

ÉMILE ZOLA: A FORMAÇÃO DE UM MILITANTE¹

EMILE ZOLA: THE MAKING OF A MILITANT

Rilton Ferreira BORGES*

Resumo: Este artigo tem como objetivo traçar uma biografia de Émile Zola do ponto de vista intelectual, buscando em sua formação, trajetória pessoal e profissional, os caracteres que possam ter contribuído para que sua obra, sobretudo a partir de *Germinal*, passasse a ser reconhecida por seus contemporâneos, e também posteriormente, como uma espécie de “militância”, termo que será utilizado em sentido amplo, como defesa de uma ideia ou causa. A partir de documentações de diferentes ordens, tentaremos demonstrar alguns itinerários possíveis para compreender esta questão, relacionando Émile Zola, o contexto histórico, social e intelectual em que viveu, e alguns traços de sua obra, sobretudo a série *Os Rougon-Macquart*. Para tanto, a trajetória de Zola será dividida em três momentos: a militância na arte, a militância pelo Naturalismo e a militância política.

Palavras-chave: Zola – Militante – Intelectual.

Abstract: This article aims to draw a biography of Emile Zola by an intellectual point of view, investigating his formation, personal and professional trajectory, the features that may contributed to his work, mainly from *Germinal*, started to be known by his contemporaries, and lately, as a kind of “militance”, term used meaning “the defense of an idea or a cause”. From distinct kinds of documents, we will try to demonstrate some possible ways to understand this point, relating Emile Zola's historical, social and intellectual context with some marks of his books, especially *The Rougon-Macquart* series. Therefore, the trajectory of Zola will be divided in three stages: militancy in art, militancy in the Naturalism and political militancy.

Keywords: Zola – Militant – Intellectual.

Introdução

Segundo o biógrafo Matthew Josephson, a partir da publicação de *Germinal* em 1885, Zola passou a ser publicamente notado como um autor socialista. Esta percepção não causaria estranheza ao leitor familiarizado com o Zola do “caso Dreyfus”, que facilmente associaria esta atuação política à preocupação do autor em denunciar as péssimas condições de trabalho e de sobrevivência dos mineiros do norte da França. Esta leitura é ainda reforçada ao se notar, em carta de 16 de março de 1884 a Édouard Rod, que Zola conta ter reunido toda a documentação para um romance socialista, o qual hoje sabemos ser justamente *Germinal*. Porém, ao olharmos para o Zola do início da série *Os Rougon-Macquart* certamente teremos grande estranheza ao notar que o

* Mestrando em História – Programa de Pós Graduação em História – Escola de Filosofia Letras e Ciências Humanas – Universidade Federal de São Paulo – UNIFESP, Campus Guarulhos. Bolsista CAPES. Professor da Rede Pública Municipal de São Paulo. E-mail: riltonferreira.rf@gmail.com

autor de *L'Assomoir*, que retratava justamente os operários de Paris, ao defender-se das críticas sobre esta obra, que o acusavam de se “deleitar com a imundície”, declarava ser um bom burguês, de hábitos simples e recatados, totalmente adequado ao que se esperava de alguém de sua posição e, sobretudo, que sua obra carregava traços moralizantes que buscavam mostrar às autoridades o que deveria ser combatido para que os operários pudessem trabalhar melhor e viver de forma mais virtuosa (JOSEPHSON, 1958, p. 214). Teríamos aqui uma contradição, uma mudança de pensamento do autor, ou apenas mais um exemplo da complexidade do pensamento de Zola?

É certo que uma trajetória de vida dificilmente é um todo coerente, com início e desenvolvimento orientados a um fim específico. Como nos alerta Bourdieu (1996a, p. 183), ao tentarmos encontrar uma coerência interna ao produzirmos uma biografia, corremos o risco de estabelecer conexões arbitrárias e criar uma coerência entre certos aspectos que, na realidade, nunca existiu. Isso, porém, não nos impede de buscar, dentro de uma biografia, respostas para questões que surgem ao se analisar a vida de uma determinada personagem. Cabe, neste contexto, buscar não apenas o que se realizou, mas também as possibilidades não concretizadas, de modo a perceber, no indivíduo, sua liberdade de ação e de apropriação das ideias que estão a sua disposição. Esta concepção permite ao pesquisador observar a ação do indivíduo em suas possibilidades e limitações, tornando-o plenamente um sujeito histórico.

Além da preocupação metodológica do trabalho com a biografia de um autor como Zola, cuja ação política é escolhida como marco temporal do campo conhecido como História dos Intelectuais (SILVA, 2003, p.15), é preciso destacar o que chamaremos aqui de militância. Dentro de uma concepção ampla, o termo “militância” se refere à atividade de defesa de uma ideia ou ponto de vista. Zola, ao longo de sua trajetória, tomou partido em diferentes questões, a partir das quais tentaremos compreender seu percurso político e intelectual. Deste modo, a construção da biografia que se segue não se dará a partir dos marcos tradicionais de nascimento e morte, mas terá como base o percurso de Émile Zola na defesa de suas ideias, recuando e avançando no tempo conforme as necessidades que cada questão coloque.

Propomos aqui uma divisão do que chamamos de “militância de Zola” em três momentos: a militância na arte, a militância pelo Naturalismo e a militância política. A divisão que aqui propomos não se dá pela exclusão, visto que sobretudo as duas primeiras se misturam, e a última pode ser vista como decorrência das anteriores, mas pela predominância. Porém, como tentaremos demonstrar, cada uma destas três fases

guarda especificidades, tanto de método, quanto de posicionamento, que podem se relacionar tanto com a vida pessoal quanto com a obra literária de Zola.

A militância pela arte

O Salão de Arte de 1863, em Paris, teria uma novidade em relação aos anteriores. Devido ao grande número de reclamações, Napoleão III decidira fazer uma mostra paralela, na qual seriam expostos os trabalhos de pintores recusados para a mostra oficial. Émile Zola e Paul Cézanne, seu amigo de infância e que tivera seu quadro rejeitado pelo júri, receberam a notícia como uma vitória da nova arte que estava sendo proposta por nomes como Pissarro, Claude Monet e Édouard Manet. Esta medida, contudo, tinha outro objetivo: chocar o público acostumado à arte tradicional com estas telas, de modo que os novos pintores fossem reprovados pelo público da mesma forma que haviam sido reprovados pelo júri. Zola, fascinado pela nova experiência de arte que estes pintores traziam, sobretudo o estilo de Manet, decide abraçar a causa destes novos artistas. Através da amizade com Cézanne, Zola circulava por ateliês e exposições, tornava-se amigo de diversos artistas, conhecia suas técnicas e formas de produção, passava a entender a arte por dentro. Escreveu, então, um ensaio sobre as “três telas”, tomando partido da estética realista em detrimento da clássica e da romântica, publicado em um jornal de Aix-en-Provence. A possibilidade de uma nova arte, que Zola já ensaiava em seus escritos, tinha nas artes plásticas também uma possibilidade.

O que mais agradava Zola nestes novos pintores era a novidade, não exatamente a estética. Os quadros de Cézanne, por exemplo, nunca figuraram entre os favoritos de Zola. Mas a atitude de romper com o tradicional e propor o novo era, sem dúvida, o que mais atraía Zola. Sua concepção de arte vinha, em grande medida, de um autor que considerava um dos mais notáveis de seu tempo, Hippolyte Taine, autor de *Philosophie de L'art*, obra da qual Zola extraiu sua concepção de arte a serviço da ciência.

Mas, como atestam Troyat (1994) e Josephson (1958), nem sempre este foi o ideal artístico deste autor. Em sua adolescência, nos campos de Aix, Zola era um jovem entusiasmado pelo Romantismo. Via a arte como forma de embelezar o mundo, sendo o “poeta um profeta enviado por Deus para iniciar os homens nas perfeições da natureza” (TROYAT, 1994, p. 34). Foi na companhia de seus dois grandes amigos de infância e colegas no Colégio Bourbon, em Aix, Paul Cézane e Jean-Baptiste Baille (futuro cientista e professor da École Polytechnique de Paris) que Zola começou a se aprofundar em artes e literatura, começando a projetar seu trabalho como escritor,

justamente aproximando-se da poesia e do Romantismo, por volta dos 13 anos de idade. Nesta época, Zola e seus amigos descobriram Rousseau, Hugo e Musset. O primeiro trabalho de Zola, ainda aos treze anos, foi um romance de cavaleiros e donzelas medievais inspirado em um trabalho de Michelet (JOSEPHSON, 1958, p. 24).

