

## O PROJETO NATURALISTA NO PREFÁCIO DE *LA CONFESSION DE CLAUDE*

DOI: 10.47677/gluks.v24i3.482

Recebido: 24/08/2024

Aprovado: 18/11/2024

NATIVIDADE, Ana Carolina Moraes da<sup>1</sup>  
CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira<sup>2</sup>

**RESUMO:** Neste artigo, ao analisarmos o prefácio à primeira edição de *La Confession de Claude* (1865), romance de estreia de Émile Zola, buscamos demonstrar como o jovem escritor utilizou esse espaço paratextual não apenas para expor e justificar suas intenções como romancista, mas também para delinear um projeto literário que poderia ser entendido como o início do naturalismo. Apesar de preceder a sistematização dos preceitos relacionados à estética naturalista, o prefácio ao romance e a fatura da obra já apontam para elementos importantes do naturalismo literário. Propomos, portanto, uma discussão sobre os valores em jogo no campo literário francês no momento da publicação de *La Confession de Claude*, o papel do prefácio no direcionamento da recepção da obra e sua relação com a poética naturalista, que seria elaborada sistematicamente nos anos seguintes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Émile Zola, Prefácio, *La Confession de Claude*, Naturalismo, Recepção crítica.

*La Confession de Claude*, publicado em 1865 pela Librairie Internationale de Lacroix & Verboeckhoven, é o primeiro romance de Émile Zola (1840-1902), escritor que seria reconhecido posteriormente como mestre do naturalismo francês. No ano anterior, Zola havia estreado em sua carreira literária com a publicação, pela mesma editora, de uma recolha

---

<sup>1</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Bolsista CAPES. E-mail: anacmoraesn@letras.ufrj.br. ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0003-2996-3903>.

<sup>2</sup> Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2001). Professor do Departamento de Letras Neolatinas e docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas (PPGLEN) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: pedrop@letras.ufrj.br. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8104-1773>.

de contos intitulada *Contes à Ninon*, tendo obtido boa repercussão crítica (Becker *et al*, 1993, p. 89). Apesar das narrativas curtas apresentarem concepções artísticas ainda próximas do romantismo (Mitterand, 1999, p. 401), Zola, ocupando na ocasião o posto de chefe de publicidade na Librairie Hachette, já expunha suas considerações sobre o romance moderno em artigos de jornais e em cartas. Em 19 de agosto de 1865, em uma crítica ao romance *Aurélien*, de Gaston Lavalley (1834-1922), publicada no *L'Écho du Nord*, de Lille, havia afirmado: “Gostaria, na minha curiosidade de artista, de ler um romance assim concebido: um estudo puro, uma história dos sofrimentos desse padre, escrita sem *parti pris*” (Zola, 1864, p. 314 *apud* Becker, 1993, p. 126, tradução nossa)<sup>3</sup>. No mesmo ano, ele escreve ao amigo Antony Valabrègue (1844-1900) uma carta importante para a compreensão do que viria a ser o naturalismo, na qual apresenta sua “teoria das telas”. Nela, Zola empreende uma reflexão sobre a importância do olhar do escritor para o objeto de sua produção artística, já que toda obra de arte seria uma janela aberta para a criação intermediada por uma tela, que poderia assumir as formas clássica, romântica ou realista. Segundo ele, a tela clássica seria pouco translúcida, fazendo com que as obras apresentassem a realidade de forma polida, menos brutal e menos colorida. Por outro lado, a tela romântica seria turva e colorida em alguns pontos, resultando em um olhar distorcido e desordenado para a criação. Finalmente, a tela realista seria uma simples lente de vidro, propiciando, como sua baixa refração, uma reprodução mais próxima da realidade sendo, assim, aquela eleita por Zola: “Sou obrigado a admitir que toda minha simpatia vai para a Tela realista; ela satisfaz minha razão e nela sinto as imensas belezas de solidez e de verdade” (Zola, 2021 [1864], p. 607).

Com esses princípios em vista, Zola escreve um romance sobre o jovem poeta Claude, que sai de sua cidade natal na região da Provence para, como tantos outros, ganhar a vida em Paris. Cercado pela pobreza em seu quarto miserável num prédio sujo, ele acaba envolvendo-se em um caso amoroso com a prostituta Laurence. Apesar de ser tomado pela

---

<sup>3</sup> Je voudrais, dans ma curiosité d'artiste, lire un roman ainsi conçu: une étude pure, une histoire des souffrances de ce prêtre écrite sans parti pris.

culpa e pela repulsa de si mesmo, Claude se deixa levar, na esperança de salvá-la de seus vícios por meio de ensinamentos sobre o pudor e a honra do trabalho honesto. Ele dedica, então, meses a amá-la e educá-la, exasperando-se cada vez mais com o fracasso de seus esforços. Quando, ao final do romance, descobre-se traído por Laurence e por seu amigo Jacques, o jovem poeta decide romper a relação e retornar à sua cidade de origem.

Em *Les Apprentissages de Zola* (1993), Colette Becker afirma que muito do enredo do romance de estreia do escritor pode ser atribuído às suas próprias experiências vividas no *Quartier Latin*, por volta de 1860. Apesar de ser um bairro mais conhecido pela boêmia artística e literária, a vivência de Zola esteve aí relacionada, sobretudo, à falta de recursos financeiros e à dificuldade de subsistência, o que a pesquisadora chamou de “aprendizagem da miséria” (Becker, 1993, p. 82). Nesse cenário, o jovem jornalista e escritor ainda pouco conhecido teria começado a distanciar-se dos floreios com os quais o romantismo pintava a vida dos poetas aspirantes a uma carreira literária, ponto de vista observado em alguns trechos do romance: “Ah! Como mentem aqueles que alegam que a pobreza é a mãe do talento! Que arrolem então aqueles que o desespero tornou ilustres e aqueles que ele lentamente degradou” (Zola, 1865, p. 42, tradução nossa)<sup>4</sup>. Nessa perspectiva, ao comentar a gênese e a recepção crítica de *La Confession de Claude*, John Lapp afirma:

*La Confession de Claude*, representando a feiura da boêmia, demonstra a tentativa do autor de alcançar ou reforçar a ilusão do real invertendo deliberadamente enredos ou situações românticas típicas. Seu primeiro ímpeto foi, pelo menos em parte, sua reação crítica às idealizações da vida no *Quartier Latin*, como ocorre em *Vie de Bohème*, de Murger ou *Mimi Pinson*, de Musset (Lapp, 1953, p. 460, tradução nossa)<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Ah! combien ils mentent, ceux qui prétendent que la pauvreté est mère du talent! Qu'ils comptent ceux que le désespoir a faits illustres et ceux qu'il a lentement avilis.

<sup>5</sup> *La Confession de Claude*, representing as it does the ugliness of the Bohemia, demonstrates the author's attempt to achieve or strengthen the illusion of reality by deliberately reversing typical Romantic plots or situations. His first impetus was, at least in part, his critical reaction to such idealizations of life in the Latin Quarter as Murger's *Vie de Bohème* or Musset's *Mimi Pinson*.

Passível de ser encarado, então, como uma reação ao romantismo, o primeiro romance de Émile Zola subverte temas que são próprios dessa estética que se esgotava. Tendo em vista a trama sobre a realidade desoladora de uma decepção amorosa, Sophia Weinstein propõe que “o tema dessa parábola é o tema romântico da redenção da prostituta pelo amor. Mas a maneira como Zola lida com isso é decididamente realista e cínica” (Weinstein, 1938, p. 196, tradução nossa)<sup>6</sup>. Longe de um desfecho idealizado no qual a mulher corrompida é salva pelo amor puro que passa a sentir, como ocorre em *La Dame aux camélias* (1848), romance de Alexandre Dumas Filho, por exemplo, Laurence não só não consegue abandonar sua vida de promiscuidade como também corrompe quase completamente a pureza de Claude.

