

421/1 doat

HISTÓRIA DA LITERATURA PORTUGUESA
(7 volumes)

faz parte da série «Histórias das literaturas de língua portuguesa»,
em que também se incluem as seguintes obras:

HISTÓRIA DA LITERATURA BRASILEIRA
(3 volumes)

e

**HISTÓRIA DA LITERATURA AFRICANA
DE LÍNGUA PORTUGUESA**
(1 volume)
a publicar

Direcção
CARLOS REIS

**HISTÓRIA DA LITERATURA
PORTUGUESA**

VOLUME 5

Publicações alfa

O Realismo e o Naturalismo: ideologia, temática, estratégias

CARLOS REIS

A relação entre o Realismo e o Naturalismo é, na literatura europeia e na portuguesa, uma relação de complementaridade e de prolongamento. O Realismo, opondo-se ao idealismo romântico; procura valorizar os temas do quotidiano, lançando sobre eles um olhar que se pretende desapassionado e analítico; por sua vez, o Naturalismo completa (e procura aprofundar) esse olhar pelo recurso aos princípios ideológicos e metodológicos do Positivismo, bem como de correntes de pensamento entre o Determinismo e o Evolucionismo. A breve prazo, no entanto, a preocupação científica naturalista transformou-se numa retórica destituída de poder de inovação.

Fundamentos e dominantes do Realismo

A utilização do vocábulo realismo, é bem sabido, transcende em muito as fronteiras de um período literário determinado; do mesmo modo acontece, naturalmente, com o adjectivo realista. Assim, realismo e realista referem-se não raro a atitudes directamente inspiradas pela realidade, a comportamentos adequados ao que realmente existe (ou é tido como existente) e não a imagens ou construções idealizadas e dissociadas dessa realidade encarada como entidade palpável e empiricamente verificável. De um ponto de vista filosófico (ponto de vista que não pode, evidentemente, dissociar-se destas postulações genéricas), o realismo encerra significados que confirmam o que fica dito: fala-se então em realismo quando estão em causa os factos e não as interpretações que suscitam, quando se reclama a possibilidade de um conhecimento não submetido a preconceitos impostos *a priori* pelo sujeito desse conhecimento.

Estes pressupostos atingem a criação literária e interferem nela fundamentalmente quando está em causa a representação do real e os requisitos técnico-discursivos exigidos por essa representação; também, neste caso, fala-

-se por vezes em procedimentos realistas que exorbitam os limites de um período literário. Atente-se em três exemplos: nas *Viagens na Minha Terra*, de Garrett, o narrador-viajante que deseja descrever uma estalagem debate-se entre uma representação sobrecarregada de preconceitos e modelos românticos e uma representação fiel ao que realmente se lhe apresenta, para concluir, citando Boileau, que «rien n'est beau que le vrai». Trata-se aqui de contemplar uma concepção que vem do século XVIII, segundo a qual verdade e representação artística devem convergir; ou, de acordo com o que se afirma nesse Capítulo III das *Viagens*: «Já se diz há muito ano que honra e proveito não cabem no mesmo saco; eu digo que beleza e mentira também lá não cabem» (A. Garrett, *Viagens na Minha Terra*, Lisboa, 1963, p. 26).

Ainda no século XIX e mais próximo do Realismo como período literário, Cesário Verde descreve um cenário urbano observado à luz do gás:

*As burguesinhas do catolicismo
Resvalam pelo chão minado pelos canos;
E lembram-me, ao chorar doente dos pianos,
As freiras que os jejuus matavam de histerismo.*

*Num cutileiro, de avental, ao torno,
Um forjador maneja um malho, rubramente;
E de uma padaria exala-se, inda quente,
Um cheiro salutar e honesto a pão no forno.*

*E eu que medito um livro que exacerbe,
Quisera que o real e a análise mo dessem;
Casas de confecção e modas resplandecem;
Pelas vitrines olha um ratoneiro imberbe.*

Trata-se de um poema da série *O Sentimento de Um Ocidental*, série em que justamente o poeta olha um real que, sob a influência das circunstâncias envolventes, se lhe revela transfigurado; o que de certa forma perturba e prejudica esse projecto de «um livro que exacerbe», um livro realista justamente porque fundado no real e na sua análise.