Esta visão de mundo teria perdurado até o fim de seus estudos, aos dezenove anos, quando já vivia em Paris com a mãe e o avô (JOSEPHSON, 1958, p. 33). Desde a morte de seu pai, pouco antes de Zola completar sete anos de idade, sua família encontrava-se em graves problemas financeiros, o que obrigou sua mãe e seus avós maternos a mudarem de residência constantemente em Aix e a investir suas economias na educação do pequeno Émile Zola (TROYAT, 1994, p. 15). Quando a situação se tornou insustentável, a família mudou-se para Paris, onde a mãe de Zola, Emilie, podia trabalhar em serviços domésticos para sustentá-lo, quando Zola tinha já dezoito anos. Na nova cidade e na nova escola, o antes aplicado aluno, apesar de preguiçoso, que costumava figurar entre os primeiros de sua classe, passou a ser um aluno desencantado com os estudos e empolgado apenas com a literatura de seu tempo (TROYAT, 1994, p.26). Os clássicos, objeto de estudos em suas aulas, eram quase desprezados, o que talvez tenha ajudado Zola a decidir-se por ciências ao invés de letras, ainda em Aix, quando entrou para a segunda classe. Em Paris, Zola teve dois anos de estudo muito ruins e nenhuma amizade conquistada, o que o deixava ainda menos a vontade no ambiente escolar. Sua única dedicação era, então, a literatura (JOSEPHSON, 1958, p. 32).

Concluídos os estudos, Zola teve a resolução de que, se quisesse ser um literato, precisava ter um diploma (ZOLA, 1907, p. 6). Entre as carreiras possíveis, o jovem que almejava ser escritor decidiu que o Direito estaria mais de acordo com suas aspirações (JOSEPHSON, 1958, p. 36). Prestou as provas escritas em Sorbonne e foi aprovado, mas no exame oral recebeu uma nota baixa em História e foi considerado “inapto em Literatura” (TROYAT, 1994, p. 29). Passando as férias em Aix, decidiu que tentaria ingressar no curso de Direito em Marselha, que em tese seria mais fácil que em Paris. Contudo, Zola foi reprovado ainda na prova escrita, o que o fez desistir do diploma de bacharel e pensar em outra forma de sobreviver (JOSEPHSON, 1958, p. 38).

Aos vinte anos, Zola tornou-se uma espécie de *flâneur*, vagando por Paris e experimentando suas sensações, mas sem conseguir se fixar, enquanto sua mãe trabalhava para mantê-lo (JOSEPHSON, 1958, p. 39). Esta situação certamente o desagradava, levando-o a ignorar sua decisão da adolescência de nunca trabalhar em repartições e, com a ajuda de um amigo da família, conseguiu um emprego nas docas de

Napoleão, ao norte de Paris, calculando direitos alfandegários e fretes (JOSEPHSON, 1958, p. 40). Ganhava 60 francos por mês, valor que não era suficiente para uma pessoa se manter em 1860. Além do salário baixo, Zola não suportava o ambiente insalubre, o que o fez abandonar este emprego apenas dois meses após ser contratado (TROYAT, 1994, p. 35).

Vivendo já sem a mãe, Zola foi experimentando cada vez mais a miséria, o frio e a fome, mas sem nunca deixar de lado a literatura (JOSEPHSON, 1958, p. 42). Durante os extremos de pobreza, Zola começou a ter também experiências que só conhecia através da literatura, chegando a viver com uma prostituta (TROYAT, 1994, p. 32). Foi neste momento, provavelmente, que sua mente romântica começou a procurar uma nova forma de enxergar a realidade, mesmo que neste momento não fosse ainda um franco opositor do Império e descrente de sua religião.

Voltando à relação com a arte, vemos um Zola, então chefe do departamento de propaganda da Editora Hachette et Cie., tornar-se colaborador do jornal *L'Événement*, do mesmo dono do *Le Figaro*, Hippolyte de Villemessant, escrevendo uma coluna sobre literatura que teve grande sucesso (TROYAT, 1994, p. 54). Villemessant pediu a Zola, então, uma apreciação sobre a Exposição de 1866. Sob o pseudônimo de *Claude*, referência a seu primeiro romance publicado, Zola expõe sua indignação com a arte “conservadora” e com o júri que descartou nomes como Manet, defendendo os novos artistas e chocando os leitores (JOSEPHSON, 1958, p. 95). Os novos pintores acolheram Zola como seu defensor na imprensa, ao passo que o autor sentia-se muito a vontade para continuar escrevendo sobre arte ou, melhor dizendo, sobre como deveria ser a arte (TROYAT, 1994, p. 56).

Villemessant, em princípio, gosta do resultado da polêmica iniciada por Zola, que voltam as atenções para seu jornal. Mas, junto com a atenção, muitos protestos chegam à redação do jornal: ameaças do cancelamento de assinaturas, negociantes de artes retirando seus anúncios do jornal e até mesmo boatos de que a campanha de Zola contra a “arte acadêmica” estaria incomodando a Napoleão III que mandaria investigar o jornal (TROYAT, 1994, p. 56-57). O dono do jornal tentou equilibrar as coisas colocando um outro colunista que elogiava os pintores consagrados e debatia com Zola, o que não se sustentou por muito tempo. Após mais um artigo “iconoclasta”, Zola foi demitido do *L'Événement* (JOSEPHSON, 1958, p. 97). Após sua saída, como um último ataque, Zola reuniu suas crônicas neste jornal em um livro publicado com o título de *Mon Salon*, que dedicou a Cézanne, a quem não se referiu sequer uma única vez em seus artigos (TROYAT, 1994, p. 57). Como podemos depreender de Troyat (1994), Zola nunca foi

admirador da obra de Cézanne, e este nunca teve muito interesse pela literatura de Zola. Apesar dos fortes laços de amizade na infância, os dois tinham concepções diferentes de arte e, conforme amadureciam, iam se distanciando cada vez mais (JOSEPHSON, 1958, p. 101).

Neste primeiro momento, percebemos Zola em busca de uma concepção de arte. Esta ideia tinha uma premissa: o rompimento com o tradicional e consequente busca pelo novo (ZOLA, 1908, p. 17). Isto se dava, em grande parte, por Zola não mais conseguir dar conta do mundo a sua volta através do prisma romântico que predominou em sua juventude e ainda em seu primeiro livro publicado, *Contes a Ninon* (TROYAT, 1994, p. 49-50).

Outra fonte para esta relação com o inconformismo seria uma possível herança de seu pai (JOSEPHSON, 1958, p. 4-16). O pai de Émile Zola, o engenheiro italiano Francesco Zola (que ao se estabelecer em Marselha adotou o nome de François) lutava pela aprovação da construção do canal em Aix-en-Provence que se deu em 1846. Este canal seria sua principal obra, e a realização deste projeto traria à família estabilidade e certa comodidade financeira. Neste contexto, educado pela mãe e pelos avós maternos, Émile Zola cresceu entre mimos (JOSEPHSON, 1958, p. 11).

Este ambiente leve no qual Émile Zola era criado começou a se desfazer em março de 1847, pouco antes de Zola completar sete anos de idade, quando seu pai morreu durante uma viagem de negócios em Marselha, para a qual havia levado sua esposa, acometido por uma grave doença pulmonar que confundira, dias antes, com uma simples gripe. A morte de François Zola acarretou à família muito mais do que a perda do pai e do esposo: trouxe consigo a revelação de dívidas que o engenheiro italiano acumulara na busca pela aprovação de seus projetos. A família Zola precisou reorganizar as finanças: demitiu criados, começou a mudar de endereço e de padrão de vida. Emilie esperava que a família recebesse o pagamento que François teria direito pela construção do canal mas, em 1848, a crise política que a França vivia afetaria diretamente os Zola: com a ascensão de Napoleão III ao poder, diversas obras públicas foram paralisadas, entre elas a construção do canal de Aix. Com a interrupção da obra, o pagamento que Emilie receberia em nome de seu falecido marido também foi suspenso. Em 1851, quando finalmente a administração de Napoleão III chegou a Aix (após muita resistência na região), os direitos pela construção do canal deixaram de ser reconhecidos, o que obrigou Emilie a entrar em uma batalha judicial contra o novo governo, cujos custos eram, para ela, quase impagáveis. Quando finalmente o novo governo retomou o interesse pela construção do canal, ainda conhecido como Canal

Zola, a família recebeu uma pequena indenização (JOSEPHSON, 1958, p. 12-16).

