

## 4

### Breves Considerações Acerca do Aparecimento do Realismo como Expressão de Arte na Europa

Antes de iniciar a exposição da proposta deste capítulo, cabe uma breve citação de alguns eventos históricos que provavelmente teriam contribuído para o surgimento da estética Realista.

Desde o Romantismo, em fins do século XVIII, mais especificamente inaugurado na Alemanha pelo movimento do *Sturm und Drang*, há uma preocupação dos artistas em representar em suas obras os ideais da Revolução Francesa, cuja máxima expressão é a valorização de uma identidade nacional, ou seja, a consolidação do conceito de estado-nação e a valorização de uma estética da liberdade, do patriotismo, da genealogia do seu povo, buscando expressar a referida identidade e, com isso, estabelecer uma nova estética, marcada já por uma guinada revolucionária, quando a valorização do indivíduo se dará em sua máxima potência graças ao paradigma romântico da subjetividade e do neoplatonismo. Mas essa valorização da subjetividade faz com que o sujeito, no exercício de sua individualidade, ascenda como sujeito autônomo, coincidindo com a culminância de ascensão burguesa em quase toda a Europa.

Já na primeira metade do século XIX<sup>1</sup>, assiste-se a uma série de transformações na Europa, a começar pela França. Luís Felipe fora colocado no trono da França pela Revolução de 1830, representando os ideais da burguesia e tendo por objetivo conciliar a Revolução com o Antigo Regime. A oposição

---

<sup>1</sup> Segundo o professor Carlos Reis o século XIX é um tempo em que o escritor assume uma consciência nítida da sua dimensão de homem de cultura projectado (ou possivelmente projectado) para além do seu tempo, pelo que não são raros os gestos em que calculadamente ele procura assegurar uma posteridade efectiva; o cuidado colocado na escrita epistolar (o escritor sabe ou suspeita que as suas cartas poderão ser publicadas) é um desses gestos. Cite-se, a este propósito, o seguinte testemunho em carta de Eça a Domício da Gama: "A irregularidade da minha vida epistolar provém de que eu penso sempre as minhas cartas antes de as escrever". REIS, Carlos. *Desastre literário: sobre a publicação d'O Crime do Padre Amaro*. In: Semear: Revista da Cátedra de Estudos Portugueses Pe. António Vieira. Número 1, 1997.

popular ao regime era manifesta. Em 1834 deu-se a insurreição dos operários de Lyon. As tendências republicanas ganhavam adeptos através das várias sociedades políticas fundadas com este propósito.

A oposição não era somente popular. Havia muitos partidários da volta de Carlos X, exilado desde 1830. Os antigos correligionários de Napoleão acercavam-se de Luís Bonaparte, seu sobrinho.

Essa revolução evolui, agitada, entre os anos de 1830 e 1836 e no seu primeiro momento impõe restrições à imprensa, dissolução da câmara, limitação do direito de voto. Segundo o historiador Eric J. Hobsbawm:

As revoluções de 1830 mudaram a situação inteiramente. Elas foram os primeiros produtos de um período geral de aguda e disseminada intranquilidade econômica e social e de rápidas transformações. [...] O primeiro foi que a política de massa e a revolução de massa, com base no modelo de 1789, mais uma vez tornaram-se possíveis. [...] O segundo resultado foi que, com o progresso do capitalismo, “o povo” e os “trabalhadores pobres” – i.e. – os homens que construíram as barricadas – podiam ser cada vez mais identificados como o novo proletariado industrial como a “classe operária”. [...]

2

Nessa época, os românticos evoluem para ideias de progresso social e de engajamento político ao mesmo tempo em que o desenvolvimento técnico e a filosofia se aliam ao Positivismo de Comte.

Mas o ponto alto da primeira metade do século XIX na Europa fora realmente a Revolução de 1848, em Paris, França. A destruição da monarquia constitucional, precedida pelo Golpe de Estado de Luís Napoleão Bonaparte, marcou a ascensão da república e, em seguida, a destruição da república em benefício de um regime autoritário de governo. O pano de fundo que serviria a esses acontecimentos era a ameaça ou o medo de que uma revolução socialista pudesse ocorrer. Segundo Raymond Aron:

A França conheceu uma luta política que se assemelha mais às lutas políticas do século XX do que a qualquer outro episódio do século XIX. [...] No curso do

---

<sup>2</sup> HOBSBAWM, 2001, p. 134.

período 1848-51 sucederam-se a dominação temporária de um governo provisório, no qual a influência socialista era forte; a luta entre a Assembleia Constituinte e o povo de Paris; e, por fim, a rivalidade entre uma Assembleia Legislativa de maioria monarquista, que defendia a república, e um presidente eleito pelo sufrágio universal, que pretendia estabelecer um império autoritário.<sup>3</sup>

O clima na Europa, portanto, era tenso, já que a França se encontrava como centro irradiador de ideias e de cultura desde a Revolução Francesa de 1789. Posteriormente, entre 1852 e 1870, período que está marcado pela Segunda República e pelo Segundo Império, há uma data mais marcada no aparecimento do Romance Social, com a publicação de *Madame Bovary* em 1857. É fato que Balzac com as obras que compunham a *Comédia Humana* já havia dado o primeiro grande passo nesse sentido, mas é com Flaubert que o Romance Social irá suscitar um escândalo na França. A partir de uma concepção sociológica do homem (que vem substituir uma concepção imanentista e subjetiva fundada pelo Romantismo e sustentada desde o movimento do *Sturm und Drang*, título de um romance escrito por Friedrich Maximilian Klinger em 1776, e utilizado por Schlegel como termo para designar todo o movimento romântico) é que nasce a ideia também de uma escrita do social. Neste momento histórico, os fatos da vida penetram na consciência humana e de lá não podem ser mais eclipsados.

Anteriormente ao período mencionado (1852-1870), já se tem a notícia do Romance Social, pelo menos na forma folhetinesca. Balzac em seus escritos da *Comédia Humana* já traria o sabor do Romance Realista Social e, conseqüentemente, funda a escola realista francesa.

O olhar crítico de Balzac, aliado à sua cosmovisão dos fatos relacionados às esferas pública e privada, confere ao escritor um status de exímio observador da realidade. Assim, o aparecimento do Romance Social vem ao encontro da fundação da Escola Realista Francesa, que conta com artistas de todas as

---

<sup>3</sup> ARON, 2002, p. 396.

modalidades, desde Courbet, na pintura, a Honoré de Balzac, na Literatura.

De certa forma, inclusive, a modernidade da qual estamos tratando quando relacionamos o aparecimento do romance social como romance moderno em Portugal, tem tudo a ver com Balzac e com a escola realista francesa. Talvez possamos afirmar que a literatura francesa tenha sido marcada, então, por uma necessidade de comprometimento com certa categoria de “real”, ou seja, constrói-se uma literatura que abandona uma estética de idealização dos modelos narrados a partir de um lirismo onírico e fantasioso. A título de curiosidade, o adjetivo romântico era tomado na Inglaterra por volta de meados do século XVII como “termo usado para indicar o fabuloso, o extravagante, o fantástico e o irreal (como é encontrado, por exemplo, em certos romances de cavalaria)”<sup>4</sup>, e é justamente contra esse modo de narrar que irá se erigir a literatura de cunho realista.

Não se pode deixar de mencionar que Goethe, com a criação do *Bildungsroman*, já havia oferecido a matriz para a estruturação dessa nova forma de narrar que ultrapassava a postura fantasiosa do romance subjetivo. No *Bildungsroman*, ou Romance de Formação, o enredo girava em torno das experiências pelas quais personagens passavam durante os anos de formação ou de educação, rumo à maturidade, fundado na ideia de que a juventude é a parte mais significativa da vida. Considera-se neste caso *Wilhelm Meister*, de Goethe, o ponto mais alto desse tipo de romance. Mas é óbvio que há traços marcadamente românticos na obra em questão, sobretudo pela ótica da desistência que a personagem assume diante da vida. Contudo, não se pode negar que o romance em questão abriu portas para o que poderíamos chamar de Romance Social.

Não se pode esquecer que na esteira do movimento revolucionário, publica-se em 1840 o primeiro escrito de Pierre-Joseph Proudhon: *O que é a propriedade?* As teses de Proudhon influenciarão toda uma gama de escritores,

---

<sup>4</sup> REALE, 1997, p. 167.

sobretudo os portugueses da Geração de 1870, mas as questões sobre as influências filosóficas ao Realismo estão mais bem apresentadas no capítulo sobre o aparecimento do Realismo como expressão artística.

Retomando a questão do surgimento do Romance Social, segundo Arnold Hauser, os escritores que inaugurarão de fato este subgênero, em termos modernos, são Stendhal e Balzac. Cito o autor:

[...] De há muito vinham ocorrendo prenúncios e experimentos por toda a parte, mas com Stendhal e Balzac o romance social torna-se o romance moderno e, a partir de agora, parece inteiramente impossível retratar um personagem isolado da sociedade e permitir seu desenvolvimento fora de um ambiente social definido.<sup>5</sup>

Essas matrizes são importantíssimas, pois existe uma preocupação inerente a uma certa escritura do Romance Social que repousa na necessidade de buscar um posicionamento frente às questões urgentes dentro de uma comunidade socialmente organizada. As distorções ou apropriações indevidas do poder, as idiosincrasias teóricas que surtem efeito negativo na prática da vida pública, estabelecem uma tensão que será marcada por um posicionamento do autor frente àquilo que se apresenta como situação-problema.

