

LITERATURA, MORAL E NATUREZA: PONTOS DE CONTROVÉRSIA ENTRE AUTORES E CRÍTICOS DO NATURALISMO

LITERATURE, MORAL AND NATURE: CONTROVERSY POINTS BETWEEN AUTHORS AND CRITICS OF NATURALISM

Leandro Thomaz de Almeida¹
Mestre em Letras
Universidade Estadual de Campinas
(leandroth@gmail.com)

RESUMO: O campo da moralidade foi um privilegiado espaço de batalha entre autores e críticos do naturalismo. As elaborações teóricas de Émile Zola encontraram entre os críticos resistências frequentes, a maior parte das vezes lançadas contra a pretensão do escritor – e de seus seguidores – de ser observador imparcial da natureza. Essa imparcialidade não contribuiria com os fins nobres e elevados que os romances deveriam encampar. O presente artigo procura fazer uma exposição das argumentações propostas pelos lados em disputa relacionando-as com conceitos em voga sobre a ideia de natureza.

Palavras-chave: Romance; Naturalismo; Natureza

ABSTRACT: The field of morality was a privileged battle space among authors and critics of naturalism. The theories developed by Émile Zola found frequent resistance among critics, most time against the writer's intention- and his followers - of being impartial observer of nature. This impartiality would not contribute to the high and noble purpose that novels should take over. This paper tries to make a kind of presentation of the arguments proposed by the parties in the dispute, relating them to the modern concepts about the idea of nature.

Keywords: Novel; Naturalism; Nature.

O que guardam em comum as noções de literatura, moral e natureza? Muita coisa, se as relacionarmos ao naturalismo, movimento literário que encontrou em Émile Zola seu mais eminente propagador e não deixou de ter seus seguidores no Brasil, como Aluísio Azevedo, Julio Ribeiro e Adolfo Caminha, entre outros. Azevedo, aliás, deixou bastante explícito na epígrafe de seu romance **O homem** seu anseio por ser contado entre os adeptos da “escola”: “quem não amar a verdade na arte e não tiver a respeito do Naturalismo ideias bem claras e seguras, fará, deixando de ler este livro, um grande obséquio a quem o escreveu”.

Quais seriam essas ideias “bem claras e seguras”? É difícil precisar, pois o naturalismo não é um todo homogêneo e invariante, como a própria produção literária do autor d'**O cortiço** evidencia. Mas o tom de enfrentamento da epígrafe sugere que elas querem ser distinguidas em meio às polêmicas que os romances naturalistas suscitaram entre os críticos. As palavras de Sílvio Romero, no final do

¹ Bolsista da Fapesp, a quem agradeço o apoio. Doutorando em Teoria e História Literária.

século XIX, podem servir como uma espécie de resumo emblemático das discussões sobre a literatura a envolver toda a segunda metade do século XIX no Brasil: “A mais importante objeção oposta ao romancista de Médan [Zola] é a velha lamúria da imoralidade de seus quadros” (ROMERO, 1882, p.11). Pode ser que a epígrafe de Aluísio esteja se precavendo de antemão contra as acusações que ele tinha motivos de sobra para acreditar que recairiam sobre seu romance.

Tome-se como exemplo dessa “lamúria” apontada por Romero as queixas contra a imoralidade lançadas pelo Visconde de Taunay (sob o pseudônimo Sylvio Dinarte), que, diante do romance de Émile Zola, não pôde conter sua indignação:

A poder de immenso talento, de esplendido talento infelizmente, apodera-se Emilio Zola do publico, impõe-se a elle com desdenhosa brutalidade e trata-o com a mesma sem cerimonia e desprezo com que a sua heroina, depravada até a medula dos ossos, mas sem consciência da sua degradação, tratava os amantes, obrigando-os às mais inconcebiveis abjecções (DINARTE, 1883, p. 5).

