

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

O NATURALISMO EM
***L'ASSOMMOIR*, DE ÉMILE ZOLA E *O CORTIÇO*, DE ALUÍSIO AZEVEDO**

MESTRADO EM LITERATURA
ESPECIALIZAÇÃO EM LITERATURA COMPARADA

Ana Catarina Ruivo Remédios do Monte

FARO

2012

NOME: ANA CATARINA RUIVO REMÉDIOS DO MONTE

FACULDADE: CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

ORIENTADORES: PROFESSORA DOUTORA ANA CLARA SANTOS

PROFESSOR DOUTOR PETAR PETROV

DATA: JANEIRO 2012

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: O NATURALISMO EM *L'ASSOMMOIR*, DE ÉMILE ZOLA, E *O CORTIÇO*, DE ALUÍSIO DE AZEVEDO

Agradecimentos

Agradeço, em primeiro lugar, ao Professor Doutor Petar Dimitrov Petrov e à Professora Doutora Ana Clara Santos, a orientação científica desta dissertação, as informações bibliográficas, a disponibilidade, o interesse e o apoio incansável com que sempre acompanharam este trabalho.

Aos docentes responsáveis pelos seminários do ano curricular do Mestrado agradeço o contributo e a partilha de saber, propiciadores do aprofundamento do meu trabalho científico no domínio dos Estudos Literários.

À minha amiga Lúcia agradeço a ajuda na recolha da bibliografia em Paris, o tempo de leitura crítica, a lição de companheirismo e a compreensão sem limites.

Ao Dr. António Peixinho pela leitura final do meu trabalho.

Os meus agradecimentos finais vão para os meus pais e demais familiares e ao meu namorado, por tudo o que fizeram para que eu desenvolvesse a minha formação científica, e pelo nunca negado apoio moral, tão necessário ele se mostrou em certas ocasiões.

RESUMO

Confrontados com o que consideravam os excessos do Romantismo, durante a segunda metade do século XIX, alguns escritores e estudiosos do fenómeno literário entenderam, mais do que oportuno, imperioso, que se desse um novo rumo à forma de “contar a vida”. É neste contexto que surge a Literatura Naturalista, tendo por matriz um claro processo de ruptura e evidenciando preocupações científicas, de objectividade, cenário em que Emile Zola e Aluíso Azevedo, acérrimos defensores desta nova corrente, dão à estampa, respectivamente, *L'Assommoir* e *O Cortiço*, romances que constituem o objecto final deste estudo.

À luz desta nova visão, os dois romances consubstanciam uma abordagem romanesca, abrangente e crua embora exageradamente fatalista, de temáticas pouco comuns para a época, como a sexualidade, a homossexualidade, o lesbianismo, o incesto, as taras sexuais, a loucura, o adultério, o racismo, a prostituição, a hereditariedade, o materialismo e o cientificismo. E se, quanto às restantes, se pode dizer que mais se não faz do que pôr a nu situações que, romanceadas ou não, fazem efectivamente parte do quotidiano humano, no que tange à última, na boa tradição naturalista, somos então confrontados com uma análise temática apoiada em preceitos científicos como o determinismo, o evolucionismo e o positivismo, uma vez que a literatura é aqui concebida como experiência científica, seguindo processos e pressupostos semelhantes aos das ciências naturais.

Tendo por pano de fundo tal postura literária, que enfatiza a representação objectiva da realidade, neste caso a realidade do século XIX, acompanhamos, a par e passo, as vidas das personagens nas suas virtudes e defeitos, circunstâncias que dão mote para a tentativa de resposta a toda uma série de questões, de cariz terreno, mas

também ontológico e mesmo metafísico, que esta amálgama de informação inevitavelmente suscita a um olhar minimamente atento.

Esta dissertação aborda, portanto, todas estas questões, sem esquecer a elaboração de uma perspectiva crítica quanto ao processo criativo em ambos os autores.

ABSTRACT

Faced with what they saw as the excesses of Romanticism during the second half of the nineteenth century, writers and scholars of this literary phenomenon found it appropriate, if not imperative, that a new direction and destiny was given to the way “life was told”. It was in this context that the literary naturalist surged, having at its foundation, a clear process of dissection, highlighting concerns of scientific objectivity, evidenced in the work of Emile Zola and Aluísio Azevedo, hardened advocates of this new literary current, as blueprinted in works such as *L'Assommoir* and *O Cortiço*, novels which constitute the final subject of this study.

In light of this new vision, the two novels embodied a novel approach, with crude and overly broad fatalistic themes, quite unusual for their era, such as sexuality, homosexuality, lesbianism, incest, sexual perversions, insanity, adultery, racism, prostitution, heredity, materialism and scientism. And if one can say that the remaining work does nothing more than uncover situations that, romanticised or not, are effectively part of the everyday human condition, in good naturalist tradition, we are then faced with a thematic analysis supported by scientific principles such as determinism, evolutionism and positivism. Since this literature is conceived as a scientific experiment, it follows procedures and assumptions similar to the natural sciences.

Set on the backdrop of a literary approach that emphasises the objective representation of reality, or more specifically, in this case, the reality of the nineteenth century, we are ushered, hand in hand, into the lives of the characters in all their virtues and flaws, witnessing circumstances that give tone to the attempt to respond to a range of issues, drafted in the human condition, but also ontological and even metaphysical, this patchwork of information inevitably leads to an attentive gaze.

This thesis attempts to address, unpretentiously so, all these issues, without neglecting to elaborate a critical perspective of the creative process of both authors.

«Les oeuvres grandes et morales sont les oeuvres de vérité».

(Émile Zola, *Le Roman Expérimental*, p.75)

«Quem não pode com o tempo não inventa modas!»

(Aluísio Azevedo, *O Cortiço*, p.86)

Índice

Introdução	1
-------------------------	---

Capítulo I

A emergência do Naturalismo em França	5
--	---

1. Do Realismo ao Naturalismo.....	6
2. As teses do Naturalismo	10
3. Experimentalismo naturalista	17

Capítulo II

O Brasil e o Naturalismo: adaptação da estética francesa?	23
--	----

1. Seguidores do Naturalismo no Brasil	24
2. Divulgação do romance naturalista	27

Capítulo III

<i>L'Assommoir</i> e <i>O Cortiço</i>: representações unânimes da estética naturalista?	30
--	----

1. O espaço como elemento estruturante do determinismo	31
1.1 <i>L'Assommoir</i> : taberna da miséria.....	31
1.2 <i>O Cortiço</i> : habitáculo da perdição	32
1.3 O espaço da degradação social.....	34
1.4 O espaço e os quatros elementos.....	44
2. O tempo como elemento construtivo do fenómeno social e político.....	51

Capítulo IV

Escrita naturalista e patologias sociais	57
---	----

1.1 Personagens e funções simbólicas.....	58
1.2 Personagem e zoomorfismo	68
1.3 Visão naturalista do meio	70

1.3.1	O meio de Gervaise e a contaminação.....	73
1.3.2	O meio de Jerônimo e a absorção sociocultural	76
2.	Traços naturalistas e patológicos	79
2.1	Da sedução à sexualidade.....	79
2.2	Do adultério à prostituição.....	81
2.3	A decadência e a luta dos sexos.....	87
2.4	Da loucura ao alcoolismo.....	90
	Conclusão	97
	Bibliografia.....	101

Introdução

A especial apetência que o nosso intelecto sempre revelou pelas coisas da Literatura Comparada poupou-nos, quando confrontada com a necessidade de definir um tema para o presente trabalho, ao labor sempre difícil da escolha. E, ciente da atracção, quase mórbida, que a humanidade evidencia pelas situações de confronto aberto, bem como pela exploração das vivências dos demais, particularmente no que às respectivas desditas concerne, o caminho até Zola e Azevedo foi percorrido num pequeno passo, marcado pela certeza de estarmos perante uma nova forma de escrever, de “ver o romance”, e pela convicção de usufruirmos de um manancial de “casos”, o que em muito poderá valorizar e, por que não dizê-lo, facilitar a nossa tarefa.

Mas, em homenagem à verdade, é necessário deixar claro o gosto que auguramos vivenciar com a realização deste trabalho, cuja estrutura entendemos planificar nas condições que a seguir se descrevem, não sem antes deixar claro que a perspectiva segundo a qual nos propomos fazer esta abordagem temática no âmbito do estudo da literatura se situa, como aliás já se adivinha, no domínio da Literatura Comparada.

Uma questão prévia que devemos ter sempre presente decorre, desde logo, da inegável constatação de que, ao nos aventurarmos numa “viagem de estudo”, minimamente atenta, pela imensa dispersão dos estudos literários ocidentais desde os seus primórdios¹, esta disciplina, como ferramenta de trabalho dos escritos artísticos/literários, tem sofrido diversas modificações com o decorrer dos tempos.

¹ Vide AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, 8ª edição, Almedina, 1988.

As razões para tais alterações podem ser encontradas, primacialmente, no interesse dos investigadores em “dissecar” o complexo sistema literário dominante, tendo como desiderato o estabelecimento de uma linha orientadora para facilitar a compreensão do mesmo sistema, sendo portanto natural que, perante a profusão reflexiva dos estudos comparatistas, assistamos, designadamente nas últimas décadas, a constantes reavaliações e validações do método científico utilizado pela disciplina, bem como das teorias que a definem. Por conseguinte, os novos pressupostos teóricos que emergem, sucessiva e constantemente, têm diversificado e redesenhado o panorama dos estudos literários até hoje.

No entanto, é justamente pela variedade de hipóteses decorrentes de tentativas de redefinição do método e do objecto desta disciplina, que a compreensão dos seus fundamentos teóricos não é possível numa primeira abordagem dos respectivos cânones literários basilares. O intrincado sistema com que nos deparamos convida-nos a uma reflexão, a que se segue uma tão óbvia quanto inevitável necessidade de reformulação e de sistematização da informação adquirida. Foi efectivamente o que procuram realizar teóricos tais como Daniel-Henri Pageaux, Manuel Álvaro Machado e Yves Chevrel ao reflectir sobre as teorias da Literatura Comparada. Estes teóricos acrescentaram, naturalmente, mais uma ferramenta à metodologia comparatista, “utensílio” de que vamos socorrer-nos neste trabalho, na exacta medida em que iremos focar a nossa investigação na análise do naturalismo comparando duas realidades culturais com histórias literárias diferentes, como ocorre no caso dos dois romances do nosso *corpus*.

Sabemos que o século XIX é, em termos literários, eminentemente marcado por sentimentos de ruptura com a estética vigente tendo por fundamento uma posição crítica frontal, quer em relação aos excessos românticos quer à pouca transparência típica do realismo, processo em que se envolvem, acerrimamente e entre outros, autores como os

irmãos Goncourt, Émile Zola e Aluísio Azevedo, que lutam pela implementação de uma visão nova no panorama literário dominante.

Debruçada sobre este tempo de “revolução” na arte das letras, a nossa dissertação propõe-se analisar as contribuições de Émile Zola e de Aluísio Azevedo em tal inovação, desiderato que se concretiza através do estudo dos romances *L'Assommoir* e *O Cortiço*, com os quais aqueles autores nos dão a conhecer, respectivamente e de forma exaustiva, o quotidiano das sociedades francesa e brasileira da época.

Seguir-se-á o estudo teórico do Naturalismo, corrente determinante da génese das obras objecto da nossa atenção, analisando-se concretamente a forma como os respectivos autores manusearam os elementos estético-formais do Naturalismo para a produção dos seus trabalhos. De entre os críticos a “consultar” devemos citar, pela especial ajuda que deles receberemos em ordem à prossecução do sucesso no nosso projecto, Colette Becker, Alain Pagès, Yves Chevrel, Henri Mitterand, Jean-Yves Mérian, Halina Suwala, René Dusmenil e Gerard Gengembre, que nos proporcionarão uma análise completa sobre o percurso do Naturalismo e dos seus defensores. Também o recurso a revistas especializadas, como *Cahiers Naturalistes* e *Excavatio*, nos facultará o acesso a algumas críticas e a diversos artigos de outros investigadores sobre a nova corrente, particularmente no que à difusão das inovadoras técnicas postas em prática pelos autores naturalistas diz respeito, acesso esse que muito contribuirá para o avanço do nosso estudo neste domínio.

Assim, fazendo bom uso de tão profusa informação, ser-nos-á possível interrogarmo-nos sobre as razões ou, dizendo talvez mais correctamente, sobre os vícios que terão levado os autores do nosso *corpus* a recorrer ao Naturalismo para evidenciar as taras da sociedade, raciocínio que nos conduzirá, de forma mais ou menos inevitável

e envolvendo personagens representativas das sociedades envolvidas, no contexto temporal do século XIX, a questões existenciais, sociais, filosóficas e religiosas, como, por exemplo, o que representa o destino para as personagens? Que imagem tem o sofrimento humano numa sociedade corrompida? Até que ponto a moralidade pode ser transmitida e repercutir-se por toda uma geração? Será que, no momento da sua morte, as personagens conseguem a libertação da promiscuidade de valores em que sempre viveram? Que significado pode ter o livre-arbítrio numa sociedade contaminada pela inevitável hereditariedade? Que factores contribuem para moldar o ser humano: biologia, fisiologia, hereditariedade, educação, meio?

Tendo por base tais interrogações, esperamos também poder evidenciar, em resultado do estudo dos dois autores, a forma como, através da escrita, as respectivas personagens se tornam fonte de um duplo mecanismo, de cariz simultaneamente biológico e social.

Por outro lado, é ainda nosso propósito desmistificar a crise social e desvendar os males que ensombram as personagens representativas da sociedade da época, e que a impedem de se libertar de uma tragicidade determinista latente.

Tentaremos, por fim, projectar um olhar crítico sobre as obras naturalistas em estudo quanto ao processo de criação romanesca, procurando detectar, nas diversas sequências narrativas, a construção das personagens, a definição do tempo e do espaço e a sua simbologia.

Assim sendo, esta dissertação torna-se pertinente, na medida em que pretende revelar as influências e a adaptação do Naturalismo de Zola no Brasil, e de modo particular no *Cortiço* de Aluísio Azevedo.

Capítulo I
A emergência do Naturalismo em França

1. Do Realismo ao Naturalismo

O Naturalismo apresenta uma base realista na orientação anti-romântica e anti-idealista e conduz o seu objectivo através de um olhar – digamos – positivista, dele colhendo o princípio da valorização dos factos observados, estudando as leis naturais que explicam as transformações a que o homem está sujeito e confiando na ciência para afirmar as suas certezas. Reflecte portanto o lado patológico do indivíduo, o seu comportamento de obediência aos instintos e condicionamento pelo meio e pela hereditariedade, e a incapacidade de modificar o destino que o persegue.

É perante esta realidade que Yves Chevrel observa : «L'une des affirmations les plus constantes de Zola est que le naturalisme est le mouvement même du siècle : la littérature doit nécessairement évoluer au même rythme que les autres manifestations de l'activité humaine»².

Podemos então considerar que o Naturalismo é, como o define Afrânio Coutinho:

[...] um Realismo a que se acrescentam certos elementos que o distinguem e tornam inconfundível sua fisionomia em relação a ele. Não é apenas um exagero ou uma simples forma reforçada do Realismo, pois que o termo inclui escritores que não se confundem com os realistas. É o Realismo fortalecido por uma teoria peculiar, de cunho científico, uma visão materialista do homem, da vida e da sociedade.³

Com efeito, esta associação, que actualmente alguns autores tentam impor, ainda é discutida por muitos, que definem e esgrimem teorizações, como a da separação das duas correntes, ou a de uma como vertente da outra. Há então, obviamente, alguma dificuldade em caracterizar o Naturalismo, em defini-lo objectivamente e em precisá-lo

² CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme*, Paris, Puf, 1982, p. 33.

³ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *A Literatura no Brasil – Era Realista - Era de transição*, São Paulo, Global Editora, vol. 4, parte II, p. 11.

sem surgirem dúvidas como, por exemplo, no âmbito da sua difusão pela Europa e consequente chegada à Península Ibérica, tal como afirma Laureano Bonet:

La estética naturalista cuya - interpretación crítica y creativa tan mala fortuna tuvo, salvo algún caso solitario, en las diversas literaturas peninsulares de los últimos decénios del pasado siglo – continúa estando hoy ensombrecida con un sin fin de confusiones.⁴

Em nossa modesta opinião, apesar do carácter polémico que esta corrente estética possa ostentar ainda em vários países, tenderíamos a considerar a separação dos dois movimentos literários mediante o estabelecimento de uma delimitação temporal, naturalmente subjectiva mas enraizada no Realismo, onde situaríamos o eclodir do movimento naturalista. Uma dificuldade em tal elaboração prende-se, contudo, com a delimitação cronológica proposta, que se não apresenta como linear para alguns investigadores. A este propósito, Cristina Marinho lembra:

É difícil limitar cronologicamente num período bem definido o Naturalismo, mesmo excluindo as suas mais antigas conotações filosóficas. Aliás os Naturalistas franceses consideravam-se uma segunda geração de realistas na França, que, juntamente com a Inglaterra, tinha sido a pátria do Realismo, e viria a ser também a pátria do Naturalismo.⁵

Tentando implementar uma nova visão do mundo, surgem os primeiros adeptos da corrente realista que se começava a desenhar no horizonte há algum tempo, decorrente da exposição de Gustave Courbet intitulada *Le Réalisme*, em Paris. Courbet pinta a sua desaprovação, em relação à sociedade da época, chocando o público com a rudeza e a realidade expressas nas telas⁶, como afirma Afrânio Coutinho: «em 1857 [...] que assegurou o triunfo do Realismo em França, mais tarde confirmado, em pintura,

⁴ BONET, Laureano, *El Naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, p. 7.

⁵ MARINHO, Cristina Alexandra Monteiro de, *Zola em Portugal: Convergências e Divergências*, Porto, Faculdade de Letras, 1991, p.17

⁶ BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, «Lettres sup», 1998, pp. 57-59.

pelo uso que fez Courbet do termo no prefácio ao catálogo de sua exposição (1885)»⁷. Iniciado na pintura, o Realismo acaba por chegar aos terrenos da literatura num percurso em que o novo movimento, inspirado nos preceitos científicos do século, rodeado de expectativas e de respostas, tenta preencher a curiosidade de um público esclarecido em relação ao mundo.

A actividade doutrinária de Duranty e de Champfleury⁸ desenvolve o processo de clarificação das orientações fundamentais do movimento realista que valoriza a observação e a análise minuciosa dos costumes e a crítica social e que, portanto, assume uma postura frontalmente anti-idealista e, por isso, também anti-romântica.

Balzac, que exercitou uma explicação do mecanismo fisiológico da sociedade francesa no seu progresso e na sua ruína, terá dito utilizar um método onde predominam cinco sentidos literários: «Les cinq sens littéraires, disait Balzac: l'invention, le style, la pensée, le savoir, le sentiment»⁹, características que sobressaem na maior parte dos romances que compõem *La Comédie Humaine*, obra que conta com cento e trinta e sete títulos e que tem como fim descrever todas as classes sociais do seu tempo. O autor rege-se pelas leis que ordenam o mundo biológico. Assim, conhecendo o meio onde vivem as suas personagens, Balzac descreve o seu exterior, ou seja, o plano fisiológico, para realçar o seu interior: o psicológico. Os aspectos escolhidos para retratar nos seus romances têm todos uma componente humana ou sociológica. Desta forma se explicam as descrições pormenorizadas dos locais e das personagens, que, por vezes,

⁷ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *op. cit.*, p. 9.

⁸ O primeiro da edição da revista *Le Réalisme* (1856-1857) e o segundo da publicação de um conjunto de ensaios com o mesmo título (1857). Ambos os autores nas suas teorias fazem a distinção entre a realidade e a obra de arte. Nas suas obras, a natureza para o homem não é uma reprodução nem uma imitação mas sim uma interpretação. O Realismo apresenta-se nos seus trabalhos como uma tentativa de exprimir a realidade contemporânea ou histórica em oposição às obras idealistas que tentam implementar a justiça (onde o homem bom e justo tem sempre um final feliz). Duranty e Champfleury apresentam romances que se aproximam da reportagem jornalística devido à objectividade que apresentam.

⁹ SAULNIER, V.-L., *La Littérature Française*, Paris, PUF, «Que sais-je ?», 1966, p. 61.

interrompem ou retardam a acção. Logo a simples leitura permite detectar a precisão geográfica onde a acção vai decorrer. Com efeito, a obra de Balzac é desta forma uma narração histórica e social: analisa factos históricos e sociais. A esta conjuntura, o autor adiciona o ponto de vista do narrador e recorrendo aos elementos da metodologia realista consegue recriar uma ficção “real” do século XIX.

Por outro lado, ao debruçarmo-nos sobre a panóplia autoral, identificamos o apogeu do Realismo com o romance *Madame Bovary* de Flaubert. Efectivamente, devido à objectividade e ao estilo moderno da sua escrita, Flaubert é considerado por muitos o precursor do romance realista, uma vez que os seus romances constituem autênticos relatórios científicos que delineiam os contornos da sociedade francesa da época.

Gustave Flaubert cria assim uma estrutura do romance completamente autónoma, embutida na realidade - *romance científico* - onde, como explica Gérard Gemgembre, a beleza do romance deve ter a realidade e a verdade como principal essência:

[...] la beauté se nourrit de vérité, et il s’agit pour l’écrivain d’agencer de manière esthétique des éléments fournis par l’observation et la documentation. Il doit accumuler lectures et notes, à la recherche des faits et détails. Après ce travail préalable, commence l’écriture, labeur de forçat, pour atteindre à la perfection du style.¹⁰

Com as técnicas acima descritas, Flaubert apresenta nos seus romances uma construção realista inovadora. Toda a obra romanesca do autor apresenta frases curtas e algumas pausas. Este processo de escrita dá um realce notável na transposição da realidade para a literatura.

¹⁰ GENGEMBRE, Gérard, *Le Réalisme et le Naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, s. d., p. 99.

2. As teses do Naturalismo

Os naturalistas interessam-se em descrever os meios sociais do seu tempo e as personagens de todas as classes. Partindo deste ponto, apresentam-nos as características das personagens como se fossem médicos a descrever um caso ou uma patologia de um doente como veremos no romance de Zola.

Estas orientações ideológicas ajudam a compreender a eleição de certos temas dominantes como o alcoolismo, a nevrose, a homossexualidade, a histeria, o adultério, o roubo, o fanatismo religioso, a prostituição, a luxúria e a ambição.

Constata-se que, em pleno século XIX, outras ciências germinam a caminho da sua plena consagração. Caminha-se assim, com os efeitos da Revolução Industrial e o avanço da medicina, para uma nova forma de pensar, para o chamado espírito positivista, que os autores naturalistas usarão também como ferramenta de trabalho nos seus estudos.

Seguimos Alain Pagès quando refere à ligação do movimento literário com o contexto científico : «On ne comprendra pas le naturalisme si l'on néglige le contexte intellectuel et scientifique qui l'entoure dans la deuxième moitié du XIXème siècle»¹¹. Assim, com o rigor dos métodos que cingem os estudos realizados pela ciência na sua vertente experimental, de objectividade na mais pura acepção da palavra, consideramos que as palavras que melhor definem o Naturalismo são ainda as de Alain Pagès: «*Nature, observation, document, enquête, réalité, analyse, logique, déterminisme [...]*. Le vrai ne se constate pas, il s'acquiert et se conquiert par une méthode»¹².

¹¹ PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, PUF, «Que sais-je?», 1989, p. 23.

¹² *Idem*, p. 25.

Os autores naturalistas sentem-se, deste modo e compreensivelmente, atraídos por esta sequência de método de trabalho, de rigor, que observam atentamente como veremos ao longo do nosso estudo.

Coevo do evoluir da ciência, o Naturalismo é-o também do desenvolvimento do capitalismo e numa época bastante conturbada pelas mudanças políticas, sociais e artísticas, o que é determinante para que a realidade seja, ela própria, analisada à luz dos preceitos enformadores da nova corrente estética, como aliás lembra Henri Mitterand :

L'Histoire, la science : deux façons d'appréhender la réalité, deux pôles du savoir dont le romancier, selon Zola, ne doit pas perdre la visée. D'abord, parce que la réalité historique n'est pas un réel dont on s'échappe, et que l'on puisse analyser avec la froide objectivité du savant.¹³

Não haverá pois, neste século, omissão da realidade nem dos conhecimentos transmitidos pelas disciplinas científicas no contexto de formação da estética Naturalista, ainda que apenas uma realidade recriada, ficcionada. No entanto, se nos debruçarmos sobre algumas pesquisas naturalistas¹⁴, é-nos dado observar que o conceito de naturalismo é mais utilizado por autores que criam os seus próprios códigos, privilegiando aspectos da vida social. O Naturalismo tem assim como objecto de estudo o impacto do meio físico, social e da hereditariedade sobre os seres, em razão do que, para melhor os contextualizar, se serve da criação de novas personagens sociais, personagens essas que, tal como o ambiente social que as envolve, constituem temáticas que serão posteriormente adaptadas ao género romanesco, como salienta Auguste Dezalay:

¹³ MITTERAND, Henri, *Histoire de la Littérature Française XVIII, XIX, XX*, Paris, Nathan, 1988, p. 310.