Temos aqui um primeiro momento pelo qual Émile Zola toma contato com a política, ainda que indiretamente. Uma criança, dos 8 aos 11 anos de idade, dificilmente teria a completa dimensão de tudo que lhe ocorria, sobretudo a relação entre a política da França e os problemas financeiros de sua família. Contudo, não seria exagerado imaginar que sua mãe e seus avós tenham transmitido ao pequeno Émile toda a insatisfação com a nova administração que não reconhecia o direito que tinham e o papel que François Zola exercera para a cidade de Aix. Tendo consciência disto ou não, foi neste momento que Émile Zola pela primeira vez experimentou a oposição entre sua vida e o governo de Napoleão III, que seria o pano de fundo para as obras da série *Os Rougon-Macquart*.

A militância pelo Naturalismo

O que aqui chamamos de “militância no Naturalismo” é um desdobramento da militância na arte. Após reconhecer a necessidade de se buscar um novo modelo artístico, Zola passou a trabalhar em sua construção. Mas, para isso, precisava se estabelecer financeiramente (ZOLA, 1907, p. 5). Com a ajuda de outro amigo da família, Dr. Boudet, foi indicado para um emprego na editora Hachette et Cie. Durante o mês em que esperou a vaga, Zola trabalhou para o Dr. Boudet entregando cartões de Boas Festas a seus amigos, recebendo um pagamento simbólico, mas que já era suficiente para ajudá-lo a sobreviver (JOSEPHSON, 1958, p. 62).

Na Hachette, em fevereiro de 1862, Zola começou como empacotador e sua personalidade passou por uma grande transformação. Do jovem que pouco se dedicava aos estudos e depois vagava por Paris, passou a ser um trabalhador dedicado e bem visto dentro da empresa. Em pouco tempo a dedicação foi recompensada com uma promoção para o departamento de propaganda e um pequeno aumento de salário. Esta situação dava a Zola a esperança de poder, finalmente, dar a sua mãe uma nova condição de vida, restaurando o conforto que haviam perdido com a morte de seu pai (TROYAT, 1994, p. 43). É possível que esta disciplina de trabalho tenha ajudado a formatar o Zola escritor, também disciplinado e metódico na produção de seus romances, como podemos perceber em seus rascunhos (ZOLA, s.d., n.p.). O trabalho no departamento de propaganda da Hachette, onde se tornou chefe, o colocou em contato com o mundo da editoração. Ali teve contato com redatores, romancistas e historiadores. Descobriu como calcular o valor dos contratos e de venda das obras.

Conheceu os caminhos que levavam o livro ao público, passando pela propaganda nos jornais, pela aprovação dos críticos e pelas estantes das livrarias (TROYAT, 1994, p. 45-46). É bastante provável que este trabalho dentro da editora deu a Zola todo o instrumental necessário para que pudesse se lançar como autor com muita segurança.

Enquanto trabalhava como chefe do departamento de propaganda de uma das principais editoras da França, Zola se preparava para sua nova literatura. As ideias de Darwin e Laplace circulavam pela Europa e provavelmente ajudaram a fortalecer as esperanças sobre o poder da ciência em Zola. Sua maior influência, contudo, foi a de Hippolyte Taine, como já citamos anteriormente. Por alguns meses, Zola frequentou a Biblioteca Nacional em busca de informações para compor uma “filosofia” para sua arte, e imediatamente começou a trabalhar segundo esta nova “filosofia” (TROYAT, 1994, p. 62-65). Adquirindo confiança em seu trabalho, Zola resolveu deixar sobre a mesa de Louis Hachette, dono da editora, os manuscritos de algumas de suas poesias. Após um sermão inicial, repreendendo Zola pela liberdade tomada, Hachette aconselhou o novo autor a dedicar-se à prosa para que fosse mais lido, além de lhe conceder uma promoção como incentivo a sua nova carreira (JOSEPHSON, 1958, p. 68). Este foi mais um golpe, ainda que não o último, sobre o poeta romântico que dava lugar ao romancista naturalista. Zola tinha consigo a pretensão de ser um escritor grandemente lido e reconhecido, por querer se igualar a seu pai, que projetou o grande Canal Zola em Aix (TROYAT, 1994), ou por querer se igualar a Balzac e Hugo como um dos grandes nomes da literatura francesa (JOSEPHSON, 1958). Talvez um misto de ambos?

Hachette resolveu, então, encomendar a Zola um conto para uma revista infantil que editava. O conto intitulado *A Irmãzinha dos Pobres*, porém, não chegou a ser publicado, pois Hachette o considerou “revolucionário”. Segundo Josephson (1994, p. 69) não havia, de fato, nenhuma ideia “revolucionária” neste conto, mas alguns traços de crítica social podem ter levado Hachette a classificar o texto dessa forma. É preciso lembrar que a situação política da França era ainda tensa, e qualquer texto que pudesse ser interpretado como crítica à estrutura social vigente poderia trazer problemas ao autor e à editora. Sendo assim, o experiente Hachette preferiu não se arriscar. Em todo o caso, um pouco do autor que buscava representar a realidade com o máximo de detalhes já se revelava neste conto que não tinha grandes pretensões (JOSEPHSON, 1958, p. 69). Como chefe de propaganda da Hachette, Zola faz mais uma importante descoberta: os homens das letras precisavam sobreviver de alguma forma. A literatura é, ao mesmo tempo, sacerdócio e ganha-pão (TROYAT, 1994, p. 46). Isso incentivou Zola a trabalhar em busca de um dia poder viver apenas de sua pena. Mas, para isso, havia um longo

caminho a ser percorrido.

Tendo pronto o manuscrito de seu primeiro livro de contos, o *Contes à Ninon*, Zola o apresentou a Hachette, que imediatamente o recomendou ao editor Hetzel, que junto com Lacroix havia fundado a Librarie Internationale, livraria que editava traduções de importantes obras estrangeiras e de autores franceses ligados à esquerda e às “ideias revolucionárias”, como Hugo e Proudhon (Hachette provavelmente se convenceu de que Zola estava mais próximo dos autores desta editora do que da sua própria). Zola apresentou-se a esta editora em 1864. Segundo Henri Troyat (1994), Zola teria se apresentado a Hetzel de forma espirituosa e quarenta horas depois recebeu um bilhete avisando que Lacroix seria seu editor; segundo Matthew Josephson (1958), Zola apresentou-se timidamente a Lacroix, que prometeu ler seu manuscrito, mas só o fez após alguns dias de insistência de Zola. O que sabemos com certeza é que o primeiro livro de Zola foi publicado por Hetzel & Lacroix em outubro de 1864, poucos meses após a morte de Louis Hachette, fato que havia preocupado Zola a respeito de sua continuidade na editora (ZOLA, 1908, p. 22-23). Este primeiro livro publicado era ainda de inspiração romântica, reunindo contos de sua adolescência em Aix, de sua juventude em Paris e ainda alguns de quando já era funcionário da Hachette. Nesta obra, Zola era ainda um “filho de Rousseau” (JOSEPHSON, 1958, p. 72).