Assim como havia ocorrido com *Contes à Ninon* (1864), o jovem Zola empreendeu estratégias publicitárias para garantir algum sucesso a *La Confession de Claude*, sendo a principal delas a solicitação de críticas aos redatores de diversos jornais (Lapp, 1953, p. 458). Além disso, nessa mesma época, desde cedo consciente da importância de estabelecer uma rede de aliados no *métier* (Pagès, 2014, p. 58), o escritor buscava travar relações com figuras já conhecidas no campo literário (Bourdieu, 1992). Era o caso dos irmãos Jules e Edmond de Goncourt, que receberam de Zola um artigo elogioso publicado em *Le Salut public*, de Lyon, sobre o romance então recém-publicado *Germinie Lacerteux* (1865).

Assim, em nova tentativa de inserção no mundo das Letras, desta vez como romancista, Zola lançava mão de uma empreitada arriscada: ainda no início da carreira e sem grande penetração como escritor, opunha-se a fórmulas e enredos bem estabelecidos na tradição romanesca da época. Em um momento em que não possuía de forma completa a clareza teórica sobre o novo tipo de literatura que viria a propor nos anos seguintes, publicou um romance insurgindo-se contra o romantismo. De modo surpreendente, a recepção de *La Confession de Claude* não provocou grandes polêmicas em relação à imoralidade (Mitterand, 1999, p. 469) – acusação que seria disparada contra o escritor de forma constante, nos anos

---

<sup>6</sup> The theme of this parable is the romantic one of the redemption of the prostitute by love. But Zola's handling of it is decidedly realistic and cynical.

seguintes – e não foi de todo negativa (Lapp, 1953, p. 458). Nesse sentido, o prefácio da obra representa um elemento importante no que diz respeito à sua recepção.

### Os valores do prefácio

Em *Préfaces des romans français du XIX<sup>e</sup> siècle: Anthologie* (2012), Jacques Noiray reúne os prefácios mais expressivos do campo literário francês oitocentista e discute seu papel, colocando em evidência a pouca valorização do romance no século XIX. Naquele cenário, os prefácios buscavam sobretudo conquistar legitimidade, uma vez que precediam obras de um gênero considerado “baixo” e frequentemente associado à imoralidade. Ele propõe que:

Os prefácios se apresentam, portanto, para os romancistas do século XIX, como meios de comunicação particularmente eficazes para esclarecer suas intenções e difundir amplamente, como o afirma o *Grande Dicionário* de Pierre Larousse, as “explicações prévias” que eles “consideraram necessárias dar ao leitor”. É por isso que os prefácios de romance são, no imenso *corpus* dos escritos paratextuais produzido do século XIX, os mais interessantes: eles são encarregados de defender e promover um gênero ainda instável e uma imagem de autor ainda controversa. Sua força de reflexão e de expressão provém frequentemente dessa necessidade (Noiray, 2012, p. 6, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Esse ímpeto de legitimação do empreendimento literário e de difusão e explicação das intenções do autor torna-se especialmente importante nos casos em que a obra apresenta alguma ruptura em relação ao que era literariamente usual à época, conforme salienta Dominique Maingueneau: “a partir do momento em que as definições da atividade literária são radicalmente incertas, o autor é levado a multiplicar os textos de acompanhamento” (Maingueneau, 2006 p. 145). No momento da publicação de *La Confession de Claude*, Émile

---

<sup>7</sup> Les préfaces apparaissent donc aux romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle comme des moyens de communication particulièrement efficaces pour éclairer leurs intentions et diffuser largement, ainsi que l’écrit le *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse, les « explications préalables » qu’ils ont « jugé nécessaire de donner au lecteur ». C’est pourquoi les préfaces de roman sont, dans l’immense *corpus* des écrits paratextuels produits au XIX<sup>e</sup> siècle, les plus intéressantes : elles sont chargées de défendre et de promouvoir un genre encore instable, une figure d’auteur encore discutée. Leur force de réflexion et d’expression vient souvent de cette nécessité.

Zola acumulava posições frágeis em sua carreira como homem de letras: era um escritor iniciante e pouco conhecido, que se aventurava pela primeira vez no gênero romance, propondo princípios artísticos arriscados ao prezar o realismo, tendência que contribuía de forma direta para a percepção, por parte da crítica, de baixeza e de imoralidade atreladas ao gênero romanesco.

Tendo em vista tal conjuntura, propomos uma análise do prefácio deste romance de estreia partindo inicialmente das propostas de Vincent Jouve em *Poétique du roman* (2010). Nessa obra, o escritor dedica um capítulo à discussão das funções prefaciais utilizando conceitos estabelecidos principalmente por Gerard Genette em seu estudo sobre o paratexto, *Seuils* (1987). Jouve propõe que o prefácio autorial original, ou seja, aquele escrito pelo autor da obra antes de sua primeira publicação, tem uma dupla função: “a incitação à leitura e a programação da leitura” (Jouve, 2010, p. 18, tradução nossa)<sup>8</sup>. O autor da obra prefaciada não só tem a chance de promovê-la por meio da exposição de suas qualidades como também de guiar a expectativa do leitor em relação ao que será lido. A dimensão de programação da leitura é exemplificada por Jouve a partir da ideia de que um romance entendido como policial, graças a seu paratexto, não poderia conter a ressuscitação de mortos em seu enredo; porém a mesma trama seria bem recebida por leitores de uma obra apresentada como pertencente à literatura fantástica (Jouve, 2010, p. 12). A dupla função prefacial é ratificada pela pesquisadora Nathalie Kremer, que afirma de forma análoga que “o prefácio se apresenta como a primeira leitura do texto, incitadora, e a leitura adequada do texto, direcionadora” (Kremer, 2015, [s.p.], tradução nossa)<sup>9</sup>.

Assim, ao publicar o romance *La Confession de Claude* acompanhado de um prefácio, Émile Zola, romancista estreante que propunha ao público um contraponto a algumas idealizações românticas relacionadas ao amor e à vida boêmia, perpetradas por grandes e pequenos escritores da época, tinha a chance de divulgar sua obra como sendo

---

<sup>8</sup> [...] l'incitation à la lecture et la programmation de la lecture.

<sup>9</sup> [...] la préface se donne comme la première lecture du texte, incitatrice, et la juste lecture du texte, directrice.

atrativa para o leitor. Paralelamente, ele tentava regular a leitura por meio do anúncio das rupturas que empreendia, controlando, na medida do possível, a recepção do romance ao garantir que a obra fosse entendida não como um romance ligado a concepções idealistas e românticas, mal executado, nem como uma apologia à obscenidade, mas como a experimentação de uma perspectiva realista e dura do amor e da vida nas periferias de Paris. Jouve, ao discorrer sobre as maneiras de atingir tais objetivos, aponta dois procedimentos presentes no prefácio do romance de Zola: a insistência na importância da obra graças à sua utilidade, posto que baseada na veracidade do que apresentava, e a declaração clara das intenções de seu autor (Jouve, 2010, p. 20).