Uma das queixas mais recorrentes de Taunay se dirige à predileção que, em sua visão, os naturalistas têm pelo que há de mais baixo e repugnante na vida social, como se a sociedade se resumisse somente a essa esfera. Novamente, lançando mão de ironia, não poupa críticas a Zola: “Como todo litterato naturalista porém, ou, melhor, como o dalai-lama da escola do ultra-realismo, parece deliciar-se tão somente na contemplação dos phenomenos teratológicos, quer de ordem physica, quer moral” (DINARTE, 1883, p. 12-3). Recorrente na indignação do crítico são suas queixas às descrições dos corpos e suas atividades nos romances zolanianos. A literatura, em sua opinião, não deveria ser tão explícita, nem se ocupar de assuntos baixos, sem nobreza, degradantes. Esse viés não era exclusividade dos críticos brasileiros. J. Barbey D’aurevilly também não poupa Zola, por considerar que seus romances, ao empregar “matérias ignóbeis”, “rebaixa[m] a arte e a torna[m] impossível” (D’AUREVILLY, 1902, p. 232.)². O resultado não é outro senão a contribuição à imoralidade: “eu não sou tão tolo para falar [de] moral à M. Zola, nos livros de quem a moral é muda e jamais disse uma palavra nem trouxe um grito entre os horrores que ele se deleita de neles retratar” (D’AUREVILLY, 1902, p. 232).

² A tradução dos textos que, nas Referências bibliográficas, estão em língua estrangeira, são do autor do artigo.

Os romancistas, no entanto, não receberam passivamente essas críticas. Ao nos determos na defesa por eles empreendida, percebemos que apelam para a objetividade de sua observação da natureza, para a imparcialidade com que empreendem suas descrições, para o ideal científico com que procuram moldar seu empreendimento literário. Essas características foram todas reunidas no trabalho teórico de Émile Zola sobre o naturalismo:

O romancista deve igualmente ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas. Ele desaparece, pois; conserva para si sua própria emoção, expõe simplesmente o que viu. Eis a realidade; estremeçam ou riam diante dela, tirem uma lição qualquer, a única tarefa do autor foi pôr sob seus olhos os documentos verdadeiros. Há, além disso, nessa impessoalidade moral da obra, uma razão de arte (ZOLA, 1979, p. 104).

Não importa que a “exposição do que se viu” contenha ares abjetos. O romancista não deve procurar amenizar, contornar ou modificar seu modelo, mesmo que deste não se depreenda, ao menos à primeira vista, uma lição nobre, uma moral elevada. O importante é não permitir que a subjetividade do autor conduza a qualquer tipo de mascaramento daquilo que está diante dos olhos. A fórmula romântica mais louvada, “condenar o vício e recompensar a virtude” não é, seguramente, um bom guia para o escritor:

Um romancista que experimenta a necessidade de indignar-se contra o vício e de aplaudir a virtude, prejudica igualmente os documentos que traz, pois que sua intervenção é tão importuna quanto inútil; a obra perde sua força, não é mais uma página de mármore tirada de um bloco de realidade, mas é uma matéria trabalhada, remodelada pela emoção do autor, emoção que está sujeita a todos os preconceitos e a todos os erros (ZOLA, 1979, p. 104).

Mas seria um equívoco dizer que autores como Émile Zola, Aluísio Azevedo e Júlio Ribeiro simplesmente desprezaram a preocupação com a moralidade em seus romances. Embora não a enxergando sob o mesmo ponto de vista dos críticos, certamente não a aboliram pura e simplesmente: “Em suma, a questão da moralidade no romance se reduz, portanto, a estas duas opiniões: os

idealistas pretendem que é necessário mentir para ser moral; os naturalistas afirmam que não se poderia ser moral fora da verdade” (ZOLA, 1979, p. 106). Portanto, se a moral está na exposição da verdade, ela não deixa de existir mesmo quando o vicioso fica impune e o virtuoso acaba castigado.

Um panorama se nos vislumbra a partir da fala de escritores e críticos. Os primeiros, imbuídos dos ideais naturalistas, eivados das diretrizes científicas que pululam em finais do século XIX, defendem-se da acusação de imoralidade ao apelar para a verdade da observação objetiva. Não há imoralidade quando se retrata fielmente aquilo que está diante dos olhos. A moralidade se encontra na informação verdadeira da qual o romance é testemunha, ainda que isso leve à punição da virtude e à recompensa do vício. Os críticos, por sua vez, acusam os naturalistas de imoralidade baseados justamente no caráter excessivamente cru de suas descrições, no insistente retrato de cenas abjetas, na depravação que insiste em comparecer na pele de seus heróis. Para eles, o romance deve recompensar os virtuosos e castigar os viciosos, para que o leitor deles extraia bons exemplos de conduta, ou ao menos não se sinta compelido a dar vazão a todos os seus instintos.