Aproveitando sua posição na Hachette, Zola usou seus contatos para ajudar a divulgar, também, seu primeiro romance, pedindo aos jornais que, além dos livros que enviava em nome da Hachette, dedicassem também algumas linhas a sua obra, o que causou certo mal-estar com seu chefe, pois seu livro publicado por Hetzel & Lacroix era constantemente associado à Hachette. A esta altura, com relativo sucesso como escritor iniciante e os consequentes convites para ser colaborador em diferentes jornais, a chefia da Hachette sugeriu que Zola “não desperdiçasse seu talento na propaganda da Hachette” (JOSEPHSON, 1958, p. 83) e tentasse viver apenas como escritor. Era uma forma educada de dizer que não queriam mais ter entre seus funcionários um autor a respeito de quem um representante do Procurador Imperial havia feito perguntas (JOSEPHSON, 1958, p. 83). Zola, então, pediu para ser demitido em janeiro de 1866 (ZOLA, 1908, p. 55). *La Confession de Claude*, seu primeiro romance, não fez grande sucesso, mas ajudou a consolidar o nome de Zola como sendo um escritor profissional. Nesta mesma época, Zola começa a conhecer os amigos pintores de Cézanne, sua futura esposa, Éléonore-Alexandrine Meley, e passa a ter contato pessoal com Gustave Flaubert, de quem se tornaria um grande amigo e interlocutor na literatura (JOSEPHSON, 1958, p. 158).

A formatação de um Zola “escritor”, contudo, dava-se principalmente através de seu trabalho na imprensa. Seu primeiro trabalho de grande repercussão foram os artigos sobre arte no *L'Événement*, mas como vimos não duraram muito tempo. No entanto, mais do que usar os jornais como suporte para seus textos, Zola via na imprensa um veículo de propaganda para suas ideias (ZOLA, 1908, p. 56). Conseguia frequentemente espaço nos jornais que publicavam críticas aos seus trabalhos para suas respostas, que geralmente causavam polêmicas ainda maiores (TROYAT, 1994). No caso de *La Confession de Claude*, Zola chegou a “armar” um debate, pedindo para conhecidos que o atacassem (JOSEPHSON, 1958, p. 116). Isto talvez não fosse necessário, visto que esta obra chegou a ser investigada por atentado à moral e muitas das críticas se direcionavam mais ao autor do que à obra em si (TROYAT, 1994, p. 65).

Após o pouco êxito de seu primeiro romance, Zola passou a buscar um tema forte, que culminou em *Thérèse Raquin*, no qual o autor buscou fazer uma ficção que parecesse real: começou a tratar seus personagens com o rigor de um cientista que descreve um animal e se sentiu orgulhoso ao constatar, aos 27 anos, que o cientista havia matado o poeta dentro de si (TROYAT, 1994, p. 64). O livro foi publicado com cortes no texto original e acréscimos “moralizadores” por parte dos editores, o que em muito desagradou Zola, que a esta altura assumira o compromisso em mostrar a realidade, e não necessariamente com a aprovação do público (TROYAT, 1994, p. 64). A crítica se dividiu, mas acabou sendo majoritariamente negativa. Para Zola, o importante, naquele momento, era que o livro fosse comentado, e a curiosidade despertada pelas críticas fez com que o livro tivesse boas vendas. Zola declarou que seu objetivo com esta obra era, antes de tudo, científico, e se empenhou em defender sua obra na imprensa. Hippolyte Taine chegou a escrever a Zola reconhecendo em *Thérèse Raquin* uma genuína aplicação de suas ideias (TROYAT, 1994). Foi neste contexto que surgiu o projeto dos *Rougon-Macquart*. Esta série, que teria inicialmente dez livros a serem publicados em dez anos, e acabou tendo um total de vinte obras, seria a aplicação do Naturalismo que Zola passara a pregar (ZOLA, s.d., n.p.).

Zola inspirou-se em Balzac: admirava-o, mas não admitia copiá-lo. Para seu projeto estabeleceu um plano de trabalho e trabalhava a partir de um método. O autor se aproximou das ciências exatas e acreditava que o romancista e o cientista compartilhavam a missão de aprofundar o conhecimento sobre o real. Portanto, o público que admirava os cientistas do século XIX deveria confiar nos escritores que tivessem a mesma disciplina intelectual: se o século era científico, a literatura era obrigada a sê-la (TROYAT, 1994, p. 69-71).

Entre as principais referências para Zola no início deste projeto estavam a *Introdución à la médecine expérimentale*, de Claude Bernard; o *Traité de l'hérédité naturelle*, de Prosper Lucas; a *Philosophie de l'art*, de Taine; a *Physiologie des Passions* de Charles Letourneau; estudos de Darwin então recentemente traduzidos para o francês (ZOLA, s.d., n.p.).

Zola usou o materialismo, a fisiologia e a hereditariedade para mostrar os vícios e a degeneração presentes no reinado de Napoleão III, o qual abominava, por considerar um governo “antinaturalista”, o que significava dizer que, sob Napoleão III, a França não respeitava as liberdades, sobretudo artísticas. Como mostra o importante estudo de Bourdieu (1996b, p. 65), neste momento, os artistas franceses estavam subordinados a “mecenas”, que por sua vez estavam subordinados ao Imperador, o que limitava bastante a possibilidade de criação. Zola trabalhou na Biblioteca Imperial assiduamente para criar a árvore genealógica dos Rougon-Macquart. Ao apresentar o projeto a Lacroix, conseguiu um contrato com o editor que garantia os quatro primeiros tomos e um salário de 500 francos por mês (TROYAT, 1994, p. 71). A partir de então, estabeleceu uma rigorosa rotina de trabalho para dar conta deste projeto que se pretendia monumental. O desejo de Zola era fazer o leitor ver um mundo que desconhecia. Sua técnica fazia a obra apresentar-se como uma caricatura que, neste caso, servia como ampliação para mostrar a essência da realidade, sendo semelhante ao microscópio do cientista no laboratório.

A obra que inicia sua “História natural e social de uma família”, subtítulo dos *Rougon-Macquart*, é *La Fortune des Rougons*. Esta começou a ser publicada em folhetim em 1870, mas a publicação foi interrompida pela guerra com a Prússia, que demandava mais espaço no jornal, sendo retomada em 1871 pelo jornal *Le Siècle*. Enquanto isso, Zola observava, com dificuldades para compreender, as insurreições que se intensificavam e os conflitos entre Versalhes e a Comuna. Todos estes acontecimentos incentivaram Zola a trabalhar na continuação de sua série, sobretudo quando os conflitos terminaram e Paris pareceu se preparar para um “novo reinado”: o do Naturalismo (JOSEPHSON, 1958, p. 153). Esta esperança aumentou quando *La fortune des Rougons* foi publicado em livro e elogiado por Flaubert, que recebeu um volume enviado pelo próprio Zola.

A partir de então, o método de Zola para escrever estava estabelecido, e este só iniciava um novo romance após a conclusão de 5 dossiês (ZOLA, s.d., n.p.):

- 1-características dos heróis e ideia geral do livro (“Ébauche”);
- 2-determinar estado civil, antecedentes hereditários, traços marcantes das

personagens;

3-investigação sobre o meio em que se envolvem, profissão que exercem, etc.;

4-notas de leituras, jornais e entrevistas para dar *autenticidade*;

5-plano capítulo por capítulo.

A partir deste planejamento, Zola deixava a “inspiração fluir” e escrevia de 3 a 5 páginas por dia (TROYAT, 1994, p. 90-91). Todas as personagens da série que fazem parte da família Rougon-Macquart receberam traços de demência ou alcoolismo, heranças genéticas dos patriarcas da família mostrados no primeiro livro da série, variando segundo o meio em que estavam inseridas. Ao final, Zola teria traçado um panorama da sociedade do Segundo Império e teria dado cabo de um trabalho científico.