Segundo as observações de Hauser, pode-se tomar os dois autores como figuras paradigmáticas da gênese do romance realista, já que, mesmo sendo os dois representantes desse novo modo de narrar, suas concepções ideológicas eram distintas e, por conseguinte, delimitavam diferentemente o seu território de ação enquanto artistas sociais. Cito Hauser:

A visão de Stendhal é essencialmente política e, em suas descrições da sociedade concentra a sua ação do mecanismo do Estado. Balzac, por seu lado, baseia sua estrutura social na economia e, em certa medida, prevê as doutrinas do materialismo histórico. Está perfeitamente cômico de que as formas correntes da ciência, da arte e da moralidade, assim como as da política, são funções da realidade material e que a cultura burguesa, com seu individualismo

---

<sup>5</sup> HAUSER, 2003, p. 754.

e racionalismo, tem raízes mergulhadas na estrutura econômica do capitalismo.<sup>6</sup>

Balzac olha os indivíduos geralmente como representantes de certos grupos sociais, e esses só possuem significado dentro das narrativas se expressarem as vivências e as ideias de seus grupos. Já Stendhal desenvolve o "método analítico de observação psicológica", e as suas personagens são construídas através de pormenores mínimos, de pequenas apreciações, de matizes por vezes contraditórios, obrigando o leitor a completá-los e a reinterpretá-los. Portanto, a representatividade histórica e a análise psicológica das personagens, típicas do Realismo, sedimentam-se em Balzac e Stendhal. Cito:

A característica mais notável da cosmovisão de Balzac é seu realismo, seu sóbrio e honesto exame dos fatos. [...] Balzac mantém seu ponto de vista crítico, realista, mesmo quando considera aqueles fenômenos com os quais tem uma ligação emocional. Assim, apesar de suas concepções conservadoras, enfatiza a natureza irresistível do desenvolvimento que culmina na moderna sociedade burguês-capitalista.<sup>7</sup>

Prossegue a caminhada da formação desse tipo de Romance e o próximo colaborador de relevância nessa trajetória será Gustave Flaubert. Colocando a romântica Ema Bovary em contato com a realidade, Flaubert reflete sobre a impossibilidade de concretização das fantasias sentimentais. Ela sonha com uma vida diferente e excitante, ao lado de alguém que seja a encarnação de um príncipe encantado. A decepção com o marido e a busca do mundo de beleza, prazer e refinamento que os textos românticos lhe haviam mostrado, carregam-na em direção ao adultério. Trai duas vezes e em ambas as traições experimenta a "grande paixão" e em seguida o abandono do amante. Desiludida, compreende a impotência e a alienação romântica de seus desejos, mas não tem forças para

---

<sup>6</sup> Ibidem, p. 755.

<sup>7</sup> Ibidem, p. 776.

suportar a grosseria e o utilitarismo da existência pequeno-burguesa, preferindo o arsênico à lenta asfixia de um cotidiano vazio. Cito Flaubert:

Bem no íntimo, contudo, esperava um acontecimento qualquer. Como os marinheiros em perigo, relanceava os olhos desesperados pela solidão da sua vida, procurando, ao longe, alguma vela nas brumas do horizonte. Não sabia qual o acaso, o vento que a impeliria para ela, e qual a praia para onde se sentiria levada; [...] depois, ao pôr do sol, cada vez mais triste, desejava encontrar-se já no dia seguinte. [...] <sup>8</sup>

O romance causa enorme impacto na Europa e é oficialmente censurado. Flaubert sofre acusação pública de incentivo à imoralidade. Apesar de absolvido, seu nome fica associado ao escândalo e à denúncia da hipocrisia da moral burguesa. Por outro lado, dezenas de jovens escritores, no mundo inteiro, tomam o autor de *Madame Bovary* como modelo insuperável de construção romanesca e se inspiram nessa obra para fundar ou desenvolver os princípios realistas em seus países. A terceira pessoa favorece a impressão de que as personagens realizam seus destinos sem a interferência do sujeito que as criou. Flaubert comparava o escritor a um *deus ex machina*, isto é, a um deus fora do mundo que tudo sabe e ninguém o vê.

Assim, poderíamos dizer que o Romance Social já se estruturara, em termos práticos, alguns anos antes, com Balzac e Stendhal. Em dois de seus melhores romances, respectivamente, *As ilusões perdidas* e *O vermelho e o negro*, futuros postulados do movimento são bastante identificáveis. Mas com Flaubert, por conta de uma certa reflexão sobre o tédio, o esvaziamento moderno do sujeito, figurado e representado por sua protagonista, *Madame Bovary* ofereceu um impacto bastante significativo, sobretudo em Portugal, a ponto de alguns críticos terem tomado Flaubert como modelo para a produção literária de Eça de Queiroz, ao fazerem uma breve comparação entre *Madame*

---

<sup>8</sup> FLAUBERT, 1981, p. 50-51.

*Bovary e O Primo Basílio*<sup>9</sup>.

Passando a Portugal, é nesse momento que surge a Geração de 70. Na linha do vasto movimento de reforma social e de pensamento que foi essa Geração, Eça surge nas Conferências do Casino como paladino de uma nova forma de arte. Todavia, apesar de defensor de uma nova estética, o autor sempre teve uma posição crítica aos preceitos do Naturalismo.<sup>10</sup>

Um projeto de transformação ali se anunciara tomando a doutrina de Proudhon como instrumento teórico de abordagem das questões sócio-políticas, doutrina esta que depois se ramificaria para os projetos socialistas de Marx e Lassale, ou seja, o materialismo histórico, que poderia ser usado como viés ideológico que comporia uma possibilidade de representação das patologias sociais, instrumento de denúncia e de intervenção naquilo que tange ao compromisso da literatura como crítica social. Contudo, fica claro para quem conhece os princípios da teoria marxista que elas não balizarão o projeto socialista da Geração de 1870, sobretudo em se tratando de Antero de Quental, Oliveira Martins e Eça de Queiroz. Djacir Menezes, crítico político da obra de Eça, aponta a influência proudhoniana na obra do autor em detrimento da doutrina marxista. Ao citar o crítico Antonio Sardinha, Djacir afirma que foi o gênio de Proudhon o responsável pela constituição ideológica da Geração de 70 e, conseqüentemente, o maior influenciador do pensamento político de Eça. “Não olvidamos que Eça, por influxo de Antero, se havia educado na convivência forte dos livros de Proudhon. [...] Foi o “gênio intenso” de Proudhon que deu motivos ideológicos ao antoconstitucionalismo daquela geração luminosa [...]”.<sup>11</sup>

A marca mais forte de Proudhon que talvez possamos atribuir como

<sup>9</sup> Machado de Assis foi um dos críticos de Eça que apontara em dois de seus textos semelhanças entre Flaubert e Zola e a produção literária de Eça, respectivamente em *O Crime do Padre Amaro* e o *Primo Basílio*. Retomaremos essa questão durante a tese.

<sup>10</sup> Para melhor explicar essa questão, retomaremos mais tarde, no capítulo três, análise da carta-prefácio *d'O Mandarim* e do texto *Positivismo e Idealismo*, texto publicado em *Notas Contemporâneas*.

<sup>11</sup> MENEZES, 1962, p. 48.

grande influenciadora da estética de Eça é a marca revolucionária de seus escritos, diretamente endereçados e combativos de um sistema absolutista, onde o domínio arbitrário do Estado aliado à ideia de justiça baseada na revelação divina promovem a derrocada da ideia de nação. A revolução de 1848 divulgara esses preceitos e, para Proudhon, assim como para Eça, tanto o Estado, quanto as instituições, constituíam-se em desacordo com essas ideias que, no seu âmago, pregavam acima de tudo a liberdade. Cito Proudhon:

Nada de autoridade! Isto quer dizer novamente o contrato livre em vez da lei absolutista; a transação voluntária em lugar da arbitragem do Estado; a justiça equitativa e recíproca em lugar da justiça soberana e distributiva; a moral racional em vez da moral revelada; o equilíbrio de forças substituído ao equilíbrio de poderes; a unidade econômica em vez da centralização política.<sup>12</sup>

A partir desses preceitos, quer pela necessidade da mudança de paradigmas preconizada pela Revolução de 1848, quer, em função desse acontecimento, pelo aparecimento de uma nova modalidade de literatura que clama pela representação do social, em detrimento do individual, Eça de Queiroz e toda a geração de 70 encontrar-se-ão marcados pela égide do Realismo.

A influência de Proudhon distingue-se e penetra, a partir de 1850, nas principais gerações que se notabilizam na vida intelectual do país. Contemporânea ao aparecimento das suas obras capitais em França, a geração de 1850, através de alguns dos seus elementos intelectualmente mais distintos, logo se precipita em análises de alcance filosófico e econômico, sobre *As Contradições Econômicas* ou *Filosofia da Miséria*, *A Criação da Ordem na Humanidade*, e outros livros seus, revelando um amadurecimento intelectual, que a vacuidade da crítica e da história posteriores parecem não dar tanta importância. Logo, quase sem descontinuidade, surge a geração de Antero e Oliveira Martins que lançam ao solo as primeiras sementes do socialismo de raiz proudhoniana como teoria científica e histórica. E não esqueçamos que,

<sup>12</sup> PROUDHON, 1998, p. 96.

contemporaneamente, o Cenáculo organiza as conferências do Casino em que Proudhon é a eminência parda que, da Sociologia à Arte e à Literatura, orienta e inspira os seus promotores. O crítico português José-Augusto França comenta como essa influência de Proudhon recaira sobre o fazer artístico de Eça, já na produção concernente à sua primeira fase:

A meditação proudhoniana de Eça sobre o realismo na arte contemporânea tivera então efeito sobre a sua própria força criadora, e os seus ataques contra a vida nacional e os romances que reflectiam esta mesma vida, no primeiro fascículo d' *As Farpas*, traduziam uma posição ética reformadora que ele próprio deverá assumir quando se consagrar à literatura romanesca.<sup>13</sup>

É flagrante o contraste entre a efusão entusiástica das ideias de Proudhon e a discreta reserva com que o sólido edifício do socialismo científico do alemão Karl Marx é recebido nos meios progressistas portugueses. Ao tomarmos as palavras de Proudhon na citação acima, percebemos a relação entre a necessidade da fundamentação de uma nova estética que se pautar pela bússola da razão e que trabalhe a sensação a serviço da percepção e entendimento do homem em seu mundo e, principalmente, que possibilite compreender esse sujeito histórico do século XIX como um sujeito que busca uma resposta, não mais na revelação, mas no entendimento sistemático, racional, positivo e científico, de si e do mundo que o circunda. Mais que isso. Esse sujeito histórico busca uma saída para si dentro da conjuntura que o envolve, e parece perceber que aquilo que pensa ser, ou que deseja ser, é muito mais determinado pelas circunstâncias do que pelos seus aspectos ontológicos. Busca esse sujeito, pois, uma forma de representação que estabeleça esse diálogo entre o ser ontológico e aquilo que, como Ortega y Gasset colocava, o torna um “ser de circunstâncias”. É neste contexto que buscaremos situar o conceito de Realismo.

---

<sup>13</sup> FRANÇA, 1993, p. 485.

