irmão Pierre por meio de chantagens.

Antoine Macquart não teve participação ativa em outros romances da série *Les Rougon-Macquart*, sendo apenas mencionado brevemente em algumas passagens. Todavia, no último romance, *O doutor Pascal* (1893), foi relatado que sua morte, aos oitenta e quatro anos, ocorreu devido a uma combustão espontânea, atribuída ao seu hábito de ingerir bebidas alcoólicas: “E eis que morre de uma maneira real, como o príncipe dos bêbados, ardendo por si mesmo, consumindo-se na fogueira esbraseada do próprio corpo!” (ZOLA, 1956I, p. 197).

À vista disso, ainda que em algum momento houvesse a possibilidade de ascensão social ou financeira, seus descendentes foram marcados por uma queda determinante e inevitável, característica exemplificada, sobretudo, pelas personagens Gervaise Macquart e sua filha, Anna Coupeau.

Concebida em um momento de embriaguez de seus pais, Gervaise Macquart é a segunda filha de Joséphine Gavaudan com Antoine Macquart, além de ser a personagem feminina mais marcante de toda saga *Les Rougon-Macquart*.

Ainda em *A fortuna dos Rougon* (1871), revelou-se que a jovem Gervaise foi criada solta nas ruas, frequentemente espancada pelo pai, e que engravidou aos quatorze anos de um jovem “curtidor” de dezoito anos, conhecido como Lantier (ZOLA, 1956E, p. 154).

Já em *A taberna* (1877), romance no qual protagoniza, a história de Gervaise iniciou com sua chegada a Paris. Em poucos meses, ela foi abandonada por Auguste Lantier e se viu obrigada a criar sozinha seus dois filhos, Claude Lantier e Étienne Lantier.

Inicialmente, a lavadeira de roupas era descrita como bondosa e dedicada ao trabalho. Ao contrário de seu pai, possuía uma personalidade pacífica e submissa. Com sonhos simples de prosperidade, Gervaise almejava apenas uma condição financeira que lhe proporcionasse um lar seguro para criar seus filhos, alimentação suficiente para não passar fome e a possibilidade de não mais se submeter à violência física, primeiro imposta por seu pai e, depois, por seu companheiro.

Marcada por mudanças extremas, a trajetória de Gervaise foi repleta de altos e baixos. Em pouco tempo, a jovem mãe casou-se com Coupeau, um soldador propenso ao alcoolismo, com quem teve uma filha, Anna Coupeau:

Passaram quatro anos de penosos trabalhos. No bairro, a Gervásia²⁶ e o Coupeau eram julgados como um casal exemplar vivendo à parte, sem rixas, permitindo-se unicamente o passeiozito do domingo para os lados de Saint-Quen. A mulher trabalhava doze horas por dia na casa da Sr^a Fauconnier, ficando-lhe ainda tempo de sobejo para trazer a sua casa limpinha como um brinco e arranjar comida para todos, de manhã e à noite. O marido não se emborrachava; trazia pontual e inteira a fêria das quinzenas e fumava sua cachimbada à janela, a tomar ar antes de deitar-se. Apontavam-nos como um casal modelo. E atendendo a que os dois ganhavam perto de nove francos diários, calculava-se que podiam ter talvez suas economiazinhas (ZOLA, 1956F, p. 102).

²⁶ A personagem, que no original em francês tem o nome de Gervaise Macquart, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Gervásia Macquart.

A heroína experimentou um breve período de estabilidade e felicidade, no qual abriu uma lavanderia com a ajuda de seu vizinho Goujet e se dedicou arduamente para mantê-la. Entretanto, um acidente deixou Coupeau incapacitado, forçando Gervaise a abandonar seu sonho e a consumir suas economias nos cuidados com o marido enfermo, cuja degradação pelo consumo de álcool se intensificou com o tempo.

A jovem lavadeira ainda conseguiu manter-se financeiramente por um curto período graças ao seu trabalho árduo. No entanto, com o retorno de Lantier, Gervaise não resistiu ao ambiente de esbanjamento, bebedeira e promiscuidade, tornou-se amante de seu primeiro companheiro, passou a beber regularmente e, no ponto mais baixo de seu declínio, tentou prostituir-se para sobreviver.

Para Hobsbawm (1977A), devido às transformação das cidades e de suas condições de trabalho, o álcool tornava-se um refúgio para os trabalhadores, que encontravam na bebida uma forma de aliviar o sofrimento causado pela exploração, opressão e miséria: “O alcoolismo em massa, companheiro quase invariável de uma industrialização e de uma urbanização bruscas e incontroláveis, disseminou “uma peste de embriaguez” em toda a Europa.” (HOBBSAWM, 1977A, p. 224).

Por conseguinte, a disseminação do alcoolismo agravava a situação dos indivíduos da classe trabalhadora, levando-os a um ciclo de autodestruição. Isso é evidenciado no romance supracitado, em que a “Taberna”, espaço central da narrativa e principal local de consumo, tornou-se o ambiente onde o álcool passou a “consumir” lentamente a vida das personagens:

Em pé, diante da Taberna, a Gervásia pensava que, se tivesse dois soldos, entraria ali a beber um copo. Talvez um copo lhe pudesse tirar a fome. Ah! quantos copos não beberia! Era tão bom aquilo! E de longe contemplava a máquina de emborrachar, compreendendo que a sua desgraça vinha dali e pensando acabar a vida com aguardente, no dia em que tivesse meios para isso! (ZOLA, 1956F, p. 423).

Na obra, o consumo frequente de bebidas alcoólicas foi representado tanto como uma doença hereditária, como no caso de Gervaise que “herdou” o vício de seu pai, Antoine Macquart, quanto como um veneno social responsável pelo declínio físico e moral de Coupeau e Gervaise.

Ao longo de sua trajetória, Gervaise Macquart tentou, por diversas vezes, melhorar de vida, escapar de seu destino pré-determinado e se reerguer. Apesar disso, seu percurso culminou em sua redução à miséria, à humilhação e à exclusão social, a ponto de até o frio do inverno, antes pouco enfatizado na narrativa,

transformar-se em um grande adversário natural. Por fim, a lavadeira morreu de fome, abandonada por todos que um dia usufruíram de seu trabalho:

A sua decadência era cada vez maior, aceitava os últimos ultrajes e ia morrendo um pouco de fome todos os dias. Logo que juntava quatro soldos corria à taberna a tomar uma bebedeira. Davam-lhe a fazer os recados mais sujos do bairro. Uma noite apostaram como não comeria uma coisa muito porca e ela comeu-a para ganhar dez soldos. (...). A morte devia levá-la pouco a pouco, pedaço a pedaço, arrastando-a assim até ao extremo da condenada existência que tinha criado. Nem sequer se chegou a saber de que tinha morrido. Falou-se de calafrios. Porém, o certo é que morreria de miséria, da sujidade e das fadigas de uma vida falhada (ZOLA, 1956F, p. 450).

Desta forma, tanto pelo desenvolvimento de sua narrativa quanto por seu desfecho trágico, Gervaise Macquart representa um retrato exemplar do determinismo hereditário e social nas obras de Zola. Embora tenha se esforçado para levar uma vida digna, a jovem lavadeira sucumbiu a um destino trágico, ocasionado por fatores internos e externos, que transformaram seu percurso literário em um estudo das consequências devastadoras do alcoolismo e da prostituição.

Assim como Gervaise Macquart, seus quatro filhos – Claude Lantier, Jacques Lantier, Étienne Lantier e Anna Coupeau – tornaram-se os exemplos mais densos da aplicação do princípio da hereditariedade na série *Rougon-Macquart*.

Anna Coupeau foi outra personagem que viveu à margem da sociedade e foi vítima de um destino trágico. Naná, como era conhecida, é a protagonista do romance homônimo *Naná* (1880), cuja temática abordou o ambiente da prostituição de luxo.

Émile Zola construiu Naná com base na tipologia da cortesã francesa do século XIX. Filha de pais alcoólatras, Anna cresceu em um ambiente dominado pelo vício, pela violência e pela promiscuidade.

Ainda criança, em *A taberna* (1877), já era descrita com características que “previam” seu futuro, como no exemplo a seguir, em que a menina presenciou o adultério cometido por sua mãe com Auguste Lantier:

E quando o Lantier a [Gervaise] empurrava para o seu quarto, o rosto da Naná apareceu através de um dos vidros da porta do seu quarto. A pequena acabava de despertar, e levantara-se muito de mansinho, em camisa, pálida de sono. Olhou o pai caído no meio dos seus vômitos; depois, com as faces coladas ao vidro, permaneceu ali, até que o vulto da mãe desapareceu no quarto do outro homem, em frente dela. E a pequena tinha um ar grave, com os grandes olhos muito abertos, de criança já viciosa, excitados por uma curiosidade sensual (ZOLA, 1956F, p. 279).

Ainda ao longo deste primeiro romance em que aparece, Naná apresentou uma trajetória de crescimento circundada pela desmoralização, contendo um episódio em que a menina fugiu de casa para morar junto a um homem mais velho. No final da

narrativa, tendo quinze anos completos, fugiu de casa novamente, porém, pela última vez, para prostituir-se nas ruas da grande Paris.

Já em *Naná* (1880), história que se desenvolve cronologicamente logo após o romance supracitado, a jovem Naná iniciou a história como artista de teatro sem talento, que atraía olhares por suas características físicas, sua presença de palco e, sobretudo, por expor seu corpo nu:

Naná era tão branca e tão gorda, tão natural naquela personagem, forte de ancas e de pescoço, que imediatamente empolgou a plateia inteira. (...) aquela garota gorda que batia nas coxas, que cacarejava como uma galinha, desprendia ao seu redor um cheiro de vida, um poderio de mulher com que o público se embriagava (ZOLA, 2002, p. 26).

Todavia, não demorou para ser revelado que a protagonista também tinha como fonte de renda a prostituição. Assim, devido à sua posição social, a moça era severamente alvo de críticas e escárnio da sociedade:

Sua personagem estava associada a uma vaidade exacerbada e ao prazer de contemplar-se, como na passagem abaixo, em que a jovem foi descrita se admirando diante do espelho, simbolizando, assim, um amor-próprio que beirava ao narcisismo, atributo inerente ao seu ser:

Um dos prazeres de Naná era despir-se em frente ao seu armário de espelho, onde se via em pé. Fazia cair toda a roupa, até a combinação; depois, completamente nua, esquecia-se e ficava a olhar-se demoradamente. Tinha uma tal paixão pelo seu corpo, um arrebatamento pelo cetim de sua pele e pelas linhas delicadas do seu busto, que a punha séria, atenta, absorta num amor de si própria. Muitas vezes, o cabeleireiro encontrava-a assim, sem que ela se voltasse (ZOLA, 2002, p. 189).

Aos dezesseis anos Naná teve um filho, Louis Coupeau, criado por uma empregada (ZOLA, 2002, p. 38). A criança era descrita como doente, o que era novamente justificado pelo determinismo genético, uma vez que Louis era fruto da união entre os males enraizados nos genes de Anna Coupeau e a podridão hereditária de um pai desconhecido. O menino morreu aos três anos de idade, vítima de varíola (ZOLA, 2002, p. 400).

Ao longo do romance, com insensibilidade e frieza, Naná, a cortesã, arruinou famílias e destruiu-se ao mergulhar em uma vida de degradação, consequência direta do determinismo social e hereditário intrínsecos à sua personagem.

Semelhante à sua mãe, em uma cena descrita de forma minuciosa, que reforçou a estética crua e impactante do naturalismo, o fim de Anna Coupeau também foi trágico. Naná morreu de varíola, com o seu corpo em decomposição, esquecida em meio à miséria:

Naná ficou só, de rosto para o ar, na claridade da vela. Aquilo era um horror, um montão de humores e de sangue, uma porção de carne corrompida, deitada ali sobre o travesseiro. As pústulas tinham invadido todo o rosto, as bexigas ligadas umas às outras; e fanadas, apagadas, com um aspecto pardacento de lama, pareciam já um montão de terra, sobre aquela cara informe, onde não se distinguia já as feições. Um olho, o esquerdo, tinha-se afundado completamente na fermentação da purulência; o outro, semiaberto, enterrava-se, como um buraco negro estragado. O nariz supurava também. Toda uma crosta avermelhada partia de uma face, invadia a boca, que se estirava num riso abominável. E sobre aquela máscara horrível e grotesca do nada, os cabelos, os formosos cabelos, guardando a sua chama de sol, corriam numa torrente de ouro. A Vênus decompunha-se. Parecia que o vírus por ela contraído nas valetas, nas podridões toleradas, aquele fermento com que ela envenenara as pessoas, acabava de lhe subir ao rosto, apodrecendo-o (ZOLA, 2002, p. 414).

Por conseguinte, a jovem “Vênus”, símbolo de beleza e sedução que vivia de sua aparência, teve sua imagem desfigurada, falecendo lentamente de maneira grotesca.

A taberna (1877) e *Naná* (1880) expuseram de forma crua alguns dos males que se encontravam às margens da sociedade contemporânea, o que provocou uma reação dual por parte do público: ao mesmo tempo em que despertavam repulsa entre parte da população mais conservadora, também atraíam leitores movidos por uma curiosidade em conhecer os problemas sociais reais, representados de maneira verossímil na literatura naturalista.

A representação das consequências do alcoolismo como uma característica hereditária também esteve presente nas trajetórias individuais dos outros filhos de Gervaise Macquart. O alcoolismo manifestou-se, assim, como um distúrbio que não estava necessariamente vinculado ao consumo direto de álcool, mas que se desenvolveu de maneiras distintas. Como explicado na história de outro filho de Gervaise, o maquinista Jacques Lantier, protagonista do romance *A Besta Humana* (1890), cujo desvio psicológico se manifestou no despertar de uma violência direcionada exclusivamente ao feminino.

Destaca-se que, inicialmente, Zola organizou a árvore genealógica da família *Rougon-Macquart* com Gervaise tendo apenas dois filhos com Auguste Lantier – Claude e Étienne – e uma filha – Anna Coupeau – de seu segundo relacionamento com Coupeau. Por esse motivo, Jacques não apareceu na narrativa de *A taberna* (1877), pois foi acrescentado à família posteriormente, tendo sua primeira aparição apenas no romance *A besta humana* (1890).

Como justificativa para essa ausência inicial, revelou-se, na obra mencionada, que Gervaise deixara Jacques Lantier aos cuidados de sua tia Phasie, prima de seu

pai e sua madrinha, que o acolheu em sua casa, aos seis anos, quando seus pais se mudaram para Paris. A viúva mais tarde se casou com o controlador de cancelas ferroviárias, explicando, assim, também sua profissão como maquinista. Esse abandono materno precoce, somado ao gene do alcoolismo, refletiu-se em Jacques na forma de uma raiva incontrolável contra as mulheres (ZOLA, 2014, p. 56).

Desde a infância, Jacques sentia fortes dores de cabeça, que continuaram na puberdade e se intensificaram na vida adulta, transformando-se em impulsos assassinos. Contudo, ao contrário de seus irmãos, desde muito jovem, o rapaz era consciente de sua herança genética, refletida em seu desejo de matar mulheres pelas quais sentia atração sexual. Por esse motivo, ele evitava tanto o consumo de álcool quanto o envolvimento amoroso, encontrando em Lison, sua locomotiva, um refúgio do que o atormentava.

Em *A besta humana* (1890), desenvolve-se a luta diária do protagonista contra o determinismo hereditário, bem como a maneira pela qual os desvios de conduta de seus antepassados, transmitidos geneticamente, afetaram a ele e a seus irmãos, Claude e Étienne:

No entanto, tentava acalmar, pois queria compreender. O que tinha de diferente, comparado aos outros? Em Plassans, na juventude, muitas vezes se perguntara. Sua mãe, Gervaise, o tivera muito moça, com quinze anos e meio e nem foi ele o primeiro filho, pois já havia Claude, a quem dera à luz mal tendo completado quatorze anos. E a nenhum dos seus dois irmãos, Claude e Étienne, que nasceu mais tarde, pareciam causar problema a mãe tão criança e o pai igualmente menino, o jovem e bonito Lantier, cujos arrebatamentos custaram a Gervaise tantas lágrimas. Quem sabe os irmãos tinham seus males próprios inconfessos. O mais velho, principalmente, que se mortificava de forma tão violenta querendo ser pintor que tinha fama de louco, devorado pelo próprio talento. A família parecia muito inconstante, muitos deixavam que se vissem as rachaduras. Ele inclusive às vezes podia senti-la muito bem, essa rachadura hereditária. (...) E ele sequer bebia, nem mesmo uma dose de aguardente, tendo notado que a menor gota de álcool o deixava transtornado. Chegava a achar que pagava por outros, pelos pais e avós alcoólatras, gerações de beberrões, e era ele o sangue estragado, resultado de um lento envenenamento, uma selvageria que o igualava aos lobos devoradores de mulheres, no fundo das florestas (ZOLA, 2014, p. 72).

Até o início da narrativa, Jacques conseguiu manter seus impulsos sob controle e, ao apaixonar-se, chegou a acreditar estar curado do seu mal. Porém, a “besta” inerente ao seu ser assumiu o controle, e Jacques cumpriu o que já lhe parecia inevitável: matou.