Em *La Curée*, Zola explorou o universo dos abastados de Paris, e para isso faz uma densa pesquisa que foi de entrevistas com amigos ricos à análise de mapas de Haussmann e livros de empréstimo de crédito imobiliário. Cabe lembrar aqui que quando Zola chegou a Paris, com dezoito anos, a cidade estava sendo reconstruída a cargo do Barão de Haussmann, de modo que toda a dinâmica da cidade estava se reconfigurando. Este contexto certamente impressionou o jovem que acabara de chegar e que até então pouco conhecia além dos campos da Provença. Publicado inicialmente no jornal *La Cloche*, este romance começou a ser denunciado pelos leitores ao procurador da república que convenceu Zola a suspender a publicação (ZOLA, 1908, p. 86). Zola escreveu um artigo defendendo sua obra dizendo que ela era um retrato dos problemas do Segundo Império; mas o que incomodava o público era a sexualidade violenta apresentada na obra. Quando *La Curée* foi lançado em livro por Lacroix pouco se comentou, pois a imprensa estava mais preocupada com a política (TROYAT, 1994, p. 93). Após a falência da Lacroix, Zola foi apresentado ao editor Georges Charpentier, a quem fez a proposta quase absurda de lhe pagar um salário fixo para produzir dois livros por ano. Charpentier, que via nele um grande potencial de vendas, não apenas aceitou a proposta como adquiriu os direitos dos dois primeiros livros da série dos *Rougon-Macquarte* (JOSEPHSON, 1958, p. 167). Zola passou a se dedicar com tranquilidade ao *Ventre de Paris*, no qual sua pesquisa se debruçava sobre o mercado de Les Halles. Segundo Troyat, a efusão de aromas e sabores que se desprendem da obra fizeram com que o público tivesse maior aceitação a ela, vendendo mais que os dois primeiros da série, mas sem conquistar a unanimidade da crítica (TROYAT, 1994, p. 94-95).

Neste momento, Zola começou a estreitar laços com outros dois grandes nomes da literatura de sua época: Edmond de Goncourt e Flaubert, sentindo-se mais amigo

deste último. Na casa de Flaubert, teve reuniões frequentes com Goncourt, Guy de Mupassant, Alphonse Daudet e Ivan Torgueniev, formando o “grupo dos cinco”. Estes eram, na mesma medida, amigos e colaboradores. Em torno destes nomes começaram a se agrupar jovens escritores que abraçaram o projeto literário proposto por estes. Aliás, não só um projeto literário, mas todo um modo de vida que inclui a profissionalização do escritor. Estes passaram a se dedicar à administração das receitas geradas por suas obras, ocupando lugar de destaque em meio à sociedade e renunciando à excentricidade dos escritores de outros tempos. Tornaram-se membros da burguesia e assumiam o comportamento desta em oposição aos “boêmios da escritura”, com quem os naturalistas “não têm o que discutir” (TROYAT, 1994, p. 98-101). Os autores passavam então a ser responsáveis não apenas por entreter, mas por educar a sociedade e os novos escritores. E estes precisavam se diferenciar dos “amadores”, pois qualquer um pode escrever, mas um profissional vive disso (TROYAT, 1994, p. 102). É provável que os jovens escritores que seguiam Zola tenham se inspirado muito mais em seu modelo de “profissional de sucesso”, capaz de viver apenas da literatura, do que em seu ideal “naturalista” de escrita, visto que, como nos lembra Bourdieu (1996b, p. 72), o campo da literatura vivia um contexto em que a profissionalização do escritor era fundamental para libertá-lo da subordinação a outros campos.

Zola engajou-se no romance *La Conquête de Plassans* e na adaptação para o teatro de *Thérèse Raquin*, mas ambos fracassaram enormemente (o livro vendeu apenas 17 exemplares em 6 meses e a peça foi suspensa após 17 apresentações). Com 34 anos, o autor começou a se questionar se alcançaria o sucesso que Flaubert, por exemplo, havia alcançado quando tinha esta mesma idade (TROYAT, 1994, p. 104).

O projeto seguinte foi *La Faute de l'Abbé Mouret*, no qual sua pesquisa recaía sobre a religião e seu embate contra a natureza. Zola, que recebeu alguma formação religiosa por parte da mãe e descendia de uma família muito religiosa por parte de pai (JOSEPHSON, 1958, p. 4), se dedicou ao estudo de obras religiosas, como escritos dos jesuítas espanhóis e a *Imitação de Cristo* de Thomas de Kempis, além de assistir a várias missas em companhia de sua esposa (TROYAT, 1994, p. 105-106). Para a paisagem, buscou dicionários, exposições de horticultura e recorreu às lembranças dos arredores de Aix. Em meio a este processo, mudou-se para uma “casa burguesa”, maior e mais ostentosa: era necessário mostrar seu triunfo como escritor (TROYAT, 1994, p. 120-121). Como nas outras publicações, a crítica foi pesada, sobretudo no que se referia à “animalização” das personagens. Seus poucos defensores na imprensa foram seus amigos e seguidores. O livro seguinte foi *Son Excellence Eugène Rougon*, cuja

personagem principal já havia aparecido em *La Conquête de Plassans* e então se tornara ministro do Império para mostrar um “regime resplandecente por fora, mas podre por dentro” (TROYAT, 1994, p. 110). Os prazeres da carne dão lugar à dominação intelectual, e as tramas amorosas dão lugar às tramas políticas. Zola utilizou-se de entrevistas e pesquisas na biblioteca do Palais-Bourbon para compor a obra. Por intermédio de Tourgueniev, romancista russo radicado na França, a obra foi publicada primeiramente na Rússia pela revista *Le Messager de l'Europe*, onde alcançou grande sucesso – de público e financeiro (TROYAT, 1994, p. 110). Na França não houve grande repercussão; talvez, suporia Zola (ZOLA, 1908, p. 6), pelo fato de escrever muito em pouco tempo: os seis primeiros volumes do *Rougon-Macquart* foram publicados entre 1870 e 1876. Esta produção, apesar de grande, estava aquém do combinado entre Zola e Charpentier, que estabeleceram dois romances por ano. Mas, devido ao sucesso de seu autor, Charpentier reformulou o contrato e, ao invés de um salário fixo, Zola teria participação nos lucros dos livros o que, ao invés de deixar Zola em dívida com Charpentier, fez o editor dever cerca de 10.000 francos a Zola (JOSEPHSON, 1958, p. 201). A esta altura, aliás, o projeto dos *Rougon-Macquart* já havia crescido para vinte volumes (TROYAT, 1994, p. 124).

Após se aventurar pela alta sociedade, Zola decidiu buscar o operário e sua degradação em Paris. A personagem Gervaise seria o grande nome de *L'Assomoir*. A pesquisa, desta vez, foi uma observação pessoal das ruas e ambientes operários. Zola entrou em bares, lavanderias, percorreu becos. Leu *Le Sublime*, de Denis Poulot, que descreve a situação de trabalhadores e prevê a criação de sindicatos, e *Dictionnaire de la langue verte*, de onde extraiu uma lista de gírias que “o encantam por sua sonoridade brutal” (TROYAT, 1994, p. 115). Zola não se contentou em usar a linguagem dos trabalhadores quando lhes dava a voz, mas também na narração, mergulhando o leitor no universo operário. Zola previa as críticas, sobretudo referentes à simplificação da psicologia das personagens para encaixá-las em suas teorias. Submeteu os manuscritos ao jornal republicano radical *Le Bien Public*, que aceitou publicá-lo com cortes. Mesmo com os cortes, os leitores protestaram e a publicação foi suspensa. Além dos protestos do público, a imprensa conservadora acusa Zola e *Le Bien Public* de difamarem aos operários. Esta manobra visava jogar os trabalhadores contra o jornal, tirando votos dos quais dependiam os republicanos radicais (JOSEPHSON, 1958, p. 213). Recomendado à revista *Le République des lettres*, de pequena circulação, Zola continuou sendo atacado com críticas cada vez mais duras, acusado de “imundície” e “pornografia”. O autor defendia-se dizendo que cumpria um papel moralizador: mostrava a realidade para

mudá-la, para tirar o trabalhador desta imundície em que vivia. Chegou a declarar-se um “bom burguês” e que as pessoas se surpreenderiam ao ver como sua vida era regrada (JOSEPHSON, 1958, p. 214).