#### 4.1

### O Realismo em Eça de Queiroz: d'As Conferências do Casino Lisboaense ao aparecimento dos Romances

Realismo é um termo muito amplo para designar um movimento artístico e intelectual que surge na Europa na segunda metade do século XIX, embora tenhamos de ter em mente que, quando se põe em questão o termo “arte realista”, suas raízes já se encontram fundadas em Platão e Aristóteles, mais especificamente neste, que por intermédio do seu primeiro estudo teórico sobre a estética, *A Poética*, aponta que a arte atende, em primeiro lugar, a um princípio mimético, princípio este que, ao contrário de Platão, não atende ao conceito de uma mera imitação do que é ideal, mas a uma releitura do “real”, elevando o conceito de imitação ao conceito de representação. No entanto, antes mesmo que cunhar o conceito sob o ponto de vista estético, Aristóteles estabelecerá uma conexão entre o conceito de imitação e o conceito de natureza humana. Para o filósofo, a imitação, ou seja, a tentativa de se reproduzir o real, é inerente à natureza humana. “Parece, de modo geral, darem à poesia duas causas, ambas naturais. Imitar é natural ao homem desde a infância – e nisso difere dos outros animais, em ser o mais capaz de imitar e de adquirir os primeiros conhecimentos por meio da imitação – e todos têm prazer em imitar [...]”.<sup>14</sup>

Ou seja, o nascimento do realismo enquanto movimento estético está ligado a uma tradição mimética de imitação da natureza, de observação real e, posteriormente, a ramificação dessa teoria da *mímesis* para uma teoria da representação na obra de arte. Portanto, há um movimento de tentativa de apreensão do real, quer seja meramente pela via da observação, quer pela via da tentativa de reprodução daquilo que se consegue captar através dessa observação. Há, portanto, já nesse primeiro momento, a instauração de dois níveis dentro do universo daquilo que chamamos de ferramentas necessárias

---

<sup>14</sup> ARISTÓTELES apud *A poética clássica*, 2005, p. 21-22.

para caracterização do real: a sensação e a percepção.

Essa necessidade, inerente ao homem, de representar a realidade, fora crescendo historicamente e a as formas de representação dessa realidade, seja ela um produto da observação do "mundo real", como colocara Aristóteles, seja uma transformação imaginativa desse mundo "de fora", realizada em consonância com a estruturação de um mundo "de dentro", foi assumindo um caráter cada vez mais complexo, mas que sempre teve como indicador o estabelecimento de um binômio que coloca em posições contrapostas, de uma lado a verdade, de outro a imaginação fantasiosa, ou seja, a explicação científica do mundo, em contraposição a explicação metafísica desse mesmo mundo. Esse diálogo tem sido de tal forma revisitado, que o questionamento atual repousa inclusive na dúvida sobre a possibilidade de representação de um "real".

Aqui o que interessa ao estudo com relação ao estatuto desse "real" é de sua representatividade enquanto discurso, ou melhor, estratégia discursiva. Estreitando um pouco mais a discussão acerca dessa possibilidade de representação do "real", colocaremos esse conceito mais ainda em suspenso, e investigaremos até que ponto a estratégia discursiva produzida por Eça no contexto da Geração de 70 serve aos interesses políticos dessa Geração. Ou seja, no sentido em que analisaremos aqui o posicionamento do artista ao escolher a estética realista como linguagem de representação do mundo "real", em nossa concepção esse artista estará tomando necessariamente um posicionamento político, um *statement*. Ou seja, ao fazer a escolha pela representação do "real" por via de uma estratégia discursiva que, em princípio, expõe esse real, conseqüentemente estaria fazendo a escolha por uma arte de protesto que, ao invés de idealizar um mundo melhor, representando-o na busca de uma explicação quase que metafísica da realidade, desce esse artista ao reino dos mortais, e busca o seu submundo, o caráter marginal da vida. Segundo Strickland, esse processo, embora já ocorresse no Renascimento, toma vulto grandioso no Barroco Europeu, sobretudo com Caravaggio. "Quando o

aconselharam (Caravaggio) a estudar os moldes clássicos e aderir aos ideais de beleza renascentista, ele pintou uma cigana que encontrou na rua, preferindo enaltecer uma personagem marginal a uma deusa grega idealizada”.<sup>15</sup>

Essa opção pelo cotidiano é marcadamente política e concernente a todo ideário estético do Realismo na Europa. Velásquez, outro pintor Barroco, quando pintou o quadro do Papa Inocêncio X, o fez com tamanho respeito a esse “real”, que o próprio Papa se pronunciou dizendo que o desenho se encontrava *tropo vero* (verdadeiro demais).<sup>16</sup> O próprio Velásquez inaugura uma nova maneira de perceber o “real” através da mudança de posição operada por aquilo que poderíamos chamar de “deslocamento” do espectador em relação à obra. Assim como fará Courbet já em meados do século XIX, Velásquez é, talvez, um dos precursores da mudança de paradigma operada pelo realismo na Europa, mesmo antes do Realismo aparecer como escola artística ou como projeto estético, assim como o concebe Linda Nochlin.<sup>17</sup>

Tomemos brevemente *Las Meninas* (1656), obra evidentemente explorada por vários teóricos da literatura e áreas afins, com o objetivo de demonstrarem uma nova concepção de representação aplicada por Velásquez em seu quadro. Na forma em que o espanhol pinta a cena “real”, da Família Real, inaugura-se um novo modo de ver que perpassa todo o quadro. O olhar do pintor, retratado também pictoricamente na tela, entrecruza-se com o olhar do espectador, e este atravessa o olha da infanta, que por sua vez tem o olhar do rei e da rainha também lhe entrecortando a íris. Essa mudança consubstanciou-se na mudança que sugere a passagem da pintura de um plano mitologizante, que enalteceria a realeza retratada, para dar mais crédito à cena, àquilo que move os planos do quadro, a ação em que vemos o homem (espectador) colocado no mesmo patamar de importância representativa daquilo que realmente serve de tema ao quadro, o retratamento da família real espanhola. Em estudo recente, o

---

<sup>15</sup> STRICKLAND, 2001, p. 47.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 61.

<sup>17</sup> NOCHLIN, 1971.

pesquisador Henrique Reis disserta sobre a capacidade que o mestre espanhol tinha de representar o real sob uma outra perspectiva de *mímesis*. Cito Reis e Xavier:

Enfim, atuo como espectador ou como modelo? Velásquez olha para mim ou para os reis? Diante da magnitude da nobreza presente, sobram poucas chances de eu ser na tela. Outro ego ocupa os espaços, cheios de imagens que me distraem do verdadeiro propósito da arte e que o olhar terno do pintor parece querer me dizer. Esse olhar me engana, me faz representar signos inquiridores, pois tanto se oferece aos reis, quanto a mim. Aos reis de forma sacralizadora, mantenedora de um status quo, interessante à maior duração e até à perpetuação da arte velazqueana. A mim, de forma intrigante, polemizando as representações que dele nascem. Sim, pois ninguém pode servir a dois senhores. A quem de fato quer representar Velásquez, que vê por mim o visto que eu vejo e o não visto? Nossas trocas de olhar, há nelas uma cumplicidade ímpar que se encontra no ar e se pergunta do mesmo modo que o fez Foucault: “vus ou voyant?” , isto é, “vistos ou vendo?” O que queremos os dois? Por outro lado, indago a mim mesmo qual seria a razão para eu estar dentro da tela, se a mim aparentemente me bastaria a tão-só missão de ser espectador e dar-me, destarte, por satisfeito.<sup>18</sup>

Segundo Linda Nochlin, o que justifica a representação, daqui por diante, é a vida quotidiana, com todas as suas paixões e arrebatamentos, sua indiferença avassaladora, e toda a sorte de problemas reais que, do ponto de vista estético, consubstanciam o imperativo da escola realista, a representação do “real” no seu sentido epistemológico, em detrimento de tudo que se possa tomar como falso, ou como escrevera o teórico inglês G.H. Lewes, em 1858 em seu livro *Realism in Art*: “Realism is... the basis of all Art, and its antithesis is not Idealism, but *Falsism*.”<sup>19</sup>

Esse comprometimento com a verdade que não falseia participava de uma das pontas da tríade do movimento realista juntamente com a justiça e o bem. Em verdade vários artistas plásticos desenvolveram suas obras a partir desse compromisso de representação do real, sempre recriando, ao menos, realidades

<sup>18</sup> REIS e XAVIER, “Las Meninas” de Velázquez: Suas Representações, seu jogo de espelhos. Trabalho apresentado em Seminário de Pós-Graduação em Letras da Universidade Católica de Petrópolis. Indicado para a publicação na Revista Escrita, segundo semestre de 2009, p. 6.

<sup>19</sup> LEWES, apud. NOCHLIN, 1971, p. 35.

críveis, que são perpassadas, ao menos em arte, muito mais por um conceito de verossimilhança do que de verdade factual. Quem reivindicaria, no século XIX, para si, o batizado de uma arte realista por excelência teria sido francês Gustave Courbet.

Homem de grande pragmatismo, Courbet se atinha à representação mais próxima da verdade de seus modelos. A exemplo de Velásquez, aproximadamente duzentos anos depois, uma de suas características mais marcantes é que esses modelos não se configuravam como cenas históricas marcantes ou personagens grandiosas da burguesia ou da aristocracia francesa, mas sim camponeses e representantes da classe trabalhadora urbana. Em Courbet o posicionamento político, em favor dos desfavorecidos e contra uma elite de castas era uma junção óbvia e declarada, chegando mesmo a assumir um grande engajamento com movimentos sociais e ideológicos que, na sua época, questionavam o *status quo*. “Numa carta de 1851, Courbet declara: “Sou não só um socialista, mas também um democrata e um republicano, numa palavra, partidário da Revolução e, sobretudo, um realista, isto é, o amigo sincero da verdade real”.<sup>20</sup>

A partir desse momento, Courbet declara a todos que a estética realista é principal engrenagem de sua obra. No seu famoso Manifesto Realista, de 1855, Courbet afirma seu desejo de chegar a uma posição em que pudesse traduzir os costumes de sua época, ser um intérprete do seu tempo. O Manifesto pelo Realismo foi o zênite dessa estratégia, quando, em paralelo com a Exposição Universal (realizada no Pavilhão da Indústria, junto aos Campos Elíseos), o pintor decide montar, ali perto, uma mostra pessoal e independente, com ingressos pagos.<sup>21</sup> À entrada, os visitantes recebiam uma brochura com um texto – manifesto intitulado *O Realismo*, em que o autor pugna pela “criação de uma arte viva, que traduza os costumes, as ideias, os aspectos da minha época,

---

<sup>20</sup> HAUSER, 2003, p. 793-794.