Mais próximo de nós, Alberto Caeiro declara, no poema XXVI d'*O Guardador de Rebanhos*.

*As vezes, em dias de luz perfeita e exacta,
Em que as coisas têm toda a realidade que podem ter,
Pergunto a mim próprio devagar
Porque sequer atribuo eu
Beleza às coisas.*

*Uma flor acaso tem beleza?
Tem beleza acaso um fruto?
Não: têm cor e forma
E existência apenas.
A beleza é o nome de qualquer coisa que não existe
Que eu dou às coisas em troca do agrado que me dão.
Não significa nada.
Então porque digo eu das coisas: são belas?*

*Sim, mesmo a mim, que vivo só de viver,
Invisíveis, vêm ter comigo as mentiras dos homens
Perante as coisas,
Perante as coisas que simplesmente existem.*

Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!

Trata-se agora de recusar os atributos que subjectivamente imputamos aos objectos, impedindo-nos de observar as coisas na objectiva neutralidade da sua existência, neutralidade reclamada por uma espécie de realismo gnosiológico que é a essência do pensamento de Caeiro.

Em todos estes casos, trata-se, de um modo ou de outro, de afirmar o primado do real, a sua evidência e a necessidade de o privilegiar, no processo de representação que a literatura leva a cabo. Mas trata-se também, implícita ou explicitamente, de reconhecer a existência de obstáculos, de preconceitos e de bloqueamentos expressivos que dificultam essa representação. O que, de certa forma, é um problema trans-histórico, presente em todos os momentos em que a literatura desejou descrever o real e não alienar-se dele. Por outro lado, o cuidado com o rigor descritivo que deve caracterizar a representação do real remete para outra questão: a da presença, em diversos períodos literários, de atitudes e preocupações constantes — e a representação do real é, de certa forma, uma dessas preocupações — que estabelecem uma certa continuidade na sucessão desses períodos literários. Como observa Claudio Guillén, «os períodos ocorrem uns depois dos outros — mas o sentido do 'depois' não é fixo. Que quantidade de diversidade implica a sucessão temporal? Tendemos nós a visualizar essa diversidade espacialmente, como uma separação, um corte total? Se 'depois' conota diferença, denota acima de tudo sucessão e talvez mesmo continuidade» (Claudio Guillén, *Literature as System. Essays toward the Theory of Literary History*, Princeton, 1971, p. 435).

A partir daqui, é possível considerar o seguinte: que sendo a representação do real um intuito e uma prática com ocorrência frequente em diversos momentos histórico-literários (nesse sentido, Roger Garaudy referiu-se, com alguma intenção polémica, a um «realismo sem fronteiras»), esse intuito e essa prática afirmam-se, em determinada época cultural, de modo a constituir

um período literário. Trata-se, então, de instituir o primado do real não de forma ocasional mas como opção com implicações a três níveis: ao nível da ideologia, ao nível do elenco temático e ao nível das estratégias literárias.

São estes diferentes aspectos da configuração de um período literário que permitirão estabelecer a sua especificidade; no caso do Realismo, essa especificidade é relevante, sobretudo, quando estão em causa relações distintas com outros períodos literários: com o Romantismo, em quase todos os aspectos diverso e contrastante com o Realismo; com o Naturalismo, aqui concebido como especialização «científica» do Realismo; com o Neo-Realismo, entendido como tentativa de superação de limitações ideológicas apontadas ao Realismo oitocentista.

Para além, portanto, do afloramento, em diversas épocas culturais, de procedimentos que, em sentido genérico e algo impreciso, podem ser designados como realistas — e isso acontece em obras tão diversas como o *Satírico*, de Petrónio, o *Lazarillo de Tormes*, o *Gargântua*, de Rabelais, ou a *Peregrinação*, de Fernão Mendes Pinto —, a verdade é que importa circunscrever o conceito de Realismo à sua dimensão propriamente periodológica. E, nesta acepção, as origens do Realismo hão-de procurar-se na literatura francesa de meados do século XIX, em textos doutrinários de Champfleury e Duranty, e mesmo em manifestações artísticas não literárias, como a pintura de Courbet, Millet e Daumier.