Para Zola, esta avalanche de críticas lhe rendeu uma boa propaganda (TROYAT, 1994, p. 119). Quando o livro foi finalmente lançado, o debate reapareceu, mas surgiram alguns críticos importantes que deram valor ao trabalho de Zola. Os críticos o acusavam de imundície, de desprezo ao povo, ou mesmo de plágio de *Le Sublime*. Toda esta polêmica aguçou a curiosidade dos leitores e fez com que *L'Assomoir* vendesse rápido e regularmente. Charpentier, seu editor, tornou Zola sócio nos lucros das vendas e o autor passou a ganhar muito dinheiro (TROYAT, 1994, p. 119). A obra atingiu toda a sociedade: os abastados tinham curiosidade pela novidade (era a obra a ser lida para se ter assunto nos salões e recepções); a burguesia ficou chocada, mas se apropriou da imagem dos operários produzida por Zola para atacá-los; e os operários, a grande novidade no público leitor de Zola, reconheceram a verdade em que viviam e se identificaram com a obra (TROYAT, 1994, p. 119). Zola, com o sucesso, tornou-se uma espécie de novo rico e despertou o ciúme de amigos, como Goncourt. Contagiado pelo sucesso, Zola sentia-se seguro para tentar escrever para o teatro, usando o humor, mas fracassou outra vez (TROYAT, 1994, p. 120). Escreveu, em seguida, *Une page d'amour*, romance que julgava ser um pouco mais modesto, em que sua pesquisa recaí sobre o amor. A obra é mais contida, foi recebida de forma simpática pela crítica, mas, talvez por isso, não vendeu muito (TROYAT, 1994, p. 123). É interessante notar o quanto as vendas das obras de Zola estavam atreladas à polêmica surgida na imprensa. Zola sabia muito bem disso, e procurou aproveitar esta forma de divulgação sempre que podia.

Zola mudou-se para o campo em 1878 e formou uma imensa propriedade em Médan, onde pôde se dedicar a escrever e a atividades corriqueiras do dia a dia, como cuidar de suas roseiras e brincar com seus cães, além de receber seus amigos e seguidores, apelidados pela imprensa de “senhores Zola” (TROYAT, 1994, p. 128). Sua propriedade quase bucólica era cortada por uma estrada de ferro: único barulho que não o incomodava, mas o inspirava por celebrar a vida moderna. Após deixar de receber uma condecoração que dava como certa (um ministro havia declarado à imprensa que a daria, mas voltou atrás na última hora), o autor escreveu um artigo publicado primeiro na Rússia, depois na França no *Le Figaro*, em que atacava os homens de letras, mesmo alguns nomes de peso. Este artigo foi o motivo para que perdesse uma segunda condecoração. A partir de então, Zola passou a rejeitar toda premiação deste tipo.

Dedicou-se, então, ao trabalho em *Nana*. Para entrar no mundo da prostituição

entrevistou vários amigos, que aos poucos foram lhe apresentando lugares e pessoas que ampliaram sua visão sobre este mundo que desconhecia. Segundo Troyat (1994), sua esposa não se sentia confortável, mas ao mesmo tempo confiava em seu marido e respeitava seu trabalho. Para Zola, “a questão filosófica é esta: toda sociedade correndo atrás do próprio rabo. Uma matilha atrás de uma cadela que não está no cio e que zomba dos cães que a seguem” (ZOLA, s.d, n.p.). As descrições de Zola são cheias de uma sensualidade carregada, nos detalhes do corpo, nos aromas, luzes e sensações. Antes mesmo do lançamento, o livro já havia uma campanha de propaganda feroz, nunca antes vista para um livro de Zola (JOSEPHSON, 1958, p. 246-247). *Le Voltaire* iniciou a publicação em folhetim em 1879 e a crítica foi tão violenta quanto a de *L'Assomoir* (TROYAT, 1994, p. 135). O lançamento do livro aumentou a polêmica. As críticas jogaram Zola no esgoto, mas, para o público, era como se um pedestal fosse construído para o autor: *Nana* não foi só um sucesso de vendas, sua heroína tornou-se um símbolo (TROYAT, 1994, p. 135). Em seguida, uma adaptação para o teatro de *L'Assomoir*, que não havia agradado a Zola, tornou-se um grande sucesso; sua centésima apresentação foi gratuita, formando filas imensas e atraindo um público muito variado. Zola afirmou-se, finalmente, como um grande nome (JOSEPHSON, 1958, p. 255).

Zola e Cézane mantiveram a amizade, mas não se entendiam do ponto de vista intelectual: um criticava o trabalho do outro. Aliás, Zola se desencantara com os pintores de um modo geral, mesmo com aqueles que outrora defendera: estes não seguiam o espírito do Naturalismo. Em 1880, morreu Flaubert, levando Zola a refletir sobre a futilidade de sua glória. Neste momento, foi apresentado a Schopenhauer e identificou-se com seu pessimismo. Em seguida, sua mãe também faleceu (TROYAT, 1994, p. 142-146).

Após escrever sobre política por um período, Zola abandonou a imprensa e passou a trabalhar em *Pot-Bouille*, romance no qual a burguesia seria analisada. Acreditava que falar da burguesia era lançar a acusação mais violenta possível sobre a sociedade. Zola escreveria, então, sobre o meio no qual estava inserido: uma manobra bastante arriscada para um cientista que busca a neutralidade. Contudo, um incidente o atrapalha no início da publicação em folhetim: um homônimo de uma de suas personagens vai aos tribunais exigir que seu nome não seja usado e vence. Outros tentaram o mesmo, mas Zola conseguiu se defender e a obra foi publicada com apenas uma alteração. Zola parecia menos à vontade para falar sobre a sociedade que frequentou, e a crítica não tardou em atacá-lo, conclamando a burguesia, que fez dele um sucesso de vendas, a se revoltar contra o retrato pintado por Zola a respeito dela.

Mesmo seus amigos acharam que a obra “ultrapassava o objetivo visado” (TROYAT, 1994, p. 150-151).

Au Bonheur des Dames, o romance seguinte, já estava sendo produzido. O alvo, desta vez, era o comércio de Paris, representado através de uma luta entre o pequeno comércio e uma grande loja. Zola queria mostrar a modernidade, por isso abandonou o pessimismo das últimas obras e assumiu que o comércio a todo vapor representava o futuro das massas populares, e o pequeno comércio, a deterioração do mundo antigo. Não aceitava rótulos, mas se aproximava de Guesde, Fourier, Proudhon e Marx, ainda que seja difícil delimitar a presença destes pensadores nas anotações deixadas por Zola. A obra foi excepcionalmente bem recebida pela imprensa, mas Zola não gostou do livro, achando que ele não se diferenciava do que estava sendo publicado por outros autores à época (TROYAT, 1994, p. 154-155).

Inspirado em novas leituras científicas, partiu para *Le Joie de vivre*. Influenciado por Charcot e leituras médicas, se aproximou da psiquiatria. Instaurou-se um breve debate sobre o possível plágio a uma obra ainda não publicada de Goncourt, mas a questão se resolveu como se fosse um grande mal entendido. A crítica associou as personagens a experiências pessoais de Zola que, segundo Troyat (1994), de fato usou muito de si no romance, apesar de o próprio Zola não se referir ao personagem masculino da obra como inspirado em si (ZOLA, 1908, p. 231-232).

Chegou o momento do 13º livro da série: *Germinal*. Para ele, Zola precisou empreender uma densa pesquisa de campo, indo ao Norte da França para conhecer de perto uma mina de carvão, em 1884 e, coincidentemente, chegou em meio a uma greve que duraria 56 dias e acabaria fracassando. Assistiu a comícios, entrevistou operários, desceu à mina e teve a sensação de que nunca retornaria à superfície, anotando tudo o que pôde sobre o “inferno”. Observou os trabalhadores negros pelo carvão, os corredores estreitos, os trilhos. Havia tanta informação que sentia que sua dificuldade seria a de não transformar seu romance em uma reportagem pitoresca. Visitou também as casinhas dos assentamentos, entrevistou médicos sobre as possíveis doenças, se informou sobre os salários, as atividades de lazer, bebeu cerveja nos botequins. Zola estava convencido de que não eram os trabalhadores que deviam ser atacados, mas o sistema capitalista que os degenerava. Acreditava que o simples ato de mostrar esta realidade teria mais efeito do que formular um ataque (TROYAT, 1994, p. 162-164).