¹⁴Referimo-nos essencialmente a algumas obras de referência dos grandes especialistas do Naturalismo como, por exemplo, *Le Naturalisme* de Alain Pagès, *Le Naturalisme* de Yves Chevrel e *Lire le Réalisme et le Naturalisme* de Colette Becker.

le roman, notamment, apparaît comme le genre le plus approprié pour répondre aux exigences d'une littérature qui se veut analytique, qui prend comme référence, sinon comme modèle, le procès-verbal, qui s'attache à la banalité et à "humble vérité", qui refuse de conclure.¹⁵

Como se percebe, para Dezalay a literatura romanesca apresenta-se como o género privilegiado para radiografar a banalidade em que assenta a realidade social do século XIX, transportando-nos o romance para um ângulo de observação de uma perspectiva social agora analisada a partir de parâmetros científicos. Cada obra vai, página a página, contando os factos e as imagens de uma realidade verosímil, movendo personagens aparentemente reais num meio real, dando ao leitor um panorama da vida humana. Assim, mesmo sem serem sábios ou historiadores, os romancistas dedicam-se a um modo artístico que tem por base resumir e recriar o que seria possível acontecer ou o que provavelmente acontece a determinados seres quando expostos a determinados factores. No entanto, chocante e inovador, o Naturalismo rompe com os cânones pré-estabelecidos pelas gerações anteriores e não deixa de ser matéria de louvor para uns e objecto de duras críticas para outros.

Como centro de debate, os romances naturalistas despertam a curiosidade do público e tornam-se, assim, numa espécie de notícia de última hora nos jornais da época. À margem do sucesso literário, este fenómeno torna-se uma consequência proveitosa para os seus autores, a nível monetário, uma vez que a maioria se torna conhecida ao publicitar as suas obras, em formato de *roman-feuilleton*, nos jornais contemporâneos.

Perante tanta publicidade, é pelo choque de uns e pela curiosidade de outros que a narrativa ficcional contagia a maior parte dos leitores europeus: «[...] Le scandale

¹⁵ DEZALAY, Auguste, *Zola sans frontières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996, p. 40.

éclate de nouveau, mais fait vendre aussi: Quand Charpentier enregistre le texte en mars 1880, 55 000 exemplaires sont vendus dès le premier jour. Zola est au sommet de sa gloire»¹⁶. Nesta época, a literatura naturalista, representada por Zola, domina o panorama cultural europeu. A popularidade atingida prende-se com a novidade e ao mesmo tempo com o impacto resultantes designadamente do facto de, depois do mundo burguês ilustrado pelo Realismo, os vícios populares e as suas taras passarem a integrar o conteúdo romanesco, novidade que antes se tinha por inconcebível. Neste sentido, nota Henri Mitterrand: «la formule, quasi algébrique, du roman sera donc: naturalisme philosophique par science du naturalisme. Pour Zola, tout l'avenir de la littérature dans le monde à naître est enfermé là»¹⁷. Como refere Mitterrand neste estudo, o Naturalismo passa a ser a ciência da literatura, provocando uma abordagem bidimensional desta, onde por um lado temos a obra literária fundada no progresso, nas descobertas e nas suas aplicações técnicas, e, por outro, a imagem da desordem social, da degradação da sociedade e do homem.

Ansioso por concretizar o seu pensamento científico-literário, Émile Zola, inspirado em vários cientistas e investigadores, assume a liderança do movimento naturalista. Destacamos, a seguir, aqueles que mais contribuíram para a edificação do seu pensamento estético e literário.

Começamos por Auguste Comte (1798-1857), médico, historiador e fundador da disciplina da Sociologia e da doutrina Positivista, que se encontra teorizada na obra *Cours de philosophie positiviste*. Nela, o autor considera que a humanidade funciona num permanente processo de melhoria, de progressiva superação, consubstanciado na

¹⁶ LANGENHAGEN, Marie-Aude de, GUISLAIN, Gilbert, *Zola*, Paris, Studyrama, «Panorama d'un auteur», 2005, p. 30.

¹⁷ MITTERAND, Henri, «De la Biographie a L'Oeuvre, Etudes Littéraires sur Zola, Inédits de Zola, Comptes Rendus, Bibliographie et Chronique», in *Les Cahiers naturalistes n°60*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1986, p. 87.

passagem por vários estágios, dos inferiores (fase teológica e fase metafísica), até um patamar superior (fase positiva). O objectivo desta teoria é pois estabelecer leis que permitam o progresso das sociedades e o afastamento da teologia e da metafísica, tal como faz a teoria positivista, ou seja, como explica Cristina Marinho: «[...] o Positivismo [...] só considera o observável como passível de ser conhecido, recusando antigos domínios do metafísico. O escritor estaria para o espírito como o médico para o corpo [...]»¹⁸. Donde, o valor científico atribuído ao romance impedi-lo-á de cair em exacerbações irrealistas e sentimentalistas.

Aos estudos desenvolvidos por Claude Bernard (1813-1878), Zola dedica uma atenção muito particular durante as suas pesquisas literárias fazendo do médico fisiologista um nome conhecido para a posterioridade. Zola mostra-se curioso pelo facto de o cientista, na conclusão das suas experiências, defender que todos os fenómenos da vida obedecem a um rigoroso determinismo científico, concepção que encontramos explicada no livro *Introduction à la médecine expérimentale*. A obra de Claude Bernard apresenta um método de análise que é hoje um clássico da ciência: observação – hipótese – experiência – resultado – interpretação – conclusão, instrumento que veio a ser profusamente utilizado por Zola aquando do plano arquitectural dos *Rougon-Macquart*.

Temos, por fim, outro nome de extrema importância para o nosso estudo, o do professor francês Hippolyte Taine, defensor da doutrina determinista, que se constituiu também como um dos filósofos que, no panorama científico, Zola mais aprecia. Escreve uma teoria de oposição à do livre-arbítrio quando afirma que o comportamento do ser humano é pré-determinado porque está relacionado com causas internas (genéticas) e externas (meio), e que há sempre acontecimentos prévios que preparam os que se lhes

¹⁸ MARINHO, Cristina Monteiro de, *op. cit.*, p.16.

seguem. Entende-se pois, segundo esta teoria, que o mundo físico e biológico é, tal como a nível mental, regido pelo determinismo, uma vez que os pensamentos têm uma causa, assim como as acções que deles decorrem. Pensamentos e actos estão pois intimamente relacionados com os impulsos, os traços de carácter e as experiências que caracterizam a personalidade de cada indivíduo.

Baseando-se nestes pressupostos, Zola concebe e lança os princípios da escrita de uma estética naturalista, que irão contribuir para a teorização literária do romance, e, posteriormente, para a sua adaptação ao teatro. São assim entendíveis as suas seguintes palavras:

Je resume notre rôle de moralistes expérimentateurs. Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humain et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée.¹⁹

De notar que tais princípios se encontram também plasmados no prefácio da segunda edição do romance *Thérèse Raquin* (1867) e nas obras *Le Roman Expérimental* (1880), *Les Romanciers Naturalistes* (1881), *Le Naturalisme au théâtre* (1881), *Documents Littéraires* (1881), *Une Campagne* (1880-1881), documentos com base nos quais Zola define os estudos que vêm fornecer uma visão global dos objectivos da nova corrente estética, que luta por se implementar no meio cultural. Sobre isto salienta François-Marie Mourad :

Zola opère la liaison consciente de la littérature à un mode de pensée plus général, le positivisme, parce qu'il lui semble que ce travail doit être fait par quelqu'un [...] c'est ainsi qu'il est conduit à définir le naturalisme, comme la version du positivisme en littérature.²⁰

¹⁹ Zola, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 67.

²⁰ MOURAD, François-Marie, *Zola*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003, p. 339.

É, no entanto, sobretudo no prefácio do romance *Thérèse Raquin* que Zola define ideologicamente o Naturalismo como um estudo dos temperamentos e de caracteres, agindo as personagens por pressão dos seus nervos e estando os acontecimentos sujeitos à relação determinista causa-efeito, sem que as personagens possam influenciar o seu percurso ou alterar o seu destino:

[...] j'ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là était le livre entier. J'ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J'ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd de passions, les poussées de l'instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d'une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d'un besoin ; le meurtre qu'ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu'ils acceptent comme les loups acceptent l'assassinat des moutons ; enfin ce que j'ai été obligé d'appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique en une rébellion dû au système nerveux tendu à se rompre. L'âme est parfaitement absente, j'en conviens aisément, puisque je l'ai voulu ainsi.²¹

Desta forma, *Thérèse Raquin* mostra, de forma “científica” e naturalista, a estrutura interna e externa do comportamento psicológico e biológico dos seres humanos que o autor pré-estabelece na sua teoria experimental.

É-nos dado portanto constatar, por esta via, que a verdade científica se opõe ao idealismo clássico e místico, ao Romantismo, ao dogmatismo teológico e retórico, num claro afastamento do Realismo caracterizado pela sua impessoalidade e por uma natureza não eminentemente metódica nem científica.

²¹ ZOLA, Emile, «Préface de la deuxième édition», in *Thérèse Raquin*, Paris, Garnier-Flammarion, 2008, p. 42.

3. Experimentalismo naturalista

Os seguidores desta nova “visão das coisas”, tendo por escopo a implementação da sua estética, congregam esforços no sentido de se tornarem num grupo mais forte e coeso para enfrentarem sem receios as retaliações aguçadas da crítica literária do século XIX. Inserem-se neste processo as diligências por eles levadas a cabo no sentido da oficialização do movimento, concretizadas na oferta de um jantar a Flaubert, Goncourt e Zola, que eles consideram os mestres do Naturalismo, evento que veio a realizar-se no restaurante *Trapp* em 16 de abril de 1877. Reúnem-se posteriormente com Émile Zola, que tinham como mestre do movimento, e publicam uma recolha criativa, que intitulam *Les soirées de Médan*, onde proclamam a unidade e o carácter da “religião” naturalista Zoliana como pode ler-se em Alain Pagès: «Le recueil paraît chez Charpentier, le 14 avril 1880 [...] La préface, datée du 1er mars, proclame fièrement l’unité du groupe et stigmatise la mauvaise foi et l’ignorance» dont a fait preuve la critique envers les écrits d’inspiration naturaliste»²².

Mas, em 1880, com a morte de Flaubert, as discussões instalam-se. Goncourt e Daudet não aceitam de bom grado o êxito de Zola nem dos seus sucessos romanescos e, muito menos, a sua posição de líder. Discussões de ordem estética e pessoal separam o grupo de autores que Flaubert outrora tinha unido, lutando-se agora no afã de implementar um tipo de romance diferente dos que Zola havia editado, objectivo que é concretizado quando Céard escreve o romance *Une Belle journée* (1881) e Huysmans cria *À rebours* (1884).

²² «Le rêve entretenu par Zola d’un groupe d’écrivains travaillant à faire advenir une République naturaliste est désormais irréalisable». PAGÈS, Alain, OWEN, Morgan, *Guide Emile Zola*, Paris, Ellipses, 2002, p. 92.

Gorados os seus intentos, continuam no entanto os autores em causa a lutar contra o ex-mestre, circunstância em que publicam um polémico manifesto cuja mensagem, como a resumem Alain Pagès e Morgan Owen²³, é bem elucidativa quanto ao carácter irreconciliável das posições em confronto, dando assim azo a que a corrente literária naturalista fosse, por muitos franceses, considerada como obscena e vulgar, sendo os romances que se filiam nos seus princípios acusados de falta de gosto e de estilo.

As primeiras experiências na utilização da nova metodologia são realizadas por Zola nas obras *Mes Haines* (1866), *Mon Salon* (1866) e *Thérèse Raquin* (1867). Nestes romances, como aliás virá a acontecer em todos os outros, o modelo cénico será sempre o mesmo: conferindo realce à aplicação do método experimental, serão explorados todos os campos em que se fundamenta a corrente do Naturalismo, como explica François-Marie Mourad:

[...] la vérité prime sur la Beauté. Pour mieux honorer cette vocation anthropologique, la représentation prend la forme d'une ascèse, d'une investigation [...]: "le réel ne saurait être ni vulgaire ni honteux, car c'est le réel qui fait le monde."²⁴

No entanto, apesar da sustentada explicação sobre o conteúdo do seu trabalho científico, os ataques contra o método literário de Zola continuam até aos nossos dias, não deixando de ser verdade que, se nos debruçarmos sobre todo o processo esboçado em função da estética naturalista. O autor contradiz-se muitas vezes em relação à teoria que defende e à prática romanesca que estabelece. Refere, por exemplo, num artigo que é dado à estampa no jornal *Le Bien Public*, a 9 de Outubro de 1876, que:

²³ *Idem*, p. 94.

²⁴ MOURAD, François-Marie, *op. cit.*, p. 458.

Je crois qu'il y a là une foule d'expériences curieuses à tenter, des milieux, inexplorés à mettre à la scène, une conception plus large de la vie à développer que celle que l'on trouve chez nos auteurs contemporains, d'autres passions à étudier que l'éternel adultère.²⁵

Émile Zola parece esquecer que este tema percorre todos os romances dos *Rougon-Macquart*, circunstância que, só por si, coloca em crise a credibilidade da sua teoria perante o olhar atento dos críticos. O autor é dominado pela sua própria construção teórica e põe em causa o carácter naturalista que defende ao publicar romances repetitivos, com os mesmos cenários, envoltos em pobreza, sendo o leitor confrontado, em todos eles, com um cenário de drama romanesco, melodramático e naturalista.

Ao acentuarmos que muitos condenam o romance pelo atrevimento e desprezo com que é tratado o povo, a polémica instala-se, numa repetição do ocorrido quinze anos antes, com a edição de *Les Misérables* de Victor Hugo, quando este se debruça sobre a sociedade do seu tempo. Em relação a este facto refere o crítico Henri Troyat: «Zola a, sur le vieux maître l'avantage de regarder le monde sans illusions. Il peint l'enfer et chacun a envie d'y aller voir»²⁶. Perante tal afirmação podemos igualmente acrescentar o que salienta Jorge de Sena : «A terminar, cumpre insistir que a batalha iniciada pelos realistas e naturalistas do século XIX está muito longe de ter sido ganha, e que ela envolve a própria liberdade da literatura enquanto tal, ainda quando se possa considerar *passé* o «realismo» deles»²⁷.

Centrando-se sempre nos critérios de originalidade, Zola exprime os critérios de da sua estética, ou seja, criar um mundo visto através do temperamento das

²⁵ ZOLA, Émile, in *Le Bien Public*, 9 de Outubro de 1876.

²⁶ TROYAT, Henri, *Zola*, Paris, Flammarion, 1993, p. 159.

²⁷ SENA, Jorge de, *Estudos de cultura e literatura Brasileira*, Lisboa, edições 70, 1998, p. 357.

personagens. Aposta também na criação de um plano romanesco apontando as falhas da sociedade. O seu trabalho recai sobre o estudo de uma outra classe social concreta: o povo e o mal que o afecta. Esta classe, esquecida, ignorada, torna-se alvo de estudo e surge como personagem principal de romances. Zola estuda as suas raízes, o seu meio e tenta chegar a uma conclusão determinista para compreender porque aquele é o seu destino e não outro. Centra-se no estudo do temperamento dos seres e apresenta a realidade de cada um vista através deste prisma. Deste modo, é esta a fórmula base dos Rougon-Macquart, o estudo do povo, visto através do temperamento de cada personagem e a influência do meio e da hereditariedade. Zola resume a sua teoria apenas numa frase : « Une œuvre d'art est un coin de la création vu à travers un tempérement »²⁸. Sobre esta teoria, refere Joseph Jurt: « Cette position esthétique constitue la base de la critique littéraire et de la critique artistique de Zola [...] »²⁹. Primando pela originalidade do factor abordado, ou seja, o temperamento e a complexidade que este estudo implica, Zola aposta neste factor como tema das suas obras-primas. Começa por analisar no seu *Roman Experimental* os factores que agem sobre o organismo dos seres, desde os nervos, sangue, meio, natureza, personalidade e deduz o carácter de cada um. O investigador tem em mente mostrar como o temperamento varia de individuo para individuo, e, como a sua visão da realidade é influenciada por estes factores. O autor conclui que esse é o aspecto que dá a fisionomia pessoal a cada ser.

Neste sentido, Zola desenvolve a famosa teoria do ecrã baseada na filosofia que a criação é a mesma para todos. A este respeito Zola refere: « La création étant la même pour tous, envoyant à tous une même image, l'écran seul prête à l'étude et à la

²⁸ LEDUC-ADINE, Jean Pierre, *Émile Zola - Écrits sur l'art*, Paris, Tel Gallimard, 1991, p. 46-47.

²⁹ JURT, Joseph, *Champ littéraire et champ artistique en France (1880-1900)*, Excavatio. Emile Zola And Naturalism, Canada, Editor Anna Gurak-Migdal, volume XIV, 2005, p.11.

discussion» [...] il affirme que toute œuvre d'art est comme une fenêtre ouverte sur la création ;»³⁰

Desta forma, assistimos à criação de um ser, de um temperamento e de uma personalidade. Logo, quando nos defrontamos com a leitura de um romance naturalista observamos a sua essência realista como se espreitássemos o mundo através de um vidro. Neste contexto, o homem não passa de um ser dominado pelas forças da natureza.

Como refere Zola:

«L'homme s'aperçut alors qu'il ne dicte pas des lois à la nature, parce qu'il ne possède pas en lui-même la connaissance et le critérium des choses extérieures ; et il comprit que, pour arriver à la vérité, il doit, au contraire, étudier les lois naturelles et soumettre ses idées, sinon sa raison, à l'expérience, c'est-à-dire au criterium des faits».³¹

Assim, submetido às leis da natureza, o homem é tido como uma marioneta do destino.

Em *L'Assommoir*, a personagem Gervaise é a imagem da teoria que Émile Zola projecta. As referências a esta personagem reforçam a ideia da descrição do povo e da abordagem do temperamento dos indivíduos.

Assim, o romance, espelho social, funciona, desde o princípio do século XIX, como género dominante e como representação do mundo moderno, explorando novos fenómenos e analisando os mecanismos psicofisiológicos e psicossociais que fazem interagir os seres humanos. Iniciando a construção de uma nova fase literária, a reflexão romanesca de Zola, como a de outros autores naturalistas do século XIX, contribuiu não só para uma nova formulação da estrutura e da temática romancescas mas também para uma nova visão do mundo das letras, quer em França quer no estrangeiro. Com efeito, o

³⁰ BECKER, Colette, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire D'Émile ZOLA*, Paris, Robert Laffont, 1993, p.121.

³¹ ZOLA, Émile, *Le roman expérimental*, op. cit., p.74.

movimento literário naturalista, devido à polémica que provocou, rapidamente se viu divulgado pelo resto da Europa e das suas colónias, como foi o caso de Portugal e do Brasil.

Capítulo II
O Brasil e o Naturalismo: adaptação da estética francesa?

1. Seguidores do Naturalismo no Brasil

No século XIX, com o grande desenvolvimento verificado ao nível dos intercâmbios marítimos, estando os portos portugueses abertos às nações em paz com a coroa lusa, muitos foram os que rumaram para terras do Brasil, consigo levando as ideias e filosofias vigentes na Europa. Maria Aparecida Ribeiro³² elenca como alguns dos principais factores históricos promotores do alargamento do campo literário brasileiro, entre outros, a chegada da coroa portuguesa, em 1808, a sua estada, e depois a independência do Brasil, em 1822. Este facto proporcionou a entrada e a saída de populações, culturas e filosofias.

Debruçando-nos apenas sobre a perspectiva literária no Brasil, verificamos que a primeira parte do século se encontra marcada por uma fase romântica, onde encontramos a História do Brasil como temática, retratada nos romances de José de Alencar, autor que se distingue no movimento romântico brasileiro.

Na segunda metade do século XIX, tal como acontece na Europa, a literatura romântica e os seus ideais entram em declínio devido à chegada ao país dos textos realistas, sobretudo os do cânone francês. Não sendo obviamente o Brasil uma excepção, nesta altura já alguns autores locais aspiram a uma literatura diferente, que represente o quotidiano brasileiro. Algo, segundo Sylvio Romero, terá impulsionado esta mudança: «[...] uma razão fundamental para esta morte obscura e cruel; a rapidez vertiginosa da evolução literária n'este final de século. Os mediócrs da *nova geração*, embebidos na própria idolatria, não deram por isto, e nem estavam apercebidos para a *lucta*»³³. Neste contexto, Machado de Assis e Aluísio Azevedo, seduzidos pelas culturas

³² RIBEIRO, Maria Aparecida, *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta, 1994, pp. 205-219.

³³ ROMERO, Sylvio, *Novos Estudos de Litteratura contemporânea*, Rio de Janeiro, Livreiro Editor, s. d., p. 110.

francesa e portuguesa, quase se tornam, como mais à frente se verá, discípulos de Flaubert, de Émile Zola e de Eça de Queirós.

Com a invasão de filosofias e ideias através dos jornais franceses traduzidos, os fundamentos da estética do Naturalismo implementam-se rapidamente. À colónia portuguesa chegavam romances polémicos que causavam estranheza e choque no público letrado, motivando alguns autores brasileiros para a análise da nova concepção romanesca e para a investigação das filosofias que estavam a alterar o percurso romanesco europeu.

Entendemos que todos os autores da época, que se dedicam a radiografar a sociedade do seu tempo, têm em comum um método de trabalho de base científica, que consiste na observação atenta da realidade que os rodeia. Tal como os jornalistas, os autores brasileiros situam a sua acção num relato de acontecimentos ficcionados da realidade, tal como fizeram Émile Zola e Eça de Queirós. Todos apostam na inovação literária de forma inteligente, recorrendo a instrumentos técnico-estilísticos e literários para adaptarem o eixo literário em voga ao país em que vivem.

Considera-se como fundador oficial do movimento naturalista brasileiro o romancista Aluísio Tancredo de Azevedo, que vive em São Luís do Maranhão, local onde surgem os primeiros focos da teoria naturalista, no jornal *O Pensador*, redigido pelos positivistas para divulgar campanhas literárias. Este autor, inspirado nas leituras de Darwin e de Spencer, toma uma consciência mais precisa dos determinismos que agem sobre a sociedade do Maranhão, e, tendo por base a filosofia de Renan e de Michelet, aposta nos meios de difusão, como *A gazeta de Noticias*, que desempenha um papel tão importante, quanto a *Revista Brasileira* na difusão das ideias e da escola naturalista.

Apologista da educação positivista, Aluísio Azevedo defende que os princípios do Positivismo devem ser aplicados no progresso da sociedade brasileira e transpõe para o campo ficcional romanesco as teorias do século XIX por si adoptadas. Perante o descontentamento que sente pairar na sua pátria, tenta implementar uma “nova literatura”, ou seja, uma literatura com os preceitos que julga cruciais como forma de consciencialização popular. Todavia, depara-se com muitas dificuldades, a mais determinante das quais é, sem dúvida, a falta de instrução do povo, composto por uma maioria de analfabetos, daí resultando que, indesejadamente, a informação não passasse do papel.

Em jornais como *O País*, que oferece notícias da actual literatura, e no *Diário do Maranhão*, anunciando novas orientações literárias na Europa e no Brasil, também se fazem presentes ecos da realidade portuguesa. Poder-se-á assim dizer que os adeptos da escola naturalista estão marcadamente unidos através dos vectores de comunicação, nos quais promovem debates literários, trocam ideias e impressões sobre as filosofias que vão fazendo furor na Europa, sendo portanto natural que nada do que acontece em Lisboa ou em Paris lhes cause estranheza.

Saliente-se que, no plano literário, a ideia naturalista progride após a polémica rastilhada pela difusão de *O primo Basílio*, em 1878, cabendo aqui também uma especial referência ao facto de que as obras de Eça de Queirós seriam, em todo o Brasil e naturalmente aos que os sabiam fazer, mais lidas que as de Zola.

No que concerne a este último, diz-se que, em 1878, é apenas conhecido por um pequeno número de leitores do Rio de Janeiro e que praticamente ninguém o conhece em São Luís do Maranhão. Entretanto, as referências que lhe são feitas aquando da

aflorada polémica subsequente à publicação de *O primo Basílio*, despertam o interesse dos leitores pela figura de Zola na literatura internacional.

2. Divulgação do romance naturalista

Por esta altura, o Naturalismo ainda só tem adeptos dentro de uma minoria de intelectuais e Aluísio Azevedo chega a pensar publicar *O Mulato* em São Luís do Maranhão. No entanto, constituindo a publicação do romance, sem dúvida, um verdadeiro desafio para o romancista, este resolve assumi-lo acordando a sua publicação com o jornal *O País*, não sem que, consciente da dificuldade do empreendimento, tivesse levado a cabo, através de campanhas de publicidade que visavam iniciar e preparar os leitores, um prévio trabalho preparatório e acção. Recorre, para o efeito, à imprensa, e, através de cartazes e panfletos, divulga textos naturalistas por toda a cidade, até que, chegado o momento, edita a sua obra, da qual, surpreendentemente, vende mil exemplares logo da primeira edição.