Logo nas primeiras linhas do prefácio de *La Confession de Claude* lemos: “Vocês conheceram, meus amigos, a criança miserável cujas cartas publico hoje. Essa criança não existe mais. Ela quis crescer na morte e no esquecimento de sua juventude (Zola, 1865, p. 1, tradução nossa)<sup>10</sup>. Tem-se, aqui, um recurso previsto por Genette (1987) como uma das estratégias comuns no discurso prefacial: a denegação (Genette, 1987, p. 179). A partir da adoção do gênero epistolar, pode-se entender que, de certa forma, Zola se isenta da autoria das cartas, assumindo apenas a responsabilidade por tê-las reunido e publicado. Entretanto, é evidente que tal artifício, em parte tardio na tradição do romance epistolar, que remonta aos séculos anteriores (Fellows, 1972, p. 19), não é levado à sua extensão máxima, segundo Genette:

O prefácio denegatório, ainda que autêntico, tende para a ficção (por sua denegação ficcional do texto), e também para a alografia, que simula fingindo, também ficcionalmente, não ser da mão do autor do texto. Mas essa ficcionalidade tem seus graus de intensidade: mais fraca nos casos de anonimato inicial (como em *Lettres persanes*), e não se revelando plenamente até o momento em que o texto e seu prefácio são enfim atribuídos de maneira oficial (mesmo que frequentemente póstuma) a seu autor real; mais forte, e até mesmo bastante evidente, quando o nome do autor, como em *Marianne*, *Volupté* ou *La Nausée*, desmente tranquilamente, na

---

<sup>10</sup> Vous avez connu, mes amis, le misérable enfant dont je publie aujourd’hui les lettres. Cet enfant n’est plus. Il a voulu grandir dans la mort & l’oubli de sa jeunesse.

página do título, a atribuição ficcional do texto ao seu narrador (Genette, 1987, p. 79, tradução nossa)<sup>11</sup>.

Assemelhando-se, assim, ao caso dos últimos romances mencionados por Genette<sup>12</sup>, não é esperado que o leitor acredite que Zola, de fato, não tenha sido o autor das ditas cartas apresentadas na obra. Contudo, ainda parece ser, na verdade, um recurso literário que contribui para a criação de uma estrutura prefacial argumentativa que coloca a veracidade sempre em primeiro plano.

Seguindo essa tendência, lemos: “Hesitei por muito tempo antes de oferecer ao público as páginas que seguem. Eu duvidava do direito que poderia ter de mostrar um corpo e um coração em sua nudez: interrogava-me, perguntando se me era permitido divulgar o segredo de uma confissão” (Zola, 1865, p. 1, tradução nossa)<sup>13</sup>. Ao iniciar de forma cautelosa a apresentação de suas intenções como escritor e a gênese da obra, Zola também prepara o leitor para enfrentar um tema difícil, dada sua declarada hesitação em abordá-lo. Tem-se, então, a incitação da curiosidade do leitor concomitantemente à programação de sua leitura, uma vez que as construções “hesitei por muito tempo” e “o segredo de uma confissão” são pistas que sinalizam a dimensão escandalosa de elementos do enredo. Vemos também a introdução de um termo que será caro ao naturalismo nos anos seguintes: a “nudez” – dos corpos e dos corações – no sentido da dissecação quase anatômica de suas paixões. O escritor, preocupado em alertar o leitor sobre o conteúdo da obra que tinha em mãos, continua: “Então,

---

<sup>11</sup> La préface dénégative, quoique authentique, penche vers la fiction (par sa dénégation fictionnelle du texte), et aussi vers l’allographie, qu’elle simule en prétendant, tout aussi fictionnellement, n’être pas de la main de l’auteur du texte. Mais cette fictionnalité a ses degrés d’intensité : plus faible dans les cas d’anonymat initial (comme pour les *Lettres persanes*), et ne se révélant alors pleinement qu’au moment où le texte et sa préface sont enfin attribués de manière officielle (quoique souvent posthume) à leur auteur réel ; plus fort, et même tout à fait éclatant, lorsque le nom de l’auteur, comme pour *Marianne*, *Volupté* ou *la Nausée*, dément tranquillement, sur la page de titre, l’attribution fictive du texte à son narrateur.

<sup>12</sup> *Lettres Persanes* (1721), de Montesquieu, *Marianne* (1875), de George Sand, *Volupté* (1834), de Sainte-Beuve e *La Nausée* (1938), de Jean-Paul Sartre.

<sup>13</sup> J’ai hésité longtemps avant de donner au public les pages qui suivent. Je doutais du droit que je pouvais avoir de montrer un corps & un cœur dans leur nudité ; je m’interrogeais, me demandant s’il m’était permis de divulguer le secret d’une confession.



à medida que relia essas cartas ofegantes e febris, vazias de fatos, mal ligando-se umas às outras, desencorajava-me dizendo que os leitores acolheriam provavelmente muito mal uma publicação assim, completamente copiosa, insana e enfurecida (Zola, 1865, p. 2, tradução nossa)<sup>14</sup>.

A partir de então, a motivação para seu empreendimento literário é finalmente justificada. O prefácio de *La Confession de Claude* apresenta como justificativa para a existência do romance, conforme previsto por Jouve (2010), um argumento utilitarista e moral:

Um dia, percebi enfim que nossa era precisa de lições e que talvez eu tivesse nas mãos a cura de alguns corações magoados. Querem que nós, os poetas e romancistas, moralizemos. Não sei de maneira alguma pregar, mas eu tinha nas mãos a obra de sangue e de lágrimas de uma pobre alma, e podia, por minha vez, instruir e consolar [...]

Tomei finalmente a decisão, meus amigos, de editar este livro. Eu decidi fazê-lo, enfim, em nome da verdade e do bem comum (Zola, 1865, p. 2-3, tradução nossa)<sup>15</sup>.

Zola já demonstrava, desse modo, em seu primeiro romance, a ideia de compromisso com a verdade, ainda que guiado pela utilidade que essa verdade teria para o leitor. Entretanto, a ideia de que romances devessem conter uma moral, ensinar e consolar os leitores e as leitoras será futuramente rechaçada pelo escritor, uma vez que é, em seu cerne, *antinaturalista* e associada a concepções estéticas idealistas, discutidas por Jean-Marie Seillan em *Le Roman idéaliste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle* (2011). É relevante, contudo, considerar que, além de se tratar de um romance de juventude, é possível que o jovem Zola tenha apresentado tal justificativa numa tentativa de se defender das prováveis críticas sobre sua escolha de tema e

---

<sup>14</sup> Puis, lorsque je relisais ces lettres haletantes & fiévreuses, vides de faits, se liant à peine les unes aux autres, je me décourageais, je me disais que les lecteurs accueilleraient sans doute fort mal une pareille publication, toute diffuse, toute folle & emportée.

<sup>15</sup> Un jour, j'ai songé enfin que notre âge a besoin de leçons & que j'avais peut-être entre les mains la guérison de quelques cœurs endoloris. On veut que nous moralisions, nous les poètes & les romanciers. Je ne sais point monter en chaire, mais je possédais l'œuvre de sang & de larmes d'une pauvre âme, je pouvais à mon tour instruire & consoler [...]

Je me suis donc décidé, mes amis, à éditer ce livre. Je m'y suis décidé au nom de la vérité & du bien de tous.

de abordagem. Menos de dez anos antes, Gustave Flaubert (1821-1880) havia sido inocentado do processo por ataque à moral pública (Sapiro, 2011, p. 205-284) pela publicação de *Madame Bovary* (1857), com a ajuda de Antoine Marie Jules Sénard (1800-1885), seu advogado de defesa, que apresentou a obra como sendo, na verdade, um romance moral, pois ela instruiria as famílias sobre os perigos de oferecer às suas filhas uma educação acima de seu nível social (Sénard *in* Flaubert, 1891 [1857], p. 431-432).

O posicionamento de Zola no prefácio de *La Confession de Claude* pode também ser interpretado a partir das ideias apresentadas por Jean-Marie Gleize em “Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif” (1980). Nesse artigo, o autor discute manifestos e prefácios como textos que contêm um discurso de prescrição tanto em relação à orientação da leitura quanto no que diz respeito à proposição de novas teorias e estéticas literárias. Ao caracterizar esses gêneros textuais, Gleize afirma: “Por mais ofensivos que possam parecer, os discursos prescritivos são sempre, no fundo, defensivos” (Gleize, 1980, p. 15, tradução nossa)<sup>16</sup>. Ele ainda propõe que tais discursos estejam sempre em busca de legitimação, conforme também apontado por Noiray (2012). De fato, o caráter defensivo e a busca por legitimação da obra são constantes no discurso prefacial de Zola, desde a declaração de sua indecisão – real ou simulada – em publicar um romance com um tema tão difícil e da pressuposição da má recepção do público, até a justificativa estabelecida a partir da veracidade da história e de seu poder moralizante.