Como? O que havia acontecido? A mulher amada e que o amava apaixonadamente jazia no assoalho de garganta aberta, (...). E agora, a despeito do próprio interesse, arrebatado pela hereditariedade da violência, pela necessidade que, nas florestas primitivas, lançava besta sobre besta. Quem mata de forma racional? Mata-se apenas por impulso do sangue e dos

nervos, vestígio das antigas lutas, por necessidade de viver e pela alegria da força. Sentia agora apenas uma lassitude saciada, esforçava-se, procurava entender sem nada encontrar, no fundo mesmo da paixão satisfeita, espanto e amarga tristeza do irreparável. Ver a infeliz, que continuava a olhá-lo com a mesma interrogação aterrorizada, se tornou atroz. Quis desviar os olhos e teve a brusca sensação de que outra figura branca se erguia ao pé da cama. Seria um desdobramento da morta? (ZOLA, 2014, p. 331).

Já no romance *Germinal* (1885), é exposto como as consequências hereditárias do alcoolismo afetaram Étienne Lantier. Apesar de não ter o hábito de consumir bebidas alcoólicas, até mesmo as repudiar, ele ainda assim carregava em seu sangue essa herança:

Ele [Étienne] sacudiu a cabeça, odiava aguardente, o ódio do último filho de uma linhagem de bêbados, que sofria na pele toda essa ascendência banhada e transtornada pelo álcool, a tal ponto que uma única gota tornava-se para ele um veneno (ZOLA, 2012, p. 52).

Mais adiante na narrativa, quando o rapaz assassinou seu rival Chaval, o crime também foi justificado como uma manifestação dessa herança do alcoolismo, sendo um “veneno” adormecido nos genes da família Macquart, semelhante ao que ocorreu com seu irmão Jacques Lantier:

Inclinado e com os olhos esbugalhados, Étienne o observava. Pois então, estava feito; ele o matara. De modo confuso, todas as suas brigas voltaram à sua lembrança, aquele combate inútil contra o veneno que dormia nos seus músculos; o álcool lentamente acumulado de sua gente. Mas naquele momento só a fome o inebriava, o alcoolismo remoto de seus pais ainda corria-lhe nas veias (ZOLA, 2012, p. 502).

Ressalta-se que os traços da personalidade visto em Étienne, como a busca por aprimorar seus conhecimentos por meio da leitura, seu interesse pela filosofia e seu discurso em defesa de uma revolução no sistema social e político, também foram encontrados, ainda que em poucas doses, em seu progenitor, o primeiro Lantier, no romance *A taberna* (1877), que, quando questionado sobre a função do exército, defendia:

- Eu quero a supressão do militarismo, a fraternidade dos povos... Eu quero a igualdade dos salários, a repartição dos lucros, a glorificação do proletariado... Em duas palavras, todas as liberdades! todas!... entendeu... e o divórcio! (ZOLA, 1956F, p. 251).

Assim como seus irmãos, o primogênito de Gervaise Macquart e Lantier, o pintor Claude Lantier, também manifestou a herança do vício na vida adulta.

Ainda em *A taberna* (1877), foi revelado que Claude foi apadrinhado por um senhor de Plassans, que se interessou por alguns desenhos do menino e patrocinou seus estudos em um colégio interno do povoado (ZOLA, 1956F, p. 103).

Posteriormente, seu benfeitor faleceu, deixando-lhe a herança de um pequeno rendimento que lhe possibilitou manter uma vida simples como pintor.

Já no romance *A obra* (1886), no qual Claude Lantier é o protagonista, o leitor acompanhou um grupo de artistas movidos pela idealização de revolucionar o conceito de artes de seu tempo, por meio da instauração de um novo movimento estético artístico que rompia com os padrões estabelecidos. Todavia, a porta de entrada para o reconhecimento no mundo artístico era o tradicional Salão da Academia de Belas Artes de Paris, evento anual no qual os novos artistas conquistavam visibilidade.

Após ter suas obras sucessivamente rejeitadas no Salão parisiense, Claude tornou-se obsessivo em sua busca utópica pela criação da obra artística perfeita, simultaneamente revolucionária e capaz de lhe proporcionar o reconhecimento que acreditava merecer.

Porém, nas últimas páginas da trama, reconhecendo sua limitação para criação de sua obra-prima e frustrado após uma década dedicada a um trabalho falho, Claude cometeu suicídio, enforcando-se:

Claude havia se enforcado na grande escada, diante de seu trabalho fracassado. Ele havia simplesmente tomado uma das cordas que prendiam o chassi na parede e tinha subido na plataforma para amarrar a ponta na travessa de carvalho, que um dia pregara, para consolidar os montantes. Depois, lá de cima, saltara no vazio. De camisa, descalço, atroz com a língua preta e os olhos injetados fora das órbitas, ele estava ali pendurado, tendo crescido horivelmente em sua rigidez imóvel, com o rosto voltado para a pintura, muito próximo da Mulher com o sexo florido de uma rosa mística, como se tivesse soprado nela sua alma com o último arquejar e estivesse olhando ainda para ela, com as pupilas fixas (ZOLA, 2022, p. 385).

A hereditariedade manifestou-se na obstinação de Claude, que o conduziu à depressão e a comportamentos autodestrutivos. O discurso de seu amigo Pierre Sandoz – que, conforme visto anteriormente, representou a percepção crítica de Émile Zola sobre o meio artístico de sua época – revelou que o desfecho trágico de Claude não se deve apenas à sua herança genética, mas também ao contexto histórico das artes, no qual o artista estava imerso. Ou seja, sua morte foi justificada tanto pelo determinismo interno quanto pelo determinismo externo:

(...) Sem dúvida, ele sofreu em sua carne, devastado por essa lesão forte demais do gênio, três gramas a menos ou três gramas a mais, como ele dizia, quando acusava seus pais de tê-lo fabricado assim tão estranho! Mas sua doença não estava só nele, foi a vítima de uma época... Sim, nossa geração encharcou-se até a barriga de romantismo, e permanecemos impregnados com ele de algum modo, e por mais que nos levássemos, por mais que tomássemos banho de realidade violenta, a mancha teimou, todos os detergentes do mundo não tiraram o cheiro (ZOLA, 2022, p. 390).

Assim, por mais que desejasse “revolucionar” as artes, a “mancha” do Romantismo estava “impregnada” em Claude Lantier, que, além de carregar a herança genética de sua família, não conseguiu se desvincular dos conceitos artísticos já internalizados em seu meio social, tornando-se, portanto, vítima de sua genética e “de uma época”.

Segundo Hobsbawm (1977A), entre os efeitos sociais decorrentes de um período de crise estava a perda do senso moral, que se manifestava não apenas por meio do consumo excessivo de álcool, utilizado como forma de alívio pelas classes mais baixas, mas também por outros problemas, como o infanticídio, a prostituição, o suicídio, as doenças mentais e o aumento da violência e da criminalidade, os quais eram consequências de um processo de desmoralização social:

A bebida não era o único sinal desta desmoralização. O infanticídio, a prostituição, o suicídio e a demência têm sido relacionados com este cataclismo econômico e social, graças em grande parte ao trabalho pioneiro na época daquilo que hoje em dia seria chamado de medicina social. O mesmo se deu em relação ao aumento da criminalidade e da violência crescente e frequentemente despropositada que era uma espécie de ação pessoal cega contra as forças que ameaçavam engolir os elementos passivos (HOBSBAWM, 1977A, p. 225).

Já o terceiro ramo da família *Rougon-Macquart*, de sobrenome “Mouret”, foi formado pela união de Ursule Macquart com um chapeleiro trabalhador, conhecido apenas como Mouret, com quem teve três filhos: François Mouret, Hélène Mouret – posteriormente de sobrenome Grandjean – e Silvère Mouret.

A personagem Ursule Macquart não teve grande destaque ao longo da série literária, pois sua morte ocorreu ainda no primeiro romance, *A fortuna dos Rougon* (1871), ambientado em 1849. Com isso, ela tornou-se a primeira integrante da família *Rougon-Macquart* a ter seu falecimento justificado com base na hereditariedade: “As nevroses herdadas de sua mãe tinham-se irritado nela em uma tísica lenta que pouco a pouco a minava.” (ZOLA, 1956E, p. 163).

Seu terceiro filho, Silvère Mouret, um dos protagonistas de *A fortuna dos Rougon* (1871), admirava os ideais republicanos, característica essa atribuída a uma predisposição hereditária à utopia. Em certo momento, suas ideias revolucionárias foram incentivadas por seu tio Antoine Macquart, que tentou usá-lo contra o outro irmão, Pierre Rougon (ZOLA, 1956E, p. 173).

Achava-se predisposto para o amor à utopia por certas influências hereditárias; nêle, as perturbações nervosas de sua avó inclinavam-se para o entusiasmo crônico, para tudo quanto era grandioso e inexplicável. A sua infância solitária, a sua meia ciência, tinham desenvolvido grandemente os

pendores de sua natureza. Mas ainda não tinha idade em que a idéia fixa espeta o seu prego no cérebro de um homem (ZOLA, 1956E, p. 228).

O jovem teve uma trajetória breve na narrativa, porque foi assassinado com um disparo de pistola por um soldado a serviço da segurança, ainda neste primeiro romance, aos dezessete anos (ZOLA, 1956E, p. 386).

Á vista disso, as duas personagens – Ursule Macquart e Silvère Mouret – tiveram mortes precoces, justificadas tanto pelo determinismo interno, quanto pelo externo.

Entretanto, as demais personagens descendentes dos Macquart/Mouret, cuja trajetória narrativa foi mais desenvolvida ao longo da série, podem ter herdado tanto as características dos Macquart, manifestadas em comportamentos obsessivos que, muitas vezes, beiram uma busca utópica por poder e controle absoluto do entorno, quanto os traços genéticos dos Mouret, comumente associados ao empreendedorismo.

No romance *A conquista de Plassans* (1874), as duas vertentes de características marcantes dos Macquart e dos Mouret manifestaram-se em François Mouret, filho mais velho de Ursule Macquart. Educado para o comércio, ele construiu sua fortuna com a venda de vinho, azeite e amêndoas, casou-se com sua prima, Marthe Rougon, e morreu louco em um incêndio que ele próprio provocou:

Contei-lhe que o patrão era o senhor Francisco Mouret²⁷, antigo negociante de Marselha, que em quinze anos, ganhara uma fortuna no comércio dos vinhos, dos azeites e das amêndoas. Acrescentei que o patrão tinha preferido vir gastar seus rendimentos aqui em Plassans, cidade sossegada, onde moram os pais da senhora. Achei mesmo meio de lhe dizer que a senhora era sua prima; que o senhor tinha quarenta anos e ela trinta e sete; (...) (ZOLA, 1956B, p. 35).

Da união entre François Mouret e Marthe Rougon nasceram três filhos: Octave Mouret, Serge Mouret e Désirée Mouret, que são o resultado do entrelaçamento dos três ramos principais da família, com a possibilidade de herdarem tanto a genética dos Rougon, por parte de mãe, quanto dos Macquart e dos Mouret, por parte de pai.

A personagem Octave Mouret destacou-se por apresentar como característica a união da ganância por dinheiro e poder, herdada dos Rougon, com a inclinação ao comércio e à persuasão para as vendas, já observadas anteriormente em seu avô, o chapeleiro Mouret, e em seu pai, François Mouret.

²⁷ A personagem, que no original em francês tem o nome de François Mouret, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Francisco Mouret.

O protagonismo de Octave Mouret teve início no décimo romance, *Roupa suja* (1882), quando migrou para Paris em busca de construir sua fortuna. Semelhante ao pai e ao avô, Octave começou sua carreira em uma profissão de baixa remuneração, como caixeiro-viajante da já existente loja Paraíso das Damas, demonstrando, desde cedo, sua atração e vocação para o ambiente do comércio:

Tinha paixão pelo comércio, o comércio do luxo da mulher, onde há uma sedução, uma posse lenta por palavras douradas e olhares aduladores. E narrou, com risos de vitória, como ganhara os cinco mil francos, sem os quais, com sua prudência de judeu, oculta sob seu exterior de boêmio amável, nunca se teria arriscado a vir a Paris (ZOLA, 1956M, p. 16).

No decorrer deste romance, é exposto o crescimento profissional de Octave Mouret que, ao final da narrativa, alcançou o cargo de associado da Paraíso das Damas, casando-se em seguida com a viúva Senhora Hédouin e assumindo o controle total da loja:

Otávio²⁸, no Paraíso das Damas, reassumira seu encargo, cuja importância aumentava de dia para dia. A Sra. Hédouin, depois da morte do marido, não podia dar conta dos negócios que cresciam constantemente; seu tio, o velho Deleuse, pregado numa cadeira pelos seus reumatismos não cuidava de coisa alguma; e, naturalmente o rapaz [Octave], muito ativo, minado pela necessidade de altos comércios, chegara em pouco tempo a adquirir na casa uma importância decisiva. (...). O melhor, parecia-lhe, era tornar-se tranquilamente associado da Sra. Hédouin, depois de começar a dança dos milhões (ZOLA, 1956M, p. 358).

No segundo romance em que é protagonista, *O paraíso das damas* (1883), Octave Mouret já estava viúvo e era o proprietário da próspera loja de departamento Paraíso das Damas, que crescia significativamente. Adulto e economicamente estabilizado, suas características hereditárias foram fortemente reforçadas nesta narrativa:

(...) ele [Octave Mouret] puxara a seu pai, com quem se parecia física e moralmente, um homem que conhecia o valor dos tostões; e, se tinha de sua mãe essa pitada de fantasia nervosa, talvez isso fosse mais valioso de sua sorte, pois graças a ela sentia a força invencível de sua paixão em tudo ousar (ZOLA, 2008, p. 67).

Os romances *Roupa suja* (1882) e *O paraíso das damas* (1883), juntos e nessa sequência, traçaram o percurso narrativo do imponente empreendedor Octave Mouret e sua ânsia por conquistar Paris por meio da sedução do comércio.

A série literária *Les Rougon-Macquart*, assim como a questão da herança genética, foi finalizada em 1893, com a publicação de seu vigésimo e último romance,

²⁸ A personagem, que no original em francês tem o nome de Octave Mouret, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Otávio Mouret.

intitulado *O doutor Pascal*, no qual já constava a versão definitiva da árvore genealógica dos *Rougon-Macquart*, composta por cinco gerações.

O doutor Pascal (1893) foi considerado de extrema importância para o ciclo literário, pois, além de apresentar a família completa e definitiva dos *Rougon-Macquart*, também enfatizou o teor científico de toda a obra e a concluiu ao trazer o desfecho de diversos membros da família, entre eles, o da matriarca Adélaïde Fouque, que faleceu aos cento e cinco anos, vítima de uma congestão cerebral, após passar seus últimos anos internada em um asilo de alienados em Tulle (ZOLA, 1956I, p. 206).

Além disso, a narrativa apresentou o destino das duas principais ramificações familiares – os Rougon e os Macquart –, bem como dos demais descendentes da família *Rougon-Macquart*, cujos sobrenome eram Mouret, Lantier, Quenu e Grandjean.

Por conseguinte, conforme explanado pela personagem Félicité Rougon (ZOLA, 1956I, pp. 16 - 24), ficou evidente a distinção entre os membros familiares que se deram bem na vida, considerados os “ramos sadios” – o ministro Eugène Rougon, o rico Maxime Rougon, o empresário Octave Mouret e o santo padre Serge Mouret (ZOLA, 1956I, p. 16) – e os “ramos doentes”, julgados como “malsucedidos”, começando pela própria Adélaïde Fouque, que viveu mais de vinte anos no “Asilo de Alienados”, o alcoólatra Antoine Macquart e a criança doente Charles Rougon (ZOLA, 1956I, p. 20).

Esse julgamento classificatório de Félicité partia de manifestações influenciadas por juízos de valor que permeavam a sociedade do século XIX, marcados por uma disputa de poder e confronto de ideais entre a religião e as ciências.

Conforme já mencionado, por meio de seu narrador onisciente neutro e do protagonismo do Doutor Pascal, o leitor tornou-se ciente de todo o processo de pesquisa científica realizado por Émile Zola para a composição da saga, bem como seu posicionamento ideológico em relação às ciências.

O médico e cientista Pascal Rougon seguia uma abordagem empírica, isto é, utilizava-se em seus estudos o método da experiência e da observação, apoiando-se em evidências para comprovar ou refutar determinadas hipóteses.

Movido por uma necessidade de explicar tudo, o Doutor Pascal iniciou sua pesquisa interessado no estudo da gestação humana e da formação de embriões,

tendo como objeto de análise cadáveres de mulheres grávidas, vítimas da epidemia de cólera, buscando solucionar o “porquê” e o “como” da vida de um novo ser. Em seguida, o médico passou a observar as pessoas ao seu redor, até direcionar seu olhar para a própria família. Nesse momento, seu propósito passou a ser compreender melhor o processo de hereditariedade para poder intervir.

Pascal Rougon realizou, ao longo do romance, um trabalho semelhante ao que o escritor Émile Zola desenvolveu em toda a série *Rougon-Macquart*. Por isso, dentro da narrativa literária, Zola explicou ao leitor seu entendimento sobre herança genética e sua classificação.

No terreno movediço da hipótese, o médico da ficção partiu de dois princípios essenciais: o princípio da “imitação”, que ele passou a chamar de “hereditariedade” e o princípio da “invenção”, denominado por “ineidade” (ZOLA, 1956I, p. 36).