<sup>21</sup> PINTO, 1970, p. 18.

segundo a minha visão deles”.<sup>22</sup> Não sendo uma iniciativa inédita – Jacques-Louis David (1748-1825), o pintor neoclássico da Revolução já o tinha feito, em 1799, com a exposição do seu quadro “A revolta das Sabinas” –, este gesto de Courbet, que se repetirá na Exposição Mundial de 1867, abre o precedente ao ideário de independência dos impressionistas. Tudo isto ajuda, também, ao reforço da sua notoriedade no meio parisiense, tornando-o, por exemplo, o pintor que mais vezes foi citado e caricaturado nas ilustrações da época.

Consciente do seu talento, Gustave Courbet encenou a sua entrada na história da pintura francesa com a conquista do meio artístico “ao som dos tambores”, realça Laurence des Cars. E o principal “tambor” dessa estratégia é, sem dúvida, esse monumental “O atelier do artista” (fig. 2) ao qual o autor subintitulou “Alegoria real determinando uma fase de sete anos da minha vida artística”.<sup>23</sup> Encenando-se a si próprio perante uma tela onde pinta uma paisagem, o artista-demiurgo faz-se rodear de uma vasta galeria de personagens, entre as quais está uma modelo nua, uma criança pasmada com o gesto do pintor e, na extrema direita da cena, está... Charles Baudelaire, a ler um livro. Uma obra que concretiza a reunião do pintor com sua arte, num largo gesto narcisista. Curiosamente, o que o mestre Delacroix viu como mais importante nesse quadro foi “o céu verdadeiro” que Courbet pintava na sua tela. – “Para pintar uma paisagem, é preciso conhecê-la. Eu conheço a minha terra, por isso pinto-a”.<sup>24</sup> E criou “uma paisagem íntima”, marcada pela ideia de retiro e de solidão, inovando na utilização da cor e “realizando plenamente o projeto de uma alegoria real”.

---

<sup>22</sup> HAUSER, 2003, p. 456.

<sup>23</sup> PINTO, 1970, p. 34.

<sup>24</sup> HAUSER, 2003, p. 459.



Figura 2

Pode-se perceber que há uma mensagem social e política formulada por Courbet através dos camponeses retratados em muitas de suas obras. Tomemos como exemplo a pintura *Os britadores de pedra* (fig. 3) para mostrar que ambos os britadores, estando em posições antagônicas, um muito jovem, o outro muito velho para o trabalho, trazem à tona toda uma problemática da exploração social do trabalho.<sup>25</sup>

É, pois, nesta ambiência que se erigirá o romance denominado social, a fusão entre o aparecimento do Romance Social e sua relação com a escola realista é que nos interessa. Pode-se inclusive colocar uma questão: o Romance Realista é Social, e vice-versa? Na tentativa de responder a essa questão, que nos parece central, retomamos o conceito de Realismo que nos interessa aqui, de modo que possamos trabalhar com conceitos como “romance realista”, “romance social”, “romance moderno”.

---

<sup>25</sup> BAUMGART, 1999, p. 312.

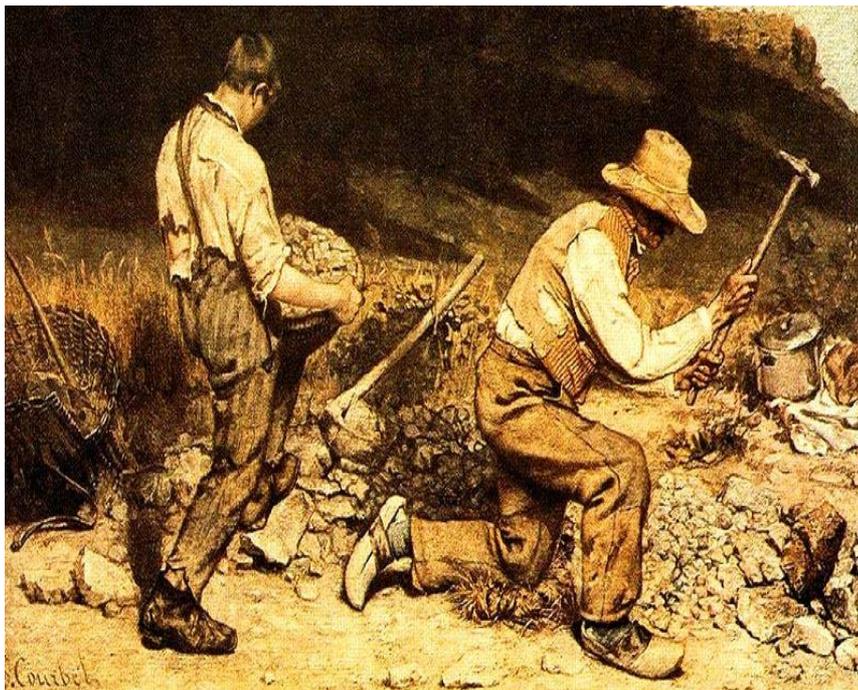


Figura 3

É notório haver uma relação direta entre o aparecimento do romance moderno, o advento da escola realista como uma reação à escola romântica e aquilo que podemos entender como um tipo de literatura que se escreve a partir do século XIX e a qual possui como característica marcante a denúncia social, a intervenção através da crítica, a tomada de posição daquele que escreve em relação àquilo sobre o que escreve.

Levando-se em consideração que a estética e as estratégias de escrita imputadas aos textos, a partir deste momento, revelarão aquilo que poderia ser denominado “quadro social do presente vivido”, pode-se afirmar da Geração de 70 que ela opera uma verdadeira mudança de foco no paradigma literário, podendo ser resumida, esta atitude, sem grande prejuízo conceitual, a uma atitude revolucionária.

O que se opera no terreno das artes a partir da segunda metade do século XIX é o resultado da gestação desse movimento que, desde o Romantismo, avivou na sociedade um espírito de contestação sobre os acontecimentos e de indagação ao poder que regia os interesses sociais. Mais. Essa nova estética (o

Realismo) que se inaugurava é, à primeira vista, uma resposta aos que assistiram à “fuga” dos Românticos, e ora presenciavam o nascimento da máquina, que fascinava, com monstruosidade, a grande metrópole que se erigia. Paris é no século XIX a capital da revolução. Da revolução da máquina, das ideias de Baudelaire acerca da modernidade, da revolução do Romance que se inicia com Victor Hugo e tem o ápice realista em Flaubert, sem que repitamos a importância das concepções de Proudhon para o pensamento da época. Walter Benjamin explicita com propriedade a *machine* que Paris passou a representar a partir da segunda metade do século XIX:

É durante a exposição universal de 1867 que a fantasmagoria da civilização capitalista atinge o seu desenvolvimento máximo. O Império está no auge de seu poder. Paris se afirma como a capital do luxo e da moda. Offenbach impõe seu ritmo à vida parisiense. A opereta é a irônica utopia de um domínio duradouro do capital.<sup>26</sup>

Portanto, sobretudo a partir das pinturas de Courbet, das ideias de Proudhon, da Revolução urbanística de Paris é que se consubstancia o Realismo enquanto escola estética e, por que não, filosófica.

Entretanto, teremos o cuidado de tomar o referido conceito, deixando claro que não há a menor ousadia neste trabalho em darmos conta do conceito de Realismo em sua ampla categorização. O que procuraremos é perceber qual a linha teórica utilizada pela Geração de 70, em especial por Eça de Queiroz, para construir uma espécie de estratégia de escrita que ofereça ferramentas àquilo que chamamos inúmeras vezes aqui de “programa de regeneração”. Parece que esse programa era, de modo geral, realmente um consenso entre os artistas que produziram suas obras durante esse período histórico que abarca os anos de 1871 a 1880. Esse projeto de regeneração durou alguns anos e ficou praticamente circunscrito aos escritores que fizeram parte da Geração de 70. O recorte que iremos tomar como mais importante é aquele que compreende os

---

<sup>26</sup> BENJAMIN apud COSTA LIMA, 2002, p. 697.

anos de produção de Eça, que compreendem duas décadas, estas marcadas pela “reinstauração dos Impérios na Europa”.

Segundo Eric Hobsbawn, o que nos parece haver de mais interessante nessa mencionada “Era dos Impérios” é o número infinito de paradoxos que ela traz em seu seio. Uma era que assistiu ao apogeu e à “morte estranha” da burguesia, assim como fora uma era de paz sem igual que gerou uma era de duas Guerras Mundiais nos anos que a ela se seguiram. Binômios como Aristocracia e Burguesia, Modernidade e Conservadorismo, Religiosidade e Paganismo e, talvez o que mais nos interesse, Idealismo e Realismo, são oposições demarcadas do período que compreende este estudo sobre o aparecimento de uma Escola Realista.

A marca deste período, por conta da sua natureza contraditória, consiste em uma certa perda da referencialidade. Cito Hobsbawn: “Talvez nada ilustre melhor a crise de identidade por que passava a Sociedade burguesa nesse período que a história das artes dos anos 1870 a 1914. Foi o período em que tanto a arte criativa como o seu público perderam as referências”.<sup>27</sup>

Assistiremos, assim, a partir da segunda metade do século XIX, ao nascimento de um programa de arte, ou melhor, um programa de estética, que privilegia um determinado tipo de arte, onde esta deve seguir determinados preceitos estabelecidos *à priori* e, quando o projeto se instaura através da construção ficcional das obras, não podemos reduzi-las a simples resultado daquilo que estava estabelecido pelo programa que as anunciava.

Para Linda Nochlin, pesquisadora americana, especialista em século XIX, o realismo não se constitui, tal qual muitas vezes coloca o senso comum, como um mero simulacro ou espécie de imagem espelhada da realidade visual.<sup>28</sup> O Realismo é um movimento complexo e contraditório, que tem sua gênese fundada no problema central da *mimesis*, a possibilidade de

<sup>27</sup> HOBSBAWN, 2005, p. 308.

<sup>28</sup> NOCHLIN, 1971, p. 14.

representação da realidade e o caráter social que está intrinsecamente atribuído à escola por quase unanimidade dos teóricos. Contudo, há necessidade de que se estabeleça um norte, e nós podemos encontrá-lo no diálogo entre a atitude realista e a atitude moderna.