Aliás, foi no campo da crítica das artes plásticas e conferindo uma atenção especial aos salões de meados do século XIX que Champfleury decisivamente contribuiu para a afirmação de uma estética realista. Os termos em que se referiu a Courbet e à sua pintura implicam uma valorização positiva do Realismo, no sentido em que este representava uma atitude estética que privilegiava o contemporâneo burguês, a realidade quotidiana e os seus mais triviais aspectos, destituídos de toda a idealização. A propósito de uma das mais famosas (e, na época, controversas) telas de Courbet, o *Enterrement à Ornans*, escreveu Champfleury: «Felizmente o Sr. Courbet não quis provar nada com o seu *Enterrement*. É a morte de um burguês que é acompanhado à sua última morada por outros burgueses. Sabe-se que este quadro não é um retrato de família [...]. É simplesmente, como vi escrito em anúncios, quando o Sr. Courbet expunha os seus quadros em Besançon e em Dijon, o Quadro Histórico de um enterro em Ornans»; e noutro passo: «O grupo de mulheres é composto por jovens e velhas; por um atrevido capricho de 'realista', o Sr. Courbet teve prazer em enrugar as velhas. Os seus cabelos grisalhos aparecem debaixo das toucas brancas e dos grandes gorros. Mas as jovens são verdadeiramente jovens e robustas, como todas as mulheres de pequenas cidades, metade burgos, metade aldeias, perdidas nas montanhas; contudo, há exceções e o pintor representou as exceções» (Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, 1973, pp. 162 e 165).

Sintetizemos, portanto: enquanto designação periodológica, referida à literatura de meados do século XIX, o Realismo contesta o idealismo romântico, funda-se na observação e análise de costumes sociais, adopta uma atitude crítica em relação à sociedade do seu tempo e tenta representar o real de forma desapaixonada. É já nesta acepção que são entendidas como realistas obras como a *Madame Bovary*, de Flaubert, *A Queda dum Anjo*, de Camilo Castelo Branco, *La Regenta*, de Clarín, ou o conto *Singularidades de Uma Rapariga Loura*, de Eça. E, já antes destas, obras de Stendhal, Balzac e Dickens constituem também, ainda na primeira metade do século XIX, manifestações por assim dizer primordiais e fundadoras de um realismo que logo depois havia de ganhar consistência programática.

De uma forma mais sistemática, e conforme anteriormente ficou sugerido, dir-se-á que o Realismo se institui em três instâncias de definição: antes de mais, pela vigência de dominantes ideológicas de índole materialista, eventualmente em conjugação com um reformismo liberal ou com orientações próprias do chamado socialismo utópico, de inspiração proudhoniana. Estas coordenadas ideológicas cumprem-se pelo privilégio de temas de alcance colectivo, de inserção no contemporâneo do escritor e do leitor, seleccionados em estrita obediência a critérios de verosimilhança; Maupassant, no prefácio de *Pierre et Jean*, depois de reconhecer que «seria impossível contar tudo», observou que «o artista, tendo escolhido o tema, recolherá da vida, em que se amontoam acasos e futilidades, apenas os pormenores característicos, com utilidade para o seu assunto, e rejeitará tudo o resto» (G. de Maupassant, *Pierre et Jean*, Paris, 1926, p. 15). Justamente por corresponder a esta preocupação selectiva, de intuito ideológico reformista e incidência colectiva, o Realismo centra-se em temas da vida familiar (a educação, o adultério), em temas da vida económica (a ambição, a usura, a opressão) e em temas da vida cultural e social (o jornalismo, a política, o arrivismo, o parlamentarismo).