Quanto ao caráter prescritivo dos prefácios, consideramos ainda a ideia proposta por Henri Mitterand em *Le Discours du roman* (1980) sobre a natureza desse tipo de texto, um espaço no qual ideologias (Mitterand, 1980, p. 26) literárias são apresentadas. Nesse sentido, o grande especialista da obra de Zola conclui: “O prefácio é sempre mais ou menos o enunciado de um dogma” (Mitterand, 1980, p. 26, tradução nossa)<sup>17</sup>. É o que explica o fato de, simultaneamente aos esforços defensivos, Zola ter apresentado, ao final do texto prefacial,

---

<sup>16</sup> Si offensif qu'ils paraissent, les discours de prescription sont toujours au fond défensifs.

<sup>17</sup> La préface est toujours peu ou prou l'énoncé d'un dogme.

colocações contendo propostas que Daniel Long chamou de “naturalismo em germe” (Long, 2009, p. 303), ou seja, não um “dogma” propriamente estabelecido do que constituiria o naturalismo como movimento literário, mas suas características básicas, que começam a ser esboçadas pelo escritor, na época dessa publicação:

Esta história é nua e verdadeira até a cruzeza. Os delicados se revoltarão. [Essas páginas] são a manifestação doentia de um temperamento particular que tem a dura necessidade do real e as esperanças mentirosas e doces do sonho. Todo o livro está nisso, na luta entre o sonho e a realidade (Zola, 1865, p. 3-4, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Novamente, a nudez e a verdade da história narrada são evocadas, contudo, dessa vez, menos como justificativas em busca de indulgência da crítica do que como um aviso ao leitor sobre a novidade talvez desconfortável que encontraria nas páginas que se seguem. Nesse sentido, o trecho acima estabelece uma relação com o prefácio de *Germinie Lacerteux*, romance que já havia sido longamente elogiado por Zola em seu artigo publicado no *Le Salut public*, a partir da célebre afirmação dos Goncourt: “O público ama os romances falsos, este romance é um romance verdadeiro” (Goncourt, 1865, p. 5, tradução nossa)<sup>19</sup>.

Além disso, nota-se o uso do termo “temperamento”, já utilizado pelo escritor desde sua carta ao amigo Antony Valabrègue, na qual discorre sobre a importância da expressão pessoal dos escritores para representação do real, e que será posteriormente consolidado como parte da fundamentação teórica do naturalismo estabelecida em *Le Roman expérimental* (1880) e *Les Romanciers naturalistes* (1881), conforme apontado pelo verbete do termo no *Dictionnaire des naturalismes* (Becker in Becker; Dufief, T. 2, 2017, p. 929-931). Zola refere-se à observação de um “temperamento particular” em condições determinadas, ou seja, o modo como a singularidade de Claude se desenvolveria no ambiente de pobreza e de miséria física e espiritual do cortiço onde vivia, nos arredores de Paris. Vemos, então, que o

---

<sup>18</sup> Cette histoire est nue & vraie jusqu’à la crudité. Les délicats se r volteront [...] Elles sont la manifestation malade d’un tempérament particulier qui a l’ pe besoin du réel & les espérances menteuses & douces du rêve. Tout le livre est là, dans la lutte entre le songe & la réalité.

<sup>19</sup> Le public aime les romans faux: ce roman est un roman vrai.

escritor já manifestava valores naturalistas relacionados à observação e à influência do meio. Reflexões nesse sentido já haviam sido colocadas por Zola em seus textos críticos e correspondência desde o início da década de 1860, conforme salienta Becker (1993). Exemplos desse tipo de posicionamento são as já mencionadas colocações do escritor publicadas no jornal *L'Écho du Nord*, em 1864, sobre o desejo por um romance que consistisse em um “estudo puro”, a carta do mesmo ano a Valabrègue e, em 1865, a crítica elogiosa de *Germinie Lacerteux* (1865) no jornal *Le Salut public de Lyon*, na qual lemos: “Aos que alegam que os srs. de Goncourt foram longe demais, responderei que, em princípio, não pode haver limite no estudo da verdade” (Zola, 1865, p. 3, tradução nossa)<sup>20</sup>.

Na sequência desse trecho do prefácio, o jovem Zola comenta a dual necessidade do protagonista Claude em confrontar o “real e as esperanças mentirosas e doces dos sonhos”. A realidade que lhe é imposta pelas decepções consecutivas em seu relacionamento com Laurence acaba por tornar amargos seus sonhos ingênuos, vistos por Zola como “mentirosos”, em uma objeção à idealização romântica da pobreza, do poder de salvação do amor e da redenção moral de mulheres prostituídas. Éléonore Reverzy sugere que a perspectiva não idealizada da prostituição seria, inclusive, um dos critérios de referência da estética naturalista (Reverzy, 2012, § 2). Zola, rompe, portanto, com todo um imaginário institucionalizado no campo literário da época, com poucas exceções até então, caso de *Madame Bovary* (1857) ou *Germinie Lacerteux* (1865), este publicado alguns meses antes de *La Confession de Claude*. A dualidade do protagonista e do romance são bem representadas pela frase: “Todo o livro está nisso, na luta entre o sonho e a realidade”. Claude luta com sua tendência romântica de idealização das situações que vive, assim como Zola, ainda no início de sua carreira, demonstrava lutar contra propensões estéticas que o distanciavam do projeto realista que desejava adotar.

---

<sup>20</sup> À ceux qui prétendent que MM. de Goncourt ont été trop loin, je répondrai qu'il ne saurait en principe y avoir de limite dans l'étude de la vérité.

Como evocado anteriormente, a recepção crítica do romance não foi absolutamente negativa. Em sua análise desse aspecto, Lapp expõe que a maior parte das reprovações dizia respeito à escolha do tema – a prostituição – e ao pessimismo do escritor (Lapp, 1953, p. 459). Entretanto, não foram raros os elogios. Em 1866, na rubrica “Critique” do periódico *L’Artiste*, Henry Houssaye (1848-1911), sob o pseudônimo George Werner, comenta que Zola possuía uma qualidade de análise que não era vista desde Stendhal (1783-1842) (Werner, 1866, p. 17), enaltecimento relevante visto que Stendhal, à época, era um escritor reconhecido no campo literário enquanto Zola era apenas um estreante. De forma semelhante, em 27 de novembro de 1865, Georges Bell (1824-1889) já havia escrito na rubrica “Littérature” do jornal *La Presse* que o jovem escritor era talentoso como contista – em referência à publicação de *Contes à Ninon* (1864) – e também como romancista, sendo um “escritor com futuro” (Bell, 1865, p. 3, tradução nossa)<sup>21</sup>. Em 1866, em texto publicado na rubrica “Revue Littéraire” da revista *L’Illustration*, André Lefèvre (1834-1904) identifica a oposição de Zola à romantização da juventude poeta e boêmia em obras de escritores como Alfred de Musset (1810-1857) e Henri Murger (1822-1861). Ele comenta que está mais inclinado à estética romântica proposta por Musset e Murger, pois “a arte, com efeito, não consiste em fotografar o feio, mas em escolher o belo: não em pintar apenas a realidade, mas em fundir em uma composição harmoniosa o que o pintor vê e o que ele gostaria de ver” (Lefèvre, 1866, p. 63, tradução nossa)<sup>22</sup>. Tal ponto de vista evidencia a ruptura estética de Zola ao propor uma obra de viés realista. Com efeito, colocações análogas à de Lefèvre, relacionadas à ausência do belo na perspectiva do romancista, são direcionadas a obras que se propõem a representar o real desde *Madame Bovary*, e vão perdurar como uma das principais críticas à qualidade literária de Zola durante toda sua carreira. Entretanto, apesar dessa desaprovação, Lefèvre afirma que Zola é de fato um artista, que possui um “estilo com um vigoroso elã” e um

---

<sup>21</sup> [...] auteur d’avenir.