O que quero dizer com isso é que o ponto de intersecção entre o Realismo e a modernidade anunciada por Baudelaire no seu artigo *Salão em 1846*<sup>29</sup> servirá de guia para trabalharmos o conceito de realismo em Eça a partir das Conferências e de seu texto *Idealismo e Realismo*. O ponto convergente entre o Realismo e o Modernismo encontra-se justamente na necessidade de cantar o presente em detrimento do passado e do futuro. O artista realista não é um saudosista, um nostálgico. Nem tampouco é um utópico futurista, no sentido onírico e fantasioso. Ele tem os pés fincados, o olhar analítico, a pena posta em riste contra tudo que lhe é tido como imoral, injusto, maligno. Antoine Compagnon reflete de forma interessante sobre o pensamento moderno em diálogo com o conceito de realismo. Cito:

Os primeiros modernos não procuravam o novo num presente voltado para o futuro e que carregava consigo a lei de seu próprio desaparecimento, mas no presente, enquanto presente. Essa distinção é capital. Eles não acreditavam, como disse, no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche. O seu heroísmo era bem o heroísmo do presente, não do futuro, pois a utopia e o messianismo lhe eram desconhecidos.<sup>30</sup>

Este heroísmo da vida moderna, comentado por Compagnon, encontra-se nas próprias palavras do mestre francês. Baudelaire indica a perda da grande tradição na época moderna que ora se anuncia e o aparecimento de um novo tipo de estética, uma ideia de belo que surge do cotidiano, da vida comum, daquilo que se faz eterno e ao mesmo tempo transitório, absoluto e particular.

No entanto esta ideia de anarquismo (por que não pensá-lo como uma

<sup>29</sup> BAUDELAIRE apud *A modernidade de Baudelaire*, 1988.

<sup>30</sup> COMPAGNON, 1996, p. 37.

espécie de heroísmo?) estava vinculada, ainda que contraditoriamente, a uma perspectiva bastante idealista de reforma, uma vez que se acreditava que um seleto grupo de artistas, imbuídos de um gênio revolucionário e por vezes anárquico, promoveria a revolução tão anunciada por Proudhon através de seu espírito Federativo.<sup>31</sup> A sua anarquia pode ser considerada pano de fundo para a realização das Conferências, influenciando toda a Geração de 70 e sua produção literária. O anarquismo de Proudhon é bem definido pelo pesquisador português Francisco Trindade:

O próprio Proudhon declarou “Sou anarquista” e deu o nome de “anarquia” ao que ele considera ser a organização social ideal. “Anarquista”, “anarquia” poderiam, entretanto, não ser mais que palavras. Isto não é nada, e a obra proudhoniana está dominada pelos dois princípios que são dados como sendo os da anarquia: princípio negativo luta contra a autoridade sob a sua tripla forma política, económica e moral; princípio positivo luta pela liberdade e pelo bem estar. Numa palavra, se Proudhon excede sem dúvida o quadro da anarquia, pelo menos podemos dizer que toda a anarquia é, na sua essência, contida na sua obra.<sup>32</sup>

Os contornos dessa anarquia proposta por Proudhon nos primeiros escritos de Eça, aos quais cabe a nós classificarmos como gênese do Romance eciano, no que diz respeito à proposta imputada por Eça que, ao dirigir esse projeto à reformulação da sociedade portuguesa, promove, assim, uma espécie de literatura que corrobora com os ideais anarquistas, já teorizados em Proudhon. Cito Eça em correspondência a Emídio Garcia: “*As Farpas* são um panfleto revolucionário; é a ironia e o espírito a serviço da Justiça. São o folhetim da Revolução. Compreendes logo o alcance desta publicação: o seu aparecimento é, além disso, importante: coincide com o aparecimento do

<sup>31</sup> Segundo a professora Maria Medianeira Padoim, da UFSM, RS, no seu artigo “Um olhar sobre a proposta federalista de Proudhon” o Federalismo é a alternativa contra qualquer tipo de centralismo e tirania e elo propulsor e mantenedor da liberdade. Para efetivação do sistema federativo é importante uma ordem política amparada nos princípios de autoridade e liberdade. O autor propõe um pacto ou contrato político que é célula mãe do ideal federalista. O objetivo deste pacto é efetivar a identidade dos estados confederados e assim respeitar suas liberdades. Por fim, percebe-se o grande sonho de Pierre-Joseph Proudhon, qual seja, o de acabar com todas as “cracias”, pois elas são gangrenas das nações e espantalhos da liberdade.

<sup>32</sup> <http://proudhoniana.blogspot.com/2007/04/proudhon-como-pai-do-anarquismo-no.html>

espírito revolucionário em Lisboa”.<sup>33</sup>

Mas quem era Eça de Queirós afinal, no cenário realista europeu? Quais suas verdadeiras contribuições para a transformação do estilo romanesco, ainda exaltado no Romantismo? Como se apresenta este projeto de transformação através da literatura do realismo?

Ora, Eça surge, a exemplo de Batalha Reis, Antero de Quental e Adolfo Coelho, entre outros, sob o signo da Questão Coimbrã (1865-1866), que deu início àqueles que seriam denominados pelo crítico José Augusto França “anos de contestação” e que daria origem ao Cenáculo (1868), grupo de caráter revolucionário e, de certa forma, messiânico, trazendo consigo as marcas fortes da filosofia de Comte e das ideias socialistas de Proudhon. Há todo um projeto de transformação que podemos entender ter sido fundado por Antero, com gênese fixada na questão conturbada do “Bom Senso e Bom Gosto”.

Toda essa contenda já tinha se iniciado, pressupostamente, por ocasião da querela entre António Feliciano de Castilho e Antero de Quental, cujo episódio intitulado em carta do próprio Antero a Castilho “Bom Senso e Bom Gosto” tomou para si mesmo uma espécie de momento paradigmático da história da corrente realista em Portugal.

Antero já tinha fundado a “Sociedade do Raio” em 1861, que contava com cerca de duzentos estudantes de Coimbra, cuja proposta era a de instaurar um ambiente de insubordinação, anarquia e aventura no âmbito do convencionalismo acadêmico, uma organização secreta que liderou lutas acadêmicas na época. Datam também desse período o seu interesse pelos movimentos sociais e políticos então emergentes na Europa e a sua adesão aos ideais socialistas, sobretudo informada pelos textos de Proudhon e Hegel.<sup>34</sup>

Um pouco depois, em 1865, Pinheiro Chagas busca ajuda de Castilho para publicação de suas obras. Em contrapartida, critica toda a juventude

---

<sup>33</sup> QUEIROZ, s/d, p. 540.

<sup>34</sup> NÓVOA, apud. Revista da História das Ideias. Volume 13, p. 231. Disponível em: [http://www1.ci.uc.pt/ihti/portugues/rev/det\\_livros/13.html](http://www1.ci.uc.pt/ihti/portugues/rev/det_livros/13.html).

inflamada de Coimbra. Em verdade, o episódio se inicia justamente no cerne desta inflamação que é completamente rechaçada por Castilho, justamente em um posfácio escrito por ele ao “Poema da Mocidade”,<sup>35</sup> de Pinheiro Chagas intitulado “Carta ao editor *António Maria Pereira*.”<sup>36</sup> Esta carta atinge diretamente a Antero que, citado ao lado de Teófilo Braga e Vieira de Castro como membro da escola literária de Coimbra, coloca-se no compromisso de responder a altura às considerações de Castilho. Esta intervenção, operada pela publicação da carta, representa o marco escolhido aqui como ponto de partida de toda produção da referida escola realista, já que dera origem à contenda do “Bom Senso e Bom Gosto”. Sobretudo este episódio nos interessa aqui justamente por se tratar de um escrito de intervenção ideológica, estética e, porque não, social.

Quando Antero intervém, cria um movimento extremamente importante no sentido de mover a sua “geração” a pensar em uma nova direção e a partir de um novo paradigma. Talvez este novo paradigma tenha outros vários subparadigmas envolvidos, mas acima de todos, como norteadora, encontra-se a questão da denúncia. E como está-se falando em questões paradigmáticas, de certa forma toda a posteriormente denominada geração de 1870 encontra-se marcada por questões pertinentes à sua própria época, questões essas que repousavam inicialmente na questão da denúncia, mas que também se ramificavam para outras mais. Tentar dar conta dessas questões norteadoras e como as mesmas foram abordadas pelos intelectuais do século XIX em Portugal, representados pela figura de Eça de Queiroz, é talvez o que constitua a essência deste trabalho até o momento.

Aliás, pode-se dizer, inclusive, que esta Geração que nasce é uma geração

<sup>35</sup> O Poema da Mocidade ilustra uma estética literária muito criticada pela Geração de 70. Pode-se notar no fragmento o teor ultrarromântico dos versos de Pinheiro Chagas: “[...] Os lábios tremem da gentil donzela / Refogem, voltam de delírio a arfar! / Oh! nessas horas amorosa estrela / Inunda a vida de fulgor sem par! / Depois extingue-se a visão brilhante; / Voltam as trevas, quando morre a luz, / Finda o romance da existência amante / Da fria campa em solitária cruz! [...]”

<sup>36</sup> CASTILHO, 1865, p. 181-198. Disponível em: Arquivo da Biblioteca Nacional. BN L. 78851 P.

que se constrói mais sobre uma ideia de querela, como temos em termos historiográficos aquela entre *anciens et modernes*, e realiza em Portugal um movimento inédito que visa uma mudança de paradigmas na mitologia cultural. Além de uma postura que buscava rediscutir as questões centrais da sociedade portuguesa, a chamada “Geração de 1870” assina o seu estatuto com o signo da revolução. Cito Eduardo Lourenço:

[...] Foi essa plêiade de jovens poetas, filósofos, eruditos, panfletários, conhecida por Geração de 70, quem deu corpo e se instituiu, juvenil e provocatoriamente, como portadora de uma mensagem de carácter revolucionário e fez tudo o que era necessário para que sua irrupção no nosso palco cultural provinciano não ficasse *despercebida*. [...] No quadro da cultura portuguesa, o papel e o significado da Geração de 70 ultrapassam em muito o que é natural esperar de uma manifestação de carácter ideológico, literário ou cultural. [...] Pela primeira vez, uma doutrina assumidamente subversiva encontrava uma *dimensão cultural* entre nós. [...] <sup>37</sup>

Salvaguardadas as devidas proporções à literatura, tomada como obra de arte, ela sempre representou de certa forma aquilo que era produzido pela sociedade. Naquele momento, sobretudo, a literatura era tomada como documento, uma vez que lhe era intrínseco o compromisso de radiografar a sociedade assim como ela se mostrava no seu *modus vivendi*.

A arte sempre foi necessária ao homem como maneira de intervir e dialogar com o mundo. Essa relação se dá de modo que o homem veja a si mesmo como um ser inserido em uma realidade, que está influenciando e sendo influenciado por esta realidade. Esta relação com a realidade que ora se apresenta pode ser determinada, a priori, por um projeto ideológico, estético ou revolucionário. No caso do advento do Realismo, como movimento literário, as três instâncias encontram-se envolvidas.