Certo é que o interesse assim suscitado não evita que, acto contínuo ao lançamento, seja acusado pela crítica de plágio da originalidade da Europa, tentando encontrar-se no romance imitações de Eça e de Zola. A este propósito escreveu Jorge de Sena:

Um naturalismo estrito (e este no Brasil é lançado em 1881, com *O Mulato* de Aluísio de Azevedo, em que presenças de Eça e de Zola se cruzam) durou pouco, mesmos nos grandes mestres que o lançaram ou praticaram. Mas o naturalismo foi decisivo na libertação do realismo em geral.³⁴

³⁴ SENA, Jorge de, *op. cit.*, p. 355.

No entanto, Aluísio parece dispor, desde 1880, de um bom conhecimento das filosofias europeias, circunstância que lhe permite afirmar que os problemas que existem na Europa também podem ser estudados tendo como pano de fundo o Maranhão. Se considerarmos todo o trabalho que teve na investigação do panorama literário europeu e no ajuste dos ideais, num local que se situa a anos de desenvolvimento da metrópole, verificamos que o autor desempenha um papel preponderante a vários níveis, apostando efectivamente, para além da investigação literária a que se dedica, no estudo da recepção de teorias que podiam não ter qualquer impacto na sociedade contemporânea, conseguindo afinal estabelecer uma nova relação entre o escritor, o romance e o público.

Desde a promoção dos ideais da estética naturalista, passando pela sua aplicação num romance experiência - o já profusamente citado *O Mulato* -, Aluísio preocupa-se essencialmente com a recepção do romance e dedica-se a educar previamente o público leitor, tarefa eminentemente inteligente e inovadora, dado não haver registo de tamanha campanha romanesca no panorama literário do século XIX, quer europeu quer colonial. Com efeito, a leitura mais difundida no Brasil é, no final do século XIX, a dos jornais (é sabido que a profissão de escritor não existe no Brasil oitocentista, sendo o jornalismo que dá algum valor aos homens das letras), passando a vida literária pelas crónicas ou novelas sobre a vida dos teatros, pelas críticas de romances e pelo folhetim. Dedicado portanto ao jornalismo literário, o autor publica mais quatro contos em *Novidades* e na *Gazeta de Notícias*.

Os jornais foram, assim, natural fonte de divulgação dos últimos sucessos de Paris, criando-se condições para que, no Rio de Janeiro, a imitação da capital francesa fosse evidente nas formas de vestir, nas diversões, etc, mostrando-se profunda a

alienação do público, preferindo-se sem dúvida o que vem da Europa, considerado superior ao que é fabricado no Brasil.

Depois da estratégia publicitária usada no Maranhão para publicar *O Mulato*, o autor tenta que a imprensa do Rio de Janeiro dê o maior espaço possível ao romance, que fizera escândalo na província de lançamento, para lhe dar uma dimensão nacional. A obra, que é aliás o resultado da observação atenta do meio social essencialmente urbano de São Luís do Maranhão, integra-se perfeitamente na corrente de pensamento da maioria dos jovens escritores e intelectuais da capital. Urbano Duarte saúda *O Mulato* como um acontecimento na vida literária do Brasil e reconhece o autor como o primeiro romancista naturalista no país, opinião que é partilhada por Afrânio Coutinho ao referir: «[...] foi o romance de Aluísio Azevedo que verdadeiramente assinalou, em nossas letras, a presença da escola literária, com o rumor e debate que então provocou, de Norte a Sul do país»³⁵, ou ainda: «Realism-naturalism in Brazil found excellent ground for realization in regional material. Through contact with the techniques and skills of the realist-naturalist spirit, some creations were produced that occupy a definitive place in our literary history»³⁶.

Mais que uma doutrina, para Aluísio Azevedo o Naturalismo, antes de ser uma teoria literária, é uma nova atitude perante a sociedade e um combate ideológico, sendo este o motivo pelo qual lhe dedica tanta atenção, designadamente por acreditar que, através das ideias que apresenta, é possível despertar o povo para a inércia em que se encontra. É nesta perspectiva que se enquadra o Naturalismo no Brasil.

³⁵ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *op. cit.*, p. 69.

³⁶ COUTINHO, Afrânio, *An Introduction to Literature in Brazil*, United States of America, Columbia University Press, 1969, p. 169.

Capítulo III

L'Assommoir e *O Cortiço*: representações unânimes da estética naturalista?

1. O espaço como elemento estruturante do determinismo

1.1 *L'Assommoir*: taberna da miséria

Tanto *L'Assommoir* como *O Cortiço* são títulos que nos remetem de imediato para espaços degradantes: uma taberna ou um cortiço, muito comuns na época, acarretam ambos um simbolismo da degradação humana. A taberna, local da perdição dos seres através do álcool, poção inebriante dos sentidos e da razão, estimula um comportamento social desviante.

Os títulos têm um valor metafórico, surgem durante a estrutura do texto e são indicadores do conteúdo dos romances. No caso do romance francês *L'Assommoir* o título remete-nos directamente para uma acção com um fim trágico. O romance é um longo percurso para a morte. O substantivo taberna faz-nos desde logo pensar nos seus hipónimos tais como álcool, bebedeira, bêbedos, copos e doenças que levam os seres à decadência física e moral. Como sabemos, o álcool sempre foi uma fonte embriagante dos seres, dando-lhes uma felicidade ilusória e suavizante para as suas vidas. Desta forma, explorada, massacrada e atordoada pela fome, a classe popular encontra no álcool a paz que não tinha no seu quotidiano.

Émile Zola, consciente desta realidade, remete-nos para ela desde o título da obra, *L'Assommoir*, como se este fosse a chave de leitura, de carácter metafórico, que abre todas as passagens do percurso diegético. Acerca deste assunto, o investigador Claude Seassau refere o seguinte : « [...] il lui fallait donc un titre qui ne se borne pas à indiquer une monographie, et qui suggère en revanche le mouvement et l'idée contenus dans le texte [...] ce titre Zola le trouve dans la langue métaphorique du peuple, dans

l'argot»³⁷. Assim, aliado ao contexto em que vive, o autor desenha um elemento semântico, susceptível de várias interpretações. Logo, todas as disciplinas do campo social que se debruçarem sobre a obra encontram-se face a uma leitura polissémica no campo da literatura. Como afirma Jacques Dubois: «Le titre peut donc apparaître comme une indication favorable à un usage pluriel de l'oeuvre»³⁸, ou seja, a obra pode ser vista de vários prismas desde o literário, o histórico, o político, o linguístico, entre outros. Por esse motivo, Maryse Adam-Maillet salienta : « [...] Renvoie à la fatalité de la détermination. *L'Assommoir* est le lieu où fonctionne l'alambic, le titre pourrait être celui de la série et désigner le Second Empire par ses ravages sociaux et politiques»³⁹. Quer com isto dizer que o romance apresenta uma leitura histórica, nele se encontrando várias referências à política da época, como veremos adiante. Zola faz uma constatação dramática na qual ele amplifica o efeito através de processos metafóricos de forma a sublinhar como os valores sociais precisam ser revistos.

1.2 O Cortiço: habitáculo da perdição

O cortiço, habitáculo social misto do século XIX, é normalmente associado à pobreza, ao desemprego, ao crime, à toxicod dependência, ao alcoolismo e à prostituição. É um local onde se registam elevadas taxas de doenças mentais e de suicídios, proliferador de epidemias devido à falta de condições de saneamento básico e de outras infra-estruturas. Enfrenta, muitas vezes, episódios de catástrofes naturais ou artificiais como terremotos, deslizamentos de terra, tempestades e incêndios, sendo os seus habitantes tidos como uma espécie de classe perigosa e ameaçadora para a sociedade.

³⁷ SEASSAU, Claude, *Émile Zola le Réalisme Symbolique*, Paris, José Corti, 1989, p. 289.

³⁸ DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1993, p. 6.

³⁹ ADAM-MAILLET, Maryse, *Zola et le roman*, Paris, Ellipses, 2000, p. 62.

Nesta conjuntura, Aluísio Azevedo descreve este colectivo numa só palavra: *O Cortiço*, nele expressando todo o conjunto de fenómenos que pretende apresentar ao público leitor. Embalado pela onda científica que se faz sentir na Europa, o romancista inaugura o seu romance apresentando as desigualdades e as condições em que se encontra o proletariado. O título transforma-se desde logo numa explicação directa do romance que, associado a uma leitura plural, direcciona toda a trama ficcional para um caminho sinuoso e decadente.

Em *O Cortiço* Aluísio Azevedo redesenha a sociedade brasileira do seu tempo apontando para as classes desprestigiadas, estudando as suas vidas, salientando as condições em que trabalham, as relações inter-pessoais e o quotidiano viciado que levam. A este respeito, Jean-Yves Mérian refere que o autor brasileiro se dedica sobretudo a um trabalho de exaustão sobre a vida em sociedade «[...] faz um corte transversal no proletariado brasileiro e de estudar os mecanismos de sua vida própria e de suas relações com as outras camadas da sociedade»⁴⁰. A crítica literária aponta neste sentido para a ciência e para um novo caminho de estudos no panorama romanesco.

Verificamos assim, desde logo, que os títulos *L'Assommoir* e *O Cortiço* convidam o leitor a assistir a uma peripécia em que as forças materiais podem destruir a vida dos personagens, ao mesmo tempo que deitam por terra os absolutos morais representados nos romances até ao século XIX.

⁴⁰ MÉRIAN, Jean-Yves, *Aluísio Azevedo vida e obra (1857-1913) o verdadeiro Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, Editora Espaço e Tempo, 1988, p. 557.

1.3 O espaço da degradação social

Em consonância com o que acabámos de referir, observamos que o espaço em *L'Assommoir* constrói parte do significado do texto romanesco. O bairro La Goutte d'Or descreve um quadro social real bem documentado por Émile Zola, sendo possível observar a forma como, no romance, este espaço evolui de aberto para eminentemente íntimo (capítulo V). Ao assistirmos ao episódio da festa de Gervaise esta abre a porta de sua boutique a todo o bairro tornando-o num espaço uno, como refere Alain Pagès:

Chaque fois que Zola a modifié la position ou l'orientation spaciale d'un élément de la scène observée en l'insérant dans l'espace fictif de son roman, l'effet de la modification a été de transformer l'atmosphère simplement déprimante du quartier réel en quelque chose de malveillant.⁴¹

Desta forma, incorpora as suas observações do meio real na narração, tudo sendo inserido no espaço da heroína, de forma que até mesmo as ruas transversais do bairro são vistas como uma extensão da sua casa «la rue de la Goutte-d'Or lui appartenait, et les rues voisines, et le quartier tout entier»⁴². Como nos explica Jeremy Worth, até quando se muda da boutique para o sexto andar da grande casa, entra de novo em posseção pelo novo espaço:

[...] le plan même des bâtiments dans cette présentation de la ville impose une véritable “promiscuité” à ses habitants, qui sont obligés de vivre et de travailler sous les yeux de leurs voisins. La grande maison est imprégnée de puanteurs humaines mélangées aux odeurs alimentaires, puanteurs qui “rapprochent la bouche et l’anus” et évoquent très nettement la déchéance morale et physique de ce monde taré.⁴³

A evasão espacial neste episódio traduz-se na comunicação com a vizinhança, com quem estabelece sentimentos fortes, como a compaixão pelo père Bru, a afeição e a

⁴¹ *Les Cahiers naturalistes n° 67. Emile Zola. Bilan et perspectives* [Actes du colloque de Columbia, octobre 1991], Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1993, p. 67.

⁴² *L'Assommoir*, p. 181.

⁴³ WORTH, Jeremy D., « Le grotesque et le néant: l'enfant-adulte et l'adulte-enfant dans *L'Assommoir* et *Nana* », in *Excavatio. Emile Zola And Naturalism*, vol. XV, Junho 2001, p. 1.

admiração por Lalie Bijard, e a simpatia por Bazouge. É precisamente esta extensão do círculo social que a vai perder uma vez que, quanto mais ela abre o espaço íntimo da sua casa, maior é a susceptibilidade de que a promiscuidade comece a dar lugar ao desequilíbrio e aos infortúnios, como nota Claude Seassau: «Au sein de l'espace clos, fonctionnant comme image de l'unité de lieu de la tragédie»⁴⁴, ao que Olivier Lumbroso acrescenta que, para além da degradação do espaço, o destino da heroína já está determinado: «Peinte l'été, puis l'hiver, la boutique, devenue sale et puante, trahit la déchéance morale de Gervaise et, en cela, sert la représentation du destin de l'héroïne»⁴⁵.

Porém, o espaço vai para além da boutique onde decorre a maior parte da acção. Temos no romance o episódio da visita ao museu do Louvre, no dia do casamento de Gervaise (capítulo III), em que os convidados passeiam pelas galerias do museu observando um universo cultural completamente desconhecido. Émile Zola ironiza com a situação ao transportar as personagens para fora do seu ambiente, pois faz destas alvo de chacota por parte dos visitantes e dos guardas do museu, que ficam perplexos ao verem um casamento visitar o museu.

Desconfortáveis no desconhecido, os convidados atravessam as galerias do Louvre pasmados sobretudo com os quadros *Le Radeau de la Méduse*, *Les Noces de Cana* e a *Kermesse* de Rubens, obras universalmente conhecidas, aparentemente excepto para eles próprios. Sinais do destino, ou não, estes quadros parecem prever o futuro de Gervaise.

⁴⁴ SEASSEAU, Claude, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁵ LUMBROSO, Olivier, *L'invention des lieux. Zola, les dessins des Rougon-Macquart*, Paris, Textuel, 2002, p. 386.

No que concerne ao espaço dramático, observamos que está disposto de forma arquitectural para conseguirmos visualizar todos os planos e subplanos que compõem a narrativa ficcional, apresentando uma forma sequencial e assimétrica. Verificamos que os seus treze capítulos seguem, qual curva perfeita do destino, a trajectória de Gervaise, como aliás refere Henri Mitterand: «[...] treize chapitres - le chiffre du malheur - [...] six, plus un, plus six, la composition architecturale, en voûte de cathédrale...»⁴⁶. O destino de Gervaise desenrola-se no interior de um espaço articulado, ou seja, nos lugares onde decorre a acção, como vimos anteriormente. A sucessão ritmada das habitações, onde Gervaise mora, sustenta as estruturas da narração. Ela passa por cinco habitações e são cinco os lugares que figuram as etapas da sua existência, espaços em volta dos quais o autor desenvolve o cenário do percurso da lavadeira. Gervaise parte do nada para chegar ainda mais abaixo, como acrescenta Claude Seassau: «les vingt années de la vie de Gervaise, décrites dans le roman, semblent être contenues dans une journée [...]»⁴⁷. Entre estes destacamos três momentos altos: o casamento com Coupeau com a visita ao museu do Louvre (capítulo III), a apoteose com a festa de Gervaise (capítulo VII) e o episódio onde ela tenta prostituir-se no meio de uma tempestade de neve (capítulo XII).

Quando chegamos ao fim do romance constatamos que as sequências da narrativa tocam o épico, onde o destino de apenas uma laboriosa alcoólica é o espelho de toda a classe operária, ao que Olivier Lumbroso acrescenta:

Cette lente déchéance passe par *L'Assommoir* du père Colombe, placé au croisement des rues et des croquis. Cette position centrale, à l'angle du boulevard Rochechouart, met surtout en relief l'alambic du diable, qui distille le vitriol et le répand dans le quartier.⁴⁸

⁴⁶ MITTERAND, Henri, « Le plus grec de nos romanciers », in *Magazine littéraire*, Paris, Octobre 2002, n° 413, p. 22.

⁴⁷ SEASSAU, Claude, *op. cit.*, p. 369.

⁴⁸ LUMBROSO, Olivier, *op. cit.*, p. 382.

Com efeito, depois desta visão consideramos que o espaço em *L'Assommoir* apresenta uma interacção entre o mundo real e o ficcional realçando a concepção artística do autor que, segundo Laurey Martin, «oblige le lecteur à confronter et à vivre la dualité essentielle de toute expérience»⁴⁹. No fim da narrativa, Gervaise tenta prostituir-se perto de Villette, e é o culminar, o desmoronar de uma família. A miséria está bem patente no meio, no espaço e no tempo histórico, desde o início da narrativa até ao final, como afirma André Lagarde:

«En évocant la décadence du ménage Coupeau, c'est la misère de toute une classe que nous décrit ici l'écrivain réaliste. On peut faire la part de la thèse sociale, mais quand on connaît son culte du document observé, on est conduit à considérer cette page comme un *témoignage* sur la condition ouvrière à une époque où la législation sociale était inexistante.»⁵⁰

Vitimizado pela política e pela sociedade do seu país, o operariado urbano recai nas mais profundas misérias da existência humana, classes cuja realidade nunca foi objectiva nem na sua percepção nem na sua apresentação, razão pela qual a manipulação do espaço romanesco apela para a percepção do real e do pessoal.

Émile Zola pinta as feridas da sua sociedade, desenha a infelicidade e o sofrimento aliados às características naturais de cada indivíduo e às características do espaço em que vivem.

No *Cortiço*, o espaço onde se desenvolve a acção é bem delimitado, «composto pelo cortiço de São Romão, pelo português que o explora e pela vizinha família burguesa do Miranda, uma sociedade completa, fechada, formando um todo complexo

⁴⁹MARTIN, Laurey, «L'élaboration de l'espace fictif dans *L'Assommoir*», in *Les Cahiers naturalistes* n°67, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰ LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XIX siècle*, Paris, Bordas, «Littéraire», 1985.

mas coeso como refere Lúcia Miguel: «[...] Todas as existências se entrelaçam, repercutem umas nas outras»⁵¹, e a que Silvio Castro acrescenta:

São vinte e três capítulos que colocam em confronto dois conjuntos antagónicos: o cortiço, uma habitação colectiva povoada de uma população proletária, e o espaço menor do sobrado, habitado por uma família burguesa bem sucedida.⁵²

Seguindo o percurso narrativo, observamos que o espaço do cortiço fica situado perto de um morro onde há uma pedreira no Botafogo; o sobrado de Miranda fica ao lado do cortiço; tudo se retrata neste cenário.

Aluísio Azevedo exclui tudo o que não se justifica e retrata, num cenário restrito, a vida das classes sociais mais desfavorecidas. O Rio de Janeiro não é representado mas damos conta dos tipos de frequentadores deste espaço através das personagens que vivem no cortiço e nos arredores: «Jerônimo empregara-se na pedreira de São Diogo, onde trabalhava dantes, e morava com a Rita numa estalagem da Cidade Nova»⁵³, ou na casa de Miranda. O contacto com o resto da cidade ocorre através das lavadeiras que vivem no cortiço e graças também aos burgueses arruinados que aí se refugiam.

Por seu lado, as personagens encontram-se ligadas à cidade através do comércio do centro do Rio de Janeiro, da ida ao teatro, aos hotéis, ao hospício, à casa de prostituição de Léonie, às tabernas perto da praia e, enfim, à praia.

A alta sociedade não é representada mas é o alvo da cobiça, o objecto do desejo dos burgueses que enriquecem, enquanto o cortiço prospera, como se fosse um ser vivo em pleno crescimento e desenvolvimento, mas que reúne a promiscuidade onde vivem os pobres:

⁵¹ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *História da Literatura Brasileira, Prosa de Ficção, de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, «Documentos Brasileiros», 1973, vol. nº 63, p. 153.

⁵² CASTRO, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Lisboa, Publicações Alfa Mem Martins, 1999, vol. 2, p. 260.

⁵³ *O Cortiço*, p. 156.

E, naquela terra encharcada e fumegante, naquela unidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.⁵⁴

Desenvolve-se numa unicidade plena, que se transforma, a pouco e pouco, em personagem fundamental da diegese, como um animal que nasce, cresce, e se desenvolve num determinado tempo, reclamando para si o melhor que a natureza tem para lhe oferecer:

Eram cinco horas da manhã e o cortiço acordava, abrindo, não os olhos, mas a sua infinidade de portas e janelas alinhadas. Um acordar alegre e farto de quem dormiu de uma assentada, sete horas de chumbo [...] O rumor crescia, condensando-se; o zunzum de todos os dias acentuava-se; já se não destacavam vozes dispersas, mas um só ruído compacto que enchia todo o cortiço. Começavam a fazer compras na venda; ensarilhavam-se discussões e rezingas; ouviam-se gargalhadas e pragas; já se não falava, gritava-se. Sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulham os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra.⁵⁵

A trama acompanha a evolução da habitação colectiva em destaque, que também segue paralela à biografia de João Romão, em que todos os personagens são envolvidos. Ainda na análise espacial, destacamos o foco para o sobrado de Miranda, em casa senhorial que simboliza o espaço da burguesia ascendente do século XIX, à qual João Romão quer pertencer.

Os dois espaços exploram a natureza circundante, que verdeja debaixo de um sol abrasador, sendo a natureza local vista como um meio determinante e corruptor dos locais, como, por exemplo, no caso de Florinda quando engravida: «no capinzal, debaixo das mangueiras»⁵⁶. Esta descrição naturalista do romance permite-nos conhecer a vida das classes desfavorecidas bem como o elenco dos profissionais, e, portanto, do tipo de pessoas ligadas ao cortiço.

⁵⁴ *Idem*, p. 28.

⁵⁵ *Idem*, pp. 35-36.

⁵⁶ *Idem*, p. 85.

Com tal finalidade, à medida que vão chegando novos inquilinos ao cortiço, o narrador vai-nos dando informações sobre as respectivas profissões: «João Costa, moço do comércio»⁵⁷, Leocádia, lavadeira, «mulher de um ferreiro»⁵⁸, e «Um grupo de mascates, o Delporto, o Pompeo, o Francesco e o Andréa, aramado cada qual com a sua caixa de bugigangas, saiu para a peregrinação de todos os dias»⁵⁹.

Os espaços melhoram as suas condições conforme a personagem central João Romão vai ascendendo na sua riqueza, percurso durante o qual se desenha uma curva, que começa em baixo e termina em grande apogeu, no momento em que é tomada a decisão do casamento daquele com Zulmira: «Zulmira aceitava-o para marido e Dona Estela ia marcar o dia do casamento»⁶⁰ e o presságio de João Romão cumpre-se: «ainda lhe hei-de entrar pelos fundos da casa, se é que não lhe entre pela frente [...] e dizia isso com uma convicção de quem tudo pode»⁶¹. Entre os dois espaços, a taberna e o sobrado, existe um muro: «O Miranda mandou logo levantar o muro»⁶², concreto e simbólico, que irá ser ultrapassado, no desfecho da narrativa, com o noivado do português.

Porém, a maior parte da acção desenrola-se no espaço do cortiço, que ocupa todos os capítulos do romance e pode ser estudado de duas formas, a saber: as relações com o espaço real e as suas funções no interior do texto. Por outro lado, no romance, aquele espaço não se encontra mecanizado, o trabalho é exclusivamente manual, executado por lavadeiras e vendedores, passando por homens que trabalham na

⁵⁷ *Idem*, p. 39.

⁵⁸ *Idem, Ibidem*.

⁵⁹ *Idem*, p. 41.

⁶⁰ *Idem*, p. 167.

⁶¹ *Idem*, p. 26.

⁶² *Idem*, p. 28.

pedreira. Sobre esta questão refere Cláudio Tafarello: «[...] a narrativa não necessita de subterfúgios nem de requintes arquitetônicos. Há unidade de acção e de espaço [...]»⁶³.

O texto prova o equilíbrio entre o retrato da colectividade e o estudo de temperamentos, mas é também um laboratório de estudo sociológico e cultural, na exacta medida em que, de uma forma algo promíscua, o cortiço alberga imigrantes italianos, colonos portugueses, brasileiros pobres, mulatos e mestiços de todo o tipo, como elenca Massaud Moisés: «na espelunca construída por João Romão nos fundos do armazém, vivem mulatos, mestiços, “brasileiros”, ao lado de portugueses e italianos»⁶⁴. O sítio transforma-se, naturalmente, num lugar selvagem, espécie de pântano onde vida e morte pouco valem, em que fermentam vícios e paixões animalizadas, expondo o lado abominável da existência humana. Ali «surgiam casinhas da noite para o dia»,⁶⁵ qual «formigueiro assanhado»⁶⁶ com «espírito de colectividade que unia aquela gente em círculo de ferro»⁶⁷.

No capítulo treze surge outro cortiço, o *Cabeça de Gato*, chefiado por Firmo, espaço diferenciado do primeiro, pois enquanto este, o de João Romão, deixa de abrigar a pobreza, tornando-se num lugar sadio, o dito Cabeça de Gato torna-se o habitáculo da miséria extrema, gerador de violência e de marginalização, de corrupção, de penúria e de exclusão. Não deixam, no entanto, de se manterem mundos fechados sobre si mesmo, formados por «gentalha sem outro ideal: Comer, dormir, procriar» como indica Azevedo⁶⁸.

