

O DIÁLOGO ENTRE A LITERATURA E AS CIÊNCIAS: O ROMANCE EXPERIMENTAL DE ZOLA

Álvaro Cardoso GOMES¹

RESUMO

Este artigo trata da questão da multi/interdisciplinaridade, entendida como o benéfico intercâmbio de disciplinas, para vencer a barreira do monolitismo da especialização. Tomando como modelo o romance naturalista e experimental de Zola – mais especificamente, *Thérèse Raquin* –, procura mostrar como a simples transferência de método – no caso, das ciências experimentais para a Literatura –, implicando a soberania de uma ciência sobre outra, resulta num falhanço, num equívoco, que impede o frutífero diálogo entre diferentes áreas científicas.

PALAVRAS-CHAVE: multidisciplinar, interdisciplinar, Revolução industrial, especialização, Positivismo, naturalismo, romance experimental.

ABSTRACT

This article questions the concept of multi/inter-disciplinary studies, understood as the beneficial exchange among disciplines in the interest of preventing the monolithic approach of specialization. Taking Emile Zola's experimental naturalist work as a point of departure, this article analyzes the complexity of methodological transference, in this case, that of the experimental sciences to Literature. Specifically in his novel *Thérèse Raquin*, the implied sovereignty of one science over the other, preventing fruitful dialogue between the disciplines, meets with failed, equivocal results.

KEYWORDS: multi-disciplinary, inter-disciplinary, Industrial Revolution, specialization, Positivism, Naturalism, Experimental Novel.

Os trabalhos científicos mais recentes têm dado ênfase especial às discussões acerca da multidisciplinaridade, da interdisciplinaridade, da transdisciplinaridade, que supõem uma ruptura com a barreira monolítica da disciplina, entendida como uma “categoria organizadora dentro do conhecimento científico”. A disciplina, ao instituir “a divisão e a especialização do trabalho”, reflete, em sua concepção, tanto as influências do Positivismo, alicerçado nos princípios da “Razão Triunfante”, quanto da Revolução Industrial, cujo sucesso dependia da especialização e da divisão da força de trabalho, com a conseqüente economia de recursos e a produção em massa de bens de consumo. Com a disciplinaridade, baseada na “exploração científica e especializada de determinado domínio homogêneo de estudo”², observa-se a criação de áreas de competência, ilhas de conhecimento estanques, que levam ao solipsismo científico do pesquisador e à percepção dos objetos como fenômenos auto-suficientes. Fechados em suas fronteiras, os pesquisadores hiperespecializados tornam-se (ou procuram se tornar) donos do poder, não admitindo incursões em seus campos de trabalho, provocando, com isso, uma visão distorcida da realidade, compreendida, apenas e tão somente, da óptica exclusivista da especialização. Do mesmo modo que o operário especializado de uma linha de montagem vê o mundo da perspectiva de sua especialização, o pesquisador, encerrado nos limites do seu mundo de pesquisa, acaba por não ter uma noção mais

¹ Professor Titular aposentado da FFLCH da Universidade de São Paulo; Visiting Professor na UCB, Berkeley, EUA; professor titular do programa de pós-graduação multidisciplinar da Universidade São Marcos – São Paulo.

² IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a transdisciplinaridade: algumas linhas históricas, fundamentos e princípios aplicados ao trabalho de equipe, *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 16, nº 3, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2003.

complexa de realidade, obrigando-se a captar dela fragmentos, aquilo que sua óptica limitada lhe permite ver. Não seria aqui demais lembrar a personagem Peter Kien da obra-prima de Canetti, *Auto-de-fé*, que, fechado em sua imensa biblioteca de sinologia, passa o tempo a compulsar obsessivamente os tomos de sua especialidade e, com isso, aliena-se completamente da realidade e do seu tempo³. O intelectual do romance lê o real apenas como um palimpsesto, um códice, que o encerram num tempo/espaço fictício e/ou textual. O resultado disso é ele ser vítima dos oportunistas de plantão que se aproveitam de sua absoluta incapacidade de lidar com a realidade cotidiana e de reagir a seus estímulos, para explorá-lo e roubá-lo.