Nessa arena de debates, qual o cerne da questão, o núcleo que, explicitado, ajudar-nos-ia a compreender de forma um pouco mais aprofundada esta questão tão candente em finais do século XIX? A hipótese que procuraremos perseguir sugere que uma maior explicitação do uso que se faz do conceito de “natureza” oferece elementos preciosos para uma compreensão dos argumentos propostos por autores e críticos do naturalismo.

Para qualquer um que tenha procurado se debruçar sobre o conceito de natureza, a conclusão não parece ser diferente daquela a que chegou Jean Ehrard, que estudou exaustivamente o tema no âmbito da primeira metade do século XVIII:

As funções que assume a ideia de natureza na vida intelectual desta época condenam ao fracasso os esforços lúcidos de qualquer um para analisar a noção, esclarecê-la ou eliminá-la. Indispensável aos sábios e à filosofia das ciências, ele o é ainda mais aos moralistas (EHRARD, 1994, p. 787).

Cientes da prudência que o tema requer, não nos daremos a tarefa de tentar esgotar a significação do conceito de natureza, nem mesmo a de defini-lo de forma a ultrapassar quaisquer argumentos contrários. O que nos propomos é

procurar perceber o modo de utilização do termo nos debates em torno da moral no final do século XIX e de que maneira ele contribuiu para opor romancistas e críticos nesse período.

Destaquemos alguns percursos argumentativos, primeiro dos escritores, representados aqui por Émile Zola, que, como sabemos, preocupou-se também com a teorização do naturalismo em literatura. Vimos, que, para o autor de **Germinal**, o romancista deve “ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza”. Ele contempla o que tem diante dos olhos e “expõe simplesmente o que viu”. A sentença é definitiva: “Eis a realidade”. Na sugestiva metáfora, o romance deve ser “uma página de mármore tirada de um bloco de realidade” (ZOLA, 1979, p. 104). Quais os componentes dessa “realidade”? Podem ser as paixões: “O problema consiste em saber o que determinada paixão, agindo num certo meio e em certas circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade” (ZOLA, 1979, p. 32), ou o homem em sua “ação individual e social” (ZOLA, 1979, p. 32), mesmo os “elementos intelectuais e pessoais” (ZOLA, 1979, p. 48). Tudo isso faz parte do natural. Sair dessa esfera é incorrer no erro dos “escritores que saem da observação e da experiência para basearem suas obras no sobrenatural e no irracional, que admitem em suma forças misteriosas, fora do determinismo dos fenômenos” (ZOLA, 1979, p. 32). Os vinte romances que compõem o ambicioso projeto dos Rougon Macquardt dão uma amostra, pelos títulos, que o campo de observação disponível ao romancista é muito vasto: os ciclos familiares (**La fortune des Rougons**), o meio religioso (**La faute de l’abbé Mouret**), as revoltas de trabalhadores (**Germinal**), o sistema financeiro (**L’argent**) etc. Podemos nos lembrar ainda das ousadas descrições de Aluísio Azevedo, como esta, de dona Estela face às investidas do incontido Miranda, em **O cortiço**, para perceber que o autor naturalista contempla sem muitos pudores mesmo o leito conjugal:

E ela também, ela também gozou, estimulada por aquela circunstância picante do ressentimento que os desunia; gozou a desonestidade daquele ato que a ambos acanhalava aos olhos um do outro; estorceu-se toda, rangendo os dentes, grunhindo, debaixo daquele seu inimigo odiado, achando-o também agora, como homem, melhor que nunca, sufocando-o nos seus braços nus, metendo-lhe pela boca a língua úmida e em brasa. Depois, um arranco de corpo inteiro, com um soluço gutural e estrangulado, arquejante e convulsa, estatelou-se num abandono de pernas e braços abertos, a cabeça para o lado, os olhos moribundos e

chorosos, toda ela agonizante, como se a tivessem crucificado na cama (AZEVEDO, 1997, p. 4).