A hereditariedade estaria dividida em quatro tipos: a “hereditariedade direta”, verificada na transmissão de características diretamente dos progenitores; a “hereditariedade indireta”, concebida pela herança de traços de parentes próximos, como tios ou primos; a “hereditariedade de regresso”, na qual se manifestavam traços de gerações anteriores; e a “hereditariedade de influência”, em que características herdadas eram atribuídas a parceiros anteriores de um dos pais, podendo influenciar na descendência, esta última, mais especulativa e menos científico (ZOLA, 1956I, p. 36).

Dentro da hereditariedade, existiriam ainda duas possibilidades: a “predominância”, na qual se observam traços mais marcantes do pai ou da mãe; ou a “mistura” de traços dos progenitores, que se manifestaria de três formas: a “soldadura”, uma “união imperfeita”; a “disseminação”, definida como “mistura dispersa”; e a “fusão”, identificada como mistura “harmônica” e “completa”, sendo esta considerada a mais perfeita (ZOLA, 1956I, p. 36).

Já a “ineidade” ocorreria mediante o surgimento de características novas no indivíduo, possíveis apenas através da combinação química de “dois corpos” que dariam origem a um “novo corpo”, diferente dos dois progenitores (ZOLA, 1956I, p. 36).

Com um discurso determinista imponente, o romance destacava-se pelo reforço constante da ideia de que a herança genética se manifestaria nas gerações seguintes. Por exemplo, havia um forte comparativo de semelhança física e mental

entre Charles Rougon – filho de Maxime Rougon e a ponta da linhagem da árvore genealógica – e a matriarca Adélaïde Fouque, a raiz:

E todos, desde êsse momento, se ocuparam de Carlos²⁹. Estava muito bem pôsto, de blusa e calção de veludo prêto, guarnecidos de alamares de ouro. De uma palidez de lírio, parecia-se realmente com um filho daqueles reis que êle recortava, com os seus grandes olhos pálidos e os anéis dos seus cabelos loiros. Mas, o que neste momento impressionava sobretudo, era a sua semelhança com a tia Dide, aquela semelhança que transpusera três gerações, que saltava daquele rosto sêco de centenária, daquelas feições gastas, para esta figura de criança, como gasta já também, muito velha e acabada pelo estrago da raça. Em frente um do outro, a criança imbecil, de uma beleza de morto, era como que o fim da antepassada, a esquecida.

(...)

(...) é que, diante dos seus olhos evocava-se tôda a linhagem, o ramo legítimo e o ramo bastardo, que haviam nascido daquele tronco lesado já pela neurose. Estavam ali presentes as cinco gerações, os Rougons e os Macquart, Adelaide Fouque na raiz, depois o velho bandido do tio, a seguir Clotilde e Máximo, e por fim Carlos. Felicidade preenchia o lugar do marido morto. Não havia lacuna, a cadeia desenrolava-se na sua hereditariedade lógica e implacável. E que século evocado, no fundo da cela trágica, onde soprava aquela miséria vinda de longe, num tal pavor, que todos, apesar do calor acabrunhante, estremeceram! (ZOLA, 1956I, p. 69).

No entanto, o menino Charles Rougon, última geração conhecida dos *Rougon-Macquart* e que fazia companhia à Adélaïde no “Asilo de alienados”, morreu antes mesmo de sua tataravó, vítima de hemorragia nasal, com apenas dezesseis anos, em uma típica cena zolaiana, que salientava a estética impressionante da escrita naturalista:

E foi uma agonia lenta e suavíssima, cujo espectáculo durou ainda longos minutos. Carlos, como adormecido, silencioso agora, acabava de perder o sangue das suas veias, que se esvaziavam sem fim, com um pequeno ruído. A sua brancura de lírio aumentava, tornava-se em palidez de morte. Os lábios descoravam, passavam a um côr de rosa vívido; depois os lábios tornaram-se brancos. E, prestes a expirar, abriu os seus grandes olhos, fixou-os na trisavó, que pôde neles seguir o último clarão. Tôda a face de cêra estava já morta, quando os olhos viviam ainda. Conservavam limpidez, claridade. Bruscamente, esvaziaram-se, extinguíram-se. Era o fim, a morte dos olhos; e Carlos morrera sem um abalo, exausto como uma nascente, cuja água se esgotou tôda. A vida já não batia nas veias da sua pele delicada, não havia senão a sombra dos cílios na sua pele branca. Mas ficava divinamente belo, a cabeça deitada no sangue, no meio da sua real cabeleira loira espalhada, semelhante a um dêsses pequenos delfins exangues, que não puderam suportar a execrável herança da sua raça e que adormeceram de velhice e de imbecilidade, desde os quinze anos (ZOLA, 1956I, p. 205).

Isto posto, Charles Rougon, a criança descrita com um tom fúnebre, de uma beleza mórbida, quase fantasmagórica, ao lado de sua tataravó, Adélaïde,

²⁹ A personagem, que no original em francês tem o nome de Charles Rougon, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Carlinhos Rougon ou apenas Carlos.

simbolizava fragilidade, degeneração e morte iminente, mas, principalmente, o final de uma linhagem decadente.

Por fim, se o primeiro romance, *A fortuna dos Rougon* (1871), introduziu as personagens da família *Rougon-Macquart*, a última narrativa, *O doutor Pascal* (1893), concluiu suas trajetórias (ZOLA, 1956I): Antoine Macquart (p. 197); Eugène Rougon (p. 105); Pascal Rougon (p. 293); Aristide Rougon (Saccard) (p. 112); Sidonie Rougon (p. 113); Marthe Rougon (Mouret) (p. 106); Maxime Saccard (p. 288); Clotilde Rougon (p. 326); Angélique Marie Rougon (p. 106); Charles Rougon (p. 205); Lisa Macquart (Quenu) (p. 107); Gervaise Macquart (p. 108); Jean Macquart (p. 113); Claude Lantier (p. 108); Jacques Lantier (p. 108); Étienne Lantier (p. 115); Anna Coupeau (p. 109); Pauline Quenu (p. 113); François Mouret (p. 106); Hélène Grandjean (Mouret) (p. 113); Octave Mouret (p. 115); Serge Mouret (p. 113); Désirée Mouret (p. 113); e Jeanne Grandjean (p. 107).

Conforme discutido, Émile Zola introduziu o estudo da filosofia humana no campo literário, pois acreditava na análise social por meio da criação e desenvolvimento de personagens fictícias. Suas personagens eram construídas de forma verossímil, revelando taras, vícios e, muitas vezes, degradação moral e/ou física que poderiam perpassar mais de um romance.

Por conseguinte, é inevitável pensar no movimento estético literário naturalista de Zola sem associá-lo à função da coletividade em seus romances. Apesar disso, diante da vasta diversidade de personagens que compõem a saga *Rougon-Macquart*, nota-se que alguns indivíduos apresentam densidade psicológica que ultrapassava a questão da herança genética ou do determinismo social defendidos pelo autor.

Em razão disso, por vezes, percebe-se um confronto entre o hereditário e o social, ou entre o determinismo e a individualidade, o que nos leva a questionar: Há presença de individualidade nas personagens das narrativas de Émile Zola?

3 Individualismo em Zola

Na modernidade, o indivíduo passou a ser percebido como uma pessoa singular, dotada de características próprias e capaz de exercer uma força ativa na sociedade. Paradoxalmente, foi justamente no convívio em grupo que cada pessoa começou a se reconhecer como um ser único.

Apesar de absorvidos pela multidão da sociedade urbana, os sujeitos passaram a sentir a necessidade de afirmar sua individualidade dentro do coletivo. Mesmo imerso na comunidade e cada vez mais dependentes dela para sobreviver e garantir seus direitos, continuavam a buscar reconhecimento como indivíduos singulares. Assim, a interação social tornou-se essencial: era por meio dela que o sujeito podia ser reconhecido e conquistar algum poder dentro da coletividade.

Embora o escritor Émile Zola tivesse criado o ciclo de romances *Rougon-Macquart* voltando-se à trajetória de ascensão e decadência de uma família francesa – um grupo social cujos sujeitos eram, em sua maioria, utilizados para comprovar teorias científicas por meio das consequências negativas da herança genética e do determinismo social –, nem todas as personagens da saga zolaiana foram vítimas do determinismo.

Algumas personagens expressaram essa tensão entre a força do meio e da hereditariedade e a busca por autodeterminação, o que refletiu um dilema moderno do indivíduo que, mesmo condicionado, lutou para afirmar-se como singular dentro de uma coletividade. Ou seja, em sua vasta obra também existem personagens marcadas pelo inatismo que romperam as barreiras do determinismo interno, conhecido por hereditariedade, e do determinismo externo, ocasionado pelo meio social, tendo suas trajetórias concluídas com felicidade e superação, independente da família que tiveram ou do meio em que se encontravam.

Sendo assim, pode-se considerar que a literatura de Zola não abordou apenas questões do coletivo, mas também direcionou seu olhar ao indivíduo, em cuja trajetória a presença do individualismo – escancarado ou subentendido – expunha uma ruptura no determinismo, resultando na liberdade e na autonomia dos sujeitos, e, principalmente, no exercício do livre-arbítrio nas suas escolhas, decisões e ações.

3.1 Dos Rougon-Macquart

Conforme discorrido anteriormente, a vasta saga familiar *Rougon-Macquart: Histoire Naturelle et Sociale d'une Famille sous le Second Empire*, escrita e publicada entre os anos de 1871 a 1893, teve como objetivo a análise do desenvolvimento das personagens em sua individualidade psicológica e em sociedade, através da ascensão e queda de uma família fictícia inicialmente constituída por dois sobrenomes: os Rougon e os Macquart.

A série tornou uma obra notável por seu retrato de parte da sociedade francesa do século XIX, com a inserção de detalhes históricos e sociais que englobaram o período do Segundo Império Francês.

A grande obra, composta por vinte narrativas, retratou diferentes núcleos sociais por meio de temáticas diversas. Foram personagens que ascenderam ou declinaram durante o governo de Napoleão III.

As relações dinâmicas e familiares estabelecidas entre as personagens, por vezes, acabavam fazendo-se presentes em mais de uma obra. Ou seja, cada romance apresentava uma narrativa independente, porém, conectada a outros livros da série, o que a tornou uma grande história.

Portanto, mesmo que permeados pela forte presença da herança genética ou pela massificação social, ainda assim existem descendentes dos *Rougon-Macquart* que apresentaram uma ruptura individualista no determinismo, isto é, o princípio da “ineidade”, segundo o qual a combinação dos progenitores resultaria no surgimento de um indivíduo com características novas.

3.1.1 Hélène e Jeanne Grandjean: o desprezo x o ciúme.

O romance *Uma página de amor* (1878) tem por protagonistas a viúva Hélène Grandjean e sua filha Jeanne Grandjean, uma menina frágil de onze anos que sofria regularmente com crises nervosas inexplicáveis.

A trama iniciou com uma dessas crises de convulsão de Jeanne, já inserida na narrativa como uma criança doente que necessitava dos cuidados constantes da mãe por sofrer de uma enfermidade nervosa persistente.

A questão da herança genética foi revelada desde o início, sobretudo durante um diálogo entre Hélène e o médico Deberle, quando este a questiona sobre possíveis

casos de doenças nervosas em seus antecedentes familiares, assunto diante do qual a jovem mãe demonstrou desconforto ao ser abordada:

- Ela já teve convulsões?
 - Teve; mas essas convulsões desapareceram, por volta dos seis anos... É muito delicada. E há dias que a achava esquisita. Tinha câibras e perda de memória.
 - Sabe se alguém da sua família teve doenças nervosas?
 - Não sei... Minha mãe morreu de uma doença no peito.
- Hesitava, com vergonha, não querendo confessar que tivera uma avó encerrada numa casa de loucos. Tôda a sua ascendência era trágica (ZOLA, 1956O, p. 10).

Assim, ficou explícito que a doença da menina Jeanne Grandjean era compreendida como uma herança genética das características físicas e morais de sua bisavó Adélaïde Fouque.

A enfermidade de Jeanne a tornou extremamente dependente da mãe, o que resultou em um ciúme exagerado e irracional, agravando suas convulsões diante de situações de estresse emocional.

Em contrapartida, como se houvesse um salto de geração, Hélène representou uma ruptura na teoria da hereditariedade ao expressar o inatismo dessa herança nervosa de Adélaïde, pois a genética de seu pai prevalecia. Por isso, Hélène demonstrava uma saúde física e mental próprias de sua individualidade, o que a fez afirmar não se assemelhar à sua filha (ZOLA, 1956O, p. 11).

Posto isto, Hélène e Jeanne transformaram-se em figuras opostas: a menina era descrita como desprovida de beleza e saúde, vivendo à sombra da mãe; já Hélène, cujo nome de origem grega remete à beleza e à luz, sendo associado a figuras notáveis de diferentes culturas, foi, nesta obra, descrita como uma mulher bela, forte e dotada de razão:

Então, ela [Hélène] contou-lhes o que eles já sabiam em parte, a avó internada na casa de alienados na das Tulettes, a alguns quilômetros de Plassans, a mãe morta de um ataque de tuberculose galopante, depois de uma vida de apoquentações e de crises nervosas. Ela puxava o pai, com quem parecia no rosto, e de quem herdara o prudente equilíbrio. Joana³⁰, pelo contrário, era perfeito retrato da avó; mas ficara mais fraca, nunca teria a altura nem a forte construção óssea (ZOLA, 1956O, p. 189).

O romance também abordou a temática da paixão, seu desenvolvimento, sua influência e suas consequências sobre o indivíduo. Para isso, a paixão foi tratada através de duas vertentes, em que cada personagem, tanto Hélène quanto Jeanne, trouxeram, de forma oposta, uma representação desse sentimento.

³⁰ A personagem, que no original em francês tem o nome de Jeanne Grandjean, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Joana Grandjean.

A primeira vertente abordou um amor clandestino e vertiginoso que nasceu de Hélène pelo médico Henrique Deberle. A princípio, Hélène negou o sentimento, acreditando estar protegida por sua calma e racionalidade. Apesar disso, a paixão aflorou, levando-a a se afastar da filha para entregar-se ao desejo carnal. Assim, embora surgisse de maneira inapropriada, essa paixão serviu como libertação para Hélène, ainda que o casal não permanecesse junto.

A segunda paixão foi mais avassaladora e esteve intrinsecamente ligada à personalidade de Jeanne, que, ao longo de sua breve vida, manifestou um ciúme doentio e um sentimento de posse pela mãe. Ela proibia a aproximação de qualquer pessoa – criança ou adulto – que pudesse representar uma ameaça ao afeto exclusivo que exigia. Ao contrário da mãe, esse sentimento não a libertou, mas a destruiu, culminando em sua morte.

O trecho a seguir apresenta o momento em que Hélène, até então dedicada exclusivamente à filha, tomou uma atitude inesperada ao abandoná-la para encontrar-se com Henrique Deberle, deixando Jeanne desamparada, implorando por sua companhia:

E atava os bracinhos em volta das pernas da mãe, chorava nas pregas do vestido dela, dependurando-se, fazendo-se pesada para impedir-lhe os passos. Os ponteiros continuavam a andar, eram três horas menos dez. Então Helena³¹ pensou que talvez já não chegasse a tempo; e completamente fora de si, repeliu Joana violentamente, exclamando:

– Que menina insuportável! É uma verdadeira tirania!... Se continuas com manha irás te arrepender!

Saiu, fechou rudemente a porta. Joana recuara a cambalear até à janela, com o choro estrangulado por aquela brutalidade, inflexível e pálida. Estendeu os braços para a porta, gritou ainda por duas vezes: “Mamãe, mamãe”. E ali permaneceu largada na cadeira, com os olhos arregalados, a face revolta, por aquêlê pensamento de ciúmes, que a mãe a enganava (ZOLA, 1956O, p. 265).

O final do romance revelou uma ruptura definitiva na relação entre mãe e filha, marcando ambas com destinos opostos. O amor intenso de Jeanne pela mãe a levou à morte, uma vez que a menina sucumbiu ao perceber-se abandonada. Por outro lado, o amor de Hélène por Henrique, mesmo associado a um rompante que após saciado foi esquecido, libertou-a, visto que, essa personagem teve um final feliz junto a Rambaud.

No último romance, *O doutor Pascal* (1893), Hélène Mouret/Grandjean foi mencionada em dois momentos: no primeiro, Pascal Rougon explicou a Cloutilde

³¹ A personagem, que no original em francês tem o nome de Hélène Grandjean, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Helena Grandjean.

Rougon toda a árvore genealógica dos *Rougon-Macquart*, relatando brevemente a história de Hélène e sua filha Jeanne, semelhante à narrativa desenvolvida em *Uma página de amor* (1878), abordando a paixão de Hélène por um médico e o ciúmes doentio de Jeanne, que a levou à morte precoce (ZOLA, 1956I, p. 107).

O segundo momento em que Hélène foi citada ocorreu logo em seguida e apresentou uma conclusão feliz para sua trajetória individual, revelando que Hélène: “(...) vivia muito feliz, muito isolada, idolatrada do seu novo marido, o senhor Rambaud, na pequena propriedade que eles possuíam perto de Marselha, à beira-mar; e não tivera filhos do seu segundo casamento.” (ZOLA, 1956I, p. 113).

3.1.2 A resignação de Pauline Quenu.

Outra personagem também caracterizada por seu ciúme exagerado foi Pauline Quenu, filha de Lisa Macquart e Quenu, protagonista da obra *A alegria de viver* (1884).