<sup>22</sup> L’art, en effet, consiste non à photographier le laid, mais à choisir le beau : non à peindre la réalité seule, mais à fondre dans une composition harmonieuse ce que le peintre voit e ce qu’il voudrait voir.

“espírito sincero”, e conclui afirmando que sua próxima obra é aguardada com confiança (Lefèvre, 1866, p. 63, tradução nossa)<sup>23</sup>.

Ainda sobre a recepção do romance, na obra Zola. *Sous le regard d'Olympia* (1999), Henri Mitterand discorre sobre o breve inquérito ocorrido poucos dias após sua publicação. O Ministro da Justiça, alarmado pela temática do romance, teria recorrido ao Procurador Geral, Chabanacy de Marnas, a fim de obter um relatório sobre *La Confession de Claude* e sua possível infração relacionada ao ataque à moral pública. Após a leitura, o Procurador se posiciona contra a suposta imoralidade do livro destacando seu caráter útil e moral: “A ideia fundamental da obra não é imoral. O que o autor se propôs a fazer foi desgostar a juventude destas relações impuras para as quais ela se deixa arrastar baseando-se nos poetas que idealizaram os amores da boêmia” (Marnas *apud* Mitterand, 1999, p. 465-466, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Assim, as hesitações, justificativas e direcionamentos do prefácio à primeira edição de *La Confession de Claude* parecem ter surtido efeito em seu objetivo de legitimar o empreendimento literário incitando e programando a leitura, dado que, neste caso, o romance foi encarado como Zola o havia concebido: uma reação às ilusões. A partir da boa compreensão do que a obra se propunha a fazer, seu tema e *parti pris* estético são criticados, positiva ou negativamente, o que já representa um resultado satisfatório de recepção para um jovem escritor que pretendia se fazer conhecer em sua primeira tentativa no gênero romance. Com a ausência de grandes acusações de imoralidade, podemos também admitir que a ideia da utilidade moral do romance apresentada pelo escritor tenha funcionado ao evitar as duras recriminações que viriam a ocorrer com publicações posteriores, como *Thérèse Raquin* (1867), por exemplo, que suscitou grande polêmica com os embates entre Émile Zola e o crítico Louis Ulbach (1822-1889), no *Figaro*, em 1868 (Dufief, A.-S. *in* Becker; Dufief, T. 2, 2017, p. 961). Também é verdade, porém, que, apesar da escolha de um tema polêmico, da

---

<sup>23</sup> “Style d’un jet vigoureux”, “esprit sincère”.

<sup>24</sup> La donnée de l’ouvrage n’est pas immorale. Ce que l’auteur s’est proposé, c’est de dégoûter la jeunesse de ces liaisons impures où elle se laisse entraîner sur la foi des poètes qui ont idéalisé les amours de la bohème.

apresentação de uma perspectiva anti-idealista em relação ao amor e à vida boêmia e de um prefácio que esboça conceitos e termos que serão caros ao naturalismo, ainda não há propriamente no romance as características que contribuiriam para o escândalo em torno da estética. É a partir dessa concepção que Daniel Long sugere a presença de um “naturalismo em germe” na obra e propõe encará-la como “uma obra híbrida” em termos estéticos (Long, 2009, p. 310).

### ***La Confession de Claude, um romance naturalista?***

Em relação às características de *La Confession de Claude* que tendem à identificação com o naturalismo, Becker (1993) salienta sobretudo a tese, presente no romance graças às leituras empreendidas por Zola da obra de Hyppolyte Taine (1828-1893), de que o homem seria moldado pelo meio em que vive. O sonho de Claude de salvar e redimir Laurence não é poderoso o suficiente para suplantar o passado de prostituição da jovem e a influência negativa de figuras como a da vizinha Pâquerette, antiga prostituta responsável pela aproximação do casal. Becker também aponta para a importância do evento que funciona como o “pecado original” e causa a queda do protagonista, o que corresponde, no caso de Claude, à perda da própria virgindade com Laurence: “Zola utiliza pela primeira vez o mito do pecado original e da queda, central na sua obra: na origem dos *Rougon-Macquart*, há os excessos de uma mulher, tia Dida, a ancestral” (Becker, 1993, p. 190, tradução nossa)<sup>25</sup>.

Mais relações entre *La Confession de Claude* e características centrais de obras posteriores de Zola podem ser estabelecidas a partir de diversos trechos do romance. No episódio em que Claude tem uma alucinação sobre o futuro tenebroso de Laurence e sua inevitável morte, lemos: “o coração me dizia que o corpo seria levado para o anfiteatro, e que lá o cortariam em quatro para saber o que continha de amargo e nauseabundo” (Zola, 1865, p.

---

<sup>25</sup> Zola utilise pour la première fois le mythe du péché originel et de la chute, central dans son œuvre : à l’origine des *Rougon-Macquart*, il y a des débordements d’une femme, tante Dide, l’aïeule.

239, tradução nossa)<sup>26</sup>. O imaginário relacionado à dissecação de cadáveres é fundamental para as temáticas fisiológicas propostas pelos romances naturalistas, os *topoi* do necrotério, do hospital e do asilo sendo apontados por David Baguley em *Le Naturalisme et ses genres* (1995) como típicos da estética. Na sequência do trecho comentado, Claude afirma: “Toda a sujeira humana se erigia diante de mim, drapejada de seda, coberta de trapos, jovem e bela, velha e descarnada. O desfile desses homens e mulheres indo apodrecer durou muito tempo e me aterrorizou” (Zola, 1865, p. 240, tradução nossa)<sup>27</sup>. Em *Thérèse Raquin*, publicado dois anos depois de *La Confession de Claude*, há a cena da busca de Laurent pelo corpo do primo Camille no necrotério. Podemos indagar ainda se os *Rougon-Macquart* – ciclo romanesco que começaria a ser publicado em 1871, mas que já era planejado por Zola no final da década de 1860 – não seriam também um desfile assustador da sujeira humana. Nesse sentido, destacamos a curiosidade de Claude sobre as pessoas que o cercavam, como um reflexo do ímpeto investigativo que permearia a saga criada pelo escritor:

Gostaria de penetrar nos corações e nas almas; sou atraído por essas mulheres e esses homens que vivem ao meu redor; talvez, no fundo, eu só encontre lama, mas gostaria de vasculhar o fundo. Eles vivem uma vida tão estranha que sempre acredito que estou prestes a descobrir neles verdades novas (Zola, 1865, p. 123, tradução nossa)<sup>28</sup>.

A nudez e a crueza da verdade, mencionadas no prefácio, bem como a manifestação de um tipo de temperamento, também encontram eco nas falas de Claude: “a verdade brutal é necessária àqueles que avançam livremente pela vida, não obedecendo a nada além de seus instintos” (Zola, 1865, p. 145, tradução nossa)<sup>29</sup>. Quanto à “lição” que Zola afirma ter sido a

---

<sup>26</sup> [...] le cœur me disait que le corps irait à l’amphithéâtre, & que là on le couperait en quatre pour savoir ce qu’il contenait d’amer & de nauséabond.

<sup>27</sup> Toute la saleté humaine se dressait devant moi, drapée de soie, couverte de haillons, jeune & belle, vieille & décharnée. Le défilé de ces hommes & de ces femmes, allant à la pourriture, a duré longtemps & m’a épouventé.