Em primeiro lugar a geração de Eça e Antero encontrava-se extremamente estimulada por uma série de fatores externos a sua própria história como sujeitos individuais. A Europa, que naquele momento vivia

---

<sup>37</sup> LOURENÇO, 2004, p. 37-38.

intensamente a influência do positivismo de Comte, do materialismo histórico de Marx, da consciência da verdade e da justiça de Proudhon e da renovação arquitetônica de Huysmann, deixava entrever um Portugal que se via a si mesmo atrasado, rural, corrompido e sem direção definida.

Em segundo lugar, essa mesma geração conseguiu constituir um projeto que expunha ideias e trabalhos determinantemente preocupados com a transformação social, moral e política dos povos, de forma a ligar Portugal ao movimento moderno europeu, procurando, assim, fazer com que a nação portuguesa adquirisse consciência dos fatos que lhe eram contextuais na Europa. Segundo o crítico Vianna Moog, em sua leitura do episódio das Conferências do Casino Lisboense, o próprio Eça considerava que o movimento que ali deveria se erigir, não era um mero movimento estético, mas um movimento de profunda estruturação do pensamento, e que dele decorressem as transformações necessárias à retomada das rédeas de diligência da nação.

Para Eça, o realismo, tal como ele o compreendia, não era simplesmente um processo de forma, mas sim uma base filosófica para todas as concepções do espírito, uma lei, uma carta de guia, um roteiro do pensamento humano na eterna religião artística do belo, do bom e do justo. O realismo era a arte do presente: poder-se-ia dizer que do futuro. Ele coincidia em França com o despertar do espírito público.<sup>38</sup>

Assim, de forma mais restrita e objetiva, a geração dos conferencistas do Casino Lisboense agitou, na opinião pública, as grandes questões da filosofia e da ciência moderna, estudando as relações que envolvem as questões de transformação política, econômica e religiosa da sociedade lusitana.

Aquele heroísmo do qual Proudhon fala parece estar presente na Geração de 70, grande responsável pela organização das Conferências e porta de entrada para a fundação do realismo português, patrocinado por Eça de Queiroz, mais que pelos demais conferencistas.

---

<sup>38</sup> MOOG, 1966, p. 143.

O caráter nacional das Conferências do Casino busca solucionar uma questão central, que já fora colocada por Antero em trecho citado anteriormente: Onde está a alma do português? Mais uma vez a indagação soa um tanto romântica, ligada a uma perspectiva idealista que era mais comum a Antero do que a Eça. Mas o próprio movimento que dará origem à proposta revolucionária da Geração, caía num problema crucial que repousava justamente nesta ambiguidade de interesse de poucos contra a realidade de muitos. A proposta de se realizar uma reforma da sociedade, através da escritura, iniciada nas conferências, com ecos n' *As Farpas* de Eça e Ramalho e com a culminância na publicação dos romances, deixa clara a ideia de que, à maneira praticamente panfletária, a Geração promoveria a revolução social no seio da inteligência, utilizando-a como catapulta para dismantelar as muralhas do constitucionalismo monárquico-clerical.

Antero, em sua conferência de 29 de maio de 1871, intitulada *Causas da decadência dos povos peninsulares*, chega a conclusões bastante gerais, contudo de suma importância, acerca daquilo que foi exposto até então como conjunto de elementos que dissociavam Portugal do restante da Europa. Como ponto inicial Antero percebe o quanto a Contra-Reforma da Igreja Católica isolara a Península Ibérica dos ideais do restante da Europa. Por conseguinte, cita a centralização do poder nas mãos dos reis e a repressão das liberdades, além do excessivo investimento no desenvolvimento das conquistas, que tiveram grande participação na derrocada da economia portuguesa.

Tais temos sido nos últimos três séculos: sem vida, sem riqueza, sem liberdade, sem ciência, sem invenção, sem costumes. [...] Quais as causas dessa decadência tão visível, tão universal, e geralmente tão pouco explicada? [...] Ora, esses fenômenos são três, e de três espécies: um moral, outro político, outro económico. O primeiro é a transformação do *catolicismo* pelo Concílio de Trento. O segundo, o estabelecimento do *absolutismo*, pela ruína das liberdades locais. O terceiro, o desenvolvimento das *conquistas* longínquas. [...] <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> QUENTAL apud *Prosas Sócio-Políticas*, 1982, p. 105-106.

Ao apontar as referidas causas, Antero inaugura, em consonância com o restante da Geração de 70, uma nova postura frente aos problemas que Portugal enfrenta, bem como abre espaço para a crítica quase que cientificista que se seguirá nos textos dos demais conferencistas. Pode-se perceber que essa geração revolucionária arregimenta uma proposta pautada em uma atitude moderna, no sentido baudelaireano, que abraçou a ação anarquista, no sentido proudhoniano. Segundo a professora e pesquisadora Izabel Margato:

A ação crítica e pedagógica dos homens dessa geração vai desencadear um movimento obsessivo de interpelação à sociedade portuguesa, marcado, fundamentalmente, por uma atitude de “acusação regeneradora”. Eça de Queiroz pertence a esse grupo e, sem dúvida, abraçou o projeto revolucionário de modernização do seu país.<sup>40</sup>

Abraçar, pois, o projeto de modernização de Portugal por via do Realismo implica em muitos caminhos que podem ser perseguidos. Deve-se, portanto, recortar de maneira cirúrgica o que se denominará o “projeto intelectual de Eça”, quais os elementos componentes desse projeto que serão abordados e, sobretudo, de que forma esse projeto é levado a cabo pelo escritor. Gostaria de, por ora, partir do pressuposto de que Eça só leva esse projeto adiante ao assumir uma postura intelectual marcada e definida pela denúncia, pela tal “acusação regeneradora”, trabalhando, através da exposição quase que direta dos problemas da sociedade de sua época, construída, sobretudo pelo recurso da ironia, seus “tipos sociais”, passando, posteriormente, à construção de um realismo que foge ao mero descritivismo de um real contemplativo, buscando estabelecer as relações entre a natureza desse “real” e o homem inserido neste quadro. Façamos uma breve análise dos referidos textos de Eça.

O projeto das Conferências integra-se num largo, embora vago, a este plano de reforma da sociedade portuguesa. O programa impresso para anunciar e evidenciar a sua realização, sublinhando que “não pode viver e desenvolver-

---

<sup>40</sup> MARGATO, 2008, p. 11.

se um povo isolado das grandes preocupações intelectuais do seu tempo", resume as intenções capitais das conferências nestes ambiciosos termos:

Abrir uma tribuna onde tenham voz as ideias e os trabalhos que caracterizam esse movimento do século, preocupando-nos, sobretudo, com a transformação social, moral e política dos povos; Ligar Portugal com o movimento moderno, fazendo-o, assim, nutrir-se dos elementos vitais de que vive a humanidade civilizada; Procurar adquirir a consciência dos factos que nos rodeiam na Europa; Agitar na opinião pública as grandes questões da Filosofia e da Ciência moderna; Estudar as condições da transformação política, económica e religiosa da sociedade portuguesa.<sup>41</sup>

Para compreender todo o alcance das Conferências, convém notar que se estava então num ano de grandes acontecimentos – 1871 – remate da unificação de Itália, queda do II Império francês, guerra franco-prussiana, Comuna de Paris, que dois membros do Cenáculo (Antero e Guilherme de Azevedo) aplaudiram publicamente. No plano interno é o ano em que a Associação Internacional dos Trabalhadores, fundada em 1864, se estende a Portugal, com a cooperação de Antero. O principal promotor em Portugal desta organização, um empregado da Livraria Bertrand, José Fontana, tem contatos com o Cenáculo, e participa, como organizador administrativo, nas Conferências.<sup>42</sup>

É fácil, desta maneira, compreender a importância que lhe dedicaram as autoridades; o seu encerramento foi imposto pelo ministro do Reino, António José de Ávila, após os ataques de jornais conservadores, que acusavam os conferencistas de intenções subversivas e de serem adeptos da Comuna. A motivação próxima da ordem de encerramento parece ter sido a de impedir a realização de uma conferência que ia pôr em causa a religião católica, constitucionalmente ligada ao Estado.

Antero, além da conferência inaugural, desenvolveu o tema das Causas da Decadência dos Povos Peninsulares, que eram, segundo ele, três: a reação

---

<sup>41</sup> SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 155.

<sup>42</sup> MARTINS, 1994.

religiosa consumada pelo Concílio de Trento; a centralização política realizada pela monarquia absoluta, com a conseqüente perda das liberdades medievais; um sistema econômico de rapina guerreira que, atalhando o desenvolvimento da pequena burguesia, detivera, na Península, a evolução econômica de parte da Europa. Antero limitava-se a sistematizar pontos de vista que tinham já sido sustentados em diversas ocasiões por Alexandre Herculano; a sua conferência causou profunda impressão, foi editada em folheto e suscitaria, ainda em 1879, uma reflexão correctiva de Oliveira Martins na História da Civilização Ibérica.<sup>43</sup>

Sob o título *A Nova Literatura*, Eça de Queirós versou o tema *O Realismo como nova expressão da Arte*: combinando sugestões de Taine e de Proudhon, defendeu uma teoria da arte que a considera condicionada por fatores diversos, uns permanentes (o meio, o momento e a raça), outros acidentais ou históricos (ideais diretores de cada sociedade); apontou-lhe uma missão social e moralizadora; criticou a literatura romântica por fugir à sua época; e indicou como missão histórica da nova literatura criticar a velha sociedade, abrindo caminho à Revolução – missão proposta à nova escola "realista", que Eça exemplificou na pintura com Courbet e na literatura com a *Madame Bovary*, de Flaubert. Eça não publicou o seu texto, que se reconstitui pelas notícias jornalísticas e seus posteriores comentários. Aponto aqui, de forma resumida, o ideário realista de Eça, explicitado texto de sua conferência.

Em primeiro lugar, Eça propõe que “o Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea. Deste princípio, que é basilar, que é a primeira condição do realismo, está longe a nossa literatura. A nossa arte é de todos os tempos menos do nosso.”<sup>44</sup> Este primeiro ponto baseava-se ao mesmo tempo na doutrina de Proudhon, segundo a qual a pintura histórica era contrária à identificação do artista, com as aspirações da

<sup>43</sup> MARTINS, 1994.

<sup>44</sup> SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 55.

sua época, e na sua própria observação de escritor português. E Eça de Queirós aponta como obras representativas do romance nacional – romance “de todos os tempos menos do nosso”<sup>45</sup> – *Eurico, o Presbítero, o Monge de Cister, a Mocidade de D. João V, o Arco de Sant’Ana*, isto é, romances históricos sem filiação nas circunstâncias sociais da época. Isto prova que não perdera de vista a literatura portuguesa.