O romance é ambientado inteiramente em uma confortável casa de frente para o mar, na fictícia *Bonneville*, espaço que se contrapunha ao contexto ao redor: um vilarejo miserável e sofrido devido às recorrentes enchentes.

A narrativa teve início com os preparativos para a chegada de Pauline Quenu à casa de seus tutores, os Chanteau, onde, a princípio, foi bem acolhida por sua tia, e sua presença aumentou a felicidade do lar.

Os Chanteau tinham apenas um filho, Lazare Chanteau, por quem, posteriormente, Pauline se apaixonou e a quem foi prometida em casamento. Contudo, o rapaz, dez anos mais velho que a menina, apresentava uma saúde mental instável, ora entediando-se com facilidade, ora mergulhando em profunda tristeza e questionamentos sobre vida e morte.

A personalidade melancólica e sem ambições de Lazare passou a antagonizar com a natureza sonhadora e alegre de Pauline. Assim, a narrativa abordou, por meio de um viés mais científico e psicológico, as oscilações da condição humana, contrapondo elementos como, riqueza e pobreza, tristeza e alegria, vida e morte.

Durante boa parte do enredo, Zola adentrou a mente de Pauline Quenu, uma jovem alegre que, ao longo da trama, foi se apagando, descortinando ao leitor uma necessidade incessante de sentir-se aceita e querida por todos ao seu redor, carência essa que refletia em seu ciúme exagerado.

Aos poucos, Pauline percebia que, quanto mais se doava, fosse emocionalmente ou financeiramente, mais solidão sentia:

Chegara para Paulina³² a primeira noite custosa de passar. (...). Depois, de olhos abertos, sentia-se presa numa opressão, revivia os tormentos que haviam corroído sua existência, desde alguns meses. Mesmo junto daquele leito de morte não encontrava a paz, e era-lhe impossível perdoar. No meio do pesadelo daquela lúgubre vigília, sofria, (...). As suas passadas violências, os seus rancores ciumentos despertavam enquanto remoía os detalhes que a magoavam. Não ser mais amada, Deus meu! Ver-se traída por aqueles que mais amava! Encontrar-se outra vez só, cheia de desprezo e de revolta! A ferida reaberta sangrava, nunca sentira com tanta intensidade a injúria de Lázaro³³. Visto que a tinham matado, os outros podiam morrer. E, sem cessar o roubo do seu dinheiro e do seu coração recomeçavam, embalá-los pela respiração difícil da tia, que acabava rebentando-lhe o peito (ZOLA, 1956A, p. 168).

Embora Zola não trabalhasse diretamente com a coletividade nesta obra, a temática central também envolveu a bondade e a abnegação de si em prol dos outros, pois foram tomados de Pauline tanto o dinheiro quanto o amor de Lazare. Ainda assim, a jovem tornou-se cada vez mais altruísta, já que a necessidade de ser aceita e amada por todos a levou a anular-se, a ponto de arranjar o casamento de seu grande amor com Louise, passando a ocupar, mesmo com apenas dezesseis anos, a figura de uma mãe em seu meio social:

Ela já antevia os dias se sucederem uns aos outros, semelhantes em tudo, com as mesmas questões entre marido e mulher, que ela tinha de ir apaziguar. Ela própria não estava mais certa de estar curada e de não ceder ainda aos violentos impulsos do ciúme. Ah! O eterno recomeçar dessas misérias quotidianas! (...) E depois, não cansariam mais depressa de se zangarem do que ele de reconciliá-los. (...) Em que é que havia de ocupar-me, depois, se todos fossem felizes em casa? Aborrecer-se-ia! Portanto, era bom que lhe deixassem alguns dodóis para curar (ZOLA, 1956A, p. 343).

Quanto mais se doava, mais sozinha se sentia. E, assim, aos poucos, a pequena fortuna de Pauline Quenu, que poderia possibilitar-lhe uma vida confortável, foi sendo desfeita por seus tutores, tal qual sua personalidade, que terminou moldada.

Após toda a transformação interna da protagonista, a narrativa se encerra com o abrandamento de sua personalidade. Pauline Quenu, por fim, abdicou de tudo: interesses, sonhos, fortuna para dedicar-se a todos: ao tio já enfermo, a Lazare, a Louise e até ao pequeno Paul, filho do casal.

Na obra *O doutor Pascal* (1893), Pauline Quenu foi mencionada em três momentos. O primeiro ocorreu quando Pascal resumiu a árvore genealógica dos

³² A personagem, que no original em francês tem o nome de Pauline Quenu, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Paulina Quenu.

³³ A personagem, que no original em francês tem o nome de Lazare Chanteau, na edição do ano de 1956 consultada para a composição deste trabalho tem seu nome traduzido para Lázaro Chanteau.

Rougon-Macquart à sua sobrinha Clotilde, referindo-se a Pauline como “(...) a mais sã, a mais humana das mulheres, Paulina Quenu a ponderada, a razoável, a virgem, que sabia e que aceitava a vida, de uma tal paixão no seu amor aos outros (...)” (ZOLA, 1956I, p. 108).

Em um segundo momento, foi mencionado o que ocorreu com Pauline após os acontecimentos narrados em *A alegria de viver* (1884). Pascal revelou que, após o falecimento do tio Chanteau, Pauline permaneceu em Bonneville, morando em frente ao mar apenas com o pequeno Paul. Decidida a não se casar, dedicou sua vida ao filho de Lazare, que, após a morte de Louise, partiu para a América em busca de fortuna (ZOLA, 1956I, p. 113).

Em seguida, Pascal Rougon comparou Pauline a seus primos Naná, Étienne, Jacques e Claude, classificando-a como: “(...) a honestidade vitoriosa, a que luta e a que se sacrifica... É a hereditariedade que produz imbecis, doidos, criminosos e grandes homens” (ZOLA, 1956I, p. 116).

A jovem fazia da alegria dos outros seu propósito de existência e, ainda que tivesse o ciúme como característica marcante, com o passar dos anos Pauline Quenu adquiriu autocontrole, contrariando, assim, a hereditariedade dos genes dos Macquart, que apresentavam tendência ao ócio, ao alcoolismo ou à violência, tornando-se um exemplo de inatismo hereditário.

3.1.3 A pureza de Angélique Marie Rougon

Entre a publicação de duas obras marcantes pela forte animalização naturalista, encontra-se *O sonho* (1888), narrativa que se destaca por sua sutileza na abordagem da questão da religiosidade e do poder da fé como salvação.

Angélique Marie Rougon, filha rejeitada de Sidonie Rougon, foi entregue à adoção recém-nascida. Aos nove anos, em uma fuga durante a madrugada de Natal, devido aos maus-tratos que sofria, foi encontrada desmaiada nos degraus da catedral da pequena cidade de Beaumont, pelo casal de bordadores Hubert, portando apenas sua caderneta de aluna expedida pela Administração das Crianças Expostas do Departamento do Sena: “Ninguém no mundo e um registro; o abandono numerado e classificado” (ZOLA, 1956K, p. 17).

Acolhida pelos Hubert desde então e adotada legalmente aos 15 anos, Angélique foi criada com carinho como filha, mesmo diante do receio de não conhecer

sua origem. Por gratidão, dedicou-se a aprender o ofício da família, destacando-se na arte de bordar:

Antes de adoptarem Angélica não deveriam fazer um esforço para encontrarem a família? Se a mãe vivesse, como poderiam eles ter o direito de dispor assim da filha, sem estarem absolutamente certos do seu abandono? Depois, no fundo, havia êsse desconhecido, esse tronco apodrecido, donde talvez, saíra a criança, que os inquietava outrora e cujo cuidado lhes surgia nesta hora. Sentiam-se de tal modo atormentados, com isso, que nem dormiam (ZOLA, 1956K, p. 55).

Por meio do protagonismo da jovem bordadora, Zola descortinou as tensões internas de uma menina que idealizava a santidade do casamento católico, ao mesmo tempo em que, aconselhada por sua mãe adotiva, defrontava-se com a triste realidade da impossibilidade da realização desse sonho, já que, além de pertencer a uma família sem posses, desconhecia sua origem:

- Minha filha, minha querida filha... É bem cruel, bem sei. Mas, se tivesses alguma esperança, seria mais cruel ainda. Arranca já o punhal da ferida... Repete contigo, a cada acordar do teu mal, que nunca Monsenhor, o terrível João XII, de quem o mundo parece ainda lembrar o orgulho intratável, te dará o seu filho, o último descendente da sua raça, a ti, uma bordadeira apanhada numa porta, adotada por uma pobre gente como nós (ZOLA, 1956K, p. 226).

Oscilando entre a realidade e a idealização de felicidade, Angélique encontrava consolo nas “lendas sagradas” que lia e ouvia, sonhando com seu arrebatamento por um jovem belo, rico, nobre e apaixonado. Um sonho que, próximo a se realizar, tornou-se também proibido pelo pai do noivo, um aristocrático bispo que se opôs fervorosamente à união.

Assim, a devoção, os conflitos psicológicos e o sofrimento emocional de Angélique resultaram em sintomas físicos que consumiram sua saúde. Compadecido pela fragilidade e sofrimento da jovem, o bispo finalmente cedeu, permitindo o matrimônio. No fim da breve trajetória de Angélique, a noiva, já muito debilitada, desfaleceu após beijar seu noivo nos mesmos degraus da catedral onde um dia começara a sonhar:

Era, finalmente, a realização do seu sonho, desposava a fortuna, a beleza, o poder, muito além de todas as suas esperanças. A igreja cantava pelos seus órgãos, radiava nos seus círios, vivia no seu povo de fiéis e de sacerdotes. Nunca a antiga nave tinha resplandecido com uma pompa mais soberana, como engrandecida no seu luxo sagrado, numa expansão de felicidade. E Angélica sorria, sabendo que tinha em si a morte, no meio dessa alegria, celebrando a sua vitória. (...). Nessa última hora, ela era perfeita, vitoriosa da sua paixão, corrigida, renovada, não tendo já orgulho do triunfo, resignada a partir da terra na hosana da sua grande amiga, a catedral. Quando se ajoelhou, foi como uma serva muito humilde e muito submissa, completamente lavada do pecado original; e sentia-se muito contente com a sua renúncia (ZOLA, 1956K, p. 326).

Angélique Marie persistiu até a concretização de seu sonho antes de falecer, ao final da narrativa. Sua trajetória foi marcada pela bondade, pureza e castidade, o que a tornou o oposto da característica herança genética dos Rougon, em que prevaleciam a ganância, a luxúria e a falta de resistência às tentações.

Por fim, a jovem, que não fora criada imersa no meio ambicioso dos Rougon, mas que possuía seu genes, apresentou uma quebra no determinismo interno, ou seja, um exemplo de inatismo hereditário, pois, mesmo o seu sonho em casar-se com um jovem aristocrático, belo e rico foi guiado pela pureza do ideal de felicidade romântica, e não pela avareza encontrada em outros Rougon.

3.1.4 Os Mouret: A herança genética da superação?

Os membros do ramo familiar de sobrenome Mouret, descendentes de Ursule Macquart e Mouret, incluem, nas pontas da árvore genealógica dos *Rougon-Macquart* Serge Mouret, Octave Mouret e Désirée Mouret, filhos da união entre os primos Marthe Rougon e François Mouret. Tal união fez com que os três fossem frutos do cruzamento dos três principais ramos familiares, podendo, assim, apresentar características genéticas tanto dos Rougon, pelo lado materno, quanto dos Macquart e dos Mouret, pelo lado paterno.

Os irmãos Serge Mouret e Octave Mouret apresentaram semelhanças no desenvolvimento de comportamentos relacionados à obsessão com o feminino, característica marcante que se desenvolveu de maneiras distintas em suas trajetórias.

Serge Mouret, protagonista do romance *O crime do padre Mouret* (1875), dedicou-se ao sacerdócio, com fé e vocação condizentes com os preceitos do sacramento. Porém, ainda na primeira parte da narrativa, há passagens – capítulos inteiros – que descrevem uma obsessiva devoção e adoração pela imagem da Virgem Maria:

A devoção do padre Mouret pela Virgem datava da sua mocidade. Muito criança ainda, um tudo nada selvagem, refugiando-se pelos cantos, comprazia-se em pensar que uma formosa senhora o protegia, que dois olhos azuis, muito suaves, com um sorriso, o seguiam por toda a parte. Às vezes, de noite, sentindo um ligeiro sopro passar-lhe pelos cabelos, contava que a Virgem tinha vindo abraçá-lo. Tinha crescido sob esta carícia de mulher, naquele ar cheio de um roçar de saia divina. Desde os sete anos que ele satisfazia as suas necessidades de ternura, gastando todos os pequenos cobres que lhe davam em comprar imagens de santos, que ocultava ciosamente, para só ele as gozar. (...) era sempre arrastado para as ternas imagens de Maria, para a sua estreita boca risonha, para as suas finas mãos estendidas. Pouco a pouco, tinha-as colecionado a todas: Maria entre um lírio

e uma roca, Maria levando o Menino como uma irmã mais velha, Maria coroada de rosas, Maria coroada de estrelas. (...). Não sonhava já com brinquedos infantis, no fundo do jardim celeste, mas com uma contemplação contínua, em frente daquela figura branca, tão pura, na qual nem com o simples sopro desejaria tocar. Ocultava a sua própria mãe, que tanto a amasse (ZOLA, 1912, p. 91).

A devoção fervorosa à Virgem Maria por parte do jovem padre simboliza a purificação do amor, que, em certo momento, foi transposto para o amor carnal despertado pela jovem Albine, sua “virgem terrestre”, uma vez que sua obsessão pela Virgem Maria foi amenizada, quase esquecida, ao se encantar por Albine.

Ainda assim, ao final da narrativa, mesmo diante da tentação, a vocação sacerdotal de Serge Mouret prevaleceu.

Já Octave Mouret, cuja história é contada nos romances *Roupa suja* (1882) e *O paraíso das damas* (1883), desde o início revelou uma relação desregrada de posse e controle sobre as mulheres. Ainda no primeiro romance, foi retratado como um jovem ambicioso e oportunista, que almejava conquistar a capital por meio das mulheres:

Sempre sonhara uma coisa assim, mulheres pegando-o pela mão e ajudando-o em seus negócios. Mas aquelas voltavam, confundiam-se com uma obstinação cansativa. Não sabia qual escolher, esforçava-se por conservar a sua voz terna, os seus gestos meigos. E, bruscamente, oprimido, exasperado, cedeu a seu fundo de brutalidade, ao desdém feroz que tinha pela mulher, sob seu ar de adoração amorosa (ZOLA, 1956M, p. 24).

Ainda neste romance, Octave Mouret seduziu Maria, uma jovem mãe de família que não demonstrava personalidade própria, como se fosse um produto da educação burguesa de seu tempo. Ao contrário da Maria de Serge, a Maria de Octave era alcançável e acabou sendo corrompida, tornando-se adúltera.

Conforme já analisado, essa obra mostra como Octave seguiu os passos de seu pai e avô ao apresentar inclinação para os negócios ligados ao comércio, sendo socialmente reconhecido por isso.

Entretanto, sua característica mais marcante em ambas obras foi o desenvolvimento de sua relação com o feminino. Em *Roupa suja* (1882), sua obsessão estava mais ligada ao desejo sexual e à posse; já em *O paraíso das damas* (1883), essa obsessão foi transposta para o ambiente comercial, manifestando-se na busca por atrair consumidoras à sua loja por meio de diferentes estratégias capitalistas:

Mouret, ao contrário, afetava êxtases, ficava embevecido e fagueiro diante das mulheres, sendo constantemente arrebatado por novos amores. E essas paixões passageiras eram como um reclame para suas vendas, como se abraçasse todo o sexo feminino num mesmo afago, para melhor atordoá-lo e mantê-lo à sua mercê (ZOLA, 2008, p. 64).

Todavia, Octave Mouret, imerso na futilidade de uma sociedade de aparências, apaixonou-se e entregou-se por completo à jovem vendedora Denise Baudu, que, além de resistir às inúmeras investidas do patrão, destacou-se por sua dignidade, honestidade e simplicidade.

Em ambos os romances, Octave Mouret expressou um discurso de posse sobre as mulheres, fosse para satisfazer suas necessidades financeiras ou sexuais. Embora, demonstrasse simpatia por aquelas de seu ciclo social, sobretudo suas clientes, ele via-as como inferiores, submissas e descomedidas, tanto ao que se referia aos adultérios femininos retratados em *Roupa suja* (1882), quanto à vulnerabilidade ao consumismo em *O paraíso das damas* (1883).

Essa perspectiva de Octave sobre as mulheres descortinou uma verdadeira relação de dependência do feminino: mesmo vistas como inferiores e utilizadas a seu benefício, o jovem empresário necessitava dessa dinâmica de poder para manter em sua posição social.

No romance *O doutor Pascal* (1893), Félicité, mãe de Pascal Rougon, considerou Octave Mouret e Serge Mouret “ramos sadios”, isto é, que “se deram bem na vida”. Ela descreve Octave Mouret como um comerciante revolucionário e vitorioso, que construiu seu império por meio da exploração do desejo feminino, mas que acabou “dominado” por Denise Baudu, jovem sensata e simples. Já Serge Mouret foi exaltado por sua resiliência e obstinação à fé, embora tenha sido encaminhado ao sacerdócio devido um “acidente nervoso da sua raça” (ZOLA, 1956I, p. 108).