⁶³ TAFARELLO, Cláudio, in AZEVEDO, Aluísio, *O Cortiço, Obras Completas de Aluísio Azevedo*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1973, p. 11.

⁶⁴ MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira*, vol.II, *Realismo*, São Paulo, Cultrix, 1984, p. 45.

⁶⁵ *O Cortiço*, p. 26.

⁶⁶ *Idem*, p. 37.

⁶⁷ *Idem*, p. 106.

⁶⁸ *Idem*, p. 131.

O conjunto temático apresentado em *O Cortiço* resume-se à concepção de uma teoria sobre um lugar fechado, a partir do qual evoluem seres regidos por crenças e valores, e influenciados por um meio social e político que os conduzem à *débauche final*. Para explicar melhor esta concepção, o narrador compara o espaço a uma estrutura biológica animal e relaciona o crescimento populacional com a reprodução dos animais:

E durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, socando-se de gente. E ao lado o Miranda assustava-se, inquieto com aquela exuberância brutal de vida, aterrado defronte daquela floresta implacável que lhe crescia junto da casa, por debaixo das janelas, e cujas raízes, piores e mais grossas do que serpentes, minavam por toda a parte, ameaçando rebentar o chão em torno dela, rachando o solo e abalando.⁶⁹

O estilo de Aluísio Azevedo confirma o talento para retratar agrupamentos humanos, a pobreza, a prostituição, a ganância, a exploração do homem pelo homem, deixando bastante claro que o mundo pertence aos mais espertos, sendo possível observar o lado colectivo do cortiço, como refere Lúcia Miguel: «Esse pendor para o espectáculo das massas, raríssimo em nossa literatura, fez com que a personagem colectiva do cortiço fosse a única que Aluísio Azevedo conseguiu fixar para sempre»⁷⁰.

Em *O Cortiço* todo o acontecimento se desenrola no seu interior. O capítulo XX conta a transformação final do cortiço na Avenida São Romão:

João Romão conseguira meter o sobrado do vizinho no chinelo; o seu era mais alto e mais nobre, e então com as cortinas e com a mobília nova impunha respeito. Foi abaixo aquele grosso e velho muro da frente com seu largo portão de cocheira, e a entrada da estalagem era agora dez braças mais para dentro, tendo entre elas e a rua um pequeno jardim com bancos e um modesto repuxo ao meio, de cimento, imitando pedra [...] e na tabuleta nova, muito maior que a primeira, em vez de Estalagem de São Romão lia-se Avenida São Romão.⁷¹

Enquanto isso:

⁶⁹ *Idem*, p. 28.

⁷⁰ MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *op. cit.*, p. 157.

⁷¹ *O Cortiço*, p. 163.

[...] o Cabeça de Gato à proporção que o São Romão aumenta, mais e mais ia-se rebaixando acanalhado, fazendo-se cada vez mais torpe, mais abjecto, mais cortiço, vivendo satisfeito do lixo e da como se todo o seu ideal fosse conservar inalterável, para sempre, o verdadeiro tipo da estalagem pobre onde se matam homens sem a polícia descobrir os assassinos.⁷²

O cortiço reduplica, numa série de quadros, os seus modelos principais, como ocorre, designadamente, com o modelo da evolução e da entropia, que se exemplificam agora no confronto entre os dois cortiços, São Romão e Cabeça de Gato. Este último não é apenas o que aquele havia sido, tornando-se no refúgio daqueles que não evoluem nem se transformam, mais não sendo do que um reduto de excluídos reincidentes, como é o caso de Firmo. Coexistem assim, com os dois cortiços, as duas linhas de ascensão e decadência que marcam a trajectória de João Romão e de Jerônimo, respectivamente.

Identificamos facilmente a alegoria ao Brasil do século XIX, tempo em que ocorria uma forte emigração portuguesa para este país, em busca de riqueza. À míngua de condições económicas, os emigrantes procuravam locais nos subúrbios das cidades, os chamados cortiços, para daí partirem em busca da riqueza, desiderato que afinal ali os levara. Delimitado o espaço em que se vai desenrolar a acção, Aluísio Azevedo, tal como Zola, vai apresentar um mundo ficcionado pelos factores hereditariedade, meio, determinismos, expondo e comprovando estas doutrinas científicas através de uma experiência social: a vida num cortiço. Põe a obra ao serviço deste argumento e revela-nos que a mistura de raças, no mesmo meio, determina o homem levando-o a uma promiscuidade de valores e à completa degradação.

Descrito de forma irónica, o último momento do romance ocorre no mesmo local onde se inicia o primeiro, na taberna do português. Assim, é dentro dos propósitos

⁷²*Idem*, p. 179.

naturalistas que o autor brasileiro documenta a sociedade do seu tempo. Como nos refere Jean Yves-Mérian:

Aluísio Azevedo mostra que concebe a ação romanesca dentro de uma perspectiva naturalista. Trata-se de um corte transversal no proletariado brasileiro e de estudar os mecanismos de sua vida própria e de suas relações com as outras camadas da sociedade⁷³.

Neste âmbito, Temistoteles Linhares, refere: «[...] o cortiço que aparece documentariamente, em toda a sua história: nos seus princípios, na sua plenitude e na sua decadência [...] fixava a existência de vários fenômenos dessa ordem que estavam no ar, que pediam solução»⁷⁴. A partir desta base vão construir-se as histórias de vida dos habitantes deste espaço.

Perante o que foi dito, acompanhando as progressivas transformações decadentes do cortiço, verificamos que o desenho de promiscuidade, que Aluísio Azevedo faz daquele lugar da acção segue os modelos naturalistas de Zola. Sintomático disso é o facto de, em ambos os principais espaços de perdição retratados nos dois romances, assistirmos a uma espécie de metamorfose da matéria, onde o fogo impera, sendo que os restantes elementos primordiais apresentados criam um efeito maravilhoso na atmosfera ficcional, proporcionando um espectáculo moderno de corrupção.

1.4 O espaço e os quatros elementos

Afirmando-se como pares opostos, surge a água e o fogo nas duas obras. Em *L'Assommoir* o fogo surge-nos na profissão de Goujet, ferreiro que trabalha na boca da fornalha contornando no ferro os amores por Gervaise quando esta o visita: «Les coups

⁷³ MÉRIAN, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 556.

⁷⁴ LINHARES, Temistoteles, *História Crítica do romance brasileiro 1728-1981*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, 1987, vol. 1, p. 184.

de marteau de la Gueule-d'Or surtout lui répondaient dans le coeur»⁷⁵, e também da parte do narrador que acusa Gervaise de tantas dívidas: «Elle brûlait le quartier, elle avait des proufs tous les dix pas»⁷⁶. O fogo que queima as personagens é sobretudo de natureza alcoólica como o caso de Coupeau antes da sua morte: «ça redoublait sa soif, et il ne pouvait plus boire, parce que tout le brûlait»⁷⁷. Encarrega-se de purificar o espaço através da eliminação de certos seres dos quais fazem parte a heroína. Após o desaparecimento de Coupeau e Gervaise da narrativa, o espaço fica liberto de atentados à moral como indica Béatrice Desgranges: «*L'Assommoir* est décidément un opera cosmogonique wagnérien, une dramaturgie de la matière où le feu, comme les autres éléments primordiaux, l'Eau, la Terre et l'Air, déploient leurs aspects magiques»⁷⁸.

No *Cortiço*, o fogo surge como elemento purificador do espaço, depois do incêndio provocado pela bruxa: «À meia-noite estava completamente extinto o fogo e quatro sentinelas rondavam a ruína das trinta e tantas casinhas que arderam»⁷⁹. Dá-se então uma evolução do cortiço que renasce das cinzas ainda mais poderoso e com outros critérios de selecção, passando a ser designado quase num tom burguês como: «Avenida São Romão»⁸⁰. Entendemos que a dualidade água/fogo funcionam como elementos purificadores ou agentes de limpeza do espaço onde actuam as personagens.

Por outro lado, verificamos que cada vez que se dá o culminar de uma situação conflituosa entre as personagens, surge em simultâneo uma “actuação” da natureza. Em *L'Assommoir*, o clima aparece-nos como um antídoto que limpa e renova os seres e as suas atitudes, chove ou neva durante a maior parte da narrativa. Os fenómenos

⁷⁵ *L'Assommoir*, p. 216.

⁷⁶ *Idem*, p. 334.

⁷⁷ *Idem*, p. 486.

⁷⁸ CARLES, Patrícia, DESGRANGES, Béatrice, *L'Assommoir Émile Zola.*, Paris, Nathan, «Balises», 1991, p. 53.

⁷⁹ *O Cortiço*, p. 150.

⁸⁰ *Idem*, p. 163.

climáticos são particularmente significativos na cena do casamento de Gervaise e Coupeau⁸¹, durante quase todos os episódios na boutique⁸² e no monólogo final de Gervaise⁸³.

As personagens evoluem num quadro pleno de humidade e chuva devido ao clima instável de Paris, que as acompanha, tornando-se assim a água um elemento inerente à vida da heroína, que segue todos os seus passos como destacam Caasard e Joinville: «L'eau, au fil du roman, va s'épaissir, devenir opaque. Elle réfléchira une image inquiétante, celle d'un homme déchu, cédant à la violence et à l'agression morale»⁸⁴, sendo mesmo uma «Force sourde qui échape à tout controle, elle explicite le renoncement flou à toute révolte car elle contient le destin tragique des êtres»⁸⁵.

No romance *O Cortiço*, o clima, nomeadamente a chuva, surge com contornos idênticos aos referidos para o romance francês, funcionando como um elemento apaziguador dos cenários mais agrestes, situação com que nos confrontamos, por exemplo, no momento em que a polícia invade o cortiço e se dá o incêndio, num episódio de pluviosidade que chega como se viesse limpar e renovar o espaço cénico e fazê-lo avançar para o próximo episódio: «Nisto roncou no espaço a trovoadas. O vento do norte zuniu mais estridente e um grande pé-d'água desabou cerrado»⁸⁶ e

«A praia estava deserta. Caía um chuvisco. Ventos frios sopravam do mar. O céu era um fundo negro, de uma só tinta; do lado oposto da baía os lampiões pareciam surgir da

⁸¹ *L'Assommoir*, p. 115 : «Alors, l'orage éclata avec une extrême violence».

⁸² *Idem*, p. 235 : « La boutique, dans le quartier, était le refuge des gens frileux. Toute la rue de la Goutte-d'Or savait qu'il y faisait chaud ».

⁸³ *Idem*, p. 471 : «C'était la neige qui se décidait enfin à tomber du ciel fumeux, une neige fine, drue, qu'un léger vent soufflait en tourbillons».

⁸⁴ CASSARD, Marie-Josée, JOINVILLE, Pascale «Le thème de l'eau dans *L'Assommoir*», in *Les Cahiers naturalistes n° 55. Études critiques sur Champfleury, Huysmans, Céard, sur la jeunesse de Zola, Zola et l'Académie*, Paris, Editions Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1981, p. 66.

⁸⁵ *Idem*, p. 73.

⁸⁶ *O Cortiço*, p. 105.

água, como algas de fogo, mergulhando bem fundo as suas trêmulas raízes luminosas»⁸⁷.

Outra cena em que este fenómeno nos é significativamente oferecido é a da morte de Firmo: «caía um chuvisco, ventos sopravam do mar [...] chovia agora muito forte»⁸⁸.

Além destes dois elementos, os dois autores recorrem à terra ligando-a à vida humana e à morte. Em *L'Assommoir*, em que as personagens são transferidas para “um repouso absoluto” debaixo da terra, este facto é perceptível quando morre a mãe de Coupeau :

« La terre dure sonnait, on aurait volontiers battu la semelle. Le trou béant, près duquel on avait posé la bière, était déjà tout gelé, blafard et pierreux comme une carrière à plâtre ; et les assistants, rangés autour des monticules de gravats, ne trouvait pas drôle d'attendre par un froid pareil, embêtés aussi de regarder le trou»,

A mesma questão é colocada aquando da morte de Gervaise: «La terre ne voulait pas d'elle, apparemment. Elle devenait idiote, elle ne songeait seulement pas à se jeter du sixième sur le pavé de la cour, pour en finir»⁸⁹.

Zola, para quem a terra, elemento purificador e transformador da matéria, é um elemento de depuração da sujidade que a sua superfície acarreta, soube, deste modo, separar os destinos dos seres do mundo que os rodeia, acentuando os contrastes e representando na sua obra toda a sociedade e não só um grupo social isolado, mostrando a insensibilidade humana perante um quadro de morte fascinante e, ao mesmo tempo, repulsivo. Este elemento primordial é destacado justamente para reforçar a coerência da narrativa, dando a impressão que o destino das personagens já estava traçado.

⁸⁷ *O Cortiço*, p. 135.

⁸⁸ *Idem*, pp. 135-136.

⁸⁹ *L'Assommoir*, p. 495

Por sua vez, Azevedo filia o carácter vegetal da natureza no seu romance, como se os seres fossem plantas enraizadas num espaço, que se adubam, que dão os seus frutos, e cujos espinhos são cortados para manter a aparência:

« E, naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco»⁹⁰.

Nesta linha de ideias, temos por fim o quarto elemento, o ar, que aparece nas obras como algo de sufocante e sujo, e que se consagra como uma lei naturalista de contaminação, que Zola destaca no seu texto, concretamente quando refere a falta de ar sentida pelas personagens que tratam das roupas na boutique de Gervaise:

«Et il semblait que ses premières paressees vinsent de là, de l'asphyxie des vieux linges empoisonnant l'air autour d'elle»⁹¹ e « [...] comme le soleil, glissant entre les draps, frappait en plein sur le fourneau, on voyait la gosse chaleur monter dans le rayon, une flamme invisible dot le frisson secouait l'air. L'étouffement devenait tel, sous les jupes et les nappes séchant au plafond, [...]. Ça sentait la fonte surchauffée, l'eau d'amidon aigrie, le roussi des fers, une fadeur tiède de baignoire où les quatre ouvrières, se démanchant les épaules, mettaient l'odeur plus rude de leurs chignons et de leurs nuques trempées ; tandis que le bouquet de grands lis, dans l'eau verdi de son bocal, se fanait, en exhalant un parfum très pur, très fort ».⁹²

Aqui os indivíduos aparecem condicionados pelo meio. O ar sujo e degradante, funcionando como um vírus, vai dando lugar à sujidade do espaço, e a sujidade física configura-se como metáfora da perda moral. Tudo se passa, no caso de Gervaise, como se esta estivesse contaminada pelo contacto diário com a sujidade a que obriga a sua profissão.

⁹⁰ *O Cortiço*, p. 28.

⁹¹ *L'Assommoir*, p.187.

⁹² *Idem*, p.197.

No romance *O Cortiço* deparamo-nos com idêntico fenómeno, surgindo o elemento “ar” nas mesmas condições e relativamente à mesma profissão, pois as lavadeiras do cortiço executam, sufocadas, as suas tarefas, já que

«Um calor de cáustico mordia-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue. [...] a Augusta, muito mole sobre a tábua de lavar, parecia derreter-se como o sebo [...] a Bruxa ao lado da Marciana que, com o seu tipo de mulata velha, um cachimbo no canto da boca, cantava toadas monótonas do sertão [...]».

Aluísio, que, neste meio fechado, recorre às teorias fisiológicas de Lavoisier, redutoras da respiração e da digestão, duas funções vitais, ao fenómeno da combustão, e em que os alimentos fornecem ao organismo o ar quente, o calor, que em parte é convertido em energia vs força de trabalho, Aluísio – dizia-se – sublinha também a nocividade do “ar” ao referir, por exemplo: «E tudo isso no meio de um fedor nauseabundo de coisas podres, que empestava todo o cortiço»⁹³ e «[...] o grosseiro rumor que vinha da estalagem numa exalação forte de animais cansados. Não podia chegar à janela sem receber no rosto aquele bafo, quente e sensual, que embebedava com o seu fartum de bestas no coito»⁹⁴.

Os quatro elementos aqui destacados provam que, nos romances, a natureza é um elemento de renovação, onde cada tragédia é acompanhada por elementos de chuva, de tempestade, que renovam o espaço, o ambiente e a forma de agir das personagens purificando-as e dando-lhes um novo rumo.

Acompanhando o trajecto da natureza temos o percurso temporal da narrativa, sendo que ambos os autores criam um molde de restituição do tempo real no espaço do romance, numa estratégia que gera longas tensões dramáticas e que cria condições para,

⁹³ *O Cortiço*, p. 163.

⁹⁴ *Idem*, p. 29.

em apenas algumas páginas, ser possível transformar períodos longos em narrativas curtas.

A arte da escrita romanesca reside, como se percebe, no bom uso de certos efeitos narrativos como, por exemplo, a aplicação de um tempo dentro de um determinado espaço, elementos que têm por funções reforçar a coerência do texto e facilitar a compreensão do leitor.

2. O tempo como elemento construtivo do fenómeno social e político

Se nos debruçarmos sobre o eixo temporal em que se inserem as histórias dos romances, detectamos uma certa similitude, no século XIX, entre as realidades francesa e brasileira. Em *L'Assommoir* o pano de fundo remete-nos para os dilemas políticos vividos em França entre 1852 e 1870 durante o Segundo Império. Nesse sentido, o romance apresenta uma certa continuidade do primeiro romance do ciclo, *La Fortune des Rougon*, onde encontramos a descrição da instabilidade política e a instauração do novo regime. O início da narrativa tem por função propor as informações necessárias ao leitor que não conhece o primeiro romance onde aparece Gervaise, *La Fortune des Rougon*, razão pela qual o primeiro capítulo fornece esse resumo através das confidências da personagem. Com efeito, esta satisfaz a curiosidade de Madame Boche contando-lhe o que aconteceu antes da sua chegada a Paris.

As analepses podem também assinalar o sentido da história. O episódio onde Coupeau convida Gervaise a entrar na taberna, no segundo capítulo, dá lugar à evocação do passado dos dois. Esta memória não é inocente porque permite relembrar a hereditariedade de alcoolismo que os dois partilham: Gervaise conta: «buvait de l'anisette, à Plassans»⁹⁵ e Coupeau conta: «le papa Coupeau, qui était zingueur comme lui s'était écrabouillé la tête de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote, de la gouttière du n°25»⁹⁶. Esta hereditariedade constitui, segundo Zola, uma das explicações para a decadência das duas personagens.

Sempre à margem do real, o trabalho de ficção vai de encontro aos acontecimentos sociais e políticos do país. O governo francês vai manter-se durante dezoito anos até ao momento da instauração da Terceira República, em 1870, e a acção

⁹⁵ *L'Assommoir*, p. 83.

⁹⁶ *Idem, Ibidem*.

de *L'Assommoir* ocorre entre 1858 e 1869, portanto também durante o Segundo Império (muito antes da publicação do romance em 1877). Gervaise morre com quarenta e dois anos, sendo a sua acção no romance contemporânea com aquele período histórico.

As condições de vida criadas com o progresso do capitalismo tornam as classes sociais ainda mais pobres e resignadas à miséria. Entretanto, pela mão do prefeito Haussmann, Paris sofre uma reorganização geográfica consubstanciada no alargamento das suas ruas de forma a facilitar o controlo da cidade pelos militares. Esta reestruturação urbana acentua as desigualdades empurrando as classes populares para a periferia, fenómeno gerador de uma feroz oposição entre a pobreza e a riqueza dos novos bairros⁹⁷. Para mostrar o meio popular em *L'Assommoir*, Zola vai escolher um espaço geográfico definido, le quartier de la Goutte d'Or, no norte da cidade, onde vai “dar vida” a uma comunidade operária. A cronologia é claramente indicada, o fio temporal é fácil de seguir devido às referências «dans les premiers temps», «les jours suivants», «vers l'automne», «peu à peu». É o reflexo de um tempo social de fadiga e de monotonia que se encaminha para a decadência e para a miséria. Este cronos voraz e mecânico é o mais irredutível dos assombros, que acentua no homem as tendências da rotina e a sua aniquilação, como refere Patricia Carles:

[...] car désormais le temps pénètre les êtres et les choses, le temps chronologique comme le temps météorologique. Comme les peintres impressionistes, Zola va intégrer ses descriptions dans des séries qui suivent le temps qui passe, les heures ou les saisons.⁹⁸

Realidade transposta para o romance e observável através das datas em que decorre a acção, consagrado este tempo cronológico, por Zola, a uma classe, o povo,

⁹⁷ *La Curée* encerra esta questão através do qual Zola nos mostra como, graças à especulação imobiliária, os operários foram expulsos do centro de Paris.

⁹⁸ CARLES, Patricia, «L'Assommoir : une structuration impressioniste de l'espace descriptif», in *Les Cahiers naturalistes n°63. Échanges et Dialogues, Études Historiques, Dossier Thématique : Espaces Romanesques, Notes et Documents*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1989, p. 121.

vitimizado pelas consequências do progresso da industrialização mundial. Em *L'Assommoir* é-nos dado conferir que a acção dos capítulos I a V ocorre entre os anos 1850 a 1858, que os capítulos VI a IX coincidem com os anos 1858 a 1862, e que os capítulos X a XIII se situam entre 1862 e 1869.

Ao longo do romance Gervaise revê os diferentes lugares da sua vida e relembra acontecimentos passados, sendo-nos dado a perceber a felicidade passada e a degradação presente, como refere ainda Patricia Carles «Et Gervaise, dans les crampes qui lui tordaient l'estomac, pensait malgré elle aux jours de fête, aux gueletons et aux rigolades de sa vie»⁹⁹. A analepse reforça assim a coerência da significação da narrativa dando a impressão que tudo já foi feito pela heroína, e a abertura do romance associa uma descrição do subúrbio operário ao quarto miserável onde Gervaise espera Lantier, enquanto, por seu turno, a prolepse designa aqui o seguimento do texto como a crónica de uma decadência anunciada e inscreve todos os elementos que fornecem o seguimento da intriga. Desde logo, o destino da heroína é colocado sob o símbolo da degradação dado que a referência constante aos medos de Gervaise cria um horizonte de leitura pessimista: «elle se sentait prise d'une sueur devant l'avenir»¹⁰⁰, ou: «Gervaise, très serieuse, regardait sa fille, les yeux grands ouverts, lentement assombris d'une tristesse»¹⁰¹. Estes excertos sugerem que o sentimento pode ter valor de premonição e condiciona a leitura, sendo também disso sintomático o carácter negativo do final de cada capítulo, como que prenunciando degradações.

A situação no Brasil é diferente. País novo que vive sob o drama da escravatura até ao século XIX, acompanha o desenvolvimento económico, social e político na sombra da Europa. Colonizado pelos portugueses no século XVI, terra praticamente

⁹⁹ *L'Assommoir*, p. 465.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 68.

¹⁰¹ *O Cortiço*, p. 129.

virgem e povoada pelos indígenas, é pela mão dos portugueses e pelas bases políticas e económicas lançadas por eles que se transforma numa colónia apta e receptiva ao desenvolvimento que o resto do mundo tem para lhe apresentar.

No século XIX, com a transferência da corte portuguesa, foram abertos os portos do país às nações que estavam em paz com a coroa lusitana, o que facilitou a instalação e o funcionamento de novas unidades industriais e a circulação de produtos, de géneros, e a chegada de imigrantes ao novo mundo, levando consigo as ideias e filosofias europeias. Aos poucos, os imigrantes assalariados substituíram os escravos e o povo brasileiro começa a mostrar o seu descontentamento com as políticas instauradas pela coroa portuguesa, que não tinha representantes brasileiros nos órgãos de poder. Com raízes primeiras nesse descontentamento político, Portugal e o Brasil separam-se em 1822.

A partir da História, Aluísio Azevedo faz um documento da vida carioca entre 1872 e 1880, não estabelecendo no entanto balizas cronológicas como encontramos nos capítulos de *L'Assommoir*, sendo que as únicas referências a datas históricas do *Cortiço* são encontradas nas memórias do velho Botelho. No romance, o tempo é trabalhado de maneira linear, com princípio, meio e fim, sem interrupções na diegese, progredindo a narrativa com o crescimento do cortiço e com o enriquecimento de João Romão. Assim, à medida que o vendeiro aumenta a fortuna, damos conta do avanço temporal em torno dos acontecimentos que desencadeiam a acção: «ali pelas sete da manhã»¹⁰², «Amanhecera um domingo alegre no cortiço, um bom dia de Abril. Muita luz e pouco calor»¹⁰³. Tal ocorre também com a personagem Botelho, no que se refere ao tempo histórico: «[...] estivera mais de uma vez em África, negociando negros por sua conta.

¹⁰²*Idem*, p. 50.

¹⁰³*Idem*, p. 53.

Atirou-se muito às especulações; durante a Guerra do Paraguai ainda ganhara forte, chegando a ser bem rico»¹⁰⁴, e ao seu passado: «Lia-se no *Jornal do Comércio* que Sua Excelência fora agraciado pelo governo português com o título de Barão do Freixal»¹⁰⁵. Esta alusão ao passado de Botelho, à sua riqueza na época da guerra do Paraguai e às suas hostilidades contra a Lei do Ventre Livre, de 1871, representa um facto importante no que respeita à localização temporal.