Germinal é a história de uma revolta do Trabalho contra o Capital. Ao contrário de *Les Misérables*, de Hugo, não são intelectuais que lutam por suas ideias, mas pessoas simples obedecendo a um instinto animal que os leva a exigir mais justiça (TROYAT,

1994, p. 166). Seu lançamento coincidiu com a atmosfera de debate social em que a França estava inserida, incentivados pelos funerais de Jules Vallès (jornalista e político de extrema esquerda) e Victor Hugo, em 1885. O livro chocou e causou espanto ao mostrar que esta situação ainda existia na França em pleno século XIX. A obra não teve o mesmo sucesso de vendas de *L'Assomoir*, mas vendeu bem. Zola se via como um “despertador de consciências” e classificou sua obra como uma “obra de piedade”, rejeitando mais uma vez o rótulo de socialista (ZOLA, 1908, p. 250). Tornou-se o autor francês mais lido e admirado, mesmo fora da França: em Rússia, Itália, Alemanha, Áustria, Inglaterra, Espanha e Portugal era visto como chefe de escola, de modo que seu Naturalismo começou a se espalhar (TROYAT, 1994, p. 169).

A cada novo romance, Zola fazia uma nova crítica à sociedade capitalista, baseando-se no retrato que pintava dos trabalhadores, fosse no campo (como em *La Terre*, de 1887) ou no ritmo acelerado das ferrovias (como em *La Bête Humaine*, de 1890), ou ainda através do mercado financeiro (como em *L'Argent*, de 1891). Começou, então, a pleitear um lugar na Academia, honra da qual anteriormente zombava. Mas não buscava propriamente honras pessoais: queria legitimação para o Naturalismo. Em diferentes ocasiões seu projeto foi malgrado, sempre rejeitado em detrimento a outros nomes. Mas este desejo também causou certo desgosto entre alguns de seus antigos aliados, como Goncourt que imaginara uma espécie de academia paralela, na qual Zola e outros nomes da nova literatura figurariam. Octave Mirbeau, em agosto de 1888, publicou um artigo em *Le Figaro* no qual denunciava que seria uma traição de Zola aos próprios princípios ao desejar uma vaga entre os “imortais”. Com o tempo, a obstinação de Zola em tentar uma vaga na Academia passou a ser um ataque: o autor acreditava que a cada recusa, era a Academia que se ridicularizava ao não aceitá-lo. Sobre este ponto, Bourdieu (1996b, p. 79) lembra que Baudelaire já havia se candidatado à Academia como uma espécie de “ataque simbólico”, sendo plausível crer que Zola tivesse uma intenção semelhante. Ao ser criticado por uma jornalista que o acusava de “deixar de ser anarquista” para se candidatar à Academia, Zola respondeu no jornal *L'Écho de Paris*, em 1892:

Sou pela gradativa transformação da sociedade, quero reformas, sem violência, e creio que não se apressa o passo do progresso, que não se resolve os problemas sociais com granadas, nem com caldeirões de dinamite (ZOLA, 1892).

Talvez Hachette não tenha sido preciso ao definir Zola como um “revolucionário” anos antes. Ainda que envolva uma discussão bastante complexa, podemos supor, a

partir da análise de Eley (2005), que o termo “revolucionário” estava mais próximo de identificar atitudes insurrecionais, que após a Comuna de Paris eram associadas aos anarquistas, do que outros grupos de esquerda. E, ainda segundo Eley (2005, p. 129), o anarquismo estava mais ligado aos boêmios nos anos de 1880-90, grupo o qual Zola criticava do ponto de vista literário, mas também político e social (TROYAT, 1994, p. 101).

A militância política

Zola envolveu-se com a política por um caminho bastante peculiar. Em 1870, tentou entrar para a guarda nacional, mas foi recusado por ser míope. Queria defender a França na guerra contra a Prússia. Em meio à insegurança de Paris, decidiu ir com a mãe e a esposa para o subúrbio de Marselha, onde se sentia feliz por estar seguro, mas triste por não ser um dos que anunciava o fim do Império. Zola era um opositor veemente de Napoleão III, ficando ao lado dos republicanos, mesmo não se identificando totalmente com estes. Em Marselha se deparou com republicanos divididos, chegando a ser preso por grupos diferentes. Buscando estabilidade, tentou conseguir uma posição política, mas para isso precisou ir a Bordeaux, onde estava a sede do governo provisório. Queria um cargo de prefeito ou subprefeito, mas acabou se contentando com um lugar como secretário num ministério em Bordeaux, levando para lá sua mãe e sua esposa. Zola observava o desenrolar e os resultados da guerra Franco-Prussiana com pesar, pois cria que esta guerra poderia ser evitada. Mesmo assim, tinha esperança de que o capítulo seguinte fosse o surgimento de uma França “naturalista” (livre, que se entusiasmava com a ciência e a arte) (JOSEPHSON, 1958, p. 153).

Parcialmente estabelecido, Zola retomou sua atividade como jornalista e observou a política em Bordeaux como crítico. Chegou a ter certo desprezo pelos deputados, “que mal sabem levantar a mão para votar” (TROYAT, 1994, p. 85). Chegou a declarar que, em Bordeaux, “a França será executada” (TROYAT, 1994, p. 84). Criticava, por exemplo, a “ingratidão” para com Garibaldi, que lutou pela França, mas “quis continuar sendo italiano”. Os deputados jogavam uns aos outros a responsabilidade pela derrota para a Prússia. Zola não se sentia bem neste meio e assim que a Assembleia decidiu ir para Versalhes, o autor retornou a Paris com a família, deixando a política um pouco de lado (JOSEPHSON, 1958, p. 153).

Anos depois, Zola foi eleito conselheiro municipal de Médan em 1881 e se divertia com a função (TROYAT, 1994, p. 147). Estava mais dedicado ao jornalismo,

contribuindo para vários periódicos, mas sem escrever romances. Escrevendo sobre literatura, acabava escapando para a política, e se colocava como crítico violento da República, pois esta não compreendia a importância do movimento naturalista, nem fazia jus ao caráter de representante do povo. Zola e seus companheiros se envolveram em embates através da imprensa, até que Zola decidiu abandonar o jornalismo, deixando de escrever sobre política (TROYAT, 1994, p. 149).

A saída do jornalismo não representou, contudo, a saída definitiva de Zola da política. Sobretudo após a publicação de *Germinal* e sua adaptação ao teatro, Zola passou a ter entre seus defensores os representantes da esquerda. O romance que o próprio autor considerava “socialista” (ZOLA, 1908, p. 232) tornara-o, aos olhos da sociedade, também um “socialista”. Zola rejeitava qualquer “rótulo”, mas aos poucos identificava seu projeto Naturalista aos ideais da esquerda (ZOLA, 1908, p. 250). Não é de se estranhar, portanto, que quando a adaptação de *Germinal* para o teatro foi proibida, em 1885, por conter uma cena na qual os grevistas lutavam com a polícia, toda a imprensa de esquerda se solidariza contra esta “censura partidária” (TROYAT, 1994, p. 174). Zola decidiu levar o caso ao Parlamento, com a ajuda do líder radical Geroges Clemenceau: uma proposta de emenda foi encaminhada para a Comissão de Orçamento com o objetivo de cortar o subsídio dos funcionários encarregados da censura teatral, o que indiretamente acabaria com a censura. Aprovada pela comissão, a proposta foi reprovada pela Câmara, em sessão assistida por Zola. O autor, furioso, redigiu um artigo para atacar deputados e autores coniventes. Zola queria engajamento dos autores na luta contra a censura (TROYAT, 1994, p. 175).

Após a publicação de *La Débâcle*, em 1892, Zola teve mais problemas com as autoridades. Este romance, que retrata a guerra entre a França e a Alemanha em formação, recebe inicialmente elogios da imprensa. Os ataques começaram a vir por seu antigo amigo, então adversário, Goncourt, que acusou Zola de descrever algo que não havia visto, como se conhecesse a guerra. Alguns autores que participaram da guerra apontaram imprecisões, mas a principal crítica estava no sentido geral da obra: Zola condenava Napoleão III e os generais incompetentes que levaram a França à derrota. Uma onda de ataques se levantou contra o autor, vinda de autores, militares, padres e do público: a Alemanha não era culpada; os generais haviam sido difamados; o exército, desonrado; os bravos combatentes, desmoralizados. Enfim, a nacionalidade francesa havia sido ferida por este “italiano”, que ainda por cima anistiava os “perversos” agentes da Comuna (TROYAT, 1994, p. 215). Apesar de nascido na França, Zola foi considerado estrangeiro até 1861, ano de sua naturalização, por seu pai ser italiano.