Em um segundo momento da narrativa foi revelado ao leitor, através de Pascal Rougon, o desfecho da trajetória dos Mouret:

Otávio Mouret, proprietário da grande loja O Paraíso das Damas, cuja fortuna colossal continuava sempre a aumentar, tivera nos fins do inverno, um segundo filho de sua mulher Denise Baudu, a quem adorava, bem que começasse a borboletear um pouco. O Padre Mouret, cura em Saint-Eutrope, no fundo de uma garganta pantanosa, enclausurara-se ali com sua irmã Désirée, numa grande humildade, recusando qualquer promoção, esperando a morte como santo homem, que repelia os remédios, bem que sofresse de uma tísica incipiente (ZOLA, 1956I, p. 113).

Por fim, embora Octave Mouret e Serge Mouret ainda fossem exemplos da aplicação da hereditariedade, especialmente no que se refere à relação obsessiva com a figura feminina, podem ser considerados exemplos de superação quando comparados a outros membros da família, visto que ambos perseveraram, apesar da união genes dos Rougon e dos Macquart, e da influência do meio social.

3.1.5 A ciências de Pascal Rougon.

Pascal Rougon, protagonista do último romance, *O doutor Pascal* (1893), era um médico e cientista empírico que acreditava que o conhecimento científico era construído por meio da observação e da experimentação, uma visão moderna das ciências, em que a verificação e a reprodução dos resultados eram fundamentais para validar qualquer descoberta.

Pascal encontrou sua vocação na área da pesquisa e, por ser um grande entusiasta de teorias sobre determinismo e hereditariedade, reuniu um extenso conjunto de documentos sobre sua própria família, que incluía o início, a trajetória e o destino de diferentes membros pertencentes às cinco gerações familiares. Assim, realizou, conforme já mencionado, um trabalho de pesquisa similar ao desenvolvido, por Émile Zola, na série literária *Les Rougon-Macquart*.

Destoando do padrão social esperado de um médico, sua dedicação em investigar a interferência da genética e da sociedade em sua própria linhagem alimentava o estigma de herege e profano atribuído a Pascal. Esse julgamento vinha principalmente de sua mãe, a religiosa Félicité Rougon, que desejava exterminar toda a pesquisa do filho sob a justificativa de que tal trabalho iria de encontro aos preceitos divinos e mancharia a honra dos antepassados. No entanto, seu verdadeiro propósito era “enterrar” a vergonhosa origem da família, assim como os rastros criminosos da fortuna e do poder dos Rougon, que haviam sobrevivido à queda do Segundo Império:

Ah! êsses arquivos abomináveis, ela via-os de noite, nos seus pesadelos, patentear em letras de fogo as histórias verdadeiras, as taras fisiológicas da família, todo aquele reverso da sua glória que ela desejaria para sempre sepultar como os antepassados já mortos!

Ela sabia como o doutor tivera a idéia de reunir êsses documentos, desde o princípio dos seus grandes estudos sobre a hereditariedade, como êle se lembrara de tomar a própria família para exemplo, impressionado pelos casos típicos que ali verificava e que vinham em apóio das leis por êle descobertas. Não era aquele um campo bem natural de observação, ao alcance da mão, que êle conhecia a fundo? E com uma bela envergadura negligente de sábio, acumulava acerca dos parentes, havia trinta anos, os apontamentos mais íntimos, recolhendo e classificando tudo, levantando aquela árvore genealógica dos Rougon Macquart, de quem os volumosos cadastros não eram senão o comentário, a abarrotar de provas.

— Ah! sim — continuava a velha senhora Rougon ardentemente — ao fogo, ao fogo tôda essa papelada que nos enxovalharia! (ZOLA, 1956I, p. 19).

Apesar disso, Pascal Rougon, que procurava conhecer a “causa científica” das atitudes de cada parente seu, também dedicava ao autoestudo, ainda que tivesse dificuldades em encontrar suas próprias ligações hereditárias – Qual seria sua

herança? De quem a herdara? – para poder, assim, construir sua ficha na grande árvore genealógica:

(...) E estendeu a Árvore sobre a mesa, continuou a examiná-la por muito tempo, com seu ar aterrado de interrogação, a pouco e pouco vencido e suplicante com as faces molhadas de lágrima. Porque, meu Deus! A Árvore não lhe queria responder, não lhe queria dizer qual o antepassado a que estava preso, para poder inscrever o seu caso, na sua fôlha, ao lado dos outros? Se ele devia enlouquecer, porque é que a Árvore não o dizia nitidamente, o que o teria acalmado, porque ele julgava sofrer somente da incerteza? Mas as lágrimas obscureciam-lhe a vista, e continuava a olhar, aniquilava-se naquela necessidade de saber, em que sua razão acabava por vacilar (ZOLA, 1956I, p. 132).

Pascal acolheu sua sobrinha, Clotilde, filha de Aristide Saccard, quando ela tinha sete anos, passando a criá-la como pupila e a ensiná-la ciências. Com o passar dos anos, a convivência estreita fez com que, por volta de seus vinte anos da jovem, ele apaixonasse por ela. O relacionamento conjugal entre tio e sobrinha resultou, mais para o fim do romance, no nascimento de um filho de dupla descendência Rougon, cuja existência Pascal jamais chegou a conhecer. No final da narrativa, Pascal faleceu, aos sessenta anos, vítima de uma doença cardíaca, sozinho, justamente no momento em que Clotilde se preparava para anunciar o nascimento de seu filho.

Após a morte de Pascal, a religiosa Félicité Rougon realizou seu desejo de destruir todos os manuscritos referentes aos estudos do cientista. Esse trecho fez uma forte alusão ao período da Inquisição, em que se combatia com o fogo a heresia ou tudo aquilo que fugia da convenção social de cunho religioso:

Para o fogo! Para o fogo!... Acabaremos por nos apoderarmos dos outros, dos que eu procuro... Para o fogo! Para o fogo! Estes primeiros! Até aos pedacinhos de papel do tamanho de uma unha, até às notas ilegíveis, para o fogo! Para o fogo! Se queremos ter a certeza de matar o contágio do mal! Ela própria, fanática no seu ódio à verdade, na sua paixão em aniquilar o testemunho da ciência, rasgou a primeira página de um manuscrito, acendeu-o no candeeiro e foi lançar esse facho ardente na grande lareira, onde não se tinha acendido fogo havia talvez vinte anos; e ela alimentou a chama, continuando a atirar, aos bocados, o resto do manuscrito (ZOLA, 1956I, p. 305).

Essa atitude de Félicité Rougon, além de representar uma tentativa extrema de salvar a imagem da família e encobrir as origens trapaceiras de sua riqueza, simbolizou o triunfo final dos Rougon.

Da perda irreparável pelo fogo, restou apenas a árvore genealógica dos Rougon-Macquart, esquecida sobre a mesa após a aniquilação e preservada por Clotilde, com suas cinco gerações, mais de cem anos de história e o estudo de uma linhagem resumidos em apenas um único documento.

Já o filho de Pascal e Clotilde, descendente dos Rougon e cujo nome não foi revelado, levantou uma incógnita hereditária na árvore genealógica Rougon-Macquart, simbolizando também a esperança de novos tempos para a família e o surgimento de “novos ramos”:

A Árvore subia, ramificava os seus galhos, abria as suas folhas, e ela esquecia-se por largo tempo a contemplá-la, a dizer para consigo que toda a obra do mestre ali estava, toda aquela vegetação classificada e documentada da sua família. Ouvia as palavras com que ele comentava cada caso hereditário, recordava-se das suas lições. Mas interessavam-no sobretudo às crianças (ZOLA, 1956I, p. 322).

Por fim, Pascal Rougon tornou-se um exemplo de inatismo hereditário, não apenas devido à expansão de sua consciência social, mas também por seu desapego ao financeiro e aos bens materiais, características atípicas dos Rougon, uma vez que, em sua profissão de médico, também era benevolente e possuía poucos pacientes, apenas o suficiente para garantir sua sobrevivência, por vezes atendendo aos necessitados sem pedir nada em troca.

3.2 Outros personagens

No ciclo de romances *Rougon-Macquart* (1871 – 1893), Zola construiu uma visão panorâmica da sociedade francesa do século XIX. Ao longo dos vinte volumes, o escritor reuniu um expressivo número de personagens com características próprias e variadas, muitas vezes inseridos em ambientes restritos. Eram indivíduos que, por vezes, ocupavam funções de destaque nas narrativas, ainda que não fossem descendentes da matriarca Adélaïde Fouque.

3.2.1 A pluralidade identitária da Família Maheu

Logo no início do romance *Germinal* (1885), por meio de Étienne Lantier, é inserida na narrativa a família Maheu, composta por dez pessoas: o avô Vincent, conhecido por Boa morte; os pais, Toussaint e senhora Maheu; e os filhos Zacharie, Catherine, Jeanlin, Alzire, Lénore, Henri e Estelle.

Conforme já mencionado no capítulo sobre a constituição dos núcleos familiares, o número expressivo de filhos nas famílias mais pobres era fruto de muitas gravidezes não planejadas e justificado como um importante e necessário auxílio financeiro futuro.

Desde a infância, os filhos eram destinados ao trabalho braçal para ajudar no sustento da casa. Por isso, quanto maior o número de descendentes, mais amparados estariam os pais na velhice.

Pouco se discorre, na narrativa, sobre os antepassados de Vincent Maheu: seu avô Guillaume Maheu e seu pai Nicolas Maheu. Apenas em um diálogo entre Vincent e Lantier foi exposta que a relação da família Maheu com o trabalho nas minas de carvão era antiga. Segundo ele, foi o próprio avô, ainda garoto, quem descobriu carvão na região:

Diante das chamas que se excitavam, o velho continuava, com a voz mais baixa, ruminando suas lembranças. Ah! Com certeza, já fazia muito tempo que ele e os seus exploravam aquela jazida! A família trabalhava para a Companhia das Minas de Montsou desde sua criação; e isso datava de muito tempo, já fazia 106 anos. Seu antepassado Guillaume Maheu, um garoto então com quinze anos, encontrara carvão em Réquillart, a primeira mina da companhia, um velho poço hoje abandonado, lá longe, perto da refinaria de açúcar Fauvelle. Todo mundo na região sabia disso, a prova era que o veio descoberto se chamava jazida Guillaume por causa do nome de seu avô. Ele não o conhecera, segundo lhe contaram, era um homem gordo, muito forte, que morreu de velhice aos sessenta anos. Depois, seu pai, Nicolas Maheu, chamado de o Ruivo, foi soterrado com apenas quarenta anos na Voraz, que escavavam na época; um desmoronamento o esmagou, as rochas beberam seu sangue e engoliram seus ossos. Mais tarde, dois de seus tios e seus três irmãos também sucumbiram lá dentro. Ele, Vincent Maheu, que havia se salvado mais ou menos inteiro, somente as pernas em mal estado, ficara conhecido como um mineiro astucioso. Afinal, o que se podia fazer? Era preciso trabalhar. Aquela atividade passava de pai para filho, como poderia ter sido de outro modo? Seu filho, Toussaint Maheu, agora sofria lá dentro, e seus netos e todos que moravam ali na frente, na aldeia operária. Eram 106 anos de extração mineral para o mesmo padrão, os fedelhos substituindo os velhos. E então? Muitos burgueses não seriam capazes de contar tão bem a sua história! (ZOLA, 2012, p. 18).

O trabalho com a extração de carvão foi apresentado como um determinismo social em que “era preciso trabalhar”, semelhante a uma tradição familiar, propagado de geração em geração, eram cento e seis anos de uma história que se repetia, sem que houvesse perspectiva de ascensão. Contudo, cada membro da família Maheu possuía características identitárias próprias que os diferenciava dos demais.

Vincent Maheu era o membro mais antigo da família ainda vivo e o primeiro a aparecer no romance. Era conhecido como Boa-Morte, apelido adquirido por ter sobrevivido a dois acidentes na mina de carvão. Com cinquenta e oito anos de idade³⁴ – dos quais se orgulhava de ter dedicado cinquenta à extração mineral – apresentava

³⁴ As idades aqui registradas correspondem às que aparecem no início do romance *Germinal* da edição utilizada durante a presente pesquisa.

diversas enfermidades ocasionadas pelos anos de trabalho árduo: bronquite, hidropisia e reumatismo:

Eu tinha só oito anos quando desci pela primeira vez, veja só!, aqui mesmo na Voraz, e já estou com 58. Faça as contas... Já fiz de tudo lá dentro, primeiro fui menino-carvoeiro; depois, vagoneiro, quando tinha força para empurrar o comboio; em seguida, escavador durante dezoito anos. Depois disso, por causa de minhas malditas pernas, me passaram para a remoção de entulho, terraplenagem e manutenção dos poços, até a hora que eles precisarem me tirar do buraco, porque o médico dizia que eu ia acabar ficando por lá. Já faz cinco anos que me fizeram carroceiro... E então? Não é bonito isso? Cinquenta anos na mina, sendo 45 lá no fundo! (ZOLA, 2012, p. 16).

Boa Morte era um “produto da mina”, enfermo, silencioso e com mobilidade reduzida devido às dores constantes adquiridas pelos anos de esforço físico. Ainda assim, era forçado a seguir incansavelmente trabalhando e ajudando no sustento da casa, permanecendo em uma busca infundável por uma aposentadoria cujos requisitos eram constantemente alterados.

Diferentemente de outros trabalhadores das minas de carvão, Vincent não tinha o hábito de consumir bebidas alcoólicas como forma de alívio, utilizando apenas o fumo. Vivia como um homem tranquilo e obediente, sem pensar em questionar o mecanismo da sociedade.

No decorrer da narrativa, Vincent chegou a manifestar-se contrário aos ideais de revolta e revolução trazidos por Étienne. Em razão de suas vivências e da forte imersão no determinismo social, desacreditava na greve e na possibilidade de uma vida melhor para os trabalhadores da mina de carvão:

Somente o velho Boa-Morte, quando estava presente, abria os olhos espantado, pois na sua época não se atormentavam tanto. Nasciam no carvão, escavavam a jazida sem pedir mais nada; ao passo que agora se instalava um clima que tornava os carvoeiros ambiciosos (ZOLA, 2012, p. 171).

A expectativa de descanso através da pensão, uma forma de aposentadoria para os trabalhadores com idade avançada e que era vista como esperança de uma “justiça futura”, também contribuiu para que Vincent inicialmente não apoiasse a greve dos trabalhadores da mina de carvão.

O idoso trilhou uma trajetória apática que somente se corrompeu quando assassinou Cécile Grégoire, filha dos donos da mina de carvão. Mesmo inválido e desnortado de fome, Vincent descarregou anos de rancor adormecido por uma vida injusta e, enaltecido pela frustração de uma aposentadoria inalcançável, conseguiu estrangular a jovem:

Atraídos, permaneceram assim, um frente ao outro, ela florescente, abundante e fresca por conta de suas longas horas de ócio e daquele bem-estar saciado de sua estirpe, ele inchado de água, de uma feiura lastimável de animal exaurido, destruído de pai para filho durante cem anos de trabalho e de fome (ZOLA, 2012, p. 489)

Esse ato de vingança simbolizou o confronto entre dois extremos da sociedade: o velho pobre e doente que reuniu suas últimas forças para matar a jovem rica e saudável.

Toussaint Maheu, patriarca da família, tinha quarenta e dois anos e era descrito como um homem calmo, fisicamente forte e sem vícios. Semelhante a seus antecessores, ele começou a trabalhar na mina de carvão muito cedo, aos dez anos. Respeitado por todos por ser um bom trabalhador, o Maheu era um homem simples, rude, com marcas físicas do ofício, e leigo: não sabia ler nem escrever, assinando seu nome com uma cruz.

Até conhecer Étienne Lantier, Toussaint Maheu apenas trabalhava para sobreviver. Lantier conseguiu encantá-lo com discursos perneados de novos ideais revolucionários, que descortinavam uma injustiça social propagada e concediam a esperança de igualdade social e melhoria de vida.

A partir desse momento, Maheu passou a questionar toda sua vida injusta de trabalho árduo, a falta de perspectiva, o cotidiano de fome e miséria que condenava sucessivas gerações. Tornou-se, assim, porta voz respeitado de seu grupo, designado a apresentar as reclamações dos trabalhadores à administração, expondo uma revolta retida:

- Senhor diretor, é justamente porque sou um homem tranquilo, a quem ninguém pode censurar, que os camaradas me escolheram. Isso basta para provar que não se trata de uma revolta de fanfarrão, de pessoas mal-intencionadas procurando a desordem. Nós só queremos justiça, estamos cansados de passar fome, e nos parece que é hora de resolver isso, para que pelo menos tenhamos pão à mesa de todos.

(...).

Mas Maheu não deixou o diretor falar. Agora, ele se animava, as palavras vinham sozinhas. Em alguns momentos, surpreendia-se com o que dizia, como se um estranho estivesse falando pela sua boca. Eram coisas que estavam acumuladas no fundo de seu peito, coisas que ele nem sabia que estavam lá e que saíam jorrando de seu coração. Maheu falou sobre a miséria de todos, sobre o trabalho árduo, a vida brutal, a mulher e os filhos chorando de fome em casa. Ele citou os últimos pagamentos desastrosos, as quinzenas e irrisórias, roídas pelas multas e pelos dias sem trabalho, as lágrimas nos olhos ao levar esse dinheiro para sua família. Por acaso queriam destruí-lo de vez? (ZOLA, 2012, p. 221).