Essa tendência monolítica, altamente especializada das ciências – de que a situação de Peter Kiern é uma grande metáfora – vigorou com muita força nos meados do século XIX, quando havia então a supremacia da Biologia, da Sociologia sobre as demais formas de conhecimento, sob a égide do Positivismo, que procurava compreender o universo a partir do método experimental e da abordagem objetiva dos fenômenos: “o Positivismo filosófico é, assim, um sistema resultante da aceitação do método científico como o único meio de atingir o conhecimento válido”.⁴ Isso levou os positivistas à tentativa de interpretar o Universo e o homem de acordo com leis precisas, válidas tanto para os seres brutos quanto para os seres animados, como rezava, por exemplo, o Determinismo de Taine, para quem o homem não passava de uma “*machine aux rouages ordonnés*”.⁵ Ao eleger as ciências experimentais (e, por extensão, a inteligência analítico-científica), como o meio mais adequado de se compreender o mundo, o homem do século XIX obrigava-se a ter uma visão estática, unilateral e, sobretudo, *fragmentária* da realidade e ainda mais do homem, contrariando, inclusive, o modo natural de o sujeito perceber os fenômenos. De acordo com a teoria da percepção, o sujeito, no momento primeiro da abordagem do real, costuma captá-lo em bloco e não em unidades decompostas em partes e/ou artificialmente organizadas. A inteligência analítico-científica é que, para melhor apreendê-lo, fragmenta-o, dividindo-o em partes sem um todo, pelo efeito da análise. Se o método científico-analítico facilita enormemente a tarefa cognitiva, por outro lado, ajuda a falsear a visão do real, no sentido de que representa mesmo uma deformação do real, ao concebê-lo como partes sem um todo, como unidades autônomas ou mesmo como unidades organizadas por categorias, por sistemas. É o que nos ensina Bergson:

Se passássemos em revista as faculdades intelectuais, veríamos que a inteligência não se sente à vontade, que não está plenamente em sua casa, a não ser quando atua sobre a matéria bruta, e em particular sobre os sólidos. Qual é a propriedade mais geral da matéria bruta? Ela é extensa, ela nos apresenta objetos exteriores a outros objetos e, nesses objetos, partes exteriores à parte. Sem dúvida nos seria útil, em vista de nossas manipulações ulteriores, considerar cada objeto como divisível em partes arbitrariamente destacadas, sendo cada parte, divisível ainda ao nosso capricho, e assim por diante, ao infinito. Mas para a manipulação presente, é-nos necessário antes de tudo, tomar o objeto real com o que lidamos, ou os elementos reais nos quais o reduzimos, por *provisoriamente definitivos* e os tratar como *unidades*. Fazemos alusão à possibilidade de decompor a matéria o quanto queiramos e a quanto nos agrada quando falamos da *continuidade* da extensão material (...). O seccionamento da matéria, em corpos organizados, é relativo aos nossos sentidos e à nossa inteligência (grifos do original).⁶

³ CANETTI, Elias. *Auto de fé*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

⁴ FURST, Lilian R. e SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Lisboa: Lysia, 1975, p.32.

⁵ “Máquina de engrenagens ordenadas”, *Histoire de la littérature anglaise*, apud FURST, Lilian R. e SKRINE, Peter N. p. 34.

⁶BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 167.

É por isso que o filósofo francês, no início do século XX, acaba por defender a *intuição* como a faculdade suprema para melhor se aproximar do mundo em toda sua complexidade, em detrimento da inteligência, pelo fato de esta só se representar “*claramente o descontínuo, a imobilidade*”⁷. A conseqüência dessa atuação da inteligência analítico-científica está na imobilização do real, com a eliminação de sua duração temporal, na sua subdivisão em partes autônomas entre si, para estas que sejam depois organizadas dentro de sistemas, rigidamente controlado por leis imutáveis. Esse foi o desiderato de Taine, por exemplo: ao entender o homem como uma “máquina de engrenagens ordenadas”, pensava em fazer dele, de acordo com a utopia positivista, um objeto passivo, pronto a ser compreendido pela observação, descrição e análise absolutamente imparciais. Desaparecem assim as nuances – o ser humano é, a rigor, apenas o resultado da herança genética, do meio, do momento histórico e, como tal, captado pela observação, reduz-se a uma fórmula, mesmo que isso implique sua compreensão inerte, estática, imutável. Nesse caso, outras variantes não serão consideradas, como por exemplo, o vasto mundo do inconsciente, infenso à abordagem experimentalista e que, por isso mesmo, merecerá uma atenção toda especial de Freud, no início do século XX. A psicanálise derrubará o seguro edifício do Positivismo/Determinismo ao pôr em questão os métodos experimentais, as leis deterministas e ao considerar, como fundamentais na compreensão do homem, dados aparentemente aleatórios provindos, por exemplo, dos sonhos. Essa maneira monolítica de pensar oriunda do Positivismo teve como efeito a produção de especialistas e o maior isolamento das Ciências (e por que não dizer também das Artes?), cada uma fechada em seu nicho, pronta a estudar o inerte e incapaz de captar o móbil, os aspectos durativos do real.