Não é, contudo, necessariamente a vastidão de temas que incomoda aos críticos, mas o modo como são tratados. É esse ponto que nos oferece mais esclarecimentos sobre o sentido que se atribuiu ao termo natureza nesse momento e o uso que dele se fez para a crítica ao naturalismo. Brunetière, importante crítico francês da segunda metade do século, não discorda da ideia de que o romancista parta da realidade para compor sua obra. Essa realidade, no entanto, deve receber um tratamento adequado por parte do escritor, caso contrário não passa de “matéria confusa”. Nesse tratamento, sentimento e pensamento são elementos importantes. Sem esse adequado tratamento, a brutalidade da natureza resta insuportável: “Estes caracteres [dizem os naturalistas sobre seus personagens], são naturais; por esta razão se ocupará daqui a pouco todo o anfiteatro com um homem bêbado que dorme ou que vomita; não há nada de mais natural?” (BRUNETIÈRE, 2002, p. 18). Esse natural “bruto” não é digno da arte. Ele deve receber um tratamento adequado para que possa se distinguir da *belle nature* (termo importante, que devemos reter para esclarecê-lo melhor à frente): “A natureza não se torna verdadeiramente bela, ou mesmo comovente, senão através da ilusão de nossos próprios sentimentos, que nós transportamos até ela, e que lhe comunicam este poder de emoção de que o coração humano é a fonte única, jamais exaurida” (BRUNETIÈRE, 2002, p. 25). O crítico não questiona a “matéria-prima” da inspiração naturalista. Apenas não aceita que ela seja tomada de forma bruta. É necessário que ela passe por uma transfiguração, obra do romancista, que a ela empresta seus talentos para poder operar os cortes necessários:

(...) do meio das coisas prosaicas e baixas da existência, falta destacar o que elas encerram de beleza secreta; é necessário eliminar, escolher, empregar enfim à realidade suas [do escritor] formas e seus meios de expressão para transfigurar esta realidade e obrigá-la a traduzir a ideia interior de uma beleza suprema (BRUNETIÈRE, 2002, p. 26).

O mais importante do trabalho da arte não é, portanto, retratar as coisas tais quais elas se apresentam, porque nessa aparência exterior não se encontra o

que lhe é mais caro, sua beleza suprema, somente atingível por uma espécie de lapidação que extrai as impurezas que ofuscam a visão. Para esse trabalho o artista contribui com suas particularidades. A continuidade da argumentação é intrincada, mas compensadora: para Brunetière, as demandas cotidianas nos assemelham ao trabalho das máquinas e nossos apetites parecem querer ser satisfeitos como o de animais. O que pode nos servir de antídoto a essa condição é aquilo que em nós há de “superior”, capaz de nos livrar de nossa “servidão à matéria”. Portanto, quando o romancista se esforça por transfigurar aquilo que está diante dos seus olhos, procurando depurar essa matéria aprisionada pela dureza cotidiana, ele não está falsificando-a, mas permitindo que ela veja com mais clareza o alvo de suas mais nobres aspirações. Assim, a arte se eleva em relação à natureza: “Nesse sentido se pôde dizer ‘que o mundo da arte era mais verdadeiro que aquele da natureza e da história’” (BRUNETIÈRE, 2002, p. 26).

Enquanto Zola e os naturalistas veem na natureza, por mais bruta que esta se apresente, a verdade, e mesmo a moralidade, Brunetière entende que essa condição natural primeira não revela o que o homem realmente é, e que a moralidade desejada só pode ser buscada no “sentido humano” (definido como o “que há no homem de superior à natureza”). É por essa excessiva identificação dos personagens naturalistas com o que entende ser um estágio ainda animal de vida, que Brunetière reprova os romances zolanianos: “Sua inconsciência de si mesmos, sua calma na ignomínia, sua continuidade de intemperança ou de grosseria os marcam ao signo do animal” (BRUNETIÈRE, 2002, p. 319).

Está em disputa um caminho de moralização pelo romance. Mesmo Zola não se desvia desse alvo. Embora afirme, em seu trabalho teórico sobre o naturalismo, que “a ciência experimental não deve se preocupar com o porquê das coisas [pois] ela explica o como e nada mais” (ZOLA, 1979, p. 27), mesmo esse distanciamento não significa uma despedida definitiva das preocupações morais. O alvo do romancista é o de “ser mestres dos fenômenos dos elementos intelectuais e pessoais, para poder dirigi-los” (ZOLA, 1979, p. 48). Essa direção tem em vista a resolução dos problemas da sociedade, que se constitui em um dos argumentos zolanianos para se defender das acusações a ele lançadas. O tom de defesa do texto explicita a moralidade presente em seu intento:

Ser mestre do bem e do mal, regular a vida, regular a sociedade, resolver com o tempo todos os problemas do socialismo, e, sobretudo, trazer bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões de criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano? (ZOLA, 1979, p. 49).