Por fim, Toussaint Maheu morreu durante o confronto direto com os soldados, baleado no coração.

A Senhora Maheu, matriarca da família, tinha trinta e nove anos de idade, dos quais trabalhou na mina de carvão dos nove aos vinte anos. Ela só parou de trabalhar naquele ambiente quando quase perdeu a vida durante o parto de sua segunda filha, Catherine. Desde então, dedicava-se à organização da casa e aos cuidados com a família. Foi descrita com uma beleza prejudicada e grosseira, marcada pelo sofrimento da miséria e pelos sete filhos que tivera (ZOLA, 2012, p. 25).

Destaca-se que, em nenhum momento da narrativa, foi revelado o primeiro nome da personagem, sempre referida como “A Maheu” ou pelo pronome “ela”. Por isso, em certos trechos narrativos, o que a diferenciava de seu marido no texto era apenas a variação em gênero do artigo, ou seja, o uso do artigo “a”.

A Maheu era uma mulher calma, sábia, dedicada à sua família e, inicialmente, conformada com o determinismo social que a cercava. Entretanto, após também ser cativada pelos discursos de Étienne Lantier, passou a nutrir esperanças por uma vida mais justa, como expressou em um dos trechos mais belos do romance:

Aos poucos, porém, o encanto também foi fazendo efeito sobre ela. Acabou sorrindo, soltando a imaginação, penetrando naquele mundo maravilhoso da esperança. Era tão agradável poder esquecer-se durante uma hora da triste realidade! Quando se vive como animais, a cabeça curvada, torna-se necessário um recanto para a ilusão, onde podemos nos divertir e saborear as coisas que não teremos jamais. E o que a fascinava, o que a levava a concordar com o rapaz [Étienne] era a ideia de justiça (ZOLA, 2012, p. 174).

A Maheu teve sua personalidade transformada ao longo da narrativa. Se no início era incapaz de desejar o mal a alguém e aceitava o determinismo social em que estava imersa, mais adiante pensava apenas em reivindicar seus direitos com sabedoria, sem destruir os bens alheios. Porém, próximo ao fim da narrativa, tornou-se uma das participantes mais hostis, revoltadas e perseverantes entre os grevistas, devido principalmente à morte de parte de sua família e ao despertar da sensação de injustiça em que sempre fora forçada a viver.

Quase no fim da greve, quando Étienne expôs a impotência da população faminta diante de um possível combate contra a polícia armada, e surgiu a possibilidade de desistência para não perecerem na miséria, a Maheu resistiu de forma violenta:

- Não repita isso, com os diabos! Ou meto a mão na sua cara, mesmo sendo mulher... Então, depois de dois meses morrendo de fome, tendo vendido tudo por aqui em casa, meus filhos doentes, tudo isso para nada? Para que a injustiça recomece! Ai! Está vendo só, quando penso nisso meu sangue ferve. Não! Não! Agora, queimo tudo, mato todos, mas não me rendo. (...). Achou-a tão mudada que não a reconhecia mais, tanta sabedoria antes, reprovando sua violência, dizendo que não devia desejar a morte de ninguém,

e agora incapaz de escutar a voz da razão, falando em matar todo mundo. Não era mais ele, e sim ela que falava de política, que pretendia varrer de uma vez todos os burgueses, que exigia a república e a guilhotina para livrar o mundo daqueles ricos ladrões, que engordavam graças ao trabalho dos mortos de fome (ZOLA, 2012, p. 396).

No final, sem alternativas e ainda responsável por alimentar seus três filhos menores e o velho Boa-morte, a mãe desamparada acabou retornando ao trabalho no interior da mina de carvão como manobrista de um pequeno ventilador.

Zacharie Maheu, filho mais velho dos Maheu, tinha vinte e um anos e era casado com Philomène Levaque, com quem teve dois filhos. Ao contrário de seu pai, possuía uma personalidade extrovertida e, por vezes, desleixada em relação ao trabalho. O jovem não demonstrava importar-se com o movimento grevista, tratando-o como pretexto para não precisar trabalhar:

Aquela tranquilidade provocante o irritou [Étienne], ainda mais porque alguns farsantes tinham vindo só para se divertir, como Zacharie, Mouquet e outros mais. Esses não davam a mínima para greve, achavam engraçado não ter de trabalhar; e sentados à mesa, gastando seus últimos vinténs em cerveja, riam, faziam piadas com os camaradas que estavam ali seriamente, dizendo que eles perdiam o seu tempo (ZOLA, 2012, p. 247).

Apesar de seu jeito indiferente a tudo, Zacharie revoltou-se mais para o fim da narrativa, quando sua irmã, Catherine, ficou presa na mina durante um desabamento. Compadecido da situação, dedicou-se a escavar os escombros para tentar retirá-la. Por fim, acabou perdendo a vida, na situação, em uma explosão ocasionada por sua imprudência ao acender uma lamparina em um local com escapamento de grisu.

Com uma imagem delicada que escondia uma força e resistência física incompatíveis com seus quinze anos, Catherine Maheu era descrita como uma jovem calma e decidida. Logo no início da narrativa, manifestou princípios e pensamentos relacionados à família que a diferenciavam de outras moças de sua idade:

Além disso, a jovem não ignorava nada em relação aos homens e às mulheres, ainda que ele a pressentisse virgem, com a virgindade de uma criança cuja maturidade sexual é retardada pelo ambiente de ar infecto e de cansaço em que vive. Quando ele voltou a mencionar Mouquette, tentando confundi-la, ela contou histórias terríveis, com a voz serena e bem animada: "Ah, aquela faz cada uma!" E, quando ele quis saber se ela mesma não tinha namorado, Catherine respondeu brincando que não queria contrariar sua mãe, mas que acabaria acontecendo um dia. Seus ombros estavam curvados, a menina tremia um pouco no frio de suas roupas molhadas de suor, a expressão resignada e meiga, pronta a se submeter às coisas e aos homens (ZOLA, 2012, p. 54).

Ao ser forçada a entrar em um relacionamento com Chaval, a jovem passou a expor e perpetuar ideias de um determinismo misógino de subordinação e obediência passiva:

Por que ele queria que ela abandonasse seu homem? Verdade que Chaval não era nada gentil, às vezes chegava até a espancá-la. Mas era seu homem, aquele que a possuía primeiro; e a enfurecia que mais de mil se lançassem contra ele. Ela o defenderia, não por afeição, mas por orgulho (ZOLA, 2012, p. 333).

Por fim, Catherine não resistiu e faleceu após ficar nove dias presa no interior da mina em decorrência de um desabamento.

Ao contrário de sua irmã acima, Jeanlin Maheu era um menino de doze anos descrito com características animais. Ao longo do romance foi exposto seu caráter manipulador, degenerado e com traços de uma esperteza direcionada para a maldade e o proveito próprio: “De uma precocidade doentia, ele parecia ter a inteligência obscura e a destreza intensa de um prematuro, como se retornasse à animalidade original.” (ZOLA, 2012, p. 191).

Com uma personalidade de liderança, durante a greve Jeanlin demonstrou egoísmo ao não se importar com ninguém, nem mesmo com sua própria família, dedicando os dias de luta ao ócio e à condução maliciosa de Lydie e Bérbet em atos de saque. Ainda assim, o menino mantinha a infantilidade própria de sua idade:

Já fazia algum tempo que Jeanlin abusava. Ele batia em Lydie como se fosse uma mulher feita, e aproveitava credulidade de Bérbet para envolvê-lo em aventuras desagradáveis, divertindo-se ao fazer de bobo aquele menino gordinho, mais forte do que ele, capaz de derrubá-lo com um murro. Jeanlin desprezava ambos, tratava-os como escravos, contava-lhes que sua namorada era uma princesa, diante da qual eles eram indignos de se apresentar. E de fato, fazia oito dias que ele costumava sumir de repente, entrando num atalho no final da rua depois lhe dar ordens de voltar à aldeia, não sem antes lhe entregarem o que haviam roubado (ZOLA, 2012, p. 270).

Jeanlin era uma criança que, precocemente, já manifestava os vícios do alcoolismo, da promiscuidade e da perversidade. Mais para o fim do romance, demonstrou frieza assassina ao matar um soldado apenas por satisfação:

Então, de repente, quando uma nuvem projetou suas trevas, Jeanlin saltou nas costas do sentinela, um pulo audacioso de gato selvagem, fincando nele suas garras e enfiando-lhe no pescoço seu canivete aberto. O tecido áspero da gola resistia, e ele teve que apoiar as duas mãos sobre o cabo, investindo todo o peso de seu corpo. Jeanlin já havia várias vezes degolado galinhas, que capturava atrás das fazendas. Foi tão rápido que se ouviu somente um grito sufocante na noite, o fuzil caindo com um barulho de ferragem. E de novo a lua reluzia muito branca. (...).

- Pelo amor de Deus! Por que você fez isso?

- Não sei, deu vontade (ZOLA, 2012, p. 414).

Também precoce em suas atitudes, mas em uma direção contrária à de seu irmão, a pequena Alzire Maheu, de apenas nove anos, já demonstrava grande responsabilidade e zelo por sua família, sendo descrita como uma pequena dona de casa:

Enquanto sua mãe descia, esbarrando em tudo, Alzire voltou ao quarto e apanhou Estelle, que começara berrar. Mas estava habituada aos acessos de raiva da pequenina e, aos oito anos, já demonstrava uma malícia carinhosa de mulher para acalmá-la e distraí-la. Lentamente, colocou-a em sua cama ainda quente e a adormeceu, fazendo com que chupasse seu dedo. Já era hora, pois outro problema eclodia, e ela foi obrigada a fazer as pazes entre Lénore e Henri, que finalmente acordavam (ZOLA, 2012, p. 91).

A criança era caracterizada por possuir uma deformidade nas costas e uma saúde frágil. Ainda assim, sempre solidária, cuidava da casa e de todos com carinho e dedicação, incluindo sua irmã caçula, seus sobrinhos e, posteriormente, seu avô:

Diante do fogo, Estelle berrava, embalada nos braços de Alzire. A irmã, não dispondo mais de açúcar, sem saber o que fazer para sossegá-la, decidira fingir que lhe dava o seio. Tal simulacro com frequência funcionava. Mas dessa vez não adiantou ela abrir seu vestido, colar a boca da pequena contra seu peito raquítico de uma aleijada de oito anos, o bebê se enfurecia mordendo a pele sem dela deixar nada extrair (ZOLA, 2012, p. 102).

Devido à sua fragilidade, a menina foi a primeira da família Maheu a morrer de fome e frio durante a greve de Montsou.

Por serem muito pequenos e terem pouca participação no enredo do romance, pouco é descrito sobre os três filhos menores dos Maheus: Lénore, de seis anos; Henri, de quatro anos; e a pequena Estelle, de apenas três meses de idade, sendo os dois primeiros frequentemente mencionados juntos. No entanto, desde pequenos manifestavam temperamentos violentos, por vezes, animais, sendo personagens marcados por uma fome constante devido à miséria em que viviam:

Mas, de repente, ela se lembrou do brioche. Observou as mãos vazias de Lénore e Henri, que se engalfinhavam no chão, já descansados e cheios de energia. Teriam aqueles gulosos comido o brioche, disfarçadamente, durante o caminho? Ela deu-lhes uns tapas, enquanto Alzire, colocando água sobre o fogo, tentava acalmá-la (ZOLA, 2012, p. 103).

Portanto, levando-se em consideração os aspectos observados acima, a família Maheu, ainda que represente um forte exemplo de determinismo social, também simboliza uma forma de confronto à aplicação do conceito de hereditariedade genética associada aos traços psicológicos ou vícios, visto que, cada membro familiar apresentou e desenvolveu, ao longo do romance *Germinal* (1885), individualidades que os tornaram sujeitos únicos, com ações e reações distintas.

3.2.2 O anarquismo de Suvarin

No segundo romance, *O ventre de Paris* (1873), mesmo que de maneira não aprofundada, Émile Zola já apresentou ao seu público um confronto entre diferentes

perspectivas sobre revolução, justiça social e a luta do povo, por meio da personagem do professor Charvet, que representava uma vertente ideológica de cunho mais radical, como a destruição do sistema existente, contrastando com o ideal revolucionário mais reformista do protagonista Florent, que defendia a mudança a partir da preservação de elementos sociais já estabelecidos.

No entanto, foi em *Germinal* (1885) que, além de toda a precariedade vivida pela classe desfavorecida dos trabalhadores e do processo de tomada de consciência e luta proletária, o escritor naturalista lançou fortes ideais de movimentos políticos difundidos em sua época.

Dessa forma, mesmo que em seu discurso predominassem ideais socialistas, de uma vertente política mais marxista – visto principalmente através de Étienne Lantier – o movimento anarquista também se fez presente, representado pela personagem Suvarin, que retratou a divisão ideológica que permeava o movimento operário do século XIX.

Influenciado, em sua origem, pelo Iluminismo de Rousseau e pelo socialismo de Marx e Engels, o movimento anarquista surgiu em oposição ao sistema político e econômico do capitalismo liberal, que dominava a Europa desde a Revolução Industrial. O anarquismo defendia a construção de uma sociedade sem o sistema capitalista, propriedades privadas, divisão de classes sociais e livre de qualquer instituição ou fonte de autoritarismo, dominação e opressão, como o governo, o Estado e até mesmo as religiões.

Já o anarquismo individual, conforme propunha Max Stirner, acreditava na completa autonomia do indivíduo, defendia a liberdade absoluta e a autodeterminação, rejeitando qualquer forma de autoridade, incluindo o Estado (BOOKCHIN, 2010, p. 57).

O anarquismo, com seus ideais antiautoritários, desenvolveu uma tensão entre duas tendências contraditórias que nunca se conciliaram, apenas coexistiram: o compromisso pessoal com a autonomia individual em contraponto ao compromisso com o coletivo com a liberdade social (BOOKCHIN, 2010, p. 60).

Contudo, mesmo que o anarquismo e o socialismo fossem ideologias econômicas e políticas que partiam de princípios semelhantes – como a crítica ao capitalismo e a busca por mais igualdade – esses movimentos divergiam em pontos centrais, como a visão sobre a função do Estado e a organização da sociedade.

Em geral, as correntes socialistas defendiam um Estado forte, controlado pelo proletariado, que organizasse a economia de modo a garantir uma distribuição mais justa dos recursos. O socialismo de vertente marxista, por exemplo, acreditava que a dominação do Estado deveria ser temporária, servindo de apoio apenas durante a transição para a constituição de uma sociedade sem classes sociais:

O proletariado usará sua dominação política para, pouco a pouco, arrancar da burguesia todo o capital, centralizar todos os instrumentos de produção nas mãos do Estado — isto é, do proletariado organizado como classe dominante — e multiplicar o mais rapidamente possível a massa das forças de produção (MARX; ENGELS, 2012, p. 47).

Já o anarquismo, conforme representado por Suvarin, era contrário a qualquer forma de Estado ou autoridade centralizada. A sociedade, segundo a ideologia anarquista de Murray Bookchin, seria inspirada na democracia ateniense, ou seja, organizada de forma horizontal, amparada pela autogestão e pela cooperação voluntária, sem lideranças ou governos permanentes (BOOKCHIN, 2010, p. 26).

Por esse motivo, em *Germinal* (1885), quando Étienne Lantier ocupou por um período o encargo de liderança, Suvarin passou a representar o oposto, manifestando-se até mesmo contrário às ideias de Karl Marx ao pregar a união em razão da destruição:

– Quanta tolice! – repetiu Suvarin. – Este seu Karl Marx ainda está no estágio de querer deixar agir as forças naturais. Nada de política, nada de conspiração, não é? Tudo a céu aberto, e unicamente pelo aumento dos salários... Ora, me deixem em paz com essa evolução! Acendam os fogos nos quatros cantos das cidades, abatam os povos, destruam tudo e, quando nada mais sobrar deste mundo podre, aí talvez nasça um melhor (ZOLA, 2012, p. 147).

Oscilando entre a teoria revolucionária e um caráter vingativo, Suvarin expressou uma violência e um intenso desejo de aniquilação, pois acreditava que a transformação social ocorreria primeiro através da destruição total, tornando-se um estereótipo do anarquista. Quando questionado sobre seu objetivo, respondeu:

- Destruir tudo. Acabar com as nações, os governos, as propriedades, Deus e as religiões.
- Estou entendendo. Mas me diga, a que isso vai levar?
- À comunidade primitiva e sem forma, a um mundo novo, ao recomeço de tudo.
- E os meios de execução? Como vocês pensam em fazer isso?
- Com fogo, veneno, punhal. O bandido é o verdadeiro herói, o vingador popular. O revolucionário em ação, sem frases extraídas dos livros. É preciso que uma série de atentados terríveis assuste os poderosos e desperte o povo (ZOLA, 2012, p. 245).

Por fim, a distinção dos métodos empregados para a busca por transformação social se evidenciou à medida que o socialismo de Lantier defendia uma revolução

pautada na organização do proletariado para a conquista do poder, enquanto o anarquismo de Suvarin, opunha-se à participação em governos, buscando uma transformação direta e mais radical, com a insurreição como primeira alternativa.

3.2.3 A resiliência de Denise Baudu

O romance *O paraíso das damas* (1883) resgatou a sociedade francesa urbana do século XIX, marcada pela ascensão do consumo, pela expansão do capitalismo e por relações sociais fundamentadas no status e aprovação social.