Contudo, no pós-guerra do século XX, começam a surgir tendências que se voltam contra a especialidade, contra a irredutibilidade dos modelos e promovem, ao mesmo tempo, as relações mais dinâmicas entre as Ciências. Fernand Braudel observa com propriedade que, apesar da genialidade de Marx, muitos de seus modelos se tornaram esquematizados e rígidos, porque foram “imobilizados em sua singeleza, e deu-se-lhes o valor de lei, de explicação prévia, automática, aplicável a todos os lugares, a todas as sociedades”⁸; é ilusão, portanto, tentar reduzir a complexidade do social a um modelo, a uma linha de explicação por melhor que ela seja. Com o advento da interdisciplinaridade, verifica-se que as fronteiras monolíticas das ciências terminam por desaparecer, na medida em que acontece a “transferência de métodos de uma disciplina a outra”⁹. Assim, por exemplo, os métodos matemáticos sendo transferidos pra o plano da Física, provocando o surgimento da Física Matemática. Lembramos também o frutífero diálogo estabelecido entre a Literatura e a História, com a transferência de métodos para a abordagem de mesmos objetos. Se a Literatura, nos meados do século XIX, durante a vigência do Romantismo, sob a influencia da nova ciência, a Arqueologia, se propunha a revolver o passado, mormente o da Idade Média, realizando verdadeiras escavações, compulsando documentos históricos, para a elaboração do chamado “romance histórico”, com a Nova História, a partir da década de XX, a História se servirá de expedientes literários, mais especificamente a investigação do universo da afetividade, para elaborar a sua “história das mentalidades”. A documentação, antes reservada aos documentos ditos oficiais, compreenderá agora o mundo das cartas pessoais, dos diários, das receitas alimentícias, para tentar compreender o homem em sua insignificância do dia-a-dia. A História não se voltará tão somente para o espetaculoso da Grande História, que contemplava os atos transformadores das elites, com que a literatura oficial foi sempre muito generosa, mas também para o mundo de criaturas muitas vezes anônimas, escondidas nas brumas do tempo, como o pobre moleiro de *O queijo e os vermes*¹⁰, que o historiador acompanha, tentando compreender o sentido de suas visões e do choque que isso provoca na religião oficial. Nesse sentido, Literatura e História, de uma maneira ou de outra, sempre se beneficiaram dessa benéfica autêntica troca de métodos.

⁷Idem, p. 140-141.

⁸BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. Lisboa: Presença, s.d., p. 37-38.

⁹IRIBARRY, Isac Nikos, *op. cit.*

¹⁰GINZBURG, Carlo. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.

Mas também seria possível ver essa transferência de métodos, talvez antecipando as discussões interdisciplinares, em certas experiências mais ousadas levadas a cabo nos fins do século XIX por artistas, que tentavam atingir a chamada “correspondência entre as artes”, durante a vigência do Simbolismo/Decadentismo. Sob influência das teorias místicas de Swedenborg, concernentes ao princípio das correspondências, ou seja, de que tudo que existe no Universo se corresponde, vive em consonância com uma alma universal, os artistas do período buscavam uma linguagem universal, integradora de todas as artes, feita ao mesmo tempo de sons, olores, cores e valores espirituais. Essa fusão de diferentes artes teve sua profissão de fé no emblemático poema de Baudelaire “Correspondências”, em que o poeta francês propunha a plena integração dos sentidos e do espírito, ao dizer que “há perfumes frescos como carnes de crianças,/doces como os oboés, verdes como as pradarias”. A erupção do odor seria responsável pela imediata fusão de sensações, como se o perfume, num instante epifânico, tivesse um aspecto tátil, visual, auditivo, mas também espiritual. O que Baudelaire poetizou (e mesmo J.K.-Huysmans transformou em prosa poética, com seu exótico romance *A rebours*¹¹) é levado ao extremo nas experiências de um Helmholtz com os instrumentos falantes e, sobretudo, nas do poeta finissecular René Ghil que, em *Traité du verbe*, buscou integrar, em rigorosas tabelas, o valor fonético das vogais com as cores, com o som de determinados instrumentos e com sentimentos¹². Ao compor um poema, de acordo com sua teoria, o poeta, escolhendo com rigor as articulações entre vogais e consoantes, evocaria sonoridades específicas que, por sua vez, evocariam cores e sentimentos. Um falhanço enquanto proposta científica, os experimentos de René Ghil revelaram-se, contudo, como uma benéfica tentativa de romper as rígidas fronteiras entre as artes e, por consequência também, as fronteiras impostas aos nossos sentidos, que, controlados pela inteligência, deixam de estabelecer correspondências entre si. Verifica-se, assim, que, ao longo da história, houve tentativas não só de escapar da camisa de força imposta pelo Positivismo, que propugnava pelo monolitismo na pesquisa, ao erigir as Ciências experimentais como única via de acesso ao conhecimento da realidade, como também para romper as fronteiras das formas de conhecimento, de modo a tornar mais dinâmicos e totalizadores os modos de entender o real, já por si só complexo e irreduzível a ser apreendido de uma maneira simplista e redutora. A transferência de métodos de uma ciência para outra, por conseguinte, é extremamente benéfica porque favorece à melhor compreensão da realidade multifacetada, para evitar que ela venha a ser sistematizada de acordo com uma única linha de explicação por mais complexa e bem pensada que seja tal linha. Todavia, essa transferência deve ter duas vias, sem que haja hierarquias, ou o predomínio de uma ciência sobre a(s) outra(s). Quando acontece de haver hierarquias ou a supremacia de um método sobre o outro, verifica-se o *equivoco metodológico*. E é sobre um equivoco metodológico que gostaríamos de tratar nos limites deste ensaio: o do chamado “romance experimental”, perpetrado pelos adeptos do chamado Naturalismo, movimento literário que teve seu auge nos meados do século XIX. Surgindo quase como mero epifenômeno do Positivismo/Determinismo, essa tendência procurou adequar os métodos literários aos rigorosos métodos científicos então vigentes. Escolhemos como objeto de análise a obra do escritor francês Émile Zola que não só escreveu ensaios teóricos sobre a questão – *O romance experimental* – como também, no conjunto de seus romances, principalmente os do ciclo dos *Rougon-Macquart* e *Thérèse Raquin*, procurou colocar em prática a teoria experimental. Se não bastasse isso, também escreve um prefácio à segunda edição desse último livro, por meio do qual, tenta não só explicar o modo como concebeu o romance, como também tenta programaticamente explicitar as relações entre os métodos das ciências biológicas e os métodos romanescos.