O conflito com Brunetière se encontra, portanto, no modo possível de se atingir essa moralização. Para o crítico, não é suficiente explicar o “como e nada mais”, mas tomar o cuidado para não sacrificar “a forma à matéria, o desenho à cor, o sentimento à sensação, o ideal ao real” (BRUNETIÈRE, 2002, p. 3). Notemos os pares de opostos: “forma”, “desenho”, “sentimento” e “ideal” são bons antídotos contra a teorização de Zola, mais preocupada com a “matéria”, a “cor”, a “sensação” e o “real”. É preciso, no entanto, uma atitude diferente da de mero reflexo ou espelho dessa realidade bruta. Não se diferencia da arte materialista

Quem não recua nem diante da indecência nem diante da trivialidade, da brutalidade mesmo: quem dirige enfim sua linguagem à turba, achando sem dúvida mais fácil dar a arte como pasto aos instintos mais grosseiros das massas que de elevar sua inteligência até a altura da arte (BRUNETIÈRE, 2002, p. 3).

Quase na mesma época de suas considerações críticas sobre o romance naturalista, Brunetière escreveu uma obra cujo tema interessa diretamente à discussão aqui travada e que nos ajuda a compreender por que o cerne da disputa em torno do que é ou não imoral se encontra na postura do homem (ou do escritor, do artista) diante da natureza. Em *L'art et la morale*, o crítico expõe de maneira cristalina sua querela com os naturalistas. Para ele, a arte pela arte conduz à imoralidade. Buscar suas regras em si mesmo pode conduzir o empreendimento artístico a “degenerar rapidamente em um conjunto de artifícios para comover a sensualidade” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 34). Essa atitude facilita o “diletantismo”, que consiste em “fazer da beleza das coisas a medida de seu valor absoluto” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 42). Quando isso acontece, “não é somente a arte que está perdida, é também a moral ou, se vocês querem algo mais preciso, é a sociedade que fez da arte um ídolo” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 42). Curiosamente, Brunetière volta a relacionar arte e natureza, e parece contraditório ao dizer que o antídoto capaz de vencer esse estado de degenerescência da arte é sua volta à imitação da

natureza: “não se cura com efeito do diletantismo ou da virtuosidade senão retornando à imitação da natureza; e além disso, se a imitação da natureza não é talvez o fim da arte, ela é pelo menos o princípio” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 48-9). Por que, podemos nos perguntar, o conflito com o naturalismo se o próprio Émile Zola afirmou que “o romancista deve igualmente ater-se aos fatos observados, ao estudo escrupuloso da natureza, se não quer perder-se em conclusões mentirosas”? (ZOLA, 1979, p. 104). A questão é que, para Brunetière (e aí vemos não haver contradição com o que dissera em seu estudo sobre o naturalismo), a natureza não é só beleza, mas também feiúra (*laideur*). A natureza é, por si só, amoral, e a moralidade se consegue a partir de uma “reação contra as lições ou os conselhos que a natureza nos dá” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 56). Que lições e conselhos seriam esses? Segundo o crítico, a natureza é “o império da força brutal e do instinto descontrolados”; nela não há “nem moderação ou pudor, nem piedade ou misericórdia, nem caridade ou justiça” (BRUNETIÈRE, 1898, p. 57). O que se pode oferecer, portanto, para quem “mergulha na natureza” (*plonger dans la nature*) é a “animalidade”. Aí está o cerne da reprovação de Brunetière aos naturalistas. Estes, na medida em que defendem a natureza como guia, em que não lhe oferecem resistência, já que devem ser imparciais em sua *observação*, outra coisa não fazem senão exigir que o homem recomece do zero sua empreitada de controle dos instintos naturais, controle esse que é a base da civilização. Creio ser isso o que se depreende de suas palavras:

‘Mergulharmos na natureza!’ Mas, senhores, se agirmos assim, isso seria mergulhar de novo na animalidade; e é isso que em nossos dias não compreenderam certos naturalistas, que ao nos convidar a não tomar senão somente a ‘natureza’ por guia, seria o curso mesmo da história e da civilização que eles nos convidam a recomeçar (BRUNETIÈRE, 1898, p. 57).