A obra traz parte da trajetória de Denise Baudu, protagonista pertencente à classe trabalhadora, uma jovem de apenas vinte anos que migrou para Paris com seus dois irmãos após a morte de seus pais.

Imersa nesse cenário urbano darwinista de seleção natural, a honesta Denise precisava provar constantemente sua dignidade, sendo frequentemente alvo de difamação, especialmente quando em contato com personagens masculinos. Um exemplo disso no trecho a seguir em que foi vista com seu irmão, mas seus colegas de trabalho julgaram erroneamente que o rapaz seria seu amante:

Foi doravante uma verdade assumida: Denise tinha um obreiro por amante e ocultava um filho no bairro. Crivaram-na de alusões maldosas. Quando atinou pela primeira vez, ficou totalmente pálida diante da monstruosidade de tais suposições. Era abominável, ela quis se explicar, e balbuciou: - Mas são meus irmãos! (ZOLA, 2008, p. 198).

Neste ambiente social pautado nas aparências, as mulheres viviam sob constante vigilância e julgamento quanto à sua imagem e comportamento. Independentemente da classe social, para elas, eram impostas a preservação da honra por meio da construção e da exposição de uma conduta moral irrepreensível perante a sociedade.

As normas comportamentais implícitas não se restringiam à alta burguesia, mas alcançavam também uma classe trabalhadora do comércio que, em ascensão, era influenciada a manter uma boa aparência social. Às vendedoras impunha-se um padrão social e comportamental a ser seguido:

Esta era a sua vida agora. Era preciso sorrir, mostrar-se forte e graciosa num vestido de seda que não lhe pertencia; e ela [Denise] agonizava de fadiga, mal alimentada, maltratada, sob ameaça permanente de ser brutalmente despedida. Seu quarto era seu único refúgio, o único lugar onde se abandonava a suas crises de lágrimas quando sofria demais durante o dia (ZOLA, 2008, p. 162).

Graças à sua competência como vendedora, Denise aos poucos se destacou profissionalmente e conquistou mais espaço na loja *Paraíso das Damas*. Esse crescimento, no entanto, intensificou o julgamento e a pressão social por parte dos demais funcionários, que maliciavam seu crescimento profissional e duvidavam de seu esforço e dedicação:

Entretanto, histórias circulavam, e havia uma corrente de rumores abomináveis sob as lisonjas e o respeito que Denise sentia crescer à sua volta. A loja inteira, a essa altura, contava que Hutin fora outrora seu amante; não ousavam jurar que a ligação continuava, somente suspeitavam de ainda se verem de tempos em tempos. E Deloche também dormia com ela: eles se encontravam o tempo todo em cantos escuros, falavam durante horas. Um verdadeiro escândalo! (ZOLA, 2008, p. 385).

O romance finalizou deixando subentendido que Denise Baudu e Octave Mouret firmaram um relacionamento amoroso, o que se confirmou em *O doutor Pascal* (1893), no qual foi revelado que Denise se casou com Octave:

(...) Denise, o [Mouret] domava e o tinha a seus pés, perdido de sofrimento, enquanto ela não lhe fazia à mercê, ela tão pobre, de o aceitar por marido, no meio da apoteose do seu Louvre, sob a chuva de ouros das receitas (ZOLA, 1956I, p. 108).

Por fim, Denise Baudu tornou-se uma exceção à aplicação das leis deterministas nas obras de Émile Zola. Mesmo vulnerável, em condição de pobreza e responsável por dois irmãos, ela não se corrompeu, resistindo até à possibilidade de se prostituir. Por conseguinte, Denise apresentou uma trajetória de superação que confrontou a própria teoria determinista adotada pelo escritor.

3.2.4 A ingenuidade de Goujet

O romance *A taberna*, sétimo livro da saga dos *Rougon-Macquart*, publicado em 1877, apresentou temática semelhante à do tópico anterior ao retratar a trajetória de jovens oriundos do interior da França que migraram para os centros urbanos em busca de melhores oportunidades de vida.

Na obra, a grande Paris tornou-se o destino de personagens como a lavadeira Gervaise³⁵ e seu vizinho Goujet, que trabalhava em uma fábrica de parafusos, evidenciando uma migração também relacionada à exploração dos sujeitos pelos

³⁵ Destaca-se que o romance *A taberna* (1877) já foi objeto de análise deste trabalho, porém, através do viés da aplicação do determinismo social e da hereditariedade, e direcionado à análise da personagem Gervaise que tem sua história mais bem desenvolvida no capítulo “Determinismo social ou hereditariedade?”.

próprios sujeitos comuns. Esse período foi marcado pela industrialização e pela urbanização, contextos nos quais os operários eram submetidos a jornadas exaustivas de trabalho mal remunerado.

Conforme já discorrido neste trabalho, a narrativa apresentou uma descrição aprofundada do alcoolismo e da pobreza na classe trabalhadora. Contudo, se por um lado a obra *A taberna* (1877) desenvolveu um marcante exemplo da aplicação do determinismo hereditário e social através da trajetória de Gervaise Macquart e das consequências do alcoolismo, por outro, ao direcionarmos o olhar para a personagem Goujet e é percebido também uma ruptura na aplicação dessas mesmas leis deterministas.

O jovem Goujet e sua mãe mudaram-se para Paris após o pai, em um excesso de bebedeira, assassinar um colega de trabalho com uma barra de ferro, em Lille, e, em seguida, suicidar-se na prisão. Apesar dessa tragédia, a família Goujet conservava sua honestidade e bondade, sendo respeitada e admirada no bairro por sua boa conduta e dedicação à economia.

Goujet, aos vinte e três anos, era visto por sua mãe como uma “criança grande” e, ao longo da narrativa, foi caracterizado pelo narrador como um homem humilde, educado, bom trabalhador e dotado de grande força física, embora com inteligência limitada.

Desse modo, a figura do ferreiro foi marcada pela quebra da teoria da hereditariedade, já que, mesmo sendo filho de um alcoólatra e assassino, demonstrou repulsa à violência e ao consumo excessivo de bebidas alcoólicas, utilizando-as apenas em poucas ocasiões e com autocontrole:

Nunca viam o Goujet mal vestido; usava sempre blusas asseadas sem a mais pequenina nódoa. Era muito delicado e até tímido, apesar da largura dos ombros. As lavadeiras do fim da rua divertiam-se ao vê-lo passar de olhos baixos como uma menina envergonhada. Desagradava-lhe ouvir os seus palavrões, parecendo-lhe repugnante que mulheres manchassem os seus lábios com exclamações obscenas. Não obstante, uma vez apareceu em casa um pouco alegrote. Sua mãe, por única reprimenda, limitou-se a colocá-lo diante dos olhos um retrato do pai, miniaturazinha que escondia piedosamente numa cómoda. Depois esta lição, Goujet nunca mais bebeu senão o suficiente, sem contudo repudiar o vinho, porque o vinho é necessário ao operário (ZOLA, 1956F, p. 114).

Essa sua característica de aversão à violência e ao álcool o antagonizou não somente com a trajetória de Gervaise Macquart, mas também com as principais personagens masculinas da obra – Coupeau e Lantier –, sobretudo, por sua

benevolência, ingenuidade e conduta íntegra do início ao fim do romance, sem interferência visível da hereditariedade ou do meio.

A trajetória de Goujet foi marcada pelo sentimento de afeto puro, fiel e respeitoso que nutria por sua vizinha, sentimento esse que prevaleceu durante toda a narrativa, a ponto de propor-lhe uma fuga para a Bélgica. Porém, após ser rejeitado, o ferreiro desapareceu da história por um tempo, ressurgindo mais adiante, já próximo ao final da narrativa, em um encontro inesperado com Gervaise, que, prestes a sucumbir, mendigava pelas ruas do bairro:

Depois de a beijar com tanto respeito, retrocedeu cambaleando, até cair estendido na cama, com a garganta embargada pelos soluços. A Gervásia não podia resistir mais tempo àquela cena; era demasiado triste e abominável o encontrarem-se naquelas condições, amando-se (ZOLA, 1956F, p. 431).

Por fim, Goujet ainda acolheu Gervaise em sua casa e, em sua última demonstração de bondade, alimentou-a e mais uma vez declarou seu amor, mantendo sempre sua postura respeitosa, honrada e sensata. Mesmo assim, envergonhada, a jovem considerava-se indigna para o rapaz e se despediu, encerrando, assim, a breve e dolorosa história entre os dois.

Considerações Finais

O escritor Émile Zola retratou parte da sociedade francesa do século XIX em seus romances naturalistas, enfatizando fatores sociais, políticos, econômicos e culturais que influenciaram as vidas dos cidadãos e que, em um processo recíproco, gravaram a história da França na literatura mundial. Alternando sua lente literária entre a vida privada e a massificação social, o autor tecia críticas à sociedade capitalista por meio da construção de ambientes que, nos romances, oscilam entre o luxo da classe burguesa e a precariedade da classe trabalhadora.

Por meio da representação da coletividade, Zola expôs a relação de interdependência entre indivíduos de uma mesma comunidade. Portanto, seus romances não apresentam apenas a trajetória de uma única personagem, mas sim o cotidiano de grupos sociais diversos: os camponeses, em *A terra* (1887); os trabalhadores da mina de carvão, em *Germinal* (1885); a classe média urbana residente em um conjunto habitacional burguês, em *Roupa suja* (1882); a tensão entre a burguesia capitalista e os trabalhadores do comércio, em *O paraíso das damas* (1883), os soldados em guerra em *A derrocada* (1892).

São narrativas que exploram as relações internas e externas entre os diferentes grupos sociais, resultando em uma tentativa de apagamento da individualidade das personagens, frequentemente representadas de forma amplificada como uma massa social. Por esse motivo, é comum que os romances zolaianos retratem a segregação social por meio da construção de dualidades entre diferentes grupos, contrastes que são acentuados quando essas perspectivas são colocadas lado a lado na narrativa.

Nesse sentido, é constante a presença de disputas hierárquicas entre classes sociais, sustentadas pela teoria darwiniana de seleção natural e da sobrevivência do mais apto. Prevalecem, portanto, os indivíduos mais adaptados ao processo de urbanização e ao avanço do capitalismo industrial, sejam os grandes empresários sobre os pequenos comerciantes em *O paraíso das damas* (1883), sejam os patrões burgueses sobre os mineradores em *Germinal* (1885).

Logo, dentro do contexto histórico e social retratado por Zola, observa-se um antagonismo de dependência na constituição e organização da sociedade capitalista: as classes mais abastadas dependem da mão de obra dos mais pobres para expandir seu capital, ao passo que os trabalhadores das classes baixas resistem à opressão por dependerem desse pouco para sobreviver.

Essa dualidade está presente também na estrutura narrativa dos romances exemplificados, cujos capítulos apresentam focos narrativos alternados entre trabalhadores e patrões. O confronto – direto, como em *Germinal* (1885), ou indireto, como em *O paraíso das damas* (1883) – simboliza uma dicotomia do “bem” contra o “mal”, independentemente da posição social do “outro”. O “mal”, nesse contexto, é sempre o opositor desumanizado e destituído de qualquer traço de humanidade.

Entretanto, os dois romances distanciam-se na forma como a luta por mais dignidade aos trabalhadores é construída. Em *Germinal* (1885), ela ocorre por meio de um confronto direto, articulado pela união e organização de um grupo liderado pelo revolucionário Étienne Lantier. Já em *O paraíso das damas* (1883), a tentativa de revolução social é gradual, demonstra-se ser mais eficaz e parte de uma única personagem: Denise Baudu, que é rejeitada e desacreditada durante grande parte da narrativa.

O processo de ascensão à liderança e à representatividade perante o grupo, visto em Étienne, também é encontrado em Denise, cuja mudança pessoal leva ambos à reavaliação do próprio lugar na sociedade e à compreensão de que é possível modificá-la. Contudo, enquanto Étienne utiliza sua oratória para conquistar o grupo e ascender socialmente, Denise tem, inicialmente, sua voz negada, precisando antes sobreviver dentro do próprio sistema.

Ainda que de forma menos aprofundada, já no romance *O ventre de Paris* (1873), Zola discorre sobre diferentes perspectivas de ideais políticos e sociais, o que torna Florent, protagonista dessa narrativa, o primeiro herói revolucionário da série *Les Rougon-Macquart*.

Outra característica marcante nos textos naturalistas de Zola está na descrição das personagens, principalmente as mulheres, cuja representação varia conforme sua posição social ou condição financeira. Em *Germinal* (1885) e *O paraíso das damas* (1883), essa discrepância é mais clara: mulheres de classes mais baixas são frequentemente descritas com traços mais grosseiros, enquanto as de classes superiores recebem descrições um pouco mais delicada.

Todavia, nem todos os romances da série apresentam conflitos entre classes sociais distintas. Muitas vezes, os embates originam-se entres indivíduos de mesma família, status social, ou nível econômico, como ocorre nos conflitos familiares em *A taberna* (1877), *A terra* (1887) e *A alegria de viver* (1884).

A estrutura e organização familiar, embora passassem por mudança ao longo dos séculos, representam uma forma de constituição coletiva centrada na subsistência, nas necessidades sociais e na preservação de bens. Toda a série *Les Rougon-Macquart* pode ser vista como um exemplo amplo de desenvolvimento familiar. Contudo, os diferentes núcleos familiares expandem-se às personagens pertencentes à linhagem dos *Rougon-Macquart* e também são representadas por meio de temáticas que abordam o casamento como negócio e a conservação de posses. Essa dinâmica abrange diferentes meios sociais, desde a vida campestre como a luta por terras, como em *A terra* (1887), até a tradição do comércio hereditário, como em *O paraíso das damas* (1883).

Em *Germinal* (1885), a distinção entre famílias, de acordo com sua classe social, é evidenciada quando realidades distintas são colocadas lado a lado: a família burguesa tem apenas uma herdeira, filha planejada pelo casal e cujos caprichos são realizados; enquanto a família operária dos Maheu possui muitos filhos, criados em condições subumanas e que, desde cedo, servem de amparo financeiro através do trabalho braçal. O conceito moderno de infância, tal como é compreendido atualmente em grande parte da sociedade ocidental, não era reconhecido: crianças eram vistas como pequenos adultos, e quanto menor o poder financeiro da família, maiores eram suas responsabilidades.

Para as mulheres, havia uma cobrança de uma boa conduta perante a sociedade, indiferente de sua classe social, porém, quanto maior sua condição financeira, maior havia um acobertamento das aparências, conforme visto nas personagens Renée de *O Regabofe* (1871) e Henriette de *O paraíso das damas* (1883). Assim, a exposição da degradação dos valores morais e sexuais estava vinculada ao poder financeiro e social das famílias. A libertinagem, vista através do adultério feminino ou de uma iniciação sexual precoce, é naturalizada e tratada como algo inerente às mulheres pertencentes às famílias marginalizadas, como exemplificado pelas personagens Gervaise, de *A Taberna* (1877), e sua filha Anna Coupeau, de *Naná* (1880).

Entre os diferentes recursos estilísticos utilizados por Zola, destacam-se a animalização das personagens, frequentemente associada à desumanização, e a personificação dos espaços físicos, que são transformados em personagens. Essa animalização está presente desde *Thérèse Raquin* (1867) e percorre toda a obra do autor, manifestando-se nos instintivos ciclos da vida humana como nascimento,

sexualidade e morte, em diálogo com dois opostos do humano: a fragilidade e a selvageria.

O processo de animalização pode ocorrer de forma mais subjetiva, com o apagamento da humanidade a partir da deterioração física ou moral, ou de maneira mais objetiva, com a equiparação do humano ao animal por meio da descrição de características ou comportamentos.

Simultaneamente, enquanto os humanos são comparados a animais, os ambientes se tornam personagens por meio da personificação, adquirindo até nomes próprios. Essa técnica pode estar associada à aniquilação, como a loja Paraíso das Damas, em *O paraíso das damas* (1883), que se torna um monstro devorador, ou a mina de carvão Voraz, em *Germinal* (1885), um animal que consome trabalhadores; ou pode estar ligada ao feminino e o desejo de posse; como a “terra”, em *A terra* (1887), e a locomotiva Lison, em *A besta humana* (1890); ou ainda refletir sentimentos das personagens, como a cidade de Paris no romance *Uma página de amor* (1878).

Outro importante traço do naturalismo que envolve toda a saga *Les Rougon-Macquart* é o fator determinista, tanto interno, com a aplicação da teoria da hereditariedade, quanto externo, relacionado ao meio social.

O determinismo externo, relacionado ao contexto histórico e social em que cada indivíduo se encontra, é mais evidenciado nos romances *Roupa suja* (1882), *O paraíso das damas* (1883), *Germinal* (1885) e *A terra* (1887), que abordam os conflitos presentes no cotidiano de determinados grupos sociais, expondo assim a condição financeira, por vezes precária, ou a mão de obra barata como herança passada de geração em geração, propagada por discursos de conformidade, ainda que inconscientes.

Já o conceito de herança genética, aplicado aos comportamentos obsessivos e aos vícios, inicia-se com o primeiro romance da série, *A fortuna dos Rougon* (1871), com a construção narrativa da matriarca Adélaïde Fouque, que transmite, ou não, a seus descendentes suas características comportamentais. Esse conceito torna-se mais evidente nas narrativas que abordam a trajetória de personagens tanto da linhagem do primeiro marido, o Rougon, quanto do segundo companheiro, o Macquart.