Porém, Aluísio Azevedo, também menciona um jornal da época, o que nos permite situar a acção romanesca entre os anos 1872 e 1880, ou seja, quinze anos antes da realização do romance, num tempo em que os portugueses se encontravam no Brasil sob o reinado de D. Pedro II. Outra marca temporal que nos chega é a presença de imigrantes italianos no romance, situando a acção no tempo da imigração, que teve lugar nesta época, como consequência da unificação da Itália.

O ritmo narrativo em toda a diegese, desde a apresentação à caracterização das personagens, à descrição do local, à evolução das personagens e dos espaços, mantém-se igual, sendo que o discurso narrativo, por sua vez, também mantém uma frequência temporal singulativa, dado que os acontecimentos são relatados apenas uma vez. Com efeito, a narração varia em anos, meses, dias e horas e a duração da narração é similar para todos os factos, os capítulos encontram-se uniformizados, não ultrapassando as quatro ou cinco páginas cada um. Não existe uma descrição excessiva que disperse o leitor. Cada capítulo torna-se a chave para desvendar o seguinte, numa realção de causa-efeito e a leitura do romance transmite-nos a aparência de que todos os factos se passam à frente dos nossos olhos. Já no que respeita ao tempo psicológico, este tem a ver com a

¹⁰⁴ *Idem*, p. 32.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 91.

personagem Piedade que, enquanto aguarda a noite toda pela chegada do marido, que fugira com a amante, entra em delírio perdendo a noção do tempo:

Ouvira, assentada impaciente à porta de sua casa, darem oito horas, oito e meia; nove, nove e meia. “Que teria acontecido mãe santíssima?... [...] Dez horas! [...] dez e meia [...] Quis saber que horas eram e não pôde; afigurava-se-lhe já terem passado três dias [...] o desejo de saber que horas eram punham-a doida [...] estou com o miolo que é água de bacalhau!”¹⁰⁶

Depois de uma vivência feliz ao lado do seu homem, a portuguesa cai num desgosto profundo, refugiando-se no álcool e na prostituição para esquecer a sua existência. Assistimos também ao tempo de campanha abolicionista de portugueses em escalada na construção de uma classe burguesa dominante, processo de miscigenação, realidade mestiça brasileira, tempo de consolidação de uma independência política. Trata-se de um romance que busca a construção do território da nacionalidade, revelando-nos um Alúcio inovador e criador do seu próprio mundo, que nos apresenta *O Cortiço* como modelo da sociedade brasileira: «[...] individualisation n'enlève pourtant rien à leur généralité, et ils restent des personnages types, représentatifs des groupes sociaux ou des idées abstraites qu'ils incarnent»¹⁰⁷.

Daqui depreendemos que ambos os romances são representantes genuínos da estética naturalista. Tanto *L'Assommoir* como *O Cortiço* apresentam um carácter experimental, cientificista e valorizam o social e o colectivo. Tanto um como outro mostram os seres como produto de um conjunto de factores da natureza e ambiente em que vivem. Este espaço e o meio tornam-se geradores de comportamentos e situações de vida que levam as personagens a agir segundo as suas forças instintivas e naturais.

¹⁰⁶ *Idem*, p. 141.

¹⁰⁷ SUWALA Halina, *Autour de Zola et du Naturalisme*, Paris, Champion, 1993, p. 169.

Capítulo IV
Escrita naturalista e patologias sociais

1. Traços estilísticos e simbólicos

1.1 Personagens e funções simbólicas

Ao analisarmos os assuntos temáticos no romance, confrontamo-nos com uma grande diversidade de profissões do século XIX como, por exemplo, o ofício das lavadeiras, tarefa típica na altura, apresentada a partir do prisma do sofrimento, da desumanização que a acompanha, configurando o sacrifício humano face às necessidades impostas pelo quotidiano. De salientar que este ofício é personificado por uma vasta galeria de personagens constituída, em Paris, por Mme Fauconnier, Clémence, Madame Putois e Augustine, e, no cortiço, por Machona, das Dores, Neném, Augusta Carne Mole, Leocádia, Paula, a bruxa, Marciana e a sua filha Florinda, dona Isabel, mãe de Pombinha, que ali lavavam todo os dias e às quais «um calor de cáustico mordía-lhes os toutiços em brasa e cintilantes de suor. Um estado febril apoderava-se delas naquele rescaldo; aquela digestão feita ao sol fermentava-lhes o sangue»¹⁰⁸. O trabalhador em *L'Assommoir* é tido, de certo modo, como um tema exclusivo, pois «dans *L'Assommoir*, l'ouvrier est pleinement pris en compte et bénéficie même d'une certaine exclusivité puisque la classe bourgeoise n'apparaît pratiquement pas»¹⁰⁹.

A forma como são tratados os assuntos populares representados no romance é objecto de curiosidade por parte de vários investigadores, sendo por isso natural a existência de múltiplas interpretações sobre este tema. Assim, para Françoise Gaillard:

[...] le peuple, comme le corps, représentent, on le sait, les foyers irréductibles de l'hétérogène social, le lieu où couve le feu mal éteint des instincts contraires à la loi de raison [...]. Il ne pouvait penser le problème du prolétariat qu'en termes de fatalité épique, de catastrophe naturelle. [...] le peuple malade porte les germes putrides, le

¹⁰⁸ *O Cortiço*, p. 45.

¹⁰⁹ MOENS, Julie, *Zola l'imposteur. Zola et La Commune de Paris*, Paris, Éditions Adens, 2004, p. 119.

peuple virus propage le mal comme une épidémie dont il n'est plus possible d'arrêter l'avancée mortelle.¹¹⁰

Por seu turno, Jean-Pierre Leduc-Adine também se debruça sobre este aspecto a propósito do qual conclui que «[...] Zola a touché juste, puisqu'il met à nu les couchemars et les terreurs d'une société : le peuple, comme le corps, représente l'irrationnel, le mal [...]»¹¹¹.

Ainda no dicionário das grandes obras da Literatura Francesa, podemos observar que

Zola s'intéresse avec *L'Assommoir* à la dégradation de la société et à la déchéance des êtres: les ouvriers-artisans parisiens, victimes de leurs conditions de vie et de l'alcoolisme, sont matière à l'étude d'une nouvelle forme de fatalité, méconnue jusqu'alors de la littérature (le milieu et l'hérédité).¹¹²

Sabemos que Émile Zola apresenta a dimensão científica do estudo de um povo e de uma cultura, autopsiando, para esse fim, a sociedade do Segundo Império Francês tendo em conta factores como a hereditariedade e a influência do meio, e referindo a dimensão estética do romance, que tem por objectivo dar à linguagem popular um certo valor literário.

Paris é destino de imigrantes, como Gervaise e Goujet, provindos, respectivamente, de Plassans e do norte de França. Em *L'Assommoir*, o tema da imigração surge também lado a lado com o da exploração do homem pelo homem. Essa exploração emerge com os recém-chegados a sujeitarem-se, pelas mais dispares razões, a várias horas de trabalho mal pagas, como ocorre com Goujet na fábrica de parafusos

¹¹⁰ GAILLARD, Françoise «A chacun sa vérité», in *Les Cahiers naturalistes n° 52, L'Assommoir le réalisme, la condition ouvrière, le discours de la folie*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1978, pp. 23-24.

¹¹¹ LEDUC-ADINE, Jean Pierre, *op. cit.*, p. 139.

¹¹² *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994, p. 41.

ou com o trabalho infantil de Étienne na mesma fábrica. O mesmo acontece com Gervaise, movida pelo desejo de ter uma lavandaria e de ser patroa, trabalha de sol a sol, explora Goujet a nível financeiro e é explorada pelos seus dois homens.

Como uma das mais deprimentes manifestações da existência humana, o tema da escravatura não podia ser esquecido, sendo representado indirectamente por Miranda (que é casado com uma mulher adúltera por causa do seu dote) e por Gervaise, personagens que, assumindo-se simultaneamente como exploradores e explorados, atingem os pontos mais crus da existência humana.

Também no *Cortiço* estes temas se apresentam como evidentes desde o início da diegese, tudo começando com o retorno do primeiro português à sua pátria, deixando uma taberna como herança ao seu empregado, o português João Romão, no Bairro do Botafogo, Rio de Janeiro, Brasil. É a partir deste facto que se desenvolve toda a intriga romanesca onde descobrimos, durante o desenrolar da acção, outros imigrantes como os casais Miranda e Dona Estela e Jerônimo e Piedade que, chegados à nova cidade, se deparam com uma realidade muito diferente da das respectivas origens, mas que rapidamente se aculturam, se adaptam aos novos costumes tornando-se imigrantes abasileirados.

Só depois de conhecer Miranda e de assistir à sua ascensão ao baronato, João Romão é tomado pela inveja e se torna obcecado pelo meio em que aquele evolui, cobiçando-lhe diariamente o sobrado e a movimentação social ali vivida, pretendendo, por isso, a todo o custo, enriquecer ainda mais e, para se tornar numa figura socialmente importante, «o vendeiro transformava-se por dentro e por fora a causar pasmo»¹¹³.

¹¹³ *O Cortiço*, p. 121.

Nas duas obras, deparamo-nos, assim, com o fenómeno da imigração e da difícil adaptação dos seres a novas realidades, pois que, excluídos muitas vezes pelos lugares que os recebem, enveredam por caminhos que os atiram mais rapidamente para um destino sem retorno. João Romão, por exemplo, incorpora o tema da exploração do homem pelo próprio homem, paradigma da realidade brasileira da época, como sugere Carlos Reis: «em que a modernização dos costumes e as transformações do espaço geográfico associam-se às transformações operadas na paisagem humana devido à substituição da mão-de-obra escrava pela dos imigrantes»¹¹⁴. João Romão cria mesmo um império explorando outros homens, para dar corpo às suas ambições económicas e sociais.

Do sobrado passamos ao cortiço, onde encontramos João Romão, personagem central do romance uma vez que é através dos seus actos que se desenrola toda a peripécia romanesca. Torna-se mais forte ao aliar-se com a escrava, constrói um império de riqueza, ascende na escala social e económica assumindo valores tidos como altamente positivos na cultura brasileira. Proprietário da avenida, da estalagem, do cortiço, do terreno vendeiro, da escrava, rouba materiais, furta Domingos e Libório e é cúmplice implícito na morte de Bertoleza, que «aceitava dele, cegamente, todo e qualquer arbítrio»¹¹⁵. A transformação de João Romão, de simples caixeiro em capitalista, estrutura-se através da obsessão pela riqueza, num verdadeiro delírio pela ambição coordenado pelo seu temperamento e influenciado pelo meio, como desmistifica René Colin:

[...] étudier un personnage à la lueur de son tempérament, de son hérédité, de son milieu, c'était douter de son autonomie, faire de lui, exclusivement, un être soumis à des

¹¹⁴ REIS, Carlos, *Figuras da Ficção*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2006, p. 155.

¹¹⁵ *O Cortiço*, p. 19.

influences naturelles ou sociales, la Nature et la Société entretenant d'ailleurs un étroit rapport d'analogie.¹¹⁶

Escravos de si mesmos, do ambiente onde vivem e por serem propriedade de alguém, deparamo-nos com uma referência à escravatura do século XIX sendo Bertoleza a personagem que representa esta realidade, e que, depois de usada e explorada, é «abandonada como uma cavalgada de que já não precisamos para continuar a viagem»¹¹⁷, que tinha um «fanatismo irracional de cabouclas pelo branco» e que, «sem ter morrido, já não vivia para ninguém»¹¹⁸. Da mesma maneira, vemos os trabalhadores da pedreira escravizados em função do lucro que iam proporcionando a João Romão, que os faz trabalhar «empregando-os num ofício duro e perigoso, obrigando-os a morar na sua estalagem e a comprarem na sua venda»¹¹⁹. Em *L'Assommoir*, esta matéria é representada por Gervaise que, enquanto amante dos seus dois homens, era por eles espancada e escravizada: «Les jours où ils rentraient furieux, c'était sur elle qu'ils tombaient»¹²⁰.

No caso do *Cortiço*, o autor revolta-se contra a organização económica da burguesia, nomeadamente no que toca à situação de penúria dos moradores de cortiços e favelas, que se encontravam acorrentados à escravidão, demonstrando habilmente, com a passividade da escrava, como funcionava o sistema esclavagista de uma forma geral. *O Cortiço* é, para Afrânio Coutinho e Eduardo Faria Coutinho, um:

Livro singular, pela força da narrativa, pelo choque dos tipos em contraste, pela numerosidade das figuras, *O Cortiço* tem algo daquele potencial épico de Zola nas páginas de *Germinal*. Nesse romance Aluísio Azevedo realizou a obra que lhe dá lugar

¹¹⁶COLIN, René-Pierre, *op. cit.*, p. 125.

¹¹⁷ *O Cortiço*, p. 121.

¹¹⁸ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *op. cit.*, p. 155.

¹¹⁹ LINHARES Temistoles, *Tranches de vie: Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lerot, 1991, p. 185.

¹²⁰ *L'Assommoir*, p. 338.

definitivo na novelística brasileira, nela espelhando o Rio de Janeiro do último quartel do século, com os seus pardieiros e as suas habitações colectivas.¹²¹

Outra faceta analisada é a parte lúdica da vida, as festas, as comidas e respectiva confecção, esboçadas nos parâmetros de uma escrita tão realista que parece estarmos lá, assistindo a tudo ao lado das personagens. Esta faceta da escrita zoliana permite a Edmond Charles-Roux concluir que «L'Assommoir est la fête sombre du malheur à une époque donnée de l'Histoire du monde ouvrier»¹²². As festas funcionam, a nosso ver, como um certo abandono ao prazer de natureza alcoólica e sexual, produzindo uma imagem eufórica que excede a moralidade, e constituindo alguns dos pontos altos da trama dado que as personagens, inebriadas pelo álcool e pelo excesso de comida, abandonam a rotina para o gozo e para a fantasia, num encontro do prazer com o desejo, direito muitas vezes reivindicado por Gervaise no romance.

Em *L'Assommoir* festeja-se o casamento de Gervaise, a festa na lavandaria, a comunhão de Nana, momentos onde estão presentes as personagens principais rodeadas de comida e álcool, as quais, depois de terem vivido as suas festas, têm que aceitar a sua ruína, circunstância de que Gervaise constitui um exemplo, sendo o *Plotach*, como anuncia Claude Seassau, a causa da sua perda:

Dans le plotach une collectivité fait un don à une autre, lequel induit en échange un contre-don; ce rituel se poursuit jusqu'à la ruine totale d'une des collectivités qui est prête justement à se ruiner, à être la dernière à donner, pour acquérir le prestige.¹²³

Gervaise dá uma festa, que a arruína, apenas para parecer a mais prestigiada do bairro e para esmagar de inveja os Lorilleux, no que se configura como um momento épico do romance. Através dos comentários em torno da mesa tornam-se visíveis os desalinhos

¹²¹ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *op. cit.*, p. 79.

¹²² CHARLES-ROUX, Edmonde «La fête sombre du malheur», in *Les Cahiers naturalistes* n° 52, *op. cit.*, p. 11.

¹²³ SEASSAU, Claude, *op. cit.*, p. 390.

culturais das personagens em que, como destaca Olivier Lumbroso, «le dessin et les notes périphériques assistent donc l'écriture d'un repas carnavalesque révélateur de l'anomie de cette classe sociale». ¹²⁴

Gervaise, quando divaga pelas ruas de Paris, evoca tristemente esta festa. Depois, esperando a morte, no nicho do père Bru, a heroína “visita” os momentos de prazer que conheceu durante a sua existência, podendo-se encontrar algumas referências ao desejo pela comida, que também se relaciona com a temática da sexualidade, como salienta Marteen Buuren:

Le désir de jouissance chez Auguste Lantier se manifeste métaphoriquement dans le désir de tout dévorer et de tout avaler. Auguste s'installe d'abord dans la boutique de Gervaise, puis, après l'avoir «nettoyée» chez la maîtresse suivante [...]. ¹²⁵

Sobre este assunto, Henri Mitterand destaca o seguinte aspecto:

La métaphore gastronomique de ce désir d'être, d'avoir et de jouir toujours davantage prend encore plus de signification quand on l'oppose à celles de la faim et de la misère qui apparaissent dans les chapitres suivants. ¹²⁶

Em todas as épocas e culturas a alimentação e a sexualidade estão associadas, aproximação que é eventualmente explicável com a constatação de que a primeira experiência erótica é a nutrição, ou seja, o contacto com o seio maternal, razão pela qual o alimento e o sexo estão naturalmente correlacionados nos *Rougon-Macquart*.

Entre as diferentes personagens que circundam a heroína, e que elencam o reportório romanescos, a figura simbólica de maior realce é, com certeza, o père Bru que, sendo objecto das simpatias de Gervaise, representa a miséria dos pobres operários sem

¹²⁴ LUMBROSO, Olivier, *op. cit.*, p. 378.

¹²⁵ BUUREN, Maarten Van, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola de la métaphore au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1986, p. 200.

¹²⁶ MITTERAND, Henri, *Littérature textes et documents XIX siècle*, Paris, Nathan, 1986, p. 468.

filhos, incapazes de sobreviver às suas necessidades e desprezados pela sociedade. O seu destino miserável prefigura o de Gervaise, que acabará por tomar lugar debaixo das escadas. Outro, Bazouge, figura da morte com a qual Gervaise tem um relacionamento ambíguo, cheio de fascínio e de repulsa, como o explicita Claude Seassau: «Dans *L'Assommoir*, Bazouge représente la mort avant même d'être croque-mort, il est entièrement vêtu de noir»¹²⁷, é descrito da seguinte forma por Henri Mitterand: «est l'un des quatre personnages de *L'Assommoir* qui agissent en témoins de la fatalité qui détruit Gervaise.»¹²⁸.

No que respeita ainda a figuras simbólicas, encontramos também a pequena Lalie Bijard, uma vizinha dos Coupeau no «coin des pouilleux» que, espancada pelo seu pai, e que, sem o julgar, educa os seus irmãos com todo o carinho e dedicação. Lalie incarna o martírio das crianças num meio comandado pelo álcool: «Lalie, est encore marqué par l'idée d'un sacrifice: la petite fille perd la vie en évitant de montrer sa souffrance [...] les conduites extrêmes s'expliquent aussi par la conjonction d'une hérédité chargée et de l'absence de Dieu»¹²⁹. A desorganização física e psíquica constitui também uma reacção ao medo de serem jogados num mundo sem essência transcendental, onde tudo é possível, enquanto a função das personagens-testemunhas encena o peso de fatalidade que acompanha a tragédia de Gervaise, como o ressalta Alain Pagès: «Le personnage se définit par le milieu dans lequel il vit, et plus précisément par le «territoire» qu'il occupe»¹³⁰.

¹²⁷ SEASSAU, Claude, *op. cit.*, p. 322.

¹²⁸ BUTLER, R., «Structures des récurrences dans *L'Assommoir*», in *Les Cahiers naturalistes n° 57. Études Biographiques et Littéraires, Correspondances Inédites*, Paris, Editions Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1983, p. 70.

¹²⁹ GUERMÈS, Sophie, *La Religion de Zola. Naturalisme et Déchristianisation*, Paris, Champion Classiques, 2006, p. 161.

¹³⁰ PAGÈS, Alain, *Emile Zola: bilan critique*, Paris, Nathan, 1993, p. 31.

O alambique é o elemento central e simbólico do local sobre o qual assenta o título, pois *L'Assommoir* é o nome do estabelecimento de bebida do père Colombe, encontrando-se aqui associado a um animal predador que caça os homens. Nesta obra, o alambique entra no campo cénico como um personagem, sem que, no entanto, seja possível ligá-lo a uma religião concreta ou predestinação, visto que estas não são descortináveis no romance, como afirma Sophie Guermès : «les personnages zoliens sont déséquilibrés, c'est qu'ils sont prisonniers de leurs atavisme, mais c'est aussi qu'ils peinent à s'orienter eux-mêmes et à aller vers la lumière. Personne, en effet, n'est là pour les guider»¹³¹. Em oposição à tragédia clássica, as personagens do romance naturalista habitam um universo privado de transcendência, não têm Deus ou destino, apenas carregam o peso dos determinismos sociais, a época, o meio, a hereditariedade e a confrontação com a sociedade e a economia do local. Todavia, a inscrição da personagem noutra tipo de realidade não a impede de escapar ao clássico esquema trágico, como é o caso da queda de Coupeau, que a velha espreita: « [...] une petite vieille; et cette vieille restait là [...] comme si elle espérait le voir tomber d'une minute à l'autre»¹³².

Todos são produtos típicos dos seus meios, e formam grupos, como os dos convidados para o casamento, ou dos moradores do bairro de-la-Goutte-d'Or, enquanto alguns são apenas figurinos, segundo Halina Suwala :

Des personnages de convention, schématiques et gauches, redeviennent sous sa plume des êtres individualisés, doués de gestes et de paroles qui leur sont propres; cette individualisation n'enlève pourtant rien à leur généralité, et ils restent des personnages types, représentatifs des groupes sociaux ou des idées abstraites qu'ils incarnent.¹³³

¹³¹ GUERMÈS, Sophie, *op. cit.*, p. 158.

¹³² *L'Assommoir*, p. 159.

¹³³ SUWALA Halina, *op. cit.*, p. 169.

São personagens que se degradam de corpo e alma, cuja visão do mundo salienta a tragicidade posta em cena. Tal é, inequivocamente, o caso de Gervaise:

Gervaise se laissera aller où on la poussera. Et finalement, quand tout ce qui faisait le bonheur de sa pauvre existence aura été gâché, quand elle se sera dégradée et usée à payer la noce des deux drôles campés à son foyer qu'elle aura perdu son travail, qu'elle sera passée du lit de Coupeau dans celui de Lantier [...] sa dégradation, dont l'évocation est une des plus grandes réussites de Zola, il se dégage un déchirant poème de la misère humaine.¹³⁴

Neste âmbito, entendemos que, tal como refere René Colin :

L'Assommoir prétend ainsi être la peinture de “la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets”. Le roman naturaliste se présente bel et bien comme un outil de connaissance de la société peinte par le truchement de personnages révélateurs.¹³⁵

As personagens mais próximas de Gervaise também exercem funções simbólicas, como é o caso de Madame Goujet, que tem uma função profética no romance, comparável ao coro da tragédia antiga que comenta a acção e a escolha do herói trágico: «Elle n'approuvait plus le projet de Gervaise; et elle dit nettement pourquoi: Coupeau tournait mal, Coupeau lui mangerait sa boutique»¹³⁶, esclarecendo o processo de degradação que espera a heroína. A velha sublinha que as suas previsões, que Gervaise recusa ouvir até ao fim, se realizaram e deixa escapar: «oh! Elle avait prévu ce qui arrivait, le zingueur buvait la boutique, et il mènerait sa femme loin»¹³⁷.

¹³⁴ *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française, op. cit.*, p. 263.

¹³⁵ COLIN, René-Pierre, *op. cit.*, p. 127.

¹³⁶ *L'Assommoir*, pp. 171-172.

¹³⁷ *Idem*, p. 331.

1.2 Personagem e zoomorfismo

A redução das personagens ao nível animal é uma das características do romance naturalista e mostra a influência das técnicas da biologia (darwinismo) e do determinismo (raça, meio, momento) no século XIX.

No romance de Zola são várias as utilizações de características próprias de determinados animais como forma de, reportando-as a diferentes personagens, melhor se apreenderem aspectos físicos ou psicológicos destas, como acontece, por exemplo, com Virginie e Lantier, que são comparados a gatos, com Gervaise, a um cordeiro, com Coupeau, a um macaco. Temos igualmente Madame Lerat, le père Colombe, les Poissons, Monsieur Putois, Madame Coudeloup, etc., relativamente aos quais encontraremos os mesmos estereótipos para a descrição do meio operário. As metáforas animais têm ainda por finalidade descrever a classe operária, tal como nota Sylvie Cailleteau : «Deux de ses qualités foncières, celle de la création des personnages de second plan traités avec une ampleur inconnue jusqu'alors et le maniement prodigieux des foules [...]»¹³⁸. De facto, Zola consegue criar personagens que apresentam afinidades com determinados animais quer a nível físico, quer a nível comportamental.