Mas vamos ao ideário de Zola, expostos no volume de *O romance experimental* que originariamente foi publicado em 1880, reunindo ensaios que haviam saído em periódicos russos e

¹¹ Nesse romance decadentista, a personagem Des Esseintes isola-se do mundo em sua mansão, onde procura aguçar os sentidos ao máximo, promovendo exatamente a comunhão entre diferentes sensações. Entre seus experimentos, um dos mais interessantes deles é um curioso órgão de licores que, estimulando as papilas gustativas, recordam sonoridades, ou seja, verifica-se aí a busca de integração das sensações.

¹² Paris: Nizet, 1978. *Em méthode à l'oeuvre*. *Traité du verbe: États successifs*. Textos apresentados e comentados por Tiziana Gorupi.

franceses. Já nas primeiras páginas do longo ensaio, o escritor francês aponta para o estreito relacionamento entre os métodos de composição romanesca e os métodos científicos:

A volta à natureza, a evolução naturalista que empolga nosso século, impulsiona aos poucos todas as manifestações da inteligência humana num mesmo caminho científico. Mas a idéia de uma *literatura determinada pela ciência* causou surpresa, por não ter sido bem explicitada e compreendida.

Farei aqui tão-somente um *trabalho de adaptação*, pois o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard, em sua *Introdução ao Estudo da Medicina experimental*. Este livro, de um cientista cuja autoridade é decisiva, vai servir-me de base sólida. (...) No mais das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista” (os grifos são meus) (ZOLA, 1982, p. 25).

Claude Bernard foi um famoso fisiologista francês (1813-1878), membro da Academia de Ciências e da Academia Francesa, que realizou importantes pesquisas no campo teórico-prático no campo da Medicina, tendo alcançado muita notoriedade, sobretudo, pelos seus métodos de caráter experimental. Entusiasmado com isso e abraçando o credo positivista-naturalista, Zola procura adaptar, de maneira literal, os métodos científicos à Literatura, na medida em que vê esta como que determinada pelas Ciências. Conforme observa Ítalo Caroni, “o romance experimental nada mais é do que a forma ideal da literatura destes novos tempos científicos. Observador-experimentador, o romancista redige a ata, ou relatório (*le procès-verbal*) de uma experiência” (1982, p. 18). O problema reside na simples “adaptação” de um método eficaz nas Ciências e cuja eficácia não pode ser comprovada na área da Literatura – e isso faz que Zola parta de uma falsa premissa, ao construir os alicerces dessa aproximação metodológica:

Claude Bernard demonstra que este método aplicado ao estudo dos corpos brutos, na Química e na Física, deva ser igualmente aplicado ao estudo dos corpos vivos, em Fisiologia e Medicina. Vou tentar provar por minha vez que, se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física deve conduzir também ao conhecimento da vida passional e intelectual (1982, p. 26).