Embora Adélaïde seja considerada a originadora da herança genética encontrada em indivíduos pertencentes às quatro gerações da família, as

personagens têm suas características marcadas de acordo com o sobrenome masculino que carregam.

Os Rougon, por exemplo, são descritos como possuidores de uma ânsia por dinheiro e poder, o que frequentemente os leva a sucumbir às tentações e à luxúria. Os principais exemplos são Pierre Rougon e seu filho Aristide Rougon. No entanto, o médico Pascal Rougon é considerado uma exceção, pois, além de possuir uma consciência social construída por sua carreira como médico pesquisador, apresenta desapego ao dinheiro e aos bens materiais, mantendo financeiramente apenas o necessário para sobreviver.

Os descendentes de sobrenome Macquart, em resumo, carregam em seus genes o ócio e o descontrole associados à violência e/ou ao alcoolismo. Antoine Macquart, por exemplo, primeiro descendente dessa linhagem, teve sua trajetória marcada pelo alcoolismo e morreu de combustão espontânea, morte atribuída ao consumo exagerado de álcool. Essas características estão presente nas histórias de Gervaise Macquart e sua filha Anna Coupeau que, embora não apresentem ociosidade ou comportamentos violentos, sofrem uma trágica queda justificada pelo determinismo interno. Já Pauline Quenu, filha de Lisa Macquart e sobrinha de Gervaise, demonstra autocontrole e vive tranquilamente cuidando de todos à sua volta, o que revela o inatismo da hereditariedade.

A terceira linhagem da família *Rougon-Macquart*, de sobrenome Mouret – formado pelos descendentes de Ursule Macquart com Mouret –, herda tanto o genes do empreendedorismo comercial quanto comportamentos obsessivos voltados ao poder e ao controle. Essas características aparecem em François Mouret e, posteriormente, são desenvolvidas em seu filho Octave Mouret, resultado do entrelaçamento entre um Rougon, por parte de sua mãe, Marthe Rougon, e um Macquart, por parte de seu pai.

Ainda nessa linhagem, observa-se que Hélène Mouret, irmã de François, é considerada dotada de boa sanidade física e mental, representando assim o inatismo hereditário, ou seja, a quebra da herança nervosa propagada desde Adélaïde Fouque, a qual se manifesta fortemente em sua filha Jeanne Grandjean, que falece precocemente.

Em suma, todo o conceito de hereditariedade desenvolvido na série literária *Les Rougon-Macquart* é concluído no enredo de seu último romance, *O doutor Pascal* (1893), que aborda o desenvolvimento da família *Rougon-Macquart* e apresenta a

versão definitiva da árvore genealógica composta por suas cinco gerações. Esse importante romance não somente enfatiza todo o teor científico de toda a saga zolaiana, como também encerra a trajetória de diversos membros da família, a partir da perspectiva de Pascal Rougon, funcionando como um trabalho metalinguístico do autor.

À vista disso, embora as personagens zolaiana sejam conduzidas por suas ações – não sendo elas a essência da narrativa, mas sim o meio social que as cercam –, apresentam, sim, uma individualidade, marcada por uma construção verossímil ao humano, sem heroísmo ou vilania, em que nem sempre se tornam vítimas do determinismo ou da hereditariedade.

Por fim, como sugestões para trabalhos futuros, propõe-se a investigação da história da tradução das obras de Émile Zola no Brasil, com maior atenção às edições, aos tradutores e aos contextos editoriais envolvidos, a fim de compreender como essas interferências influenciaram a recepção do escritor no país. Além disso, seria de extrema importância um estudo mais aprofundado sobre a recepção crítica e cultural de Zola no Brasil, com a busca por fontes jornalísticas brasileiras da época de publicação e a consideração de diferentes períodos e movimentos literários. Também seria muito relevante a realização de análises literárias individuais de romances da série *Les Rougon-Macquart* ainda pouco explorados pela crítica brasileira, tais como *Senhor ministro* (1876), *Uma página de amor* (1878), *O sonho* (1888), *O dinheiro* (1892), *A derrocada* (1892), entre outros, que poderiam contribuir significativamente para ampliar o conhecimento da obra de Émile Zola no Brasil.

Referências

- AMARAL, Glória Carneiro do. A Obra Literária dos Irmãos Goncourt. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 180 – 216.
- ARIÈS, Philippe. Por uma história da vida privada. *In*: ARIÈS, Philippe. e CHARTIER, R., **História da vida privada**, vol. 3: da Renascença ao Século das Luzes / organização Roger Chartier. Tradução de Hildegard Feist. — São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 7-19.
- BALZAC, Honoré de. **Eugénie Grandet**. Tradução de Ivone C. Benedetti. – Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2011.
- BAUMAN, Zygmunt. Vida para o consumo: a transformação das pessoas em mercadoria. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BERRETTINI, Célia. As ideias literárias de Émile Zola. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017A. p. 217 – 246.
- BERRETTINI, Célia. O romance naturalista de Émile Zola. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017B. p. 247 – 282.
- BONNETAIN, Paul; ROSNY, J. H.; DESCAVES, Lucien; MARGUERITTE, Paul; GUICHES, Gustave. **O Manifesto dos Cinco**. *In*: JOSEPHSON, Mathew. Zola e seu tempo. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1958. p. 295 – 298.
- BOOKCHIN, Murray. **Anarquismo, crítica e autocrítica**. / Murray Bookchin. Tradução de Felipe Corrêa e Alexandre B. de Souza. Introdução de Felipe Corrêa. – São Paulo: Hedra, 2010.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMPBELL, Colin. **A ética romântica e o espírito do consumismo moderno**. Tradução de Mauro Gama – Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CANDIDO, Antonio. **De cortiço a cortiço**. Novos Estudos, CEBRAP, nº 30, p. 111-129. Julho de 1991. Disponível em < <https://filosoficabiblioteca.files.wordpress.com/2017/10/antonio-candido-de-cortic3a7o-a-cortic3a7o.pdf> > Acesso em 28 de janeiro de 2023.
- CANDIDO, Antonio. **Degradação do espaço**: (Estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assommoir*. Revista de Letras, São Paulo, v.46, n.1, p. 29-61, jan./jun. 2006. Disponível em < <https://periodicos.fclar.unesp.br/letras/article/view/41/35> > Acesso em 28 de janeiro de 2023.

CARA, Salete de Almeida – **Marx, Zola e a Prosa Realista** / Salete de Almeida Cara. – São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

CARPEAUX, Otto Maria. **O Realismo, o Naturalismo e o Parnasianismo por Carpeaux**. História da literatura ocidental, v. 7 – São Paulo: Leya, 2012.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** / Otto Maria Carpeaux. – 3. ed. -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. (Edições do Senado Federal; v. 107-A

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** / Otto Maria Carpeaux. – 3. ed. -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. (Edições do Senado Federal; v. 107-B

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental** / Otto Maria Carpeaux. – 3. ed. -- Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008. 4 v. -- (Edições do Senado Federal; v. 107-C

CARONI, Ítalo, A utopia naturalista. *In*: ZOLA, Émile. **Do romance: O Senso do Real, Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

CUNHA, Newton. Os fundamentos filosóficos e científicos do naturalismo. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 71 – 89.

DELEUZE, Gilles. Do afeto à ação: a imagem-pulsão. *In*: DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento**. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 143-161.

DOSTOIÉVSKI, Fiódor Mikhailovitch. **Crime e Castigo**. Tradução de Natália Nunes e Oscar Mendes. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2007.

FERGUSON, Niall. Civilização: Ocidente x Oriente. Tradução de Janaína Marco Antônio, 2ª ed. – São Paulo: Planeta, 2016.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**. Tradução de Fúlvia Maria Luiza Moretto. – São Paulo: abril, 2010.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: o desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Revista USP, n. 53, p. 166 –182, março/maio de 2002.

FULBROOK, Mary. A era do confessionalismo, 1500 – 1648. *In*: FULBROOK, Mary. **História Concisa da Alemanha**. Tradução: Bárbara Duarte. – 2. Ed. – São Paulo: EDIPRO, 2016.

GAILLARD, Jeanne. **Prefácio**. *In*: ZOLA, Émile. *O Paraíso das Damas*. Tradução de Joana Canêdo. – São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

GOMES. **Émile Zola: Traduções de L'Assommoir e Germinal no Brasil**. Belas Infieis, v. 1, n. 2, p. 165 – 171, 2012. Disponível em < http://www.realp.unb.br/jspui/bitstream/10482/21934/3/ARTIGO_EmileZolaTraducao.pdf > Acesso em 15 de novembro de 2024.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grega e romana**. Tradução de Victor Jabouille – 5ª ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HAUSER, Arnold. **História social da Literatura e da Arte**. TOMO II. Tradução de Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1980. V. 1.

HOBBSAWM, E. J. **A era das revoluções**. 9 ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977A.

_____; **A era do capital**. 3.ed. São Paulo: Paz e Terra, 1977B.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Tomo 1. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Apresentação de Renato Janine Ribeiro. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

HUGO, Victor. **Os Miseráveis**. Tomo 2. Tradução de Frederico Ozanam Pessoa de Barros. Apresentação de Renato Janine Ribeiro. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017.

JESI, Furio. **Spartakus. Simbologia da revolta**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. São Paulo, n-1 edições, 2018.

JOSEPHSON, Mathew. **Zola e seu tempo**. Tradução de Godofredo Rangel. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2ª edição, 1958.

LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 10ª. ed. – São Paulo: Ática, 2002.

LOURENÇO, António Apolinário. Eça de Queirós e o naturalismo português. In: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 284 – 335.

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução de Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

LUKÁCS, György. Narrar ou Descrever. In: LUKÁCS, György. **Ensaio sobre literatura**. Tradução de Giseh Vianna Konder. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1965. p. 43 – 94.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. [1890]. Tradução de Sergio Tellaroli. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

MAMMÌ, Lorenzo. Prefácio. In: AGOSTINHO, Santo. **Confissões**. Tradução do latim e prefácio de Lorenzo Mammì. – 1ª ed. – São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2017. p. 7 – 30.

MANET, Édouard. **Émile Zola**. Pintura de Manet (1868); Óleo de toile; Altura 146,0 cm; Comprimento 114,0 cm; Doação sous réserve d'usufruit de Mme Emile Zola, 1918; Local de conservação museu d'Orsay. Disponível em: <https://www.musee-orsay.fr/en/artworks/emile-zola-713>. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

MITTERAND, Henry. Vida de Émile Zola. *In*: ZOLA, Émile. **Germinal**. Tradução de Mauro Pinheiro. – São Paulo: Estação Liberdade, 2012. p. 525 – 556.

MOTTA, Leda Tenório da. Para uma epistemologia do naturalismo. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 90 – 117.

NASCENTES, Antenor. **Dicionário Etimológico Resumido**. Ministério da Educação e Cultura. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1966.

NAZARIO, Luiz. Quadro histórico do período naturalista. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017A. p. 11 – 70.

NAZARIO, Luiz. O naturalismo no cinema. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017B. p. 1074 – 1140.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Fragmento 36. *In*: NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Além do Bem e do Mal ou Prelúdio de uma Filosofia do Futuro**. Tradução de Márcio Pugliesi. – São Paulo: Hemus S.A. p. 48 – 49. Disponível em: < https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/4/o/Al_m_do_Bem_e_do_Mal.pdf >. Acesso em: 28 de janeiro de 2023.

OLIVA, Alberto. **Conhecimento e liberdade**: individualismo x coletivismo. 2 ed. – Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

OLIVEIRA, Ana Claudia de. Naturalismo e vida social: A cidade, o comércio, a moda e o consumo. *In*: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 118 – 177.

PERROT, Michelle. **Mulheres Públicas**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

QUEIRÓS, Eça de. **O crime do padre Amaro**. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2013.

ROCHA, Everardo et al. **O Paraíso do Consumo**: Émile Zola, a magia e os grandes magazines / Everardo Rocha, Marina Frid, William Corbo. – 1ª. ed. – Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

SANTOS, Kassandra Naely Rodrigues dos. **Do trabalho ao consumo: A representação literária da sociedade em O Paraíso das Damas, de Émile Zola.** Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Letras e Comunicação, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2021.

SANTOS, Kassandra Naely Rodrigues dos. **Uma leitura do naturalismo nos romances germinal, de Émile Zola e o cortiço, de Aluísio de Azevedo.** Letras – UNIPAMPA: Bagé, 2017.

SCOTT, Walter. **Ivanhoé.** Tradução de Roberto Nunes Whitaker. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

SÓFOCLES. **Édipo Rei.** Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2009.

TAINE, Hipólito. **Historia de la literatura inglesa.** 2. ed. Madrid: La España Moderna, 1939.

TAVARES, Ana Cristina; LOPES, José Manuel. **Crítica das traduções portuguesas de La Bête Humaine de Émile Zola.** Babilónia. Revista Lusófona de Línguas, Culturas e Tradução, número 005. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa, Portugal, 2007. p. 9 – 42. Disponível em < <https://www.redalyc.org/pdf/561/56100501.pdf> > Acesso em 21 de novembro de 2024.

TEIXEIRA, Ivan. Raul Pompeia e o naturalismo. In: TELES, Adriana da Costa. **O naturalismo** / organização J. Guinsburg, João Roberto Faria. - 1. ed. - São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 806 – 840.

TROYAT, Henri. Zola. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.

WARBURTON, Nigel. **Uma breve história da filosofia** / Nigel Warburton. Tradução de Rogério Bettoni. – Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, 2013.

WINOCK, Michel. **As vozes da liberdade: os escritores engajados do século XIX.** Tradução de Eloá Jacobina. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

XAVIER, Dennis G; CYSNEIROS, Priscila. **O essencial sobre o coletivismo.** – São Paulo: LVM Editora, 2023.

ZOLA, Émile; **A Alegria de Viver.** Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1884] 1956A.

_____; **A árvore genealógica dos Rougon-Macquart**. Versão de 1878. Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zola_-_Arbre_g%C3%A9n%C3%A9alogique.jpg. Acesso em 20 de fevereiro de 2025.

_____; **A Batalha do Impressionismo**. Tradução de Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

_____; **A Besta Humana**: edição comentada e ilustrada. Tradução de Jorge Bastos. – I.ed. – Rio de Janeiro: Zahar, [1890] 2014.

_____; **A Conquista de Plassans**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1874] 1956B.

_____; **A Derrocada**. Sem referência ao tradutor. Vol. I, São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1892] 1956C.

_____; **A Derrocada**. Sem referência ao tradutor. Vol II, São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1892] 1956D.

_____; **A Fortuna dos Rougon**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1871] 1956E.

_____; **A Obra**. Tradução de Jorge Coli. – São Paulo: Editora Unesp, [1886] 2022.

_____; **A Taberna**. Tradução de Eduardo de Barros Lobo (Beldemónio). – Lisboa: Guimarães Editores, [1877] 1956F.

_____; **A Terra**. Sem referência ao tradutor. Vol. I, São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1887] 1956G.

_____; **A Terra**. Sem referência ao tradutor. Vol. II, São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1887] 1956H.

_____; **Do Romance: O Senso do Real, Stendhal, Flaubert e os Goncourt**. Tradução de Plínio Augusto Coelho. São Paulo: Editora Imaginário: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

_____; **Germinal**. Tradução de Mauro Pinheiro. – São Paulo: Estação Liberdade, [1885] 2012.

_____; **J'accuse: A Verdade em Marcha**. Prefácio de Henri Guillemin. Tradução de Paulo Neves. – Porto Alegre: Coleção L&PM Pocket, [1898] 2020.

_____; **Naná**. Tradução de Roberto Valeriano. – São Paulo: Editora Nova Cultural Ltda, [1880] 2002.

_____; **O Dinheiro**. Tradução de Nair Fonseca, João Alexandre Pechanski. – 1 ed. – São Paulo: Boitempo, [1892] 2020.

_____; **O Doutor Pascal**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1893] 1956I.

_____; **O Crime do Padre Mouret**. Tradução de Henrique Marques (Pandemónio). Lisboa: Guimarães, [1875] 1912.

_____; **O Paraíso das Damas**. Tradução de Joana Canêdo. – São Paulo: Estação Liberdade, [1883] 2008.

_____; **O Regabofe**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1871] 1956J.

_____; **O Romance Experimental**. In: ZOLA, Émile. O Romance Experimental e o Naturalismo no Teatro. Introdução, Tradução e Notas de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1982.

_____; **O Sonho**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1888] 1956K.

_____; **O Ventre de Paris**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1873] 1956L.

_____; **Prefácio à segunda edição de Thérèse Raquin**. In: ZOLA, Émile. Thérèse Raquin. Tradução de Joaquim Pereira Neto. – 2. ed. rev. – São Paulo: Estação Liberdade, [1867] 2001.

_____; **Prefácio para a publicação da obra na íntegra**. In: ZOLA, Émile. **A Taberna**. Tradução de Eduardo de Barros Lobo (Beldemónio). – Lisboa: Guimarães Editores, [1877] 1956F.

_____; **Roupa Suja**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1882] 1956M.

_____; **Senhor Ministro**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil Editora, [1876] 1956N.

_____; **Thérèse Raquin**. Tradução de Joaquim Pereira Neto. – 2. ed. rev. – São Paulo: Estação Liberdade, [1867] 2001.

_____; **Uma Página de Amor**. Sem referência ao tradutor. São Paulo: Cia. Brasil [1878] 1956O.