Por sua vez, no *Cortiço*, também se assiste a um movimento de zoomorfização das criaturas, pois Romão e Bertoleza trabalham como uma «junta de bois», o cortiço exala um «fartum de besta no coito», os personagens apelidam-se mutuamente de cão, vaca, galinha, porco, Jerônimo é homem de «lascívia de macaco e cheiro sensual dos bodes», enquanto Piedade, abandonada, surge «ululante como um cão», soltando um «mugido lúgubre» como «uma vaca chamando ao longe». Todas são sensíveis a códigos sonoros, visuais, aromáticos e tácteis, e, estando expostos às leis naturais, reagem, dentro de um

¹³⁸ CAILLETEAU, Sylvie Thorel, *Zola*, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1998, p. 98.

princípio de estímulo e resposta, em relação ao ambiente. Tudo isto enquanto o cortiço vai crescendo, chegando já, por fim, às 95 moradias, assim se realizando o modelo biológico da transformação da vida :

« (...) e naquela terra encharcada e fumegante, naquela humidade quente e lodosa, começou a minhocar, ao esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, a multiplicar-se como larvas no esterco».¹³⁹

A força do romance reside na maestria com que o autor tece a obra dentro das propostas da escola a que se filia, particularidade que pode ainda ser detectada no capítulo III, na descrição do espaço. Nivelando homens e bichos, por forma a que gentes, papagaio, pedras, latrinas, gatos, sardinhas, lixo, coxa, tinas, bezerros, tudo se confunda, numa enumeração quase caótica, o narrador consegue singularizar os habitantes do cortiço, cujos traços de união são sempre os mesmos, a pobreza, a fealdade, a neurastenia, o sentido de derrota previsivelmente antecipada.

A expressão de uma miniatura degradada do meio social – o cortiço – resgata a crueldade histórica da nossa sociedade, com as suas diferenças insuperáveis, que a perversão alimenta, entre a situação de miserabilidade da maioria e a opulência da minoria. O autor busca homologar o contexto das várias estruturas de poder numa sociedade cuja riqueza se escreve com os signos da escravidão em suas diversas versões, sendo que o mal-estar, provocado pelas criaturas vítimas da sua humanidade, é, em última análise, o mal-estar da civilização. Esse défice de felicidade decorrente da intensificação do sentimento de vazio acerca da existência e da luta pela sobrevivência, bem como o ponto indefinido em que o desejo do pecado, de subir na vida a qualquer

¹³⁹ *O Cortiço*, p. 28.

custo, se fazem substituir pela rotina do novo-riquismo e do protagonismo, como é o caso da figura de João Romão.

1.3 Visão naturalista do meio

Os elementos linguísticos designam a voz forte dos subúrbios. O campo lexical é vastíssimo e chega-nos como uma lembrança de um sistema de significação, que é o mais pertinente na narrativa: o falar popular. A mensagem social das metamorfoses estilísticas exprime o carácter da sociedade, responsabilizando-a por toda a conduta de decadência que exhibe ao longo das diegeses.

Os dois romances caracterizam-se pelo cariz experimental, pela linguagem sinestésica e por analisarem o homem como um simples produto da hereditariedade e de um meio, no qual só pode sobreviver o mais forte, propondo ambos os autores visões realistas dos factores que acentuam as desigualdades sociais e que são causa tendencialmente comum da miséria das populações do século XIX, ainda que em espaços tão longínquos, separados pela imensidão do Atlântico.

O Naturalismo na literatura é, como vimos, uma forma artística que introduz concepções científicas no plano romanesco. A par do avanço científico deste século, o autor interessado na realidade material e na observação objectiva veicula nos seus romances o mal que afecta a sociedade. Através da narração, e com uma finalidade didáctica, transmite toda uma doutrina firmada em propósitos deterministas. Expõe o mundo, a vida social, política e cultural dando especial ênfase aos vícios e à qualidade de vida das classes operárias transpondo para o papel apenas a realidade sobre as mesmas.

Zola constrói uma doutrina em que afirma que os romances devem conter apenas a verdade, tal como nos refere François-Marie Mourad: «Les phrases, les alinéas, les pages, le livre tout entier doit sonner la vérité»¹⁴⁰. Desta forma, é na esteira da exactidão do real que devem ser arquitectadas todas as intrigas sobre as classes populares, bem como dos ambientes que as rodeiam.

Assim, partindo dos estudos efectuados nos planos biológico-hereditário e das possíveis leis pré-estabelecidas pela natureza, o autor naturalista abstrai-se da objectividade do real que quer retratar. Estando já a vida do ser humano “esboçada” pelas leis do plano físico, percebemos que conceitos como o livre-arbítrio não figuram desta análise laboratorial. Logo, não existindo opção de mudança, as personagens encontram-se condenadas para sempre a um destino que se afigura previsível desde o momento do seu nascimento. É isso que Darwin já tinha defendido e que relembra Alain Pagès: « [...] les espèces vivantes se transforment à cause de l’action du milieu dans lequel elles vivent, et à la suite des mécanismes de la sélection naturelle et de la transmission héréditaire des caractères acquis»¹⁴¹. Desta forma, o meio ambiente ocupa uma posição central e privilegiada no romance naturalista. De acordo com estes princípios, o homem é tido como um ser indefeso, subjugado por forças internas e externas que o ameaçam destruir, e sobre as quais ele não pode exercer qualquer poder. Os autores naturalistas apresentam as suas personagens com temperamentos conflituosos, que são retratados como uma consequência directa da hereditariedade, do meio social, do meio ambiente. Impermeabilizando a escrita dos excessos sentimentalistas, tentam, assim, modelizar um tipo de ser humano subjugado pelas forças sociais e, ao mesmo tempo, vitimizá-lo pelas forças inerentes à sua

¹⁴⁰ MOURAD, François-Marie, «Dossier », in ZOLA, Émile, *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 208.

¹⁴¹ PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, op. cit., p. 25.

hereditariedade. O universo, encarado deste ponto de vista, não teria direcção nem qualquer propósito moral.

É neste campo de acção que Émile Zola apresenta a sua obra que é tida, ainda hoje, como inovadora no campo da criação literária. Criador de mundos, o autor francês implementa uma panóplia metafórica de temas quotidianos, que suscitam a curiosidade de muitos investigadores modernos, como Colette Becker refere:

Cette faculté d’inventer, de “produire quelque chose de nouveau” à partir “d’éléments ou de matériaux naturels”, est capitale pour le savant comme pour le romancier. [...] L’invention part toujours du réel, [...] de l’observation, de la vie quotidienne, qui lui servent de garde-fous, qui, aussi, la justifient.¹⁴²

É a obras de criação que assistimos ao folhear os romances naturalistas de Zola e do seu quase contemporâneo brasileiro Aluísio Azevedo, que lhe segue o pulsar da lógica metodológica e literária naturalista, como aliás bem concluiu Jean-Yves Mérian: «Trata-se na mente de Aluísio da criação de uma obra autenticamente brasileira, mesmo se a técnica romanesca e a perspectiva tenham sido inspiradas por “Les Rougon-Macquart” de Émile Zola»¹⁴³.

Ambos os autores observam o desabrochar do universo fechado de um grupo social no seu país. Cada um manifesta a sua originalidade em conformidade com os padrões lógicos pelos quais se regem para estabelecerem a sua escrita. Seguindo a verdade, o determinismo, a ciência, a medicina e uma retórica pouco comum para a época, tanto Aluísio como Zola vão desenvolver um projecto multifacetado que abrange a essência da vida dos povos do século XIX. Os dois romances primam pela originalidade da escrita e pela forma como lançam o alarme contra os valores que regem determinadas condutas sociais no período oitocentista. Apresentando ambas visões

¹⁴² BECKER, Colette, «Imagination, Invention, Logique, Expérience: Retour sur l’esthétique zolienne» in *Excavatio*, vol. XIV, *op. cit.*, pp.10-11.

¹⁴³ MÉRIAN, Jean-Yves, *op. cit.*, p. 551.

sociais panorâmicas, trazem-nos para a luz do dia cenários realistas, apresentados de forma naturalista, delimitados num determinado espaço e num também determinado tempo.

Com o estudo de *L'Assommoir* e do *Cortiço*, somos postos a par das misérias populares que se fazem sentir em França e no Brasil no século XIX. O estado de brutalidade destes seres é caracterizado pela exibição de emoções extremas, como paixões, luxúrias, ambições, o desejo de dominar e a busca do prazer, que se vão projectar numa luta pela sobrevivência, num universo amoral e indiferente. O realismo com que pintam os respectivos quadros sociais remete-nos para filosofias de vida cépticas e materialistas. Ambos os autores põem em evidência o facto de o homem ser um produto do meio e do momento em que vive.

1.3.1 O meio de Gervaise e a contaminação

Em *L'Assommoir*, Zola mostra a contaminação dos indivíduos pelo meio onde estão inseridos, evidenciada principalmente através do percurso da heroína do romance. Gervaise, inicialmente associada à limpeza extrema: «elle aussi, tenait à être propre [...] elle passa quatre nuits, nettoyant tout [...]»¹⁴⁴, acaba os seus dias, contaminada pelo novo meio, num «coin des pouilleux, dans le trou le plus sale»¹⁴⁵, num processo em que a sujidade física aparece como a metáfora da perdição moral. A limpeza vai cedendo campo à sujidade na justa medida em que se vão desenrolando os acontecimentos e em que a degradação física e moral se acentuam. Com a chegada de Lantier a Paris, Gervaise encontra-se dominada por dois homens, que são por ela sustentados, numa

¹⁴⁴ *L'Assommoir*, p. 111.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 364.

envolvência cujo clímax ocorre no momento em que Gervaise, para ganhar a vida, limpa a boutique de Virginie. A facilidade com que se adaptam a cada condição de vida determina assim o *modus vivendi* de cada personagem, enclausurada num tempo e num espaço, condenada pela hereditariedade e pela influência do meio em que se encontra.

As descrições do bairro da Goutte-d'Or põem em relevo a sujidade e o mau odor do local, num ambiente degradado em que Gervaise nos surge como lavadeira, paradigma de brancura, de asseio, razão pela qual nos é dado assistirmos, na primeira parte, ao triunfo natural da limpeza da boutique e da roupa sobre a sujidade do bairro, como nos confirma Julie Moens:

Dans *L'Assommoir*, tout est sale, gris, terne, puant. Zola nous place devant un véritable univers dépotoir. Il veut nous montrer un monde poubelle et est véritablement obsédé par la saleté représentée, par exemple, dans les scènes du triage du linge provenant de tout le quartier. [...] Le linge sale devient dès lors le symbole et la déchéance de Gervaise.¹⁴⁶

Ao contrário, na segunda parte, temos justamente o oposto, constatamos a irreversibilidade da lei da contaminação da boutique pela sujidade da profissão, que, tal como um agente corrosivo, leva ao abandono e à degradação das personagens, facto sobre o qual Colette Becker refere:

Ce n'est pas parce que Gervaise et Coupeau sont sales et paresseux qu'ils subissent la tragédie du peuple, c'est parce qu'ils subissent la tragédie du peuple qu'ils deviennent sales et paresseux.¹⁴⁷

Segundo estas teorias, a degradação dos seres é inevitavelmente acompanhada da degradação material do seu universo. Zola analisa esta influência progressiva do meio sobre Gervaise e da tragicidade a que este a conduz, oriunda que é de uma família

¹⁴⁶ *Idem*, p. 121.

¹⁴⁷ BECKER, Colette «La condition ouvrière dans «L'Assommoir» : un inéluctable enlissement», in *Les Cahiers naturalistes n° 52. Le Centenaire de L'Assommoir, op. cit.*, p. 66.

com patologias como a loucura e que, habituada que foi ao consumo de álcool desde criança, segue uma vida modelada pelos comportamentos comuns com que foi educada, como explica René Colin¹⁴⁸.

O autor naturalista francês, em *L'Assommoir*, demonstra como as influências familiares, sociais, resultam numa mistura trágica, demonstração que concretiza com a reentrada de Lantier no romance visando a contaminação da relação de Gervaise com Coupeau. A simbologia da maldição acompanha aquela personagem durante o percurso pelo bairro alcoólico da Goutte d'Or, mais precisamente desde a saída de Plassans até ao casamento, como aliás nos relembra Claude Seasseau: «toutes les initiatives de Gervaise sont vouées à ne pas aboutir»¹⁴⁹. O meio em que vive actua sobre o seu aspecto físico e psicológico e, tal como a sua mãe, Gervaise desleixa-se, deixa de gostar de trabalhar, abandona-se ao desespero e morre.

A natureza continua, assim, a obedecer às leis do determinismo, nos termos do qual a história familiar é orgânica e biológica e a hereditariedade é uma forma concreta de fatalidade, como afirma Gérard Gemgembre: «le naturalisme dans son ensemble recentre les comportements de ses personnages autour des pulsions du désir, moteur de la mécanique humaine»¹⁵⁰.

Para Zola, a natureza é muito importante, como explica Henri Mitterand:

L'Assommoir reflète aussi le culte de Zola pour la nature [...] La beauté, la pureté, la grandeur de la nature y sont exprimées dans le contraste, par exemple, entre la brillante lumière dorée du soleil et la misère des lieux qu'elle éclaire.¹⁵¹

¹⁴⁸ O determinismo e a hereditariedade pautam a vida zoliana: «l'hérédité, élément capital du déterminisme, est retenue par tous les romanciers naturalistes». COLIN, René-Pierre, *op. cit.*, p. 110.

¹⁴⁹ SEASSAU, Claude, *op. cit.*, p. 408.

¹⁵⁰ GENGEMBRE, Gérard, *Le Réalisme et le Naturalisme en France et en Europe*, *op. cit.*, p. 166.

¹⁵¹ WALKER, Philip, «*L'Assommoir* et la pensée religieuse de Zola», in *Les Cahiers naturalistes n° 52. Le Centenaire de L'Assommoir*, *op. cit.*, p. 77.

Consideramos portanto que, para o naturalista francês, o verdadeiro tormento é a degradação dos valores, da natureza e do meio onde actuam as personagens.

1.3.2 O meio de Jerônimo e a absorção sociocultural

Em *O Cortiço*, temos as mesmas leis, num meio e numa sociedade um pouco diferente da sociedade francesa, originária da miscigenação de povos indígenas com os escravos de origem africana e dos grupos de imigrantes oriundos dos países colonizadores. O meio vai assim desempenhar o seu papel sobre as personagens, como no caso de Jerônimo, que inicialmente se manifesta extremamente saudosista: «o canto daquela guitarra estrangeira era um lamento choroso e dorido, eram vozes magoadas...»¹⁵². O português, apesar da ligação forte que o une à sua pátria¹⁵³, acaba absorvido pelo meio tropical e rapidamente esquece os objectivos que o levaram até ali, dando outro rumo à sua vida, trocando a portuguesa por uma brasileira e adotando os novos costumes, pois

Jerônimo tomava agora, todas as manhãs, uma xícara de café bem grosso, à moda da Ritinha, e tragava dois dedos de parati pra cortar a friagem [...] e assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abraçou-se [...] a aguardente de cana substituiu o vinho; a farinha de mandioca sucedeu à broa; a carne-seca e o feijão-preto ao bacalhau com batatas e cebolas cozidas; a pimenta-malagueta e a pimenta-de-cheiro invadiram vitoriosamente a sua mesa; o caldo verde, a açorda e o caldo de unto forma repelidos pelos ruivos e gostosas quietudes baianos.¹⁵⁴

A mudança de hábitos deste português alterou a vontade de viver da sua esposa Piedade que, magoada pelo adultério, nos surge: «feita de um só bloco, compacta,

¹⁵² *O Cortiço*, p. 53.

¹⁵³ Momentos do início do romance em que um dos trabalhadores declama, em voz alta, versos de *Os Lusíadas* «com um empenho feroz, que o punha rouco» (p. 54) e em que se canta música dos portugueses, o chamado «fadinho dos desterrados» (p. 66), são disso exemplo.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 79.

inteiriça e tapada, recebia a influência do meio só por fora [...] saudosa e desconsolada»¹⁵⁵. Vivendo em pleno sofrimento, acaba também ela por se adaptar àquele mundo novo e aos seus costumes, tornando-se viciada em *parati* brasileiro e vendo-se, posteriormente, condenada aos tormentos causados pelo álcool.

A influência do meio adquire enorme importância no enredo, uma vez que determina o comportamento de todas as personagens condicionando o seu livre-arbítrio, como reconhece Benedicto Costa: «[...] le Naturalisme d'Aluizio Azevedo, sans problèmes sociaux à étudier, sans cas pathologiques, sans dégénérescences, rares chez des races neuves, à exposer, s'est borné à reproduire [...] les instincts grossiers des êtres, le fond lascif des créatures [...]»¹⁵⁶.

Na nossa perspectiva, como já referimos, o narrador compara a vida no cortiço com a vida animal e vegetal: Rita Baiana «era a palmeira virginal e esquiva que se não torce a nenhuma outra planta»¹⁵⁷; enquanto dançava um forrobodó, Firmo tocava o violão «grunhindo, ganindo, miando com todas as vozes de bichos sensuais»¹⁵⁸; enquanto Jerônimo se encantava pela mulata, a sua mulher Piedade, submissa, procurava manter o seu matrimónio a todo o custo, com um cão domesticado: «Ela que nem um cão, que ao lado do dono procura adivinhar-lhe as intenções»¹⁵⁹.

Aluísio Azevedo é explícito no enfoque das classes marginalizadas, mostrando o emigrante como produto das forças da natureza, que vão determinar os casos patológicos, as taras, os comportamentos animais, os instintos, o fisiológico, a violência e o erotismo como frutos do meio em que vivem os indivíduos. O autor mostra ainda como os elementos naturais vão ter um papel preponderante em

¹⁵⁵ *Idem*, p. 80.

¹⁵⁶ COSTA, Benedicto, *Le Roman au Brésil*, Paris, Librairie Garnier frères, 1918, p. 157.

¹⁵⁷ *O Cortiço*, p. 68.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 100.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 70.

comportamentos como a agressividade, a homossexualidade e o incesto, cria, num cenário promíscuo e insalubre, personagens dominadas por instintos e desejos com traços de natureza animal, e retrata, por fim, o cruzamento das raças e a exploração do homem até à decadência completa do espaço, neste caso do cortiço brasileiro.

Alguns investigadores chegam a individualizar o espaço em si, o cortiço, como personagem central da ficção romanesca, um dos quais, Temistoteles Linhares, que se debruça sobre o estudo do colectivo de duas colectividades alertando para a tragicidade social que, latente, se fazia sentir, e que refere: «[...] o cortiço que aparece documentado, em toda a sua história: nos seus princípios, na sua plenitude e na sua decadência [...] fixava a existência de vários fenómenos dessa ordem que estavam no ar, que pediam solução»¹⁶⁰. Deste estudo se depreende que Aluísio Azevedo apresenta, em primeiro plano, a existência colectiva de duas comunidades, o sobrado do Miranda e os cortiços, movimentando em seguida grupos de homens numa dessas unidades orgânicas, convertendo-a, enquanto agrupamento social, numa personagem. Sobre essa constatação, acrescenta Massaud Moisés: «Tal capacidade para enfocar personagens colectivas é, decerto, a grande força narrativa de Aluísio e sua mais relevante contribuição para a nossa literatura»¹⁶¹, pois o cortiço será o microcosmos onde evoluem as personagens: «[...] naquela terra encharcada ... daquele lameiro, multiplicam-se larvas no esterco»¹⁶², fazendo a natureza a mediação entre as etnias e as categorias sociais brasileiras.

As transformações a que assistimos nas personagens, em ambos os romances, é a demonstração dialéctica apresentada por Zola no *Roman Expérimental*, como refere François Mourad: «L'homme n'est pas seul, il vit dans une société, dans un milieu

¹⁶⁰ LINHARES, Temistoteles, *op. cit.*, p. 184.

¹⁶¹ MOISÉS, Massaud, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶² *O Cortiço*, p. 28.

social»¹⁶³. No seu propósito de demonstrar a actuação do meio sobre os seres, o autor repete algumas vezes a descrição dos espaços e das personagens, que integra numa teia de ordem religiosa, moral, política e social, e que tomam atitudes concretas face a determinados acontecimentos, passando por conflitos e enfrentando situações em que nos deparamos com aspectos profundos da vida humana, numa aparência trágica e demoníaca. Comparado às narrativas francesas, *O Cortiço* retrata, de forma verosímil, a concepção filosófica naturalista do autor, que, como vimos, nada admite que seja exterior à natureza, que reduz a realidade ao mundo natural e à experiência que deste temos, que recusa qualquer elemento sobrenatural ou princípio transcendente, e que defende que até mesmo os valores morais devem basear-se nos princípios que regem a natureza, tomados como preceitos de conduta. Está, assim, de alguma forma, justificada a pertinência de algumas correntes filosóficas que estudámos nos capítulos anteriores da nossa investigação, como o determinismo, o darwinismo e o positivismo.

2. Traços naturalistas e patológicos

2.1 Da sedução à sexualidade

Nestas obras, o quadro de promiscuidade que se tem vindo a traçar passa também por uma forte banalização do sexo, assumindo o corpo um papel importante em todos os aspectos, a começar pela sexualidade, e sendo salientados o efeito do desejo, a erotização das relações sociais, a descrição de actos sexuais de forma especialmente audaciosa para a época, e toda a simbologia sexual com as ligações metafóricas carnavais. O naturalismo insiste muito no corpo como forma de revelar todas as suas dimensões e

¹⁶³ MOURAD, François-Marie, «Dossier», in *Le Roman Expérimental*, op. cit., p. 62.

de mostrar um princípio fundamental em acção da vida e da história, tal como o evidência Catherine Malinas-Toubin:

la pulsion sexuelle se manifeste, en revanche, de façon permanente, elle est consciemment liée au phénomène de la reproduction, et induit la formation de couples dont la stabilité relative est en rapport avec la longue durée du maternage.¹⁶⁴

Com este enfoque percebemos na personagem Nana o prazer sexual, conclusão a que também se chega socorrendo-nos novamente dos ensinamentos de Catherine Malinas-Toubin: «le plaisir sexuel est habituellement désigné sous le vocable de «spasme» mais on trouve aussi les mots «plaisir», «ivresse», «jouissance», «volupté».¹⁶⁵ Curiosamente, o corpo é centrado no ventre onde confluem todos os apetites vitais, sexo, alimentação, fonte de vida, causa de perdição e de morte.

Pombinha, por sua vez, toma consciência do poder da sedução feminina: «que estranho poder era esse que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera»¹⁶⁶, esse «exército de bestas cornudos se arrastam atrás das mulheres»¹⁶⁷, circunstância que a desperta para outras realidades, pois: «sentia repugnância em dar-se ao noivo»¹⁶⁸.

Na obra francesa, *Gervaise*, no fundo, também está consciente desta realidade: «Les hommes, souvent, se marient pour une nuit, la première, et puis les nuits sesuivent, les jours s'allongent, toute une vie, et ils sont joliment embêtés»¹⁶⁹, acabando, afinal, por deixar incidir o foco sobre a super volatilização do sexo, típica do determinismo

¹⁶⁴ MALINAS-TOUBIN, Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe siècle «Fécondité» d'Emile Zola*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986, p. 47.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 65.

¹⁶⁶ *O Cortiço*, p. 117.

¹⁶⁷ *Idem, Ibidem*.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 118.

¹⁶⁹ *L'Assommoir*, p. 93.

biológico e do Naturalismo que direcciona a análise para a patologia sexual, desde a desvalorização das relações matrimoniais às relações de adultério, de prostituição e de lesbianismo.

2.2 Do adultério à prostituição

Neste processo descendente de valores destacamos, em consequência da abordagem sexual, a temática do adultério, consequência relacional natural num sistema onde não existe o divórcio, sendo que, por outro lado, os temas como corpo, desejo, possessão, prazer erótico, visão infernal da sexualidade são inseparáveis da violência e da morte.

No caso de *L'Assommoir*, o investigador Gérard Gemgembre relembra-nos que «Zola ne traite vraiment que de l'adultère féminin, dangereux pour la famille et pour la société»¹⁷⁰. Segundo Michèle Sacquin, a sexualidade surge ligada à heroína, patologicamente ansiosa e histérica:

«Les maladies de ces femmes ont presque toujours quelque chose à voir avec des déviations ou des expressions de leur sexualité [...] Zola est alors indulgent pour ces excès presque primitifs, pour cette sexualité animale, irresponsable [...] La transcription zolienne de l'hystérie nerveuse savante n'aboutit donc qu'à l'amplification d'un ancrage hystérique dans la sexualité et peut-être de la sexualité dans l'hystérie»¹⁷¹.

Zola apresenta, na opinião de Jean Borie : «son horreur du ménage à trois qui s'est laissé aller au partage sexuel: celui, par exemple, qui forment Lantier, Coupeau et Gervaise»¹⁷². Trata-se de um triângulo amoroso no qual se torna evidente o parasitismo

¹⁷⁰ GENGEMBRE, Gérard, *Le Réalisme et le Naturalisme en France et en Europe, op. cit.*, p. 160.

¹⁷¹ SACQUIN, Michèle, *Zola et les historiens*, Paris, BNF, 2004, p. 77 ; p. 99, p. 103.

¹⁷² BORIE, Jean, *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973, p. 100.

masculino, como salienta também Jean Borie : « [...] le parasitisme de Lantier n'est pas sans rapport avec le goût du sommeil [...] sa paresse caractéristique prouve son penchant pour une heureuse léthargie. Il cherche un trou douillet et confortable où s'abandonner mollement au fil des heures»¹⁷³.

E este é o cenário privilegiado para o desenvolvimento de cenas como a da fuga de Lantier com a nova amante Adèle, irmã de Virginie, abandonando Gervaise e os dois filhos, o que cria condições para que, como consequência deste meio e habituada a estas vivências, Nana rapidamente segue os passos da mãe, enveredando pelo caminho da prostituição.