O argumento de Zola é no mínimo falacioso, porque, em realidade, ele não consegue provar com sólidos argumentos, ou mesmo com argumentos científicos, como que é possível essa adaptação e/ou transplante da metodologia científica para a literária. Nada há que sustente que o “método experimental”, tão eficaz na análise da vida física, o seja também no “conhecimento da vida passional e intelectual”, já que se trata de departamentos distintos. Partindo dessa falsa premissa e, por conseguinte, transformando o trabalho do romancista num sub-produto, já que ele deverá agir estritamente como um cientista, o escritor francês constrói assim o seu edifício do “romance experimental”. A começar que, fiando-se nos princípios científicos de então, acredita que há leis fixas para todos os fenômenos, e que, por conseguinte, o homem não passa de um máquina, “cujos mecanismos o experimentador poderá desmontar e montar”. De modo equivalente, os filósofos e escritores poderão também “desmontar e montar” o mecanismo dos “atos passionais e intelectuais”: “Em uma palavra, devemos trabalhar com os caracteres, as paixões, os fatos humanos e sociais, como o químico e o físico trabalham com os corpos brutos, como o fisiólogo trabalha com os corpos vivos” (1982, p. 38-41), ou seja, do ponto de vista do escritor francês, as leis que regem o comportamento dos corpos vivos são as mesmas que regem os “caracteres, as paixões”. Ipso facto, adotando-se o método experimental, seria possível analisar e descobrir o mecanismo que determina o funcionamento dos “caracteres e paixões”. Mas, para que isso seja levado a cabo, é necessário um novo romance, segundo Zola, que, desprezando a “imaginação”, investe na “observação” e na “experimentação”, implicando que o escritor se torne impessoal: “quero dizer que o romancista não é mais que um escrivão que se abstém de julgar e de

concluir”, se precavendo de intervir no destino das personagens, nos rumos da obra, que se torna assim uma espécie de “ata” (Ibidem, p. 102 – 103). Entender o romance como uma ata ou mesmo um “relatório da experiência que o romancista reproduz sob as vistas do público” tem como consequência o distanciamento quase que absoluto do escritor do objeto que pretende observar e analisar. O romance é concebido como um laboratório, dentro do qual as personagens, extraídas da realidade (“um fato observado fará eclodir a idéia da experiência que deve instituir”), são inseridas, sofrendo os impactos do meio e sendo observadas pelo “cientista” em que se transformou o escritor, para que este possa tornar-se “mestre da vida para dirigi-la”. E como o escritor pretende controlar seu experimento? Com que fim, se não pode interferir em todo o processo? A finalidade passa a ser uma finalidade moral, no sentido de que o romancista, com seu laboratório, visa a “dominar o homem”, ou ainda, visa a “possuir o mecanismo dos fenômenos do homem, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais” (Ibidem, p. 43), transformando-se em mestre da “vida”, com vistas a poder fazer uma análise crítica do entorno social e, ao mesmo tempo, agir sobre ele, a fim de modificá-lo. E, desse modo, o autor acaba por desenhar a grande utopia naturalista-socialista a que almeja:

Quando os tempos tiverem caminhado, quando possuímos as leis, bastará agir sobre os indivíduos e sobre os meios, se quisermos chegar ao melhor estado social. (...) 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 as bases sólidas para a justiça, resolvendo pela experiência as questões da criminalidade, não é ser os operários mais úteis e mais morais do trabalho humano? (Ibidem, p. 48)

Passando da teoria à prática, é nossa intenção ilustrar como Zola aplica tais princípios ao experimento que é o romance. Em *Thérèse Raquin*, romance passionnal, ele não só dá amostras do método narrativo em si, realizado à luz dos procedimentos científicos, como também, no prefácio da obra, procura explicar os procedimentos adotados na escolha do tema, das personagens e na metodologia empregada no tratamento dos seres vivos, submetidos a uma experiência que é muito similar à do de um fisiologista. Acredito que valeria mesmo a pena transcrever trechos desse prefácio à segunda edição francesa, que é de 1868 (a primeira edição é de 1867):

Em Thérèse Raquin, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. Escolhi personagens soberanamente dominados pelos nervos e pelo sangue, desprovidos de livre arbítrio, arrastados em cada ato de suas vidas pelas fatalidades da própria carne.

Começa-se, espero, a compreender que o meu objetivo foi um *objetivo científico antes de tudo*.

Que se leia o romance com cuidado e ver-se-á que cada capítulo constitui o estudo de um caso curioso de *fisiologia*. Numa palavra, não tive senão um desejo: considerando um homem vigoroso e uma mulher insaciada, procurar neles o animal, e mesmo ver unicamente o animal, lançá-los num drama violento, e observar escrupulosamente as sensações e os atos desses seres. *Eu simplesmente fiz com dois seres vivos o trabalho que os cirurgiões fazem com os cadáveres*” (ZOLA, 2001, p. 103 - os grifos são meus).