Após o último volume de seus *Rougon-Macquart*, *Le Docteur Pascal*, publicado em 1893, Zola estava cansado imaginava o que faria após este trabalho de anos. Decidiu fazer com a esposa uma viagem por diversos países da Europa. Em outubro de 1894, chegou a Roma, onde se encantou com a calorosa recepção e fez questão de dizer a todos que tinha sangue italiano correndo nas veias (TROYAT, 1994, p. 228). Nesta viagem, em uma recepção na embaixada francesa, Zola ouviu falar da prisão de um certo capitão Alfred Dreyfus, acusado de espionagem. O caso, que naquele momento não atraiu a atenção de Zola, acabou vindo em sua direção pouco tempo depois. Já trabalhando em uma nova série de romances, “As Três Cidades”, Zola publicou, por motivos alheios a Dreyfus, um artigo no *Le Figaro* contra o antissemitismo e um nacionalismo exacerbado que tomava conta da França. Ao tomar conhecimento de detalhes do caso, Zola e outros intelectuais estavam convencidos de que Dreyfus era inocente e que seu julgamento tinha motivações políticas que encobriam os erros do processo. Em 6 de novembro de 1897, os defensores de Dreyfus, preso desde 1894, convidam Zola para ser seu porta-voz na imprensa, o que inicialmente recusou, mas em pouco tempo acabou mudando de ideia. Como acabara de publicar o último volume das “Três Vilas”, Zola não tinha outra ocupação literária. Zola começou, então, a publicar artigos tomando partido de Dreyfus, despertando a ira de grande parte dos leitores. Seu trabalho continuou até chegar ao ponto culminante: em 12 de janeiro de 1898, um grupo de partidários de Dreyfus se reuniu para discutir qual seria a melhor estratégia de divulgação para o texto que Zola acabara de escrever. Um dos presentes, Clemenceau, ofereceu seu jornal, *L'Aurore*. O texto, que antes tinha o título absolutamente formalista de “Carta ao presidente da República” recebeu um novo nome, dado por Clemenceau, que se tornaria amplamente famoso e estamparia a primeira página do jornal em letras grandes: *J'accuse!* (*Eu acuso!*). Zola sentia-se como se tivesse acabado de redigir sua maior obra. O autor acusava explicitamente diversos nomes que estariam envolvidos na farsa que condenara Dreyfus e libertara o verdadeiro culpado, consciente de que seria enquadrado nos artigos da lei de imprensa que puniam a difamação. Mas esta era uma manobra em favor de Dreyfus: para provarem que Zola estava errado, o caso Dreyfus teria que ser reaberto (TROYAT, 1994, p. 233-243).

Em poucas horas, o jornal vendeu trezentos mil exemplares. O texto se tornou amplamente conhecido, passeatas saíram às ruas e gritos de “Morte a Zola” se tornaram comuns (TROYAT, 1994, p. 239). Zola, para seu descontentamento, foi condenado não pelo artigo na íntegra, mas por apenas algumas linhas que poderiam ser facilmente comprovadas como difamação sem a necessidade de reabrir o caso Dreyfus. Ao final do

juízo, Zola foi condenado a um ano de prisão, mas recorreu. Dentro e fora da França, pensadores se manifestavam a favor de Zola (TROYAT, 1994, p. 256). Após novo juízo e uma segunda e definitiva condenação, fugiu antes de receber a intimação, orientado por seus aliados (JOSEPHSON, 1958, p. 447). A fuga, para Londres, foi extremamente penosa para Zola, por ter dificuldades em se adaptar ao clima e ao idioma, apesar da ajuda de seu editor na Inglaterra. Durante este exílio, Zola imaginou aquela que viria a ser sua última série, “Os Quatro Evangelhos”, e dedicou-se a ela para ter no que pensar (JOSEPHSON, 1958, p. 456). Com mudanças no governo da França, o caso Dreyfus foi reaberto e o ex-capitão libertado. Zola pôde, então, retornar à França, em 5 de junho de 1899. O desfecho do processo, porém, desagradou Zola: temendo que a absolvição de Dreyfus desagradasse à maior parte do Exército, o Conselho de Guerra decidiu por julgar Dreyfus culpado, mas com circunstâncias atenuantes, o que ainda lhe renderia dez anos de prisão (TROYAT, 1994, p. 279). Zola e outros pensadores, inclusive de fora da França, manifestaram-se contra esta decisão absurda, posto que o verdadeiro traidor já havia sido descoberto e suicidara-se. O governo, então, decide anistiá-lo, ainda que sem revisão do processo. Ao final, Dreyfus se livrou da prisão, mas não da culpa por um ato que não cometeu (TROYAT, 1994, p. 280).

Ao final de sua carreira, Zola acabou atraindo a atenção das associações operárias e sindicatos. O autor já não mais escrevia com o mesmo Naturalismo de antes, mas pensava já em agregar os trabalhadores que nele viam um símbolo. Não via mais tanta qualidade em seu trabalho, mas não abria mão de seu papel político. Mas antes de completar a série dos “Quatro Evangelhos”, Zola faleceu em sua casa, em 29 de novembro de 1902, asfixiado pelos gases da lareira que não saíram pelo condutor de fumaça entupido, enquanto dormia ao lado de sua esposa, que sobreviveu. Levantou-se a hipótese de assassinato, mas nada foi comprovado.

Considerações finais

Ao dividirmos a biografia de Zola em três momentos, mais do que identificar fases com limites rigidamente estabelecidos em sua vida, buscamos mostrar como Zola lidou com as possibilidades colocadas em cada momento, e como essas diferentes fases se interpenetram. Desta forma, podemos observar como a relação entre as escolhas do autor e as possibilidades conferidas a ele pelo contexto em que vivia foram combinadas para formar o agente histórico aqui descrito. Além disso, ao definir três momentos

diferentes pelo tipo de atuação, não necessariamente cronológicos, podemos perceber que Zola, ao longo de sua vida, lidou com diferentes possibilidades de ação ao mesmo tempo: o Zola militante na arte ao mesmo tempo era o Zola que construía o Naturalismo; o Zola político ao mesmo tempo defendia uma nova literatura; e mesmo, ao final de sua vida, o Zola que se aproximava cada vez mais dos grupos de esquerda não abandonou completamente o modo de vida burguês que construía ao longo de sua carreira literária, muito menos abandonou o público burguês que conquistara.

Podemos dizer, portanto, que a figura de Zola e sua literatura servem como um importante exemplo de como um personagem, ao longo de sua trajetória, é construtor de si e que, ao invés de buscarmos as coerências e contradições em sua vida, é mais adequado olharmos para sua trajetória como sendo composta de complexidade e possibilidades.

Referências Bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaina (Org.). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1996a.
- _____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996b.
- ELEY, Geoff. *Forjando a Democracia: a história da esquerda na Europa, 1850-2000*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.
- JOSEPHSON, Matthew. *Zola e seu Tempo*. Rio de Janeiro: Companhia editora Nacional, 1958.
- SILVA, Helenice Rodrigues da. A História Intelectual em questão. In: LOPES, Marcos Antônio (Org.). *Grandes Nomes da História Intelectual*. São Paulo: Contexto, 2003.
- TROYAT, Henri. *Zola*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994
- ZOLA, Émile. *Correspondance: les lettres et les arts*. Paris: Charpentier, 1908.
- _____. *Correspondance: lettres de jeunesse*. Paris: Charpentier, 1907.
- _____. *Œuvres d'Émile Zola. Manuscrits et dossiers préparatoires*. Notes et extraits divers. s.n., s.d. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b530093242.r=zola.langPT>.
- ZOLA, Émile. *La Querelle Séverine-Zola*. L'Écho de Paris, Paris, 13 de nov. 1892. p. 2 Entrevista a Séverine.

Notas

¹ Uma versão do trecho inicial deste artigo foi apresentado em um simpósio temático do XXVII Simpósio Nacional de História, em julho de 2013

Artigo recebido em 10/08/2013. Aprovado em 12/11/2013.