<sup>28</sup> Je voudrais pénétrer dans les cœurs et dans les âmes; je suis attiré par ces femmes et ces hommes qui vivent autour de moi; peut-être, au fond, ne trouverais-je que de la fange, mais j’aimerais à fouiller le fond. Ils vivent une vie si étrange, que je crois toujours être sur le point de découvrir en eux des vérités nouvelles.

<sup>29</sup> [...] la vérité brutale est nécessaire à ceux qui marchent librement dans la vie, n’obéissant qu’à leurs instincts.



motivação para a publicação da obra, Claude a expressa de modo contundente no desprezo às mentiras românticas: “eles [os poetas da juventude] fizeram [dos amantes] tipos penetrantes de amor livre, de juventude eterna; eles os impuseram a nosso coração, regozijaram-se em enganar-se a si mesmos. Eles mentem, mentem, mentem (Zola, 1865, p. 199, tradução nossa)<sup>30</sup>. Tais aspectos são significativos para a compreensão do lugar ocupado por *La Confession de Claude* no projeto naturalista de Émile Zola, que se elaborava à época.

Quanto ao traço dual da obra evocado por Long (2009), o qual prevê, portanto, características que a afastam da estética em questão, entendemos que um primeiro problema conceitual em encarar sem ressalvas o romance como naturalista seria o início da utilização do termo “naturalismo” por Zola. Yves Chevrel (1982) sugere que a palavra tenha começado a ser utilizada pelo escritor em alguns artigos críticos ainda no ano de 1865, enquanto Baguley (1995) menciona, sem apontar uma ocasião específica, o ano seguinte como o início do uso do termo. Contudo, é em 1867, no prefácio de *Thérèse Raquin*, que podemos observar o uso do termo adjetivado, com sentido ligado a seu caráter de estética literária<sup>31</sup>: “O grupo de escritores naturalistas ao qual tenho a honra de pertencer tem coragem e atividade suficientes para produzir obras fortes, contendo nelas sua defesa” (Zola, 2017 [1867], p. 14, tradução nossa)<sup>32</sup>.

*La Confession de Claude* pertenceria, então, a um momento ainda precoce em relação à reivindicação do termo e à definição programática da estética por Zola. Mesmo a escolha pela forma de uma confissão é apontada por Becker (1993) como um equívoco nos

---

<sup>30</sup> [...] ils [les poètes de la jeunesse] en ont fait [des amants] des types pénétrants de libre amour, d'éternelle jeunesse; ils les ont imposées à notre cœur, ils se sont plu à se tromper eux-mêmes. Ils mentent, ils mentent, ils mentent.

<sup>31</sup> Conforme Becker afirma em *Dictionnaire des naturalismes* (in Becker; Dufief, T. 2, 2017, p. 675-679), o movimento literário não chegou a constituir uma escola com uma doutrina bem definida, abarcando sob a mesma denominação escritores com ideais estéticos distintos. Na entrada do *Journal* de 19 de fevereiro de 1877, pouco mais de uma década após a publicação de *La Confession de Claude*, Edmond de Goncourt registra a relutância com a qual Gustave Flaubert e ele encaravam o uso que Zola fazia da palavra “naturalismo”, sobretudo nas polêmicas jornalísticas (Goncourt, 1956 [1877], p. 728).

<sup>32</sup> Le groupe d'écrivains naturalistes auquel j'ai l'honneur d'appartenir a assez de courage et d'activité pour produire des œuvres fortes, portant en elles leur défense.

objetivos relacionados a empreender uma ruptura estética. A autora refere-se a estrutura de *La Confession de Claude*: a confissão é narrada evidentemente em primeira pessoa e, a partir de vocativos como “meus amigos” e da referência a memórias de infância compartilhadas, entendemos que Claude escreve suas transgressões tendo como interlocutores os antigos amigos de sua cidade natal. Becker propõe: “Zola ainda imita aqueles que o seduzem sempre, mesmo se começa a criticá-los: Musset e Sand. Eles lhe oferecem duas formas entre as quais ele hesita: a confissão e o romance epistolar” (Becker, 1993, p. 186, tradução nossa)<sup>33</sup>.

O escritor, como a maior parte de sua geração, cresceu em meio a leituras românticas e idealistas, admirando as narrativas de escritores como Musset ou George Sand (1804-1876). Becker (1993) identifica a dificuldade de Zola em renunciar aos modelos já cunhados pelas estéticas às quais buscava se opor, uma questão de estilo não muito incomum em obras de juventude. Entretanto, ao comentar a escolha da forma epistolar e do modelo da confissão, Élise Hugueny-Léger afirma que, na verdade, Zola apresenta apenas as cartas de Claude: não há a ampliação dos pontos de vista, comum em romances epistolares; o leitor não tem acesso às respostas, não conhece os destinatários e, aliás, não tem nem mesmo a certeza de que as cartas são enviadas, uma vez que parecem apenas um pretexto para que Claude explore os próprios sentimentos: “Em *La Confession de Claude*, não somente Claude parece não esperar uma resposta, mas quando ele se dirige a seus “irmãos”, é na verdade para se dirigir a si mesmo” (Hugueny-Léger, 2007, p. 125, tradução nossa)<sup>34</sup>. Ela propõe, então, que a estrutura do romance seja mais próxima de um diário íntimo no qual o protagonista se expressa de maneira retórica.

Podemos apontar, ainda, que há na obra elementos que a distanciam da análise fisiológica objetiva ligada ao naturalismo trágico (Baguley, 1995, p. 71-87) e que colocam em jogo a possibilidade de uma dimensão autobiográfica. Elementos que contribuem para esse

---

<sup>33</sup> Zola imite encore ceux qui le séduisent toujours, même s’il commence à les critiquer: Musset et Sand. Ils lui offrent deux formes entre lesquelles il hésite : la confession et le roman épistolaire.

<sup>34</sup> Dans *La Confession de Claude*, non seulement Claude ne semble pas attendre de réponse, mais quand il s’adresse à ses « frères », c’est en fait pour s’adresser à lui-même.

ponto de vista são a narração em primeira pessoa, as semelhanças entre as experiências de Claude e do próprio Zola – sair da província para enfrentar a pobreza em Paris e as decepções amorosas com mulheres semelhantes a Laurence<sup>35</sup> (Mitterand, 1999, p. 469) – e a natureza epistolar da obra, que apresenta cartas aos “irmãos” deixados para trás, com a dedicatória do romance – “Aos meus amigos P. Cézanne e J.-B. Baille”. As relações de amizade que Zola travou durante a juventude em sua cidade natal indicam uma grande proximidade entre o escritor e o protagonista poeta. Contudo, Henri Mitterand propõe uma associação de dois momentos distintos: primeiramente, a clara identificação com as experiências de Zola na mocidade, para, em seguida, haver um trabalho de escrita distanciado dessa época, mais próximo do momento de publicação da obra, mais maduro e interessado em explorar a dimensão de análise psicológica:

O romance, cujos capítulos aparecem como sendo cartas aos “irmãos”, é dedicado a Paul Cézanne e Jean-Baptistin Baille. Isto faz também com que seja uma espécie de confiança disfarçada de ficção: Zola apresenta-o como uma “história nua e verdadeira até a crueza”. Seu prefácio em forma de dedicatória associa dois discursos e duas épocas: o discurso e a época do que foi vivido, aquele de uma “criança nervosa e afetuosa [...] com os frissons da carne e os elãs da alma” – o Zola de vinte anos –, e o discurso do momento da publicação, aquele da análise distanciada, curiosa com “a manifestação doentia de um temperamento particular que tem a dura necessidade do real e as esperanças mentirosas do sonho (Mitterand, 1999, p. 472, tradução nossa)<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Mitterand aponta uma mulher chamada Berthe como o caso amoroso de Zola que poderia ter inspirado a personagem Laurence. O nome surgiu em uma carta escrita por Georges Pajot em novembro de 1865, endereçada ao próprio escritor. Ao descrever suas impressões sobre o romance, Pajot afirma ter sido capaz de relembrar a juventude de ambos a ponto de ver Berthe à sua frente. Com a ausência de mais testemunhas e de qualquer registro por parte de Zola, a questão permanece uma hipótese (Mitterand, 1999, p. 294).