Completando adequadamente as orientações assim esboçadas, o Realismo adopta estratégias literárias próprias. Fala-se aqui em estratégias literárias de modo intencional, considerando-se que uma estratégia literária implica simultaneamente um certo tipo de estruturação do texto e o intuito de, desse modo, se atingirem certos efeitos junto do destinatário. Ora, os propósitos reformistas e pedagógicos do Realismo aconselham, mais do que em qualquer outro período literário, a opções calculadas: é a narrativa (e em particular o género romance) que perfeitamente se ajusta a esses propósitos. Nela, a articulação de movimentos de narração com momentos de descrição permite alternar a representação de uma acção, quase sempre de implicações sociais, com a minuciosa descrição dos espaços em que essa acção decorre; na narrativa, a categoria personagem assume uma importância que permite, pela mediação da ficção literária, uma reflexão crítica sobre o homem e os seus problemas concretos; na narrativa, a categoria personagem pode, para mais, ser elaborada em conjugação com componentes profissionais,

psicológicos, culturais e económicos, de modo que ela seja entendida como tipo. Assim se estabelece uma conexão mais estreita ainda com o mundo real que em primeira instância preocupa o escritor realista, fazendo-se da personagem-tipo, como escreveu Lukács, «uma síntese original que reúne organicamente o universal e o particular», nele convergindo «todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico» (G. Lukács, *Balzac et le Réalisme Français*, Paris, 1973, p. 9).

Com o entusiasmo que era o do escritor jovem, Eça de Queirós referiu-se ao Realismo, aos seus objectivos e aos seus métodos, numa carta a Rodrigues de Freitas (de 30 de Março de 1878) em que perpassam algumas das orientações que ficaram expostas: «O que queremos nós com o Realismo? Fazer o quadro do mundo moderno, nas feições em que ele é mau, por persistir em se educar segundo o passado, queremos fazer a fotografia, ia quase a dizer a caricatura, do velho mundo burguês, sentimental, devoto, católico, explorador, aristocrático, etc. E apontando-o ao escárnio, à gargalhada, ao desprezo do mundo moderno e democrático—preparar a sua ruína» (Eça de Queirós, *Correspondência*, Lisboa, 1983, 1.º vol., p. 142).

Do Realismo ao Naturalismo

A carta de Eça não é expressiva só por se referir, explícita ou implicitamente, aos temas, estratégias e dominantes ideológicas que regem o Realismo. Para além disso, ela revela já uma espécie de intensidade programática que nos aproxima do Naturalismo — o que é tanto mais efectivo quanto é certo que, nesta carta, Eça estava a referir-se também ao que se propusera fazer n' *O Primo Basílio*. Por outro lado, a quase obsessão com uma representação realista em absoluto não deixa, também, de ser preocupante para o escritor, que entende que a criação artística não se esgota em procedimentos imitativos. «A imitação», escreveu Tolstói já no final do século XIX, «não pode servir como norma do valor da arte»; e acrescentou: «É exactamente tão pouco justo avaliar a produção artística pelo grau do seu realismo e pela veracidade dos pormenores comunicados, como é julgar o valor nutritivo de um alimento pelo seu aspecto» (*apud* M. Allott, *Los novelistas y la novela*, Barcelona, 1966, pp. 97-98).

O Naturalismo coincide, em certos aspectos, com as preocupações socioculturais do Realismo, mas noutros aspectos acentua e extrema as suas tendências temáticas e ideológicas. Assim, o Naturalismo pode considerar-se, em termos genéricos, um período literário de base realista, cultivando também posicionamentos anti-românticos e anti-idealistas, perseguindo objectivos de reforma social e mental, fundamentalmente pela crítica da sociedade e dos costumes do seu tempo, analisados em termos que igualmente se pretendiam desapaixonados. A partir destas afinidades, no

entanto, o Naturalismo assume uma certa especificidade ideológica, metodológica e temática. É já essa especificidade que inspira as palavras de Zola, no prefácio à segunda edição de *Thérèse Raquin* «Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não caracteres. É nisso que consiste todo o livro. Escolhi personagens soberanamente dominadas pelos nervos e pelo sangue, destituídas de livre arbítrio, arrastadas a cada acto da sua vida pelas fatalidades da carne [...]: assim, tentei explicar a estranha união que pode produzir-se entre dois temperamentos diferentes, mostrei as profundas perturbações de uma natureza sanguínea em contacto com uma natureza nervosa» (É. Zola, *Thérèse Raquin*, Paris, 1970, pp. 59-60).