No *Cortiço*, a sexualidade evolui em subtemas como o adultério, o lesbianismo, a homossexualidade, a prostituição e o incesto, sendo que, como confessa João Pacheco, o «amor é sempre físico, a sensualidade triunfa sobre o sentimento, o animal domina o homem»¹⁷⁴. No plano narrativo, a temática inicia-se com João Romão amigado com a escrava Bertoleza, «criada e amante»¹⁷⁵, e segue com o casal Miranda e D. Estela, em que o português, apesar de apanhar a esposa¹⁷⁶, mantém com ela apenas: «o hábito de uma felicidade sexual»¹⁷⁷, enquanto a sobredita tira partido da sua felicidade no Brasil, vivendo uma vida de prazer com os caixeiros do marido e depois apanhada por Botelho, «entalada entre o muro e o Henrique»¹⁷⁸. Henrique, por sua vez, viciado em assediar mulheres casadas, continua a sua rotina sexual com Leocádia, mulher de Bruno, que acaba por apanhar em flagrante: «com quem te esfregavas tu sua vaca?!»¹⁷⁹. Os encontros adúlteros continuam a suceder-se entre outras personagens, como no caso de

¹⁷³ *Idem*, p. 144.

¹⁷⁴ PACHECO, João, *A literatura Brasileira, vol. III. O Realismo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1971, p. 138.

¹⁷⁵ *O Cortiço*, p. 21.

¹⁷⁶ «em flagrante delito de adultério» *Idem*, p. 22.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 24.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 34.

¹⁷⁹ *Idem*, p. 75.

Jerônimo e Rita Baiana, pois «Já não havia dúvida que mestre Jerônimo andava meio caído por Rita Baiana»¹⁸⁰, a que se segue o consumo da paixão: «Jerônimo ao senti-la inteira nos braços [...] sua alma derreteu-se»¹⁸¹.

No início do romance somos também confrontados com a paixão de João Costa por Pombinha, que ele «adorava e conhecia desde pequenita»¹⁸² e que, depois do casamento, «caiu nos braços de um boêmio de talento»¹⁸³. Na opinião de Catherine Malinas-Toubin, «Dans les sociétés primitives humaines, la concurrence reste sévère et les luttes individuelles ou tribales pour la possession des femelles associent, depuis les débuts de l'humanité, la violence et la mort à l'instinct de copulation».¹⁸⁴ A investigadora faz referência à força natural do instinto animalesco que move os indivíduos para determinadas acções.

Com estes contornos, Jerônimo, marido de Piedade, que no início da trama é uma personagem em ascensão, comparado mesmo a Hércules no capítulo V, atinge o ponto alto da sua profissão ao tornar-se o melhor assalariado de João Romão, mas, ao apaixonar-se por Rita Baiana, entra em decadência, primeiro com o adultério e depois ao abandonar a mulher e conseqüentemente a filha. Face a tamanha desgraça, a portuguesa Piedade perde sua estabilidade e passa pelos mesmos degraus da decadência, conhecendo o abatimento físico, a desorganização do lar, a embriaguez e a miséria, deixa mesmo de ser cuidadosa e organizada, e, devido à mutação comportamental do marido, torna-se triste e resmungona.

Em *L'Assommoir*, Nana, que será heroína do próximo volume (*Nana*) do ciclo dos *Rougon-Macquart*, surge como uma mulher fatal que extorque dinheiro dos homens

¹⁸⁰ *Idem*, p. 81.

¹⁸¹ *Idem*, p. 139.

¹⁸² *Idem*, p. 39.

¹⁸³ *Idem*, p. 177.

¹⁸⁴ MALINAS-TOUBIN, Catherine, *op. cit.*, p. 48.

mais abastados levando-os à ruína. Personagem secundária do romance, conhecida em todos os bairros da cidade, constitui a figura central do capítulo onze, celebrando a sua juventude triunfante como nota Benedicto Costa: «elle était dans le vice comme un poisson dans l'eau»¹⁸⁵. O destino da personagem é previsto desde o seu nascimento por Coupeau: «il faudra être sage, ne pas faire la gourgandine, grandir raisonnable, comme papa et maman»¹⁸⁶. A narrativa mostra-nos a perversão de Nana, que assiste ao adultério da mãe com Lantier, «regardant le jupon de sa mère disparaître chez l'autre homme»¹⁸⁷. Contaminada pelo vício, quando se torna aprendiz de florista (naquela época, é um caminho propício ao desencaminhamento moral), é mais uma vez contaminada pelo meio, contaminação (e influência) bem patentes no perfil de Nana, que não herdou o património genético do pai mas de Lantier, dado que é ao «croqueur de magot» que ela deve a vocação de comer fortunas.

No romance de Aluísio Azevedo também a prostituição aparece profusamente ilustrada, tema que é iniciado com Léonie, «prostituta de casa aberta»¹⁸⁸, que visita o Cortiço ajudando as famílias mais necessitadas e aliciando algumas raparigas através da exibição luxuosa da sua aparência. Para além das prostitutas de luxo, temos as de miséria como Florinda, que engravida de Domingos «um dia de manhãzinha, às quatro horas, no capinzal, debaixo das mangueiras»¹⁸⁹. Esta depois foge do Cortiço prosseguindo com tal actividade, primeiro com um «velho solteiro e agebado», depois com o «vendeiro» e com o «Bento marceneiro»¹⁹⁰, e no fim do romance, tem outro homem: «metida agora com um despachante de estrada de ferro, voltara para o São

¹⁸⁵ *L'Assommoir*, p. 313.

¹⁸⁶ *Idem*, p. 146.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 322.

¹⁸⁸ *O Cortiço*, p. 88.

¹⁸⁹ *Idem*, p. 85.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 133.

Romão»¹⁹¹. Outra personagem que adopta este rumo é Piedade que, inebriada pelo álcool, se rende a Pataca, que «conseguiu saciar-se dela»¹⁹², assim como outros «homens malvados abusavam dela, muitos de uma vez, aproveitando-se da quase completa inconsciência da infeliz»¹⁹³. Traçando quase o mesmo percurso que a heroína de *L'Assommoir*, Piedade vive uma existência adulterada pelo álcool, pelo sexo e pela loucura, enquanto a filha Senhorinha assistia a tudo de perto, vendo a mãe com outros homens: «[...] lá perto do fogão agarrou-a de súbito, como um galo abafando uma galinha. [...] Ele pôs-se de pé e, ao encaminhar-se para a sala de jantar, sentiu uma ligeira sombra fugir em sua frente. Era a pequena, que fora espiar à porta da cozinha»¹⁹⁴.

A analogia entre o romance francês e o romance brasileiro não podia, nesta matéria, ser mais evidente pois, tal como Nana, Pombinha também assistia aos episódios da mãe com o amante.¹⁹⁵ A filha dos portugueses é aliciada por Pombinha, dando continuidade à cadeia de prostituição, uma vez que «o cortiço estava preparando uma nova prostituta»¹⁹⁶, seguindo ambas, portanto, a profissão para a qual o meio as preparou.

Conjugados com esta temática, surgem-nos dois temas fortes presentes apenas no romance brasileiro, a saber, a temática da androgenia, personificada apenas por Albino, e a temática do incesto. Esta personagem, quando questionada sobre a sua sexualidade, desfaz-se em lágrimas devido à sua sensibilidade («sempre no meio das mulheres») e à sua condição social (lavadeiro e confidente). Ele está apto para os

¹⁹¹ *Idem*, p. 176.

¹⁹² *Idem*, p. 166.

¹⁹³ *Idem*, p. 179.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 166.

¹⁹⁵ «[...]et pendant que Lantier la poussait dans sa chambre, le visage de Nana apparut à la porte vitrée du cabinet [...] à attendre que le jupon de sa mère eût disparu chez l'autre homme en face». *L'Assommoir*, p. 322.

¹⁹⁶ *O Cortiço*, p. 178.

trabalhos mais femininos do cortiço («Rita, Augusta, Albino ficaram lavando louça e arrumando a casa»¹⁹⁷), enquanto os homens fumavam lá fora. Quanto ao incesto, este surge essencialmente no final da intriga, quando o narrador se refere ao cortiço Cabeça de Gato como sendo um «viveiro de larvas sensuais em que irmãos dormem misturados com as irmãs na mesma cama»¹⁹⁸.

Por sua vez, são três os episódios de lesbianismo ocorridos no Cortiço, dois entre Léonie e Pombinha: «a cocote recebeu-a com exclamações de agrado e beijou-a nos dentes e nos olhos repetidas vezes»¹⁹⁹, e, no capítulo XI, durante a visita de Pombinha à madrinha: «Léonie, fechando-a entre os braços, como entre duas colunas; e pondo em contacto com o dela todo o seu corpo nu»²⁰⁰, e o terceiro no dia do seu casamento: «Nenen deu uma corrida até à noiva, na ocasião que esta chegava à carruagem, e, estalando-lhe um beijo na boca pediu-lhe com empenho que se não esquecesse de mandar-lhe um botão da sua grinalda de flores de laranjeira»²⁰¹.

A visão patológica do comportamento sexual é, portanto, trabalhada, como refere Benedicto Costa:

La Littérature d'Aluizio Azevedo est une littérature sexuelle. Il relie les périodes, les scènes, les chapitres avec la glu des sensations matérielles. Son art se communique et s'exprime non pas au moyen d'idées ou d'images, mais par des contacts; c'est un art aphrodisiaque.²⁰²

¹⁹⁷ *Idem*, p. 65.

¹⁹⁸ *Idem*, p. 179.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 90.

²⁰⁰ *Idem*, p. 109.

²⁰¹ *Idem*, p. 118.

²⁰² COSTA, Benedicto, *op. cit.*, p. 154.

2.3 A decadência e a luta dos sexos

No romance, Émile Zola confere à mulher um estatuto de inferioridade em relação ao homem, o dono do mundo que faz dela sua escrava, “fado” a que apenas escapa Nana, que, pelo contrário, apresenta como dominadora nas suas relações com o sexo dito forte. As figuras femininas assumem pois, na generalidade, uma evidente subalternização que inclui mesmo, sem censura visível e até aparentemente justificados pelo excesso de álcool, maus tratos ou mesmo espancamentos até à morte.

Na nossa análise deparamo-nos com três tipos de interpretação do papel da mulher. O primeiro tipo, a mulher-objecto, é caracterizado por Gervaise, que, com o seu trabalho na «boutique blue», sustenta sozinha o marido, os filhos e Lantier. Quanto mais esta personagem feminina trabalha, mais ela é explorada. Posteriormente, é substituída por Virginie, ambas mais não são do que elementos constituintes do objecto de Lantier. O segundo tipo remete para a mulher sujeito-objecto. Este tipo é perceptível no casal Lorilleux, cujos elementos exibem personalidades semelhantes pois ambos ambicionam apenas enriquecer. Vivem uma relação que os coloca num nível de igualdade uma vez que os dois beneficiam do casamento. Por fim, deparamo-nos com a relação mulher-sujeito personificada por Nana. Esta destaca-se pela dominação que exerce sobre o sexo oposto, ascendendo socialmente graças à sua profissão de luxo, manipulando homens ricos e roubando-lhes a fortuna. Trata-se de uma forma expedita de escapar ao meio em que vivia com os seus pais.

Zola põe em cena o romance e, segundo Alain Pagès, põe a nu

[...] des rêves et des illusions féminines. Mais il innove d'une manière radicale en s'efforçant de pénétrer dans la vie intérieure d'une femme du peuple et, à cet effet, il transforme la langue romanesque traditionnelle.²⁰³

De certa forma, entendemos, como o apresenta Gérard Gengembre, que :

[...] le réalisme et le naturalisme consacrent la promotion littéraire de la femme, étudiée dans sa complexité physique, morale, affective, située socialement et légalement, différenciée selon les âges. Elle est analysée dans tous ses états, mais elle est d'abord chair. Corps désirable, constitué lui-même de désirs, elle mène le monde moderne.²⁰⁴

Ainda, observamos que todo o vocabulário romanesco no feminino se adequa a um comportamento de mulher volátil, e a um percurso a caminho da decadência, de que são exemplos o uso dos vocábulos *chameau*, ser não respeitável, e *chienne*, comportamento animalesco, tudo decorrente da consideração daquela como um mero objecto de prazer, como bem observa Alain Pagès: «Enfin la femme peut être réduite à l'état de «bête humaine». Le point de focalisation n'est plus l'amour, ou son commerce, mais l'acte sexuel en soi, dans toute sa crudité»²⁰⁵, que assim explica a razão para tal desconsideração :

[...] les romanciers naturalistes ont voulu introduire dans la littérature de nouveaux types de personnages, privés du pouvoir et de la liberté qui caractérisaient les héros du roman traditionnel.²⁰⁶

Em *O Cortiço*, por seu turno, Aluísio Azevedo privilegia genericamente o estatuto da mulher em relação ao do homem, conferindo-lhe um papel de superioridade natural através do qual, dona de si e do mundo, faz dele seu escravo. Os homens, do ponto de vista de certas personagens, como Léonie e Pombinha, existem para servir o feminino num império onde são, portanto, escravos.

²⁰³ PAGÈS, Alain, OWEN, Morgan, *op. cit.*, p. 252.

²⁰⁴ GENGEMBRE, Gérard, *Le Réalisme et le Naturalisme en France et en Europe, op. cit.*, p. 163.

²⁰⁵ PAGÈS, Alain, «Zola face à l'antisémitisme», in *Les Cahiers naturalistes n°78. L'argent, Roman de la bourse, l'expression de féminin, correspondances littéraires, intertextualités*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 2004, p. 185.

²⁰⁶ PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme, op. cit.*, p. 74.

Também aqui nos deparamos com três tipos de interpretação do papel da mulher. O primeiro remete para a mulher – objecto, personificada por Bertoleza. É o elemento feminino que trabalha na criação e na construção do cortiço e que, à medida que este cresce e que João Romão ascende social e financeiramente, deixa de ser precisa e vai caindo no esquecimento. É depois substituída por Zulmira, a quem está reservado igual destino. Ambas não passam de meras ferramentas, necessárias para aplanar o caminho do vendeiro rumo ao progresso. O segundo tipo apresenta a relação de mulher sujeito – objecto. Este tipo é ilustrado pela relação Dona Estela/ Miranda que evolui num plano de igualdade uma vez que ambos beneficiam do casamento, um economicamente e o outro sexualmente. Numa dualidade de benefícios e interesses também são característicos deste tipo Rita Baiana e Jerônimo. Com efeito, Jerônimo recebe dela a invejada natureza tropical, enquanto ele, português, branco, é tido como homem de raça superior: «pescoço de touro e cara de Hércules»²⁰⁷. Finalmente surge a mulher-sujeito, personificada por Léonie, por Pombinha e depois por Senhorinha. Estas mulheres destacam-se pela dependência que impõem ao macho. Exercem o poder através do sexo e da luxúria, usando os homens, tal como aliás João Romão o fazia, com o fito de alcançarem a fortuna. O primeiro exemplo dado é o de Léonie, que saiu do cortiço para entrar na prostituição, mas que o continua a visitar para angariar substitutas e companheiras para a sua arte, e cuja ascensão social deve à sua profissão de luxo. Léonie leva consigo Pombinha, que lhe segue o modelo, atraindo a filha de Piedade para si: «a cadeia continuava e continuaria interminavelmente; o cortiço estava preparando uma nova prostituta»²⁰⁸.

A este propósito, e referindo-se aos dois cortiços, acrescenta Sílvio Castro:

²⁰⁷ *O Cortiço*, p. 43.

²⁰⁸ *Idem*, p. 178.

Ao longo da estória, o romance situa a posição da mulher nos dois conglomerados. Os personagens femininos, como mais de um crítico já assinalou, são todos dominados por interesses físicos e materiais. Assim posicionados, o romance caracteriza a mulher objeto, na figura de Bertoleza, a mulher sujeito, dominadora, de que são exemplos Leonie, Pombinha e Senhorinha, a mulher sujeito e objeto, caso de Estela, mulher do Miranda, e de Rita Baiana.²⁰⁹

2.4 Da loucura ao alcoolismo

No auge do dramatismo, por entre dores e sofrimentos, a abordagem à loucura ocorre através do sofrimento de Marciana que, depois de espancar Florinda, a filha, por ter engravidado, vê esta fugir-lhe para sempre, e que, assolada pelo desgosto, acaba os seus dias internada: «coitada! foi pró hospício»²¹⁰.

Sem embargo, o caso mais visível, mais relevante, é o da Bruxa que, tomada por esta insanidade, provoca um «incêndio na casinha nº12»²¹¹, realizando o seu inusitado sonho mas com consequências nefastas: «surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa [...] que abateu rapidamente, sepultando a louca num montão de brasas»²¹².

Em *L'Assommoir*, constatamos que o alcoolismo é um tema recorrente desde as primeiras páginas do romance, circunstância que decorre, imediata e significativamente, da profusão de tabernas que “invadem” o espaço cénico e que, aliás, servem de segunda, ou até mesmo de primeira habitação para alguns personagens, muitos dos quais, afectados pelo desemprego ou por condições profissionais adversas, encontram na bebida uma forma de suportar a sua triste existência.

²⁰⁹ CASTRO, Sílvio, *op. cit.*, p. 262.

²¹⁰ *O Cortiço*, p. 133.

²¹¹ *Idem*, p. 105.

²¹² *Ibidem*, p. 149.

Zola, explorando um quadro tão real no século XIX, denuncia a miséria em que vive o povo fazendo-o refugiar-se numa droga, como forma de aliviar as dores da miséria e desenvolve o tema do álcool como se de uma ideologia dominante se tratasse, tido que é, naquele ambiente, como um prazer imediato mas que contamina a população operária através do convívio social e laboral. A ficção desta realidade tão analisada por Zola, ressalta, por exemplo, com reporte ao dia em que os trabalhadores recebem o salário, «La paie de grande quinzaine»²¹³, em que todo o bairro da Goutte-d'Or se transforma numa taberna e o álcool substitui o sangue dos que bebem: «on faisait queue devant l'Assommoir du père Colombe, allumé comme une cathédrale pour une grand-messe; et, nom de Dieu! On aurait dit une vrai cérémonie»²¹⁴.

O álcool tolda o raciocínio das personagens impedindo-as de tomar consciência da sujidade em que vivem, como aliás Zola anuncia no prefácio «ivrognerie et la fainéantise», «relachement des liens de la famille», «l'oubli progressif des sentiments honnêtes»²¹⁵.

Tido como um hábito cultural de que os homens operários, pela especial vulnerabilidade que ostentam, constituem a presa eleita vitimizandando toda a classe trabalhadora, o álcool é considerado uma espécie de vitamina que lhes dá força para continuarem a suportar a sua labuta diária: «Les lavaeuses avaient mangé leur pain, bu leur vin, et elles tapaient plus dur, les faces allumées [...]»²¹⁶. É com este quadro como pano de fundo, e com o alcoolismo como vício generalizado entre a população, que vamos então assistir ao desenlace da história de Gervaise Macquart.

²¹³ *L'Assommoir*, p. 466.

²¹⁴ *Idem*, p. 467.

²¹⁵ *Idem*, p. 43-44.

²¹⁶ *Idem*, p. 73.

Baseado neste fatalismo quase incontornável, Afrânio Coutinho salienta que «no romance, Zola transformou as suas personagens em títeres, sem livre-arbítrio, a que um ambiente e uma força hereditária inelutavelmente imprimiam carácter, acções, destino»²¹⁷.

A lavadeira Gervaise é a heroína do romance, que aos 22 anos deixa Plassans para ir para Paris com os dois filhos e o amante Lantier; ali chegada por volta de 1850, é abandonada pelo amado, desdita de que se recompõe mais tarde ao casar-se com Coupeau, união de que nasce Nana. Gervaise, depois de uma vida áspera, morre em 1869 aos quarenta e um anos.

O seu amante Auguste Lantier, «un garçon de vingt-six ans, petit, très brun, d'une jolie figure, avec de minces moustaches qu'il frisait toujours d'un geste machinal»²¹⁸ é designado como «le chapelier» devido à profissão que aprendeu na sua juventude, surgindo no romance como um desocupado, um manipulador que vive à custa das suas amantes:

Il a conserve (?) son prestige auprès des femmes, son goût de la blague, sa politesse et ses bonnes manières, qui le distinguent des autres ouvriers et lui valent la sympathie immédiate de son quartier. Toujours aussi paresseux, aussi démuné d'argent, aussi incapable de vivre autrement que de ses maîtresses.²¹⁹

A personagem desaparece nos capítulos II a VI, período que corresponde à ascensão e ao equilíbrio precário de Gervaise, retornando à intriga no capítulo VII para contribuir para o declínio de Gervaise, que metaforiza toda a classe operária como afirma Armand Lanoux:

La classe ouvrière, soumise à toutes les déchéances par les conditions qui lui sont faites, est incarnée par cette Bovary labourieuse des faubourgs. *L'Assommoir* est l'épopée de la

²¹⁷ COUTINHO, Afrânio, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *op. cit.*, p. 8.

²¹⁸ *L'Assommoir*, p. 51.

²¹⁹ *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, *op. cit.*, p. 578.

lâcheté, lâcheté de l'honnête Coupeau devant la séduction du petit verre, lâcheté de Gervaise devant la douceur du sexe contraire, seul plaisir laissé aux humbles, lâcheté congénitale de Lantier.²²⁰

Sempre presente do primeiro ao último capítulo temos Coupeau, o «Cadet-cassis»²²¹ (alcunha que bem reflecte o seu temperamento no início da narrativa, mas cujo sentido se vem a esvaír por força das circunstâncias), um operário sóbrio e trabalhador que a vida, mais concretamente o episódio da incapacitante queda de um telhado (capítulo IV), empurra para a preguiça e para o álcool, que funciona como motor da decadência da personagem e como prenúncio da progressiva degradação da sua esposa. Na diegese, Coupeau tem o destino pré anunciado por uma velhinha que espreita à janela, esperando que algo aconteça, situação a propósito da qual Claude Seassau refere que «elle représente le destin, la fatalité, et aussi l'auteur démiurgique: Coupeau doit tomber [...] Nana a appelé son père qui, en voulant la regarder, est tombe [...]»²²². O alcoolismo entra como motor da degradação da personagem e anuncia também a da sua esposa.

Ao analisarmos a genealogia dos Rougon-Macquart tal como apresentada por Maarten Buuren²²³, constatamos que, nesta família, o consumo de álcool é uma herança transmitida de geração em geração²²⁴. Também Coupeau, o noivo de Gervaise, é descendente de uma família congenitamente afectada pela bebida, uma vez que «le papa Coupeau [...] s'était écrabouillé la tête sur le pavé de la rue Coquenard, en tombant, un jour de ribote»²²⁵. Mas outras há, ainda que com menos importância no contexto da obra, que não deixam de ser vitimizadas pela violência espoletada pela bebida. É o caso da família Bijard que, na voz de uma Gervaise indignada, promove a

²²⁰ LANOUX, Armand, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Bernard Grasset, 1978, p. 146.

²²¹ *L'Assommoir*, p. 83.

²²² SEASSAU, Claude, *op. cit.*, p. 371.

²²³ BUUREN, Maarten Van, *op. cit.*, p. 85.

²²⁴ Vide *L'Assommoir*, p. 81, p. 83.

²²⁵ *Idem*, p. 83.

violência doméstica sob o efeito do álcool: «Ça venait d'un coup de pied que lui avait allongé Bijard [...] Le ventre a enflé. Sans doute, il lui avait cassé quelque chose à l'intérieur»²²⁶. São personagens que se degradam no corpo e na alma, cuja visão do mundo salienta a tragicidade posta em cena, como, de forma clara, consigna, no que se refere a Gervaise, o *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*:

Gervaise se laissera aller où on la poussera. Et finalement, quand tout ce qui faisait le bonheur de sa pauvre existence aura été gâché, quand elle se sera dégradée et usée à payer la noce des deux drôles campés à son foyer qu'elle aura perdu son travail, qu'elle sera passée du lit de Coupeau dans celui de Lantier [...] sa dégradation, dont l'évocation est une des plus grandes réussites de Zola, il se dégage un déchirant poème de la misère humaine.²²⁷

Nesta conformidade, e seguindo René Colin, entendemos que:

L'Assommoir prétend ainsi être la peinture de “la déchéance du travailleur parisien sous la déplorable influence du milieu des barrières et des cabarets”. Le roman naturaliste se présente bel et bien comme un outil de connaissance de la société peinte par le truchement de personnages révélateurs.²²⁸

O álcool, uma das grandes razões para os infortúnios da classe trabalhadora do século XIX, é uma água venenosa, associada às profundezas do infinito, que causa um fascínio mórbido sobre o indivíduo, como nos sublinha Henri Mitterand: «Force sourde qui échape à tout controle, elle explicite le renoncement flou à toute revolte car elle contient le destin tragique des êtres»²²⁹.