<sup>36</sup> Le roman, dont les chapitres se présentent comme autant de lettres à des « frères », est dédié à Paul Cézanne et Jean-Baptistin Baille. Cela aussi en fait une sorte de confidence déguisée en fiction: Zola le présente comme une « histoire nue et vraie jusqu'à la crudité ». Sa préface en forme de dédicace associe deux discours et deux époques: le discours et l'époque du vécu, celui d'un « enfant nerveux et aimant [...] avec les frissons de sa chair et les élans de son âme » – le Zola de vingt ans –, et le discours du moment de la publication, celui de l'analyse distancée, curieuse de « la manifestation malade d'un tempérament particulier qui a l'âpre besoin du réel et les espérances menteuses du rêve ».

A concepção de Mitterrand sobre a distância entre o “momento da experiência” e o “momento da publicação” evoca, inclusive, a ideia apresentada por Zola no prefácio quando afirma ter tomado a decisão de “editar” o livro (Zola, 1865, p. 3). De forma análoga, Élise Hugueny-Léger sugere encarar o romance como um momento de transição no fazer artístico de Zola, que parte da exploração de suas próprias experiências, mas que já começa a assentar a base para o tipo de observação distante adotada a partir de seus romances seguintes: “Pode-se supor que escrever esse romance na primeira pessoa permitiu-lhe ver-se mais distintamente, fazer a transição entre a escrita de tipo confessional na primeira pessoa e a escrita na terceira pessoa, nos romances posteriores” (Hugueny-Léger, 2007, p. 133, tradução nossa)<sup>37</sup>. O mesmo entendimento é apresentado em relação à publicação anterior de Zola, *Contes à Ninon* (1864): “Se *Contos à Ninon* apresenta marcas românticas, eles trazem igualmente a questão da representação do real que se desenvolverá nos anos seguintes” (Martins; Catharina, 2020, p. 154).

Adotamos, desse modo, a ideia de que *La Confession de Claude* apresenta também em sua narrativa aspectos do naturalismo de Zola que serão explorados de forma mais explícita em seus romances seguintes. Ainda que anterior à teorização formal da estética e próximo à dimensão autobiográfica, o romance de estreia do escritor, como evocado por Mitterrand (1999), demonstra uma das primeiras tentativas de análise de fenômenos ligados ao real. Entendemos, conforme proposto por Hugueny-Léger (2007), que o romance seja um importante momento de transição no fazer artístico de Zola ao se apresentar como uma peça fundamental para a poética naturalista que desenvolveria. *La Confession de Claude* parecer constituir, mais do que uma “obra híbrida”, o alicerce que distancia Zola do jovem escritor e o aproxima do mestre naturalista. Tal percepção é corroborada pela articulação da natureza do

---

<sup>37</sup> On peut supposer qu'écrire ce roman à la première personne a permis de se voir plus distinctement, de faire la transition entre écriture à la première personne de type confessionnel, et écriture à la troisième personne dans les romans ultérieurs.

romance com os valores apresentados no prefácio, bem como com o discurso que o escritor elaborava em sua correspondência e atividade jornalística.

### **Considerações finais**

Privilegiando, portanto, a ideia de que *La Confession de Claude* seja a primeira afirmação de uma perspectiva literária bem menos idealizada da realidade apesar de sua publicação anterior aos principais marcos temporais do naturalismo, reiteramos que Zola, conforme evocado por Becker (1993), ressentia-se das representações do que enxerga como mentiras do dia a dia, em ambientes como os do *Quartier Latin*, perpetradas por escritores como Alfred de Musset, Henry Murger ou Alexandre Dumas filho. Em um momento de sua vida e carreira no qual começava a delinear nas suas críticas publicadas em jornais, como a de *Aurélien* (1864) ou de *Germinie Lacerteux* (1865), e na correspondência, a exemplo da carta a Valabrègue, um ideal de literatura voltado para o real, o escritor experimentou esse princípio de uma nova concepção estética no gênero que viria a consagrar nas 20 obras do ciclo *Les Rougon-Macquart: histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*, por meio do qual traçou a saga dos membros dos dois ramos de uma família em diferentes estratos da sociedade francesa.

Nesse sentido, o prefácio tem uma importância fundamental para a compreensão das concepções literárias de Zola em jogo no momento da publicação do romance, uma vez que, conforme proposto por Mitterand (1980), ele constitui o espaço natural para a exposição de ideologias literárias. A primazia de uma história verdadeira ao extremo, capaz de chocar leitores sensíveis ao revelar a expressão patológica de um temperamento em um ambiente controlado já contém aspectos essenciais para o estabelecimento de procedimentos naturalistas na literatura. Na busca pela legitimação de um empreendimento literário de certa forma disruptivo em um momento no qual o próprio gênero romanesco ainda não gozava de grande prestígio (Noiray, 2012, p. 6), Zola estruturou seu prefácio conforme as características apontadas por Jouve (2010): incitando e regulando a leitura. Por meio do anúncio da

exposição de uma confissão “verdadeira”, contendo temas difíceis, de uma verdade bruta que, apesar de seu caráter chocante, seria capaz de fornecer uma “lição” para os corações românticos como o de Claude, ele buscava provocar o leitor ao mesmo tempo que o prevenia sobre o tipo de romance que encontraria, protegendo-se da acusação de imoralidade por meio do argumento ligado à veracidade dos fatos apresentados e de sua utilidade moral. Se o aspecto moralizante das obras será abandonado pelos escritores naturalistas nos momentos de maturidade da estética, a ideia de que nenhum assunto é imoral se abordado a partir do estudo da verdade é conservada.

A recepção do romance, que contou com pouca rejeição e censura – incluindo a absolvição de acusações relacionadas ao ataque à moral pública no breve inquérito do Ministério Público – e com elogios por parte de críticos, demonstra o sucesso da empreitada prefacial do autor. A boa compreensão de suas intenções como escritor e a ausência de queixas relacionadas à obscenidade de seus escritos é um resultado que Zola não obterá muitas vezes nos momentos seguintes de sua carreira. Apesar de ser de fato temerário discutir o naturalismo como estética literária no momento da publicação de *La Confession de Claude*, é importante reconhecer esse romance como parte do alicerce para as publicações posteriores, nas quais o projeto naturalista de Zola encontra-se mais bem-estabelecido. Tanto os elementos estéticos quanto o discurso prefacial das obras seguintes vão se tornar mais ousados e diretos, porém, a ideia que lhe era permitido mostrar as *baixezas* da vida, pois elas eram *reais*, permanece desde o primeiro romance.

## Referências

BAGULEY, David. *Le Naturalisme et ses genres*. Paris: Nathan, 1995.

BECKER, Colette. *Les Apprentissages de Zola: du poète romantique au romancier naturaliste. 1840-1867*. Paris: Presses Universitaires de France, 1993.

BECKER, Colette ; DUFIEF, Pierre-Jean. (dir.) *Dictionnaire des naturalismes*. Paris: Honoré Champion, 2017. 2 Tomes.

BECKER, Colette; GOURDIN-SERVENIÈRE, Gina; LAVIELLE, Véronique. *Dictionnaire d'Émile Zola; sa vie, son œuvre, son époque; suivi du Dictionnaire des "Rougon-Macquart"*. Paris: Robert Laffont, 1993.

BELL, Georges. « Littérature ». *La Presse*, Paris, année 30, [s.n], p. 3, 27 nov. 1865. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229955r>. Acesso em: 16 mai, 2024.