No primeiro dos fragmentos, chama a atenção a escolha a priori das personagens a serem estudadas, anteriormente à concepção do enredo, que fatalmente deverá ser abafado em prol da “observação” escrupulosa, do “estudo” de “temperamentos” e “não de caracteres”, isso porque aqueles deverão permitir, dada à sua materialidade – a questão dos nervos e do sangue – a abordagem científica, ao contrário destes, que envolvem imponderáveis, como, por exemplo, os aspectos psicológicos, a que a ciência da época ainda não tinha acesso. Outro ponto que chama a atenção é a questão do “livre arbítrio”, inexistente, no caso das personagens, que só agirão

determinadas por leis rígidas, imutáveis, por influências rigorosas do meio, da raça, do momento histórico, conforme propugnavam as leis deterministas. Em não havendo “livre-arbítrio”, torna-se mais possível acompanhar o comportamento dos “temperamentos”, ainda mais se estes são dominados implacavelmente pelos nervos e pelo sangue, porquanto ocorrerá a previsibilidade desse futuro comportamento. Desse modo, pouca diferença há entre o exame das reações de tais seres, inseridos num “drama violento”, realizado pelo escritor-cientista, e a dissecação de cadáveres realizada por cirurgiões ou mesmo o exame de duas substâncias distintas, colocadas numa solução, por um químico. As personagens passam a ser entendidas como mecanismos de uma máquina e, como tal, não tendo livre-arbítrio, agem sob impulsos, o que faz que o romancista se abstenha de julgamentos morais. O homem é o que é em função do meio que o determina e dos antecedentes de raça que o impelem, por exemplo, à paixão e mesmo ao crime. Conforme dizia Taine, “o mal e o bem são produtos como o vitríolo e o açúcar”, ou seja, mal e bem são emanações físicas, meros produtos do corpo, implicando, portanto, que sejam considerados independentemente de seu valor moral, analogamente ao “açúcar” e o “vitríolo”.

Ao conceber o romance como um laboratório onde fará experimentos, Zola obriga-se a repensar esse gênero narrativo, não mais entendido como pura ficção e, como tal, produto do imaginário, mas, pelo contrário, entendido como um documento, uma ata, em que se registrará um fato observado e extraído da realidade, ou mesmo como um laboratório dentro do qual se realiza um experimento: a interação de temperamentos opostos sob os efeitos deletérios de um meio. Seja num caso, seja num outro – o romance como ata/documento ou como laboratório –, o romancista, confundido com um cientista, deve necessariamente sacrificar a imaginação em favor da observação, da análise, já que, conforme as palavras do próprio Zola, ele mergulhou “cópia exata e minuciosa da vida”. Chama a atenção o adjetivo “exata”, porque ele constitui uma evidente falácia. O que se entende por exatidão e mesmo “cópia” numa transposição, por meio de palavras de fatos da vida real? E até onde vai, portanto, a exatidão ou ainda de que critérios se serve Zola para determinar que seu romance seja uma “cópia exata” do real? Pelo simples fato de ele ter colhido o material do seu livro diretamente da realidade? Em suma, a idéia que Zola tem em mente para o novo romance, em tudo oposto ao romance romântico, que tinha por base a análise de caracteres, as paixões da alma, é baseada na mais estrita mimese, o que implica a completa subserviência do escritor ao mundo da realidade objetiva, no qual não pode interferir, ao adotar obrigatoriamente o comportamento de um cientista, de um fisiologista.

Thérèse Raquin, portanto, não só a partir de seu prefácio, mas também a partir de sua composição, configura-se como um exemplo do romance-laboratório imaginado por Zola e, nesse sentido, peca pelo esquematismo. Antes de introduzir o drama passional, que constituirá o eixo da obra – o envolvimento amoroso entre Thérèse, seu marido Camille e o amante Laurent –, Zola prepara cuidadosamente o meio ambiente, que determinará o comportamento das personagens. E o meio é o pequeno e insalubre beco, onde se situa a loja de armazém e a casa da família Raquin, assim descrito em toques impressionistas pelo olho aparentemente objetivo e impessoal do narrador:

No fim da rua Guénégaud, quando se vem do Sena, encontra-se o beco do Pont-Neuf, uma espécie de corredor estreito e sombrio que vai da rua Mazarine até a rua De Seine. Esse beco tem, no máximo, trinta passos de comprimento por dois de largura; é forrado de lajes amareladas, gastas e soltas que ressam continuamente uma umidade acre; o teto de vidro que o cobre, cortado em ângulo, parece preto de tanta sujeira.

Nos belos dias de verão, quando o sol forte queima as ruas, uma claridade esbranquiçada cai dos vidros imundos e se arrasta miseravelmente pelo beco. Nos dias horríveis de inverno, nas manhãs de nevoeiro, os vidros lançam apenas escuridão sobre as lajes viscosas, uma escuridão manchada e infecta.

À esquerda cavam-se lojas sombrias, baixas, esmagadas, que deixam escapar baforadas frias de túmulo. (...) mais ao fundo, por detrás das

prateleiras, as lojas tenebrosas são outros tantos buracos lúgubres nos quais se agitam formas bizarras (Ibidem, p. 15).