À semelhança daquele, *O Cortiço* também descobre o álcool como um dos males que assombram a sociedade brasileira da época, sem embargo de que neste as tabernas

²²⁶ *Idem*, p. 302. Relembramos ainda que Bijard assassina igualmente a filha Lalie, de oito anos, que havia assumido as tarefas domésticas em substituição da mãe: «Elle n'avait plus de chair, les os trouaient la peau [...] les cinglements du fouet imprimés là tout vifs» (p. 456).

²²⁷ *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française, op. cit.*, p. 263.

²²⁸ COLIN, René-Pierre, *op. cit.*, p. 127.

²²⁹ MITTERAND, Henri, «Fêtures du sens, clivage des formes : le Docteur Pascal, d'Émile Zola», in *Les Cahiers naturalistes* n° 55, *op. cit.*, p. 73.

não sejam o principal símbolo do indecoro brasileiro, embora algumas apareçam, como a «Garnisé» ou a «venda do Manel Pepé»²³⁰, e haja personagens que exibem hábitos quotidianos de consumo de álcool, como beber «parati com açúcar»²³¹ ou «cals Berg»²³². Piedade é das mais afectadas pelo vício, tornando-se alcoólica devido ao desgosto da traição e do abandono do marido:

[...] deu-se bem com a perturbação em que a punha o álcool, esquecia-se um pouco durante algum tempo das amofinações da sua vida ; e, gole a gole, habituara-se a beber todos os dias o seu meio martelo de aguardente, para enganar os pesares.²³³

Por sua vez, o marido Jerônimo, ao lado de Rita Baiana, torna-se alcoólico deixando de pagar o colégio da filha. O álcool aparece no romance como uma droga que altera o comportamento dos seres e os conduz para o caminho da perdição, influenciados pela força do meio e pelo determinismo. Nesta obra, tal como em *L'Assommoir*, as personagens rendem-se aos prazeres da embriaguez para suportarem a vida no cortiço.

A descoberta e o estudo do ser humano, das suas pulsões, desejos e loucuras, e a libido encontram-se directamente ligadas na prática romanesca e mudam a intelectualidade da época, configurando-se as respostas naturalistas, neste quadro, como as mais adequadas. Por exemplo, o álcool torna-se um hiperónimo linguístico que vem enriquecer o vocabulário libertando a sintaxe que determina a realidade naturalista, surgindo em consequência os hipónimos loucura, doença, vícios, fatalidade.

Assim sendo, verificamos que o ser humano e os seus vícios acima referidos estão ligados ao meio que determina o homem. É neste seguimento que Zola escreve:

²³⁰ *O Cortiço*, p. 129.

²³¹ *Idem*, p. 129.

²³² *Idem*, p. 89.

²³³ *Idem*, p. 157.

Je résume notre rôle de moralistes expérimentateurs. Nous montrons le mécanisme de l'utile et du nuisible, nous dégageons le déterminisme des phénomènes humains et sociaux, pour qu'on puisse un jour dominer et diriger ces phénomènes. En un mot, nous travaillons avec tout le siècle à la grande œuvre qui est la conquête de la nature, la puissance de l'homme décuplée.²³⁴

Deste modo, as obras do nosso corpus pretendem revelar o determinismo que rodeia as personagens para podermos entender e conhecer melhor o homem a fim de remediar as taras que corroem a sociedade.

²³⁴ Zola, Émile, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880, p. 67.

Conclusão

O caminhar inexorável do tempo faz consagrar o século XIX como o do enraizamento da industrialização e do capitalismo e, com eles, também de uma tão verdadeira quanto inevitável revolução ao nível do pensamento científico. No campo literário, que não poderia escapar a esta torrente, o cientificismo geral do pensamento vai preparando a oposição à escola romântica, num processo que culmina com a afirmação do romance realista e naturalista como a criação estética do século, a qual, tendo natural génese na Europa, sobretudo em França, por aqui não se ficou, tendo chegado ao Brasil, onde, por via de um romantismo tardio, se assiste à tensão e à coexistência destas duas correntes estético-literárias.

Com efeito, vive-se durante algum tempo uma confluência entre as duas correntes, que tem como consequência uma tentativa de imposição de um novo concepcionalismo estético que, virado para o estudo da ciência, invade os cânones da literatura com o propósito de lhe inculcar um carácter inovador e concreto.

É neste contexto que, na nossa pesquisa, procurámos detectar o modo como o Naturalismo entra e se posiciona na Literatura, isto sem embargo de que, no entanto, o nosso principal objectivo se tenha focado na tentativa de perceber como teria sido possível dois autores de países diferentes, situados em mundos distantes, com situações económicas, políticas, sociais e culturais distintas, adoptarem ambos os preceitos naturalistas, com natural adequação às realidades das respectivas Literaturas.

Com tal finalidade tentámos, através de um exercício de comparação de *L'Assommoir* com *O Cortiço*, aprofundar os estudos já existentes, em ordem a poder

traçar, em linhas gerais, as semelhanças e as diferenças que os caracterizam, bem como a originalidade das técnicas de Émile Zola e de Aluísio Azevedo.

Mostrámos as causas que ambos os autores invocam como fonte para os males que afectam a sociedade predeterminando o seu futuro, a saber, a influência da hereditariedade e do meio, que predestinam os seres, razão pela qual põem em cena personagens que lutam diariamente contra o seu mais que previsível destino, apontando as forças da natureza, da genética e do universo, como condicionantes para a evolução da humanidade.

Escalpelizámos a envolvência inerente ao facto de os romancistas considerarem, e procurarem demonstrar, em que medida a sociedade do século XIX é abalada por uma crise profunda, de natureza política e social, estabelecendo relações de causa/efeito em que, desde a fome até às condições climatéricas, passando pelas doenças, pelos vícios, pelos valores familiares, pela hereditariedade, pelas condições de habitação, pelo trabalho, nada é esquecido. Nem sequer, como outros importantes factores de tragicidade e especiais alvos de merecidas críticas, a eleição da corrupção e as políticas dos seus países, teleologicamente viradas para o controle do povo através da ignorância, e a exploração e a falta de escrúpulos como responsáveis pelo conservadorismo aos níveis económico, social e cultural.

Constatámos e referimos o facto de nos parecer que o espaço cénico representa uma espécie de útero materno, em que as personagens vivem e que algumas abandonam para se misturarem na vida dissoluta das cidades envolventes, Paris e o Rio de Janeiro. Estas assumem, simbolicamente, o papel de terras de perdição, pois, aí chegados, os protagonistas vêem-se progressivamente em queda moral mas em ascensão material,

configurando-se a vida sexual, e o dinheiro que com ela granjeiam, como os instrumentos do seu castigo e queda.

Não deixámos, por outro lado, de questionar a influência determinista do meio sobre as personagens veiculada na narrativa naturalista, assim como a referência que os autores fazem à oposição entre os dois núcleos – o do bairro de la Goutte d’Or e o do Cortiço – face às cidades em que se situam.

Notámos que, apesar de encontrarmos tipos verosímeis, mesmo com alguma sustentação histórica, o certo é que eles tendem para o estereótipo e, naturalmente, para uma redutora generalização. É neste quadro que nos surgem a preguiça e a indolência para o trabalho como algumas das características principais com que são apresentadas muitas das representações masculinas, enquanto, por seu turno, as femininas ora nos aparecem dissolutas (Rita Baiana e Virginie Poisson), ora adúlteras (Dona Estela, Virginie Poisson e Gervaise), ora racistas (Rita Baiana e les Lorilleux).

Fixámos a nossa atenção no facto de termos chegado à conclusão que, para os dois romancistas, a ciência é a base da explicação para as torturas existenciais da humanidade, procurando, com tal finalidade, abstrair-se de qualquer alusão à religião. Assim, através do recurso ao método experimental e fisiológico, tanto Zola como Azevedo procuram explicar o mau funcionamento de uma certa sociedade, tendo em conta determinadas características baseadas nas teorias científicas do século e que, já pré-determinadas, vão afectar o seu desenvolvimento evolutivo.

Anotámos a circunstância de, nestes romances, os autores nos conduzirem pelos caminhos da História dos seus países e, como forma de interligação com a realidade, diagnosticarem no seu “laboratório” as patologias de que sofrem os homens, identificarem cada detalhe da corrupção que mina a sociedade e põe em causa a

sobrevivência das futuras gerações, ou seja, da harmonia da Humanidade. Nesta conformidade, o futuro do ser, segundo Aluísio Azevedo e Émile Zola, passa pelo valor que se dá à evolução científica, sendo os valores como o amor, a harmonia e o respeito o fermento para uma vivência sóbria e profícua entre o homem e a natureza, numa felicidade aparente que, para ser atingida, exige que o caminho do equilíbrio entre os seres e a natureza que o envolve seja integralmente percorrido sob pena da ocorrência de uma *débaçle* dos seres.

E constatamos, finalmente, que *L'Assommoir* e *O Cortiço* são amostras analisadas de grupos sociais em confronto pela sobrevivência, numa caminhada irreversível de valores.

Bibliografia

Edição de textos

AZEVEDO, Aluísio, *O Cortiço*, São Paulo, Editora Moderna, «Travessias», 2003.

_____, *O Cortiço, Obras Completas de Aluísio Azevedo*, São Paulo, Livraria Martins Editôra, 1973.

ZOLA, Émile, *L'Assommoir*, Paris, Flammarion, 1969.

_____, in *Le Bien Public*, 9 de Outubro de 1876.

_____, *Ecrits sur le roman*, Paris, Librairie Générale Française, 2004.

_____, *Face aux romantiques*, Bruxelles, Edition Complexe, 1989.

_____, *La naissance du Naturalisme 1868-1870. Thérèse Raquin, Madeleine Férat*, Paris, Nouveau Monde éditions, tome 3, 2003.

_____, *Nana*, Paris, Le livre de poche, «classique», 1954.

_____, *Le roman expérimental*, Paris, Charpentier, 1880.

_____, *Le roman expérimental*, Paris, Flammarion, «GF-dossier», 2006.

_____, *Les Romanciers Naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881.

_____, *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», vol. II, 1961.

_____, *Thérèse Raquin*, Paris, Garnier – Flammarion, 2008.

Obras gerais

A.A.V.V., *Dictionnaire des grandes œuvres de la littérature française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1994.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, 8ª edição, Almedina, 1988.

_____, *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta, 2001.

ALBERTINI, Pierre, *La France du XIXème siècle (1815-1914)*, Paris, Hachette Supérieur, 2000.

AVIÉRINOS, Maryse, Marie Hélène Prat, *Littérature XIXe et XXe siècles*, Paris, Larousse – Bordas, 1997.

BARTHES, R., BERSANI, L., HAMON, P., RIFFATER, M., WATT, I., *Littérature et Réalité*, Paris, Armand Colin, «Cursus», 1994.

BENASSAR, Bartolomé, MARIN, Richard, *História do Brasil*, Lisboa, Teorema, 2000.

BESSIÈRE, Jean, KUSHNER, Eva, MORTIER, Roland, WEISGERBER, Jean, *Histoire des poétiques*, Paris, PUF, 1997.

BOSI, Alfredo, *História concisa da literatura Brasileira*, São Paulo, Cultix, 1994.

BRUNEL, P., PICHOS, C., ROUSSEAU, A.-M., *Qu'est-ce que la Littérature Comparée?*, Paris, Armand Colin, 1983.

- BUESCU CARVALHÃO, Helena, *Incidências do Olhar*, Lisboa, Caminho, 1990.
- CASTRO, Sílvio, *História da Literatura Brasileira*, Lisboa, publicações Alfa Mem Martins, vol. 2, 1999.
- CHARTIER, Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Armand Colin, 2005.
- COSTA, Benedicto, *Le Roman au Brésil*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1918.
- COUTINHO, Afrânio, *An Introduction to Literature in Brazil*, United States of America, Columbia University Press, 1969.
- _____, FARIA COUTINHO, Eduardo de, *A Literatura no Brasil – Era Realista - Era de transição*, São Paulo, Global Editora, vol. 4, parte II, 1996.
- DECAUDIN, Michel, LEUWERS, Daniel, *Histoire de la Littérature Française de Zola à Apollinaire*, Paris, GF-Flammarion, 1996.
- ÉTIEMBLE, René, *Comparaison n'est pas raison, La Crise de la Littérature Comparée*, Paris, Gallimard, 1977.
- FRAGONARD, M. M., *Précis d'histoire de la littérature française*, Paris, Didier, 1981.
- GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Paris, Seuil, 1982.
- GONCOURT, Edmond, Jules, *Germinie Lacerteux*, Paris, Charpentier, 1889.
- GRONDEUX, Jérôme, *Histoires des idées politiques en France au XIXème siècle*, Paris, Editions La Découverte, 1998.
- KAISER, Gerhard R., *Introdução à literatura comparada*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.

KRISTEVA, Júlia, *Introdução à semanálise* [trad. Lúcia Helena França Ferraz], São Paulo, Perspectiva, 1974.

LAFFONT, BOMPIANI, *Dictionnaire des personnages de tous les temps et des tous les pays*, Paris, Robert Laffont, «Bouquins», 1960.

LAGARDE, André, MICHARD, Laurent, *XIX siècle*, Paris, Bordas, «Littéraire», 1985.

LAMBERT, José, VAN GORP, Hendrik, «The manipulation of literature. Studies in literary translation», in *On Describing translations*, London/Sydney, Theo (Ed.), 1985.

LINHARES, Temistocles, *História Crítica do romance brasileiro 1728-1981*, Belo Horizonte, Editora Itatiaia Limitada, vol. 1, 1987.

MACHADO, Álvaro Manuel de, PAGEAU, Daniel-Henri, *Literatura Portuguesa, Literatura Comparada e Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1981.

MAINGUENEAU, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Nathan Université, 2000.

MATOS, Maria Vitalina Vital de, *Introdução aos Estudos Literários*, Lisboa, Verbo, 2001.

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia, *História da Literatura Brasileira, Prosa de Ficção, de 1870 a 1920*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympo Editora, «Documentos Brasileiros», nº 63, 1973.

MILLY, Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan Université, «Fac Littérature», 1992.

Portugal Brésil France, Histoire et culture. Actes du colloque, 25-27 mai 1987, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1998.

MITTERAND, Henri, *Littérature textes et documents XIX siècle*, Paris, Nathan, 1986.

_____, *Histoire de la Littérature Française XVIIIe, XIXe, XXe*, Paris, Nathan, 1988.

MOISÉS, Massaud, *História da Literatura Brasileira, vol. II. Realismo*, São Paulo, Cultrix, 1984.

PACHECO, João, *A literatura brasileira, vol. III. O Realismo*, São Paulo, Editora Cultrix, 1971.

PETROV, Petar, *O Realismo na Ficção de José Cardoso Pires e de Ruben Fonseca*, Lisboa, Difel, 2000.

_____, *Comparatismo e Literaturas de Língua Portuguesa*, Sónia, Editora Five Plus, 2007.

_____, *O Conhecimento da Literatura*, Coimbra, Almedina, 1995.

PICCHIO, Luciana Stegagno, *La Littérature Brésilienne*, Paris, Puf, «Que sais-je?», 1981.

REIS, Carlos, *Técnicas de análise textual*, Coimbra, Almedina, 1981.

REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Dunod, 1991.

RIBEIRO, Maria Aparecida, *Literatura Brasileira*, Lisboa, Universidade Aberta, 1995.

ROHOU, Jean, *Les études Littéraires - guide de l'étudiant*, Paris, Nathan Université, «fac Littérature», 1993.

ROMERO, Sylvio, *Novos Estudos de Literatura contemporânea*, Paris, Garnier, s. d.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Rêveries du promeneur solitaire*, Lausanne, La Guilde du Livre, 1957.

- SAULNIER, V.-L-, *La Littérature française*, Paris, Puf, «Que sais-je ?», 1966.
- SENA, Jorge, *Estudos de cultura e literatura Brasileira*, Lisboa, Edições 70, 1998.
- STENDHAL, Henri Beyle, *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, Paris, Puf, 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves, *Introduction à la vie littéraire du XIXème siècle*, Paris, Armand Colin, 2004.
- THERENTY, Marie-Eve, *Les mouvements littéraires du XIXème et du XXème siècle*, Paris, Hatier, 2001.
- TORT, Patrick, *Darwin et le Darwinisme*, Paris, Puf, «Que sais-je?», 2005.
- VELOSO, Mariza, MADEIRA, Angélica, *Leituras brasileiras. Itinerários no pensamento Social e na Literatura*, São Paulo, Paz e Terra, 1999.
- WELLEK, René, WARREN, Austin, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Europa-América, 1976.

Estudos sobre o Naturalismo

- BAFARO, Georges, *Le Roman Réaliste et Naturaliste*, Paris, Ellipses, 1995.
- BECKER, Colette, *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, Paris, Dunod, «Lettres Sup», 1998.
- BONET, Laureano, *El Naturalismo*, Barcelona, Ediciones Península, 1972.
- BORIE, Jean, *Le tyran timide. Le naturalisme de la femme au XIXe siècle*, Paris, Klincksieck, 1973.

CHEVREL, Yves, *Le Naturalisme, étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, Puf, 1982.

_____, *Le Naturalisme*, Paris, Puf, 1982.

DUSMENIL, René, *Le Réalisme et Le Naturalisme*, Paris, del DUCA de GIGORD editeurs, 1955.

GENGEMBRE, Gérard, *Le Réalisme et le Naturalisme en France et en Europe*, Paris, Pocket, s. d.

_____, *Réalisme et Naturalisme*, Paris, Seuil, 1997.

LARROUX, Guy, *Le Realisme. Éléments de critique d'histoire et de poétique*, Paris, Nathan Université, 1995.

LOURENÇO, António Apolinário, *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, Coimbra, Mar da palavra, 2005.

MITTERAND, Henri, *Le regard et le signe: Poétique du roman réaliste et naturaliste*, Paris, Puf, 1987.

PAGÈS, Alain, *Le Naturalisme*, Paris, Puf, «Que sais-je?», 1989.

REIS, Carlos, *História da Literatura Portuguesa, O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Alfa, vol. 5, 2001.

Estudos sobre os autores

ABASTADO, Claude, POTELET, Hélène, *Germinal Zola*, Paris, Hatier, 1993.

ADAM-MAILLET, Maryse, *Zola et le roman*, Paris, Ellipses, 2000.

- ALEXIS, Paul, *Zola Notes d'un ami*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001.
- BECKER, Colette, *L'Assommoir - Zola*, Paris, Hatier, 1972.
- _____, LANDES, Agnès, *L'Assommoir (1877) Emile Zola*, Paris, Hatier, 1999.
- _____, GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina, LAVIELLE, Véronique, *Dictionnaire d'Émile Zola. Sa vie, son oeuvre, son époque suivi du dictionnaire des "Rougon-Macquart"*, Paris, Robert Laffont, 1993.
- _____, *Émile Zola*, Paris, Hachette Supérieur, 1993.
- _____, *Émile Zola L'Assommoir*, Paris, Puf, 1994.
- _____, *Zola en toutes Lettres*, Paris, Bordas, 1990.
- _____, *Zola. Le saut dans les étoiles*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002.
- BUUREN, Maarten Van, *Les Rougon-Macquart d'Émile Zola de la métaphore au mythe*, Paris, Librairie José Corti, 1986.
- CAILLETEAU, Sylvie Thorel, *Zola*, Paris, Presses de l'Université de Paris – Sorbonne, 1998.
- CARLES, Patrícia, DESGRANGES, Béatrice, *L'Assommoir Émile Zola*, Paris, Nathan, «Balises», 1991.
- COLIN, René-Pierre, *Tranches de vie : Zola et le coup de force naturaliste*, Tusson, Du Lerot, 1991.
- COUPRIE, Alain, *Zola*, Paris, Armand Colin, 1992.
- DANO, Evelyne Bloch, *Chez les Zola le roman d'une maison*, Paris, Payot, 2006.

DEZALAY, Auguste, *Zola sans frontières*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, 1996.

DUBOIS, Jacques, *L'Assommoir de Zola*, Paris, Belin, «Lettres Sup», 1993.

GUERMÈS, Sophie, *La Religion de Zola. Naturalisme et Déchristianisation*, Paris, Champion Classiques, 2006.

GUILLAUME, Isabelle, *Zola L'Assommoir*, Paris, Ellipses, 1999.

GURAL-MIGDAL, Anna (dir.), *Excavatio. Emile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, volume XIV, 2001.

_____, *Excavatio. Emile Zola and Naturalism, International Review for Multidisciplinary Approaches and Comparative Studies related to Emile Zola and his Time, Naturalism, Naturalist Writers and Artists around the World*, volume XV, 2001.

HAMON, Philippe, *Le personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Émile Zola*, Genève, Droz, 1998.

HUYSMANS, J.K., *Zola*, Paris, Bartillat, 2002.

KAEMPFER, Jean, *Emile Zola d'un Naturalisme pervers*, Paris, José Corti, 1989.

LANGENHAGEN, Marie-Aude de, GUISLAIN, Gilbert, *Zola*, Paris, Studyrama, «Panorama d'un auteur», 2005.

LANOUX, Armand, *Bonjour, Monsieur Zola*, Paris, Bernard Grasset, 1978.

- LE GALL, Danielle, *Les romans de Zola et de Maupassant*, Paris, Puf, 1999.
- LEDUC-ADINE, Jean Pierre, *L'Assommoir d'Émile Zola*, Paris, Gallimard, 1997.
- LIMA, Alceu Amoroso, CORRÊA, Roberto Alvim, SENA, Jorge de, *Aluísio Azevedo trechos escolhidos por Josué Montello*, Rio de Janeiro, Livraria Agir Editora, «Nossos Clássicos», 1963.
- LUMBROSO, Olivier, *L'invention des lieux. Zola, les dessins des Rougon-Macquart*, Paris, Textuel, 2002.
- Magazine littéraire*, «Zola. L'autre Visage», Paris, n° 413, Outubro 2002.
- MALINAS-TOUBIN, Catherine, *Heurs et malheurs de la femme au XIXe siècle «Fécondité» d'Emile Zola*, Paris, Méridiens-Klincksieck, 1986.
- MARINHO, Cristina Alexandra Monteiro de, *Zola em Portugal: Convergências e Divergências*, Porto, Faculdade de Letras, 1991.
- MÉRIAN, Jean-Yves, *Aluísio Azevedo vida e obra (1857-1913) o verdadeiro Brasil do século XIX*, Rio de Janeiro, Editora Espaço e Tempo, 1988.
- MITTERAND, Henri, *Zola et le Naturalisme*, Paris, Puf, «Que sais-je?», 1986.
- _____, *Zola L'histoire et la fiction*, Paris, Puf, «Puf écrivains», 1990.
- MOENS, Julie, *Zola L'imposteur. Zola et La Commune De Paris*, Paris, Editions Aden, 2004.
- MOURAD, François-Marie, *Zola*, Paris, Honoré Champion Éditeur, 2003.
- PAGÈS, Alain, *Emile Zola: bilan critique*, Paris, Nathan, 1993.
- _____, OWEN, Morgan, *Guide Emile Zola*, Paris, Ellipses, 2002.

PAGÈS, Alain (dir.), *Les Cahiers naturalistes n°50. L'argent, Roman de la bourse, l'expression de féminin, correspondances littéraires, intertextualités*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1989.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 52. L'Assommoir le réalisme, la condition ouvrière, le discours de la folie*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1978.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 55. Études Littéraires, Études Historiques, Comptes-rendus, Bibliographie et Chronique*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1981.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 57. Études Biographiques et Littéraires, Correspondances Inédites*, Paris, Editions Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1983.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 60, Médan 1985. De la Biographie à L'Oeuvre, Etudes Littéraires sur Zola, Inédits de Zola, Comptes-rendus, Bibliographie et Chronique*, Paris, Editions Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1986.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 63. Échanges et Dialogues, Études Historiques, Dossier Thématique : Espaces Romanesques, Notes et Documents*, Paris, Editions Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1989.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 66. Zola en images. Actes du colloque de la Bibliothèque Nationale, octobre 1990*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1992.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 67. Le cri de Paris, Émile Zola. Bilan et Perspectives*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 1993.

_____, *Les Cahiers naturalistes n° 78. L'argent, Roman de la bourse, l'expression de féminin, correspondances littéraires, intertextualités*, Paris, Grasset-Fasquelle et Société Littéraire des Amis d'Émile Zola, 2004.

REIS, Carlos, *Figuras da ficção*, Coimbra, Faculdade de Letras, 2006.

SACQUIN, Michèle, *Zola et les historiens*, Paris, BNF, 2004.

SEASSAU, Claude, *Émile Zola le Réalisme Symbolique*, Paris, José Corti, 1989.

SERRES, Michel, *Feux et signaux de brume. Zola*, Paris, Grasset, 1975.

SUWALA, Halina, *Autour de Zola et du Naturalisme*, Paris, Champion, 1993.

TROYAT, Henri, *Zola*, Paris, Flammarion, 1993.

VASSEVIÈRE, Jacques, *Zola biographie étude de l'oeuvre*, Paris, Albin Michel, 1994.