Prossegue Eça dizendo que o “Realismo deve proceder pela experiência, pela fisiologia, ciência dos temperamentos e dos caracteres.”<sup>46</sup> Eis onde o realismo de Eça de Queirós se reveste de um aspecto inteiramente novo. Conquanto os realistas tivessem manifestado intenções documentais e fisiológicas na elaboração dos seus romances, não havia nos escritores dessa escola pretensões científicas claramente expressas.

O realismo ao tempo existente era caricatural e satírico. Só com o naturalismo, mais tarde, surgem as preocupações científicas. Claude Bernard, o Dr. Prosper Lucas e Taine vão ser os cientistas do movimento. É preciso esperar que Zola inscreva, como epígrafe, na sua *Thérèse Raquin* a frase de Taine: “Vício e virtude são produtos como o vitríolo e o açúcar”<sup>47</sup> para que essa característica se afirme. Portanto, Eça de Queirós conhecia, à data da sua conferência do Casino, as ideias de Zola sobre o pretenso cientismo do romance ou, se as ignorava, a sua concepção do realismo constitui, de certo modo, uma antecipação da doutrina naturalista. Tudo quanto se conhece da conferência de Eça de Queirós foi recolhido dos jornais. Eça improvisou. Impossível saber, portanto, com exatidão, o que ele realmente teria dito. Pelo que se lê nos jornais, depreende-se, no entanto, que se referia à *Madame Bovary*, quando, na verdade, só a *Thérèse Raquin* podia ter em mente. Isto nos leva a pensar que conhecesse essa obra e o seu prefácio naturalista, não lhe citando o nome pela

---

<sup>45</sup> Ibidem.

<sup>46</sup> Ibidem.

<sup>47</sup> ZOLA, 200, p. 13.

mesma medida de prudência que o levou a calar *Du Principe de L'Art*<sup>48</sup>, de Proudhon. Se assim foi, a sua doutrina é uma reprodução de Zola. Caso contrário, é sua antecipação.

Eça é o primeiro a estabelecer uma relação entre o realismo e a modernização de Portugal. Em um de seus princípios estéticos, dizia que para uma arte ser realista, deve compreender o ideal moderno que rege as sociedades – isto é – a justiça e a verdade. Cito:

[...] a arte não deve ser destinada a causar impressões passageiras, visando simplesmente o prazer dos sentidos. Deve visar a um fim moral: deve corrigir e ensinar. Se a arte não estabelece a moral, perderá a sociedade. Pelo contrário, visando esse fim, auxilia o desenvolvimento da ideia de justiça nas sociedades. [...] é no Realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes. [...] <sup>49</sup>

Mais uma vez lê-se o termo “regeneração”. Regenerar é transformar com a finalidade de recuperar algo que se perdeu. Etimologicamente, significa fazer reviver. Mas o que teria se perdido na alma do português? O que morrera? Que seria isto que Antero chamava em seus discursos “alma moderna”? Em suas linhas gerais, o realismo propugnado por Eça de Queirós na sua conferência não era, porém, uma estrita doutrina do romance. Embora tivesse já iniciado, possivelmente, a escrita de *O Crime do Padre Amaro*, o romance não era ainda a sua vocação definida. A sua conferência tinha, sobretudo, propósitos críticos. No fundo das suas palavras estava a denúncia de um escritor que não podia tolerar os falsos sentimentos e as emoções falsas que impregnavam a literatura romântica. Espectador na Questão Coimbrã, agora queria se tornar protagonista. A sua definição de realismo, em sentido amplo, era uma forma de protesto contra a retórica nacional.

Parece, então, que o Realismo como categoria estética se põe a serviço da crítica que toda a Geração de 1870 intentou promover à sociedade que se erigia

<sup>48</sup> PROUDHON, 2002.

<sup>49</sup> QUEIROZ, 1930, p. 50.

destoante daquela que estes mesmos senhores gostariam de presenciar. Ou seja, era ele o grande instrumento dessa revolução intelectual a serviço da transformação dos paradigmas passados, ainda presentes na realidade portuguesa. Faço minhas as palavras da professora e pesquisadora Izabel Margato, que discorrem aqui exatamente sobre o ponto nervoso da questão que faz convergirem realismo, transformação de Portugal, Geração de 1870, Eça de Queiroz e seu papel de intelectual. Cito:

Pela sintaxe estável, que organiza esses procedimentos de leitura do mundo, a sociedade portuguesa do século XIX viu nascer o projeto realista com que a *Geração de 70* chamou a si a tarefa de revigorar e modernizar o país. Segundo Eduardo Lourenço, a difícil acessibilidade de Portugal à modernidade iluminada do século XIX ficou, por um lado, condicionada à consciência insuportável da realidade nacional e, por outro, à desesperada busca por um *aggiornamento* que reconduzisse Portugal ao tablado do mundo “na sua grandeza ideal, tão negada pelas circunstâncias concretas” da difícil realidade política, econômica e cultural vivida na segunda metade do século XIX.<sup>50</sup>

Eça foi um escritor militante e praticamente um colunista político, atividade que preencheu seu tempo pelo menos durante quatro anos, no interregno entre 1867 e 1871. Mas não só. Depois das conferências, Eça, que havia participado indiretamente da Questão Coimbrã e intensamente das atividades do Cenáculo, começa efetivamente a exercer sua atividade intelectual por meio dos romances.

Não obstante, ratifico que a Geração de 70 tornou possível, segundo Eduardo Lourenço “inditamente”, pensar Portugal ao mesmo tempo ideológica, literária e culturalmente. Em seus estudos sobre a sociedade e cultura portuguesas, Lourenço, muitas vezes em tom indagativo e questionador, coloca o problema de uma certa contradição entre a proposta e a ação praticada pelos atores da geração de Eça e Antero. Contudo, é concordante em dizer que Portugal necessitava de uma reforma e afirma que a Geração de 1870 foi realmente a geração, do ponto de vista artístico-literário, mais contundente que

---

<sup>50</sup> MARGATO, 2008, p. 30.

Portugal teve notícias desde Camões. Cito as palavras de Lourenço em *Portugal como Destino*:

Em menos de duas décadas, o panorama cultural português sofreu uma metamorfose que só pode comparar-se à que o impacto do Renascimento italiano produziu entre nós no século XVI. Numa perspectiva quase só literária, o nosso romantismo reatara o diálogo com a Europa. De 1870 a 1890, esse diálogo tornou-se imperativo e foi vivido e ilustrado, como Antero o havia anunciado, em termos que poderíamos rotular de sociológicos de inspiração diversa e por vezes inconciliável ao nível dos princípios, que iam de Proudhon a Auguste Comte, mas que obedeciam a um *leitmotiv* comum:  *europeizar Portugal, único meio de arrancá-lo à sua passividade e ao influxo do passado*.<sup>51</sup>

Isso facilita a inserção do projeto de Eça que é consoante com a realidade denunciada por todos aqueles que faziam parte de sua geração. Mas para além do carácter transformador, tanto do ponto de vista ideológico, quanto do ponto de vista literário e cultural, a geração de Eça assumiu uma postura de intervenção, nunca antes presenciada pela sociedade portuguesa. É óbvio que os ecos da Questão Coimbrã, a exemplo do que aconteceu entre os historiadores franceses da querela entre *anciens et modernes*, configuravam-se como uma expressão da necessidade de mudança de postura, sobretudo em relação ao conservadorismo defendido por Castilho. Mas a Geração de 70 foi muito além da proposição de uma reforma estético-literária. Ela denunciava a decadência de um povo que perdeu o caminho da europeização, e apontou, pela primeira vez, um caminho em direção a uma tomada de postura intelectual diante dos problemas que Portugal enfrentava como nação. Segundo Eduardo Lourenço:

Pela primeira vez, uma doutrina assumidamente subversiva encontrava uma *dimensão cultural* entre nós. Mas não é a este título que a Geração de 70 ocupa o centro da mitologia cultural portuguesa, pelo menos na perspectiva encetada por ela e vivida em seguida, quase sem excepção, como sendo a da própria *modernidade*. [...] Essa falange de intelectuais, a primeira que merece essa designação ainda não existente, análoga à que no outro extremo da Europa se denomina *intelligentsia*, dava por suposto, e como um facto, o estatuto de Portugal como nação, e mesmo povo, “decadente”.<sup>52</sup>

<sup>51</sup> LOURENÇO, 2001, p. 45.

<sup>52</sup> LOURENÇO, 2001, p. 38-39.

Quando Lourenço se refere à intelectualidade da Geração de 70, refere-se diretamente à Geração cujo integrante de maior projeção literária, sobretudo no que diz respeito à figura de romancista, é Eça de Queiroz. Ele, que até então, apenas escritor, já que ainda não exercia seu posto de cônsul, nem tampouco qualquer outra atividade que não fosse a literária, ocupava papel tão importante quanto o de Antero frente seu grupo, destacou-se exatamente no momento em que passou a fazer de seus romances o veículo de seu papel como intelectual português.

Em Portugal não se traçou com contornos definidos uma fronteira entre Realismo e Naturalismo, como demonstra Júlio Lourenço Pinto: “O realismo ou naturalismo – rejeitamos a subtileza da distinção – apesar dos seus pecados, vai triunfando em toda a linha.”<sup>53</sup>

O próprio Eça, em *Idealismo e Realismo*, utiliza as duas designações:

Creio que em Portugal e no Brasil se chama realismo, termo já velho em 1840, ao movimento artístico que em França e em Inglaterra é conhecido por "naturalismo" ou "arte experimental". Aceitemos porém, realismo, como a alcunha familiar e amiga pela qual o Brasil e Portugal conhecem uma fase na evolução da arte.