As palavras de Antoine Laporte, que também se debruçou sobre o naturalismo zolaniano, reforçam e nuançam as observações de Brunetière. O motor do empreendimento de Laporte é a crítica ao potencial que a obra de Émile Zola tem para a corrupção dos costumes e o falseamento do julgamento público. Das penas do escritor teria saído combustível para os mais grotescos erros científicos e a mais perigosa imoralidade. Os argumentos, portanto, são os que mais trivialmente se

lançou contra o naturalismo, exemplificados acima pelo que disse um Taunay. O que nos interessa, no entanto, é a queixa de Laporte de que Zola foi parcial em sua tomada da natureza como modelo. Essa parcialidade é o fulcro de sua crítica. Ele começa por reconhecer que “a natureza tem, em seu conjunto de contrastes opostos e imprevistos, uma grandeza e uma harmoniosa beleza que corrigem as manchas e as diminuem” (LAPORTE, 1894, p. 163). Dessa forma, o erro de Zola foi o de selecionar, em sua observação da natureza, somente seus recônditos mais desprezíveis, mais sensualistas e carnavais, e não aqueles que poderiam fazer arrefecer a malignidade da matéria: “o dogma absoluto desta nova escola sendo a imitação exata e completa do real, mas do real da matéria, do real dos sentidos e do real da carne, não se pode logicamente daí sair senão o culto da natureza, quer dizer, o sensualismo” (LAPORTE, 1894, p. 164).

A crítica de Laporte conta com um fundamento religioso nada desprezível. Para ele, a crítica em que incorrem tanto o naturalismo quanto os empreendimentos científicos, filosóficos e políticos de seu tempo é que constroem suas bases sem considerar a presença de Deus: “excluir Deus da natureza é apagar toda luz e toda virtude” (LAPORTE, 1894, p. 165). Não fosse essa ausência, diante dos modelos oferecidos pela natureza “o escritor não ousaria jamais os insultar diante de nós pintando-os naquilo que têm de mais ignóbil e repugnante” (LAPORTE, 1894, p. 165). A interdição, portanto, não recai sobre a natureza, pura e simplesmente, mas sobre a escolha do que nela há de mais ignóbil e repugnante. O trabalho artístico deveria, posto que nobre, selecionar o que seria digno de ser transfigurado aos olhos do leitor no caso do romance. É essa seleção que os naturalistas não estão dispostos a empreender. Seria intromissão excessiva da subjetividade do autor em um trabalho no qual ele não deveria ser mais que observador objetivo.

É preciso atentar ao fato de que a relação do homem com a natureza será sempre construída, nunca dada. Nas palavras de autores e críticos do naturalismo nos vemos às voltas com essas construções. Elas, no entanto, não se preocuparam em definir de forma mais precisa o que embutiam no conceito de natureza. Ao nos determos em algumas investigações específicas sobre o tema, esperamos lançar alguma luz, um pequeno facho que seja, não tanto sobre a determinação mais precisa do conceito (como já vimos, a tarefa é por demais árdua), mas sobre algumas aplicações possíveis ao debate de que vimos tratando até aqui.

Após uma primeira parte de sua obra em que discute o conceito de natureza em vigor entre os gregos, seus primeiros “teóricos” por assim dizer, Lenoble resume essa investigação mostrando que ela permitiu a seguinte atitude diante da natureza: “ser-nos-á suficiente conhecer suas leis para nos colocarmos nós mesmos em nosso lugar em seu conjunto, para nele entrar e não mais nos deixar dominar por ele” (LENOBLE, 1969, p. 219). Atente-se ao fato de que aqui ainda se une o homem à natureza, “em seu conjunto”, ainda que haja uma chance de não mais se deixar dominar passivamente por ele. A atitude seguinte, já cristã, será muito mais agressiva em relação ao natural: “se nós conhecemos as leis, nós podemos então nos servir das coisas e nos tornar ‘mestres e possuidores da natureza’” (LENOBLE, 1969, p. 219). Essa segunda etapa se harmoniza com a visão de mundo oferecida pelo cristianismo: não mais pertencente à esfera do natural, mas da graça (que é sobrenatural), o homem é liberado para explorar e sujeitar aquilo que lhe é exterior. Além disso, a visão cristã se difere da grega neste aspecto (embora em outros lhe seja tão tributária, como na divisão platônica entre corpo e alma): incriada, na visão grega a natureza existe desde sempre e o homem nunca lhe foi estranho. Na visão cristã, a natureza teve um princípio, sendo que, antes dela, Deus reinava em meio ao nada. As consequências dessa diferenciação se deixam mostrar: a partir da fé cristã, o homem pode conceber seu destino como “transcendente à natureza”. Não é seguindo seus desígnios que ele encontrará sua realização, sua finalidade, mas superando as limitações impostas pelos condicionamentos naturais, alçando-se, dessa forma, à esfera da graça. Essas concepções têm consequências menos abstratas do que podem parecer à primeira vista. O exemplo oferecido por Lenoble é prova disso. Para os gregos,