O suposto caráter impessoal da descrição que, exigência do método naturalista de Zola, é acentuado pelo uso do sujeito indeterminado junto ao verbo “vir”, em “quando se vem do Sena”, a designar um passante qualquer, que serve como testemunho, escolhido pelo escritor para certificar a localização e o tamanho exato do beco. Mas a impessoalidade é atenuada quando a sensação de umidade adquire a qualidade “acre” ou quando o verbo “parecer”, resultante de um juízo, de uma impressão pessoal. Mais adiante, essa interferência do narrador torna-se mais patente ainda, quando ele diz que a “claridade esbranquiçada” “cai” e “se arrasta miseravelmente, quando a escuridão é considerada “infecta” e, sobretudo, quando se utiliza um símile – “de túmulo” – para caracterizar a qualidade da friagem que provém das lojas sombrias. A lembrança da morte é imediatamente evocada, não só pela frialdade, mas também pelas sombras, pela escuridão. Ora, o intento de Zola é criar um cenário sombrio, insalubre, doentio, e as interferências do narrador – longe de adotar a absoluta objetividade – é a de provocar no leitor sensações físicas – de frio e de sombra – de modo a fazê-lo não apenas ler uma descrição anódina do real, mas ter diante de si um simulacro desse mesmo real, desperto e vivo, graças ao recurso do estilo impressionista. Mas Zola vai um pouco mais longe ainda: como a mostrar essa intimidade entre os corpos inanimados e os corpos vivos, ele, de certo modo, permite que os objetos tenham um comportamento que se aproxima do humano: a “claridade esbranquiçada” “se arrasta miseravelmente”, os “vidros lançam apenas escuridão”, as “lojas sombrias” “deixam escapar baforadas frias de túmulo”. É nesse cenário tenebroso que irá se situar a loja da família Raquin, e um prenúncio da influência desse meio insalubre sobre as personagens já se verifica no final do capítulo:

O marido, que tremia constantemente de febre, punha-se na cama; nesse meio tempo a mulher abria a janela para fechar as venezianas. Ficava ali, por alguns minutos, diante do grande paredão negro, grosseiramente rebocado que se ergue e se estende acima da galeria. Passeava sobre esse paredão um olhar vago e, muda, vinha deitar-se, por sua vez, numa indiferença desdenhosa (Ibidem, p. 19).

Em realidade, vamos encontrar aqui, como nos romances clássicos, os índices que irão explicar o comportamento futuro das personagens e a cisão de um casamento mal resolvido: a doença do marido e o vazio vivido pela mulher, vazio esse representado pela contemplação do paredão. O negror da pintura é a representação visível, pictórica, sensível de um nada essencial ou a tradução do íntimo da esposa. No capítulo seguinte, ainda levantando esses índices, Zola tratará da origem familiar dos jovens, do temperamento de cada um, de modo a, baseando-se nos determinantes de raça e meio, conforme os postulados taineanos, justificar a derrocada do casamento de conveniência entre Thérèse e Camille, derrocada essa que é ativada pela intromissão de um elemento estranho a eles: Laurent. Desse modo, o romance visa a estabelecer uma relação de causa (fatos passados) e efeito (fatos futuros) entre os fatos, na medida em que obedece, com rigor, a uma lógica irrefutável: Thérèse e o amante Laurent, desprovidos de livre-arbítrio, são o que os antecedentes familiares e o meio determinam e, desse modo, como numa reação química, sofrerão um processo de intensificação dos temperamentos: a natureza nervosa de Thérèse agirá poderosamente sobre a natureza sangüínea de Laurent:

A natureza ríspida e nervosa de Thérèse Raquin havia agido de uma maneira estranha sobre a natureza rude e sangüínea de Laurent. Outrora, nos dias de paixão, suas diferenças de temperamento haviam feito daquele homem e daquela mulher um casal fortemente unido, criando entre eles uma espécie de equilíbrio, completando por assim dizer seus organismos. O amante dava o sangue, a amante os nervos, e viviam um no outro, tendo necessidade dos seus beijos para regular o mecanismo dos seus seres. Mas um desequilíbrio acabava de se

produzir; os nervos superexcitados de Thérèse haviam dominado. Laurent viu-se repentinamente lançado em pleno erotismo nervoso, sob a influência ardente da mulher, seu temperamento foi-se tornando pouco a pouco como o de uma mocinha agitada por uma neurose aguda. Seria curioso estudar as mudanças que, às vezes, se produzem em alguns organismos depois de determinadas circunstâncias. Essas mudanças, que começam na carne, não demoram a dominar o cérebro, e todo o indivíduo (Ibidem, p. 150).