BOURDIEU, Pierre. *Les Règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1992.

CHEVREL, Yves. *Le Naturalisme*. Paris: Presses Universitaires de France, 1982.

FELLOWS, Otis. Naissance et mort du roman épistolaire français. Tradução de Marie-Rose Logan. *Dix-huitième Siècle*, [s.v], n. 4, p. 17-38, 1972. DOI: <https://doi.org/10.3406/dhs.1972.993>. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/dhs\\_0070-6760\\_1972\\_num\\_4\\_1\\_993](https://www.persee.fr/doc/dhs_0070-6760_1972_num_4_1_993). Acesso em: 20 ago. 2024.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary: mœurs de province. Édition définitive suivie des réquisitoire, plaidoirie et jugement du procès intenté à l'auteur devant le Tribunal Correctionnel de Paris*. Paris: Charpentier, 1891 [1857].

GENETTE, Gérard. *Seuils*. Paris: Seuil, 1987.

GLEIZE, Jean-Marie. Manifestes, préfaces: sur quelques aspects du prescriptif. *Littérature*, [s.v], n. 9, p. 12-16, 1980. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1980\\_num\\_39\\_3\\_2129](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1980_num_39_3_2129). Acesso em : 21 ago. 2023.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Germinie Lacerteux*. Paris: Charpentier, 1865.

GONCOURT, Edmond et Jules de. *Journal. Mémoires de la vie littéraire II (1866-1886)*. Texte integral établi et annoté par Robert Ricatte. Paris: Flammarion, 1956.

HUGUENY-LÉGER, Élise. Le « je », le double et son ombre dans *La Confession de Claude. Les Cahiers naturalistes*, Paris, [s.v], n. 81, p. 121-124, 2007. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9788253>. Acesso em: 18 jul. 2024.

JOUBE, Vincent. La Préface. *Poétique du roman*. Paris: Armand Colin, 2010.

KREMER, Nathalie. Entrer dans le roman. Note sur la préface romanesque: de la présentation à la représentation. *Fabula-Atelier de Théorie littéraire*, 2015. Disponível em: [https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Entrer\\_dans\\_le\\_roman](https://www.fabula.org/ressources/atelier/?Entrer_dans_le_roman). Acesso em: 17 jul. 2024.

LAPP, John C. The Critical Reception of Zola's *Confession de Claude*. *Modern Language Notes*, v. 68, n. 7, p. 457-462, 1953. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3043654>. Acesso em: 2 jun. 2024.

LEFÈVRE, André. « Revue Littéraire ». *L'Illustration*, T. 47, p. 55-56, 1866. Disponível em: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015069785262&seq=433>. Acesso em: 16 maio 2024.

LONG, Daniel. Esthétisation, immaculation, transfiguration dans *La Confession de Claude* de Zola. *Nineteenth-Century French Studies*, v. 37, n. 3 & 4, p. 303-314, 2009. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/265739>. Acesso em: 15 fev. 2024.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Tradução: Adail Sobral. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

MARTINS, Eduarda Araújo da Silva; CATHARINA, Pedro Paulo Garcia Ferreira. Narrativas curtas de Émile Zola: aspectos da recepção da obra do escritor no Brasil entre 1860 e 1914. *Soletras*, [s.v], n. 40, p. 131-160, 2020. DOI: <https://doi.org/10.12957/soletras.2020.5140>. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/soletras/article/view/51401>. Acesso em: 5 maio. 2024.

MITTERAND, Henri. La Préface et ses lois: avant-propos romantiques. *Le Discours du roman*. Paris: Presses universitaires de France, 1980.

MITTERAND, Henri. *Zola. Sous le regard d'Olympia (1840-1871)*. T.1. Paris: Fayard, 1999.  
NOIRAY, Jacques. *Préfaces des romans français du XIX<sup>e</sup> siècle* : Anthologie. Paris: Le Livre de Poche, 2012.

PAGÈS, Alain. *Zola et le groupe de Médan*. Histoire d'un cercle littéraire. Paris: Perrin, 2014.

REVERZY, Éléonore. Les « écrivains de filles » ou la pornographie sérieuse. In: PINSON, Guillaume (dir.). Dossier « Presse, Prostitution, Bas-Fonds: 1830-1930 », [s.n], 2012, online. Disponível em: <https://www.medias19.org/publications/presse-prostitution-bas-fonds-1830-1930/les-ecrivains-de-filles-ou-la-pornographie-serieuse>. Acesso em: 9 ago. 2024.

SAPIRO, Gisèle. Anatomie d'un scandale. In: *La Responsabilité de l'écrivain; littérature, droit et morale en France (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Seuil, 2011, p. 205-284.



SEILLAN, Jean-Marie. *Le Roman idéaliste dans le second XIX<sup>e</sup> siècle*. Littérature ou « bouillon de veau » ? Paris: Classiques Garnier, 2011.

WEINSTEIN, Sophie. The Genesis of Zola's *La Confession de Claude*. *Modern Language Notes*, v. 53, n. 3, p. 196-198, 1938. Disponível em : <https://www.jstor.org/stable/2912622>. Acesso em : 6 jun. 2024.

WERNER, George (pseud. Henry Houssaye). « Critique ». *L'Artiste*, T. I, p. 16-18, 1866. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k229955r>. Acesso em: 16 mai. 2024.

ZOLA, Émile. *Contes à Ninon*. Paris: Charpentier, 1887 [1864].

ZOLA, Émile. *La Confession de Claude*. Paris: C. Marpon et E. Flammarion, 1880 [1865].

ZOLA, Émile. « Revue Littéraire ». *Germinie Lacerteux*, par MM. Edmond et Jules de Goncourt... *Le Salut public de Lyon*. Lyon, ano 18, n. 15, p. 3, 24 fév. 1865. Disponível em: <https://www.lectura.plus/Presse/show/?id=69SALUTPUBLI-18650224-P-001.pdf&query=&back=%2FPresse%2Fsearch%2F%3Fquery%3DMarie%2BJoseph%2B%253F%26year%3D1865%26startPage%3D2>. Acesso em: 17 jul. 2024.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Paris: Flammarion, 2017 [1867].

ZOLA, Emile. *Les Roman expérimental*. Paris: Charpentier, 1880.

ZOLA, Emile. *Les Romanciers naturalistes*. Paris: Charpentier, 1881.

ZOLA, Émile. Carta de Émile Zola a Antony Valabrègue. Tradução de Pedro Paulo Garcia Ferreira Catharina e Eduarda Araújo da Silva Martins. *Matraga*. Rio de Janeiro, v. 28, n. 54, p. 601-609, set./dez. 2021. <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/62098>.

## **LE PROJET NATURALISTE DANS LA PRÉFACE DE *LA CONFESION DE CLAUDE***

**RÉSUMÉ:** Dans cet article, en analysant la préface de la première édition de *La Confession de Claude* (1865), le premier roman d'Émile Zola, nous cherchons à montrer comment le jeune écrivain a utilisé cet espace paratextuel non seulement pour exposer et justifier ses intentions de romancier, mais aussi pour esquisser un projet littéraire qui pourrait être compris comme le début du naturalisme. Bien que précédant la systématisation des préceptes liés à l'esthétique naturaliste, la préface du roman et la facture de l'œuvre indiquent déjà des éléments importants du naturalisme littéraire. Nous proposons donc une discussion sur les valeurs en jeu dans le champ littéraire français au moment de la publication de *La Confession de Claude*, sur le rôle de la préface dans l'orientation de la réception de l'œuvre et sur son rapport avec la poétique naturaliste, qui sera systématiquement élaborée dans les années suivantes.

**MOTS-CLÉS:** Émile Zola, Préface, *La Confession de Claude*, Naturalisme, Réception critique.