A virgindade, esta afirmação de uma vida espiritual possível fora desta ordem ‘natural’ parece a todos um *non-sens*. O amor exclusivo no casamento, de dois seres em que cada um tem valor absoluto, parece quando muito um belo desafio, que se pode realizar sem procurar saber se os deuses lhe são propícios, mas não toma jamais o caráter de uma regra absoluta, nem mesmo considerando um ideal que o legislador ou o moralista tivessem proposto (LENOBLE, 1969, p. 225).

A partir disso não paira muito mistério sobre os motivos pelos quais os críticos imbuídos de um ideal cristão foram, via de regra, avessos ao naturalismo, e basearam nos ideias religiosos suas críticas. Para eles, manter-se na esfera da natureza significa fracassar no acesso à esfera da graça, única na qual o homem encontra seu ideal, na medida em que se identifica com os propósitos de seu Criador. Para os naturalistas, normalmente avessos aos *part pris* advindos da religião – sobretudo na medida em que são transmitidos pela instituição eclesiástica – a vivência na esfera da natureza não pode ser condenada, simplesmente porque é a única existente. A feição dos romances naturalistas parece se explicar, em medida considerável, pela assunção da esfera da natureza e conseqüente rejeição da esfera da graça. O esforço para que se se liberte da primeira e se ascenda à segunda só é possível no ato de fé. Mas ele não é visível aos olhos nem está disponível à observação da realidade.

Como nos lembra Jean Ehrard, uma das primeiras utilizações do termo “naturalista”, ainda na **Enciclopedie**, estava ligado sobretudo a um contexto religioso, ou melhor, anti-religioso:

Dá-se ainda o nome de naturalistas àqueles que não admitem Deus, mas que creem que há somente uma substância material, revestida de diversas qualidades que lhe são essenciais, tais como o comprimento, a largura, a profundidade, e em conseqüência das quais tudo se executa necessariamente na natureza como nós o vemos; naturalista nesse sentido é sinônimo de ateu, spinozista, materialista etc (*apud* EHRARD, 1994, p. 185).

Dentro da hipótese explicativa até aqui perseguida, que privilegia o tema da natureza e seus desdobramentos, não soa estranho que os críticos não tenham economizado na utilização de argumentos religiosos para fundamentarem sua crítica à literatura naturalista. Como D’Aurevilly, que se queixava de um Zola “materialista” que rejeita as “coisas morais e religiosas do antigo mundo que cria em Deus”, ou sente saudades “daqueles em quem o materialismo contemporâneo não penetrou [e que] sabem bem que a alma humana e Deus são esteticamente necessários, e que onde eles não estão, não há jamais obra-prima” (D’AUREVILLY, 1902, p. 236). Há que se observar, contudo, que, apesar das queixas dos críticos, não vemos nos autores naturalistas um ateísmo militante. Sua rejeição à religião é mais específica, e

se baseia em sua incredulidade quanto à possibilidade de superar a esfera da natureza e nesse suposto novo patamar encontrar uma realização plena que compensasse todas as limitações impostas pelos instintos naturais e pela vida em sociedade.

Considerações finais

O percurso proposto neste artigo se afunila e percebemos que ele procurou privilegiar uma discussão em torno do posicionamento de autores e críticos do naturalismo a respeito da natureza. Guardadas as devidas diferenças próprias a cada época, acredito que a investigação de Jean Ehrard sobre o conceito de natureza na primeira metade do século XVIII pode nos ser útil aqui. Ela esclarece aquilo que acredito ser uma das distinções mais decisivas seja para a defesa seja para a crítica do naturalismo.