Este movimento tem encontrado em Portugal grandes hostilidades. Também no Brasil (não o digo sem algum despeito patriótico), se tem combatido o realismo com um talento superior e com ideias. (...) Mas na realidade o naturalismo nem foi inventado pelo Sr. Zola, nem consiste em descrever meticulosamente obscenidades, nem tem retórica própria, nem, sobretudo, é uma escola! (...) Agora temos a escola realista! Não – perdoem-me – não há escola realista. Escola é a imitação sistemática dos processos de um mestre. Pressupõe uma origem individual, uma retórica ou uma maneira consagrada. Ora o naturalismo não nasceu da estética peculiar de um artista; é um movimento geral da arte, num certo momento da sua evolução. Mais importante do que a terminologia era a essência renovadora do novo romance social, euforicamente iluminado pelo século científico do rigor, da objectividade, fazendo da arte um instrumento de investigação. O pensamento dividia-se entre a apologia de Balzac e os seus retratos psicológicos e o método de Zola com os seus princípios deterministas, o que, no fundo, traduz uma distinção entre Realismo e Naturalismo. De algum modo, porém, não se afirmava uma nítida separação de águas pois só a verdade e os factos sociais

<sup>53</sup> PINTO, 1884, p. 5.

interessavam, ou nas palavras de Eça, "o dever do artista é estudá-los, como o botânico estuda as plantas, sem se importar que seja a beladona ou a batata, que envenene ou nutra".<sup>54</sup>

A proposta de Realismo abraçada por Eça de Queiroz não se constituía como uma teoria, um simples processo de forma, mas uma base filosófica que envolve teoria e práxis. Segundo Vianna Mogg, representava "a proscrição do convencional, do falso, do oco, do enfático, do lacrimoso, do piegas; [...]" enquanto o "romantismo fôra a apoteose do sentimento, o realismo devia ser a anatomia do espírito".<sup>55</sup> Para que operasse essa anatomia, Eça propunha que o realismo deveria tomar como enredo, portanto, a vida contemporânea, de modo que ele pudesse ser lido como realmente de seu tempo e, assim, configurar-se como arte do presente, tendo por princípio o ideal moderno que, segundo o próprio autor, rege as sociedades, i.e., a justiça e a verdade.

É partindo desses dois princípios (justiça e verdade) que reencontramos consonância entre o discurso de Eça e o papel do intelectual segundo a visão de Michel Foucault. Para Foucault, o intelectual é também o porta-voz da justiça e da verdade. É, sobretudo, na práxis de seu discurso que se irá construir uma consolidação da sua proposta, que não repousa na ideia de uma teoria do "deve ser", mas sim num exercício que se configura interventivo desde sua gênese. Em *Os intelectuais e o poder*, diálogo entre Foucault e Deleuze, pode-se perceber melhor a ideia de teoria para Foucault "a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática, mais local e regional, como você [Deleuze] diz: não totalizadora".<sup>56</sup> Assim, para Foucault a teoria não deve ser para ele um instrumento de e para convencimento de outros. Deleuze, por sua vez, afirmou que uma teoria é como uma caixa de ferramentas.

É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se

---

<sup>54</sup> QUEIRÓS, 1965, p. 182.

<sup>55</sup> MOGG, 1966, p. 144 - 145.

<sup>56</sup> FOUCAULT, 1979, p. 71.

refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. [...] A teoria não totaliza; a teoria multiplica e se multiplica. É o poder que por natureza opera totalizações e você diz exatamente que a teoria por natureza é contra o poder.<sup>57</sup>

Eça encontra no realismo o motor propulsor de sua literatura, não porque não pudesse abraçar outra estética, mas porque, como intelectual e, por isso, representante de um pensamento social ascendente em Portugal, não poderia ter ele escolhido outra estética. No diálogo com o pensamento de Foucault, embora anacrônico, percebemos que Eça, assim como comentava o pensador francês, enceta sua obra numa direção que o permita perseguir as respostas para as perguntas que Portugal formula naquele presente histórico. Eça afasta-se da forma que propõe um realismo teorético, científicista, positivista, e propõe uma literatura que é, ela mesma, uma teoria. O seu realismo não estava fundamentado nos modelos ou nos assuntos, mas sim na maneira de escrever, resultado da sua maneira de “sentir e interpretar a vida. [...] o que aproximou Eça do realismo foi o seu ideal de exprimir artisticamente a vida”.<sup>58</sup>

Percebemos que nos primeiros escritos de Eça, fica latente a intenção transformadora operada pela subversão e pela estampa de saber como dizer “não” a tudo aquilo que se mostrava, então, decadente. Todos os elementos que aparecem nos textos de Eça sob um tom acidamente crítico e denunciador auxiliam a construção de uma estética a serviço da denúncia e da regeneração.

Seria preciso ainda eleger, mesmo que a título de recorte, um conceito de Realismo que caiba na proposta intelectual de Eça. Percebemos, então, que seria possível estabelecer o diálogo entre Eça, Foucault e o teórico Mário Ramos, que escreveu na década de 1930 um ensaio bastante interessante sobre uma modalidade de realismo, que o autor intitula “realismo humanista”. O termo parece designar uma modalidade de realismo que se estabelece para além da denúncia, mas também contém em si, além da exposição dos fatos sociais, a

---

<sup>57</sup> Ibidem.

<sup>58</sup> LINS, s/d, p. 52.

proposta de regeneração através da desconstrução. Cito:

O realismo humanista, em face da realidade, é essencialmente activo. É contemplação e ação. [...] Não vê o homem pelo prisma da natureza, passivamente. Vê a natureza pelo homem, activamente. Dá-se uma intervenção do artista na vida *como artista*. Em face da vida real alienada destrói, porque quer construir.<sup>59</sup>

O que Ramos parece propor com o conceitos de “Realismo Humanista”, justamente corrobora com a teoria de que Eça constrói uma espécie de realismo que foge ao descritivismo das ações, das pessoas e dos ambientes lusitanos, sempre muito bem explorados em seus escritos, para ir além. Eça não é o teórico de uma escola que se propõe reformar a sociedade seguindo uma regra prática, mas sua proposta se dá na constituição estética de determinados elementos que se põem em derrocada a fim de que algo novo possa surgir. Eça, num sentido Foucaultiano, ainda se encontra circunscrito a um modelo de intelectual universal, que segundo ele (Foucault) deriva do “jurista-notável e tem sua expressão mais completa no escritor, portador de significações e valores em que todos podem se reconhecer”.<sup>60</sup> Contudo, Eça também parece superar essa classificação de intelectual universal uma vez que, na produção de seus romances mais maduros, não está o autor interessado em ser o portador de verdades universais, nem tampouco de estabelecer valores que sejam aplicados a culturas e sociedades que não sejam a portuguesa. Entendo que nos romances, sobretudo a partir de *Os Maias*, Eça irá superar sua própria proposta das conferências, e irá promover um deslocamento do seu papel de intelectual, num sentido ainda mais “moderno”.

Ao contrário do que se pode pensar, o Romance em Eça é o espaço de representação do poder e da verdade que são adotados como regime pela sociedade portuguesa de fins do século XIX. É fato podermos perceber pelos romances de Eça (assim como Foucault descreve ser o novo papel do intelectual

<sup>59</sup> RAMOS, apud *O Diabo*, s.d. p. 3.

<sup>60</sup> FOUCAULT, 1979, p. 11.

específico) que as relações de verdade estão implicadas nas relações de poder e vice-versa. Sobretudo porque Eça ocupa, a partir de 1872, o posto de cônsul de Portugal em Havana, é que sua relação entre a proposta de um realismo denunciativo, reformador, quase doutrinário, e a construção de seus romances a partir de então se tornará cada vez menos simplista. No domínio de sua estratégia de escrita, aliada agora à sua colocação política, parece Eça alçar um voo mais alto na escritura de seus romances. Mais alto porque mais português e, dessa forma, mais especificamente voltado para a constituição de um papel de intelectual “cuja especificidade está ligada às funções gerais do dispositivo de verdade em nossas sociedades”<sup>61</sup> e não ao modelo de um intelectual universal, embora para Foucault o escritor ainda seja representante desse modelo mais generalizante.

Parece-nos claro que em um primeiro momento Eça tenha estabelecido um pacto com o modelo universal de intelectual do qual nos fala Foucault. Voltando ao próprio texto das conferências vemos que Eça tem como centro da sua fala a regeneração dos costumes “das sociedades”

[...] a arte não deve ser destinada a causar impressões passageiras, visando simplesmente o prazer dos sentidos. Deve visar a um fim moral: deve corrigir e ensinar. Se a arte não estabelece a moral, perderá a sociedade. Pelo contrário, visando esse fim, auxilia o desenvolvimento da ideia de justiça nas sociedades. [...] é no Realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes. [...] <sup>62</sup>

Porém, o Eça que nos fala neste texto não é o mesmo Eça que nos escreve em 1880, praticamente nove anos depois das conferências. O Eça que escreve os romances de maturidade é um escritor que faz um pacto com o universal e com o local. É verdade que as teses expostas no programa de Eça, seja ele o programa das conferências, seja ele aquele programa do prefácio d’*As Farpas*, constitui-se como uma espécie de modelo, que confere a Eça a denominação de

<sup>61</sup> Ibidem.

<sup>62</sup> QUEIROZ apud SALGADO JÚNIOR, 1930, p. 50.

intelectual universal proposta, anacronicamente, por Foucault. Mas, também é verdade que, a partir do seu amadurecimento como escritor, Eça também amadurece enquanto intelectual. A postura que ele parece assumir a partir de sua entrada na atividade diplomática portuguesa é de um escritor que não estabelece mais as teorias *a priori*, a fim de estabelecer um modelo estético a ser seguido. Não que abandone o realismo. Muito pelo contrário. Mas faz do realismo um veículo de construção muito mais complexo e contraditório, do que aquele realismo anatômico, cientificista à moda do Positivismo.

É claro que o determinismo ainda há de ser percebido no enredo dos romances de Eça, marca descritivamente naturalista presente em sua produção literária. Mas Eça escapa à ideia de que o enredo pressupõe uma derrocada das personagens determinada pela sua condição social, pelo seu posicionamento político ou mesmo pela sua escolha entre o pensamento racional, científico, positivo, em detrimento de uma postura romântica, idealista, fantasiosa.

Não é de porte das verdade universais que Eça construirá as estratégias discursivas na escritura dos seus romances de segunda fase, mas se tornará um porta-voz do local, uma espécie de *dândi*, que agora, mesmo a serviço do governo português, e por isso, podendo exercer seu papel de denúncia ampliado à esfera internacional, explora mais que nunca sua escrita em torno dos problema sociais portugueses, o que segundo a professora Cleonice Berardinelli afirma se configurar em *Os Maias* como “algo genuinamente português e não estúpido nem sebento.”<sup>63</sup>

Partiremos, pois, a estabelecer uma leitura de *Os Maias* que perpassa o que aqui chamamos de Realismo em Eça, seus recursos de ironia a serviço da sua estratégia de escrita e seu papel de intelectual das letras, que será reforçado por uma postura que põe em diálogo duas formas de se ver o intelectual em Eça: o intelectual universal e o intelectual específico.

---

<sup>63</sup> BERARDINELLI apud *Estudos de Literatura Portuguesa*, 1985, p. 115.