Observe-se a presença de termos científicos como “mecanismo de seus seres”, “nervos”, “organismos”, “neurose aguda” que tentam explicar o comportamento das personagens de uma perspectiva mecanicista e fisiológica. Ainda chama a atenção o fecho do longo parágrafo, no qual Zola propõe o “estudo” das mudanças de “organismos” (e não de caracteres, personalidades etc.), por efeito de circunstâncias externas. A explicação para esse fenômeno é dada por Zola em outras passagens do livro:

A natureza e as circunstâncias pareciam ter feito aquela mulher para aquele homem, e tê-los empurrado um para o outro (p. 56).

e

Essa comunidade, essa penetração mútua é uma realidade de psicologia e de fisiologia que sempre acontece com os seres que são lançados violentamente um contra o outro por grandes abalos nervosos (p. 117).

Ou seja: as personagens são dominadas e determinadas pela “natureza, pelas “circunstâncias” por “grandes abalos nervosos” e nunca agem movidos por uma vontade própria. Assim, empurrados “um para o outro”, entregam-se a uma paixão carnal que os levará ao adultério e ao crime. Como se constituíssem o açúcar e/ou o vitriolo taineano, agem sem escrúpulos, dominados por uma força que os ultrapassa. A exemplo de uma reação química em que os elementos interagem, somente sob o efeito de reagentes, também eles interagem, impulsionados por circunstâncias externas. Isso se verifica inclusive na mudança radical por que passa Laurent: sob o influxo do temperamento nervoso da mulher, ele que é um animal sangüíneo, forte, violento, se torna mais delicado e chega a se transformar num artista, quando uma sensibilidade desconhecida lhe vem à tona:

Ele não podia adivinhar o terrível abalo que havia transformado aquele homem, desenvolvendo nele nervos de mulher, sensações agudas e delicadas. Certamente, um fenômeno estranho havia acontecido no organismo do assassino de Camille. Pela análise é difícil atingir tais profundidades. Laurent talvez tivesse se tornado artista como havia se tornado medroso em consequência do grande desequilíbrio que abalara sua carne e seu espírito. Antes ele sufocava sob o peso esmagador do seu sangue, vivia cegado pelo espesso vapor de saúde que o envolvia; agora, emagrecido, fremente, tinha verve inquieta, as sensações vivas e pungentes dos temperamentos nervosos (p. 172-173).

Examinando-se de perto o arcabouço de imagens e de conclusões pseudocientíficas do romance de Zola, verifica-se que ele, em nome da doutrina naturalista, tentou de todas as maneiras transferir radicalmente uma metodologia – o da medicina experimental – para o campo das artes. Em realidade, *Thérèse Raquin* tem por base um velho motivo, já explorado à exaustão pelos romancistas do século XIX: o do eterno triângulo amoroso, bem como o da derrocada do casamento burguês, entrevistos em obras clássicas como *Madame Bovary*, *Ana Karenina*, *O Primo Basílio*, *D. Casmurro*, entre outras. Contudo, o velho motivo recebe uma nova roupagem: a

linguagem científica, que visa a dar objetividade à narrativa, visando a substituir o imaginário pelo experimental, pelo observável. O dano maior é provocado com certeza absoluta pela simples transferência de métodos ou ainda pelo tirania do método científico, que determina, de maneira categórica, como deveria se produzir o conhecimento. Em consequência disso, os resultados são medíocres: *Thérèse Raquin* não consegue jamais esconder seu aspecto melodramático, seu caráter folhetinesco, encoberto pela linguagem moderna, pela linguagem científica. As personagens-títeres, agindo sob impulsos, sob o efeito do sangue, dos temperamentos não têm estofa e nem dimensão humana. O que salva a obra do malogro total, do equívoco do transplante de métodos, é a capacidade descritiva de Zola, seu talento natural para a elaboração de cenários impressionistas. O mais são veleidades, caprichos de que o escritor se livrará – felizmente – em suas obras de maturidade, como *L'Assomoir*, *La Terre* e *Germinal*.

REFERÊNCIAS

- BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.
- BRAUDEL, Fernand. *História e ciências sociais*. Lisboa: Presença, s.d.
- CAMPOS, Alzira Lobo de Arruda. A produção do conhecimento: teoria e ciência dos modelos (epistemas, histórico e conceituação da interdisciplinaridade), *Tempo & memória*, São Paulo: Unimarco, 2004, nº 2.
- CANETTI, Elias. *Auto-de-fé*, 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.
- FURST, Lilian R. e SKRINE, Peter N. *O Naturalismo*. Lisboa: Lysia, 1975.
- GHIL, René. *Méthode à l'oeuvre*. Traité du verbe: États successifs. Paris: Nizet, 1978.
- GINZBURG, Carlo. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1987.
- IRIBARRY, Isac Nikos. Aproximações sobre a transdisciplinaridade: algumas linhas históricas, fundamentos e princípios aplicados ao trabalho de equipe, *Psicologia: reflexão e crítica*, v. 16, nº 3, Porto Alegre: Universidade Federal do rio Grande do Sul, 2003.
- ZOLA, Émile. *O romance experimental*. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- _____. *Thérèse Raquin*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.