Segundo Ehrard, à pergunta “qual natureza a arte deve imitar?”, duas respostas são perceptíveis. A primeira diz que “todo o real pode tornar-se matéria de arte” (EHRARD, 1994, p. 256). Essa seria a resposta hipotética dos autores naturalistas. Não importa que esse real se apresente de forma bruta, ofensiva, abjeta. A virtude do naturalismo está nessa atitude sincera para com “as coisas como elas são”, apreensíveis por meio de uma observação imparcial e objetiva. Rivaliza com essa primeira resposta uma outra, que diz que essa imitação do real deve passar pelo crivo do “bom gosto” e dos “pré-julgamentos estéticos da alta sociedade” (EHRARD, 1994, p. 257). Nesse momento a natureza deixa de o ser simplesmente para se transformar em “*belle nature*”. Ehrard explica o movimento que lhe dá origem: “O gosto do verdadeiro cede o passo a um ideal de nobreza convencional; não se pede mais ao artista para pintar a natureza, mas para representar a ‘bela natureza’” (EHRARD, 1994, p. 259). A rusticidade da natureza sofre, assim, suas limitações: “O ‘belo mundo’ não é insensível aos charmes de uma estadia rústica, com a condição de que as misérias e as servidões da vida camponesa não lhe venham chocar a vista ou ferir-lhe o odor; da mesma forma se pede aos artistas que se limitem à imitação da ‘bela natureza’” (EHRARD, 1994, p. 268). Se, como diz Ehrard, no século XVIII La Motte se queixa de Homero por ter retratado na **Ilíada** e na **Odisseia** carneiros e bodes, no XIX a queixa de Taunay se

dará contra Zola por conta do retrato do “typo quase sempre mau e odiento” ou das “investigações científicas” que se concentram na “contemplanção e na analyse da corrupção, da immoralidade e das misérias humanas, mais ainda de ordem physica do que moral” (DINARTE, 1883, p. 44). Ou ainda um Carlos de Laet, que não poupará Eça de Queirós por seu “desapego dos mais comezinhos princípios das conveniências sociais” (LAET, *apud* NASCIMENTO, 2008, p. 177).

As diferenças existem entre os séculos XVIII e XIX e não podem ser ignoradas. Mas as semelhanças também se fazem presentes. Seja D’Aurevilly, Taunay ou Laet, as críticas dos que reprovavam em todo ou em parte o naturalismo se dirigiram à matéria que seus autores tomaram como motor de seus romances. Ainda que não tenham empregado o termo “belle nature”, parecem se queixar justamente da baixeza dos quadros e das situações oferecidos por romances como **Germinal**, **A carne** ou **O homem**. Não reprovavam o “retrato da natureza”, mas esperavam que este fosse amenizado, modificado, transfigurado pela literatura, tanto para poder estar à altura da arte literária quanto para que não atrapalhasse àqueles que desejavam se libertar dos condicionamentos mais baixos impostos por essa mesma natureza. Descrentes do estado de graça, os autores, por sua vez, ainda que aspirassem, como Zola, a uma melhora das condições de vida da sociedade, não acreditavam que isso pudesse se dar no apagamento ou disfarce de suas faces mais duras e repugnantes. Se houvesse redenção possível, esta teria que se dar na esfera da própria natureza.

Referências

AZEVEDO, A. **O cortiço**. 30ª ed. São Paulo; Ática, 1997.

BRUNETIÈRE, F. **Le roman naturaliste**. Paris: Phénix Éditions, 2002 [1ª ed. 1892].

_____. **L’art et la morale**. 2ª édition. Paris: J. Hetzel et Cie. Éditeurs, 1898.

D’AUREVILLY, J. Barbey. **Le roman contemporain**. Paris: Alphonse Lemerre Éditeur, 1902.

DINARTE, S. (Escragnolle Taunay). **Estudos críticos II – Litteratura e philologia**. Rio de Janeiro: Typ. De G. Leuzinger & Filhos, 1883.

EHRARD, J. **L’idée de nature en France dans la première moitié du XVIII siècle**. Paris: Albin Michel, 1994.

LAPORTE, A. **Naturalism ou l'immoralité littéraire – Émile Zola, l'homme et l'œuvre.** Paris: S/E, 1894.

LENOBLE, R. **Esquisse d'une histoire de l'idée de Nature.** Paris: Éditions Albin Michel, 1969.

NASCIMENTO, J. L. do. **O primo Basílio na imprensa brasileira do século XIX: estética e história.** São Paulo, Editora Unesp, 2008.

ROMERO, S. **O naturalismo em litteratura.** São Paulo: Typographia da província de São Paulo, 1882.

ZOLA, É. **O romance experimental e o naturalismo no teatro.** Tradução de Ítalo Caroni e Célia Berrettini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.