Há nos termos utilizados por Zola muito do que pretende ser o Naturalismo, quanto aos seus intuítos científicos, à atenção que confere à fatalidade que condiciona as personagens, a partir das peculiares características da sua natureza biológica, tudo analisado de um ponto de vista, por assim dizer, laboratorial. O Naturalismo configura-se do mesmo modo, como uma espécie de Realismo científico, de índole causalista e determinista, tudo traduzido num certo fatalismo de raiz materialista.

Sistematizemos, entretanto, nos planos ideológico, temático e técnico-literário as linhas de força do Naturalismo. Ideologicamente, o Naturalismo funda-se no Positivismo, enquanto filosofia de índole materialista, factualista, antimetafísica e atenta, pelo culto da indução e de métodos experimentais, à importância das leis da natureza; é ao Positivismo que o Naturalismo deve a confiança depositada na ciência, o culto de uma concepção orgânica do universo, entendido como entidade coerente, racionalmente explicável e susceptível de correcção, tendo em vista a eliminação de obstáculos que impeçam o constante aperfeiçoamento do homem e o controlo por ele do seu próprio destino. Mas o Naturalismo colhe também do Determinismo importantes sugestões ideológicas e metodológicas: no sentido em que o postulou e praticou Taine, o Determinismo afirma e acentua o decisivo relevo de factores de condicionamento como a raça, o meio e o momento histórico, e explica todo o fenómeno humano como inevitável consequência dessas determinações: uma vez submetido a elas, o homem é irreversivelmente conduzido a consequências que só serão eliminadas quando forem suprimidos aqueles factores.

Acompanhemos com o próprio Taine o percurso do raciocínio determinista: «Três fontes diferentes contribuem para produzir esse estado moral elementar, a raça, o meio e o momento.» E referindo-se à primeira dessas fontes: «Aquilo a que se chama a raça são as disposições inatas e hereditárias que o homem patenteia e que usualmente se agregam a diferenças marcadas no temperamento e na estrutura do corpo»; e concluindo: «Podemos afirmar com certeza que as criações desconhecidas em direcção às quais nos arrasta o decurso dos séculos serão suscitadas e reguladas por inteiro pelas três forças primordiais; que se essas forças pudessem ser medidas e

calculadas, deduzir-se-iam como de uma fórmula as propriedades da civilização futura; e que se, apesar da imprecisão visível das nossas notações e da inexactidão grosseira das nossas medidas, quisermos hoje fazer uma ideia dos nossos destinos gerais, é no exame dessas forças que há que fundar as nossas previsões» (H. Taine, introdução a *Histoire de la littérature anglaise*, 9.^a ed., Paris, 1895, pp. XXIII e XXXIII-XXXIV).

Daqui decorrem certas atitudes operatórias que o escritor naturalista cultiva e que Zola (dinamizador do chamado Grupo de Médan, integrando também Maupassant, Huysmans, Paul Aléxis e outros) descreveu em textos programáticos e de reflexão metodológica que, só por esse cunho doutrinário, revelam muito do que foram as preocupações ideológicas e epistemológicas do Naturalismo. E para além do que ficou já dito, é sobretudo ao método experimental que Zola confere particular atenção e destaque: declarando-se mero autor de um trabalho de adaptação à criação literária, «porque o método experimental foi estabelecido com uma força e clareza maravilhosa por Claude Bernard, na sua *Introdução ao Estudo da Medicina Experimental*», Zola resume assim o trabalho que cabe aos romancistas naturalistas: «Os romancistas naturalistas observam e experimentam e [...] todo o seu labor decorre da dúvida em que se colocam perante as verdades mal conhecidas, os fenómenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperta bruscamente um dia o seu génio e leva-os a instituir uma experiência, para analisar os factos e dominá-los.» Tudo isto permite resumir o que o romance experimental se propõe: «Possuir os mecanismos dos fenómenos humanos, mostrar a engrenagem das manifestações intelectuais e sensuais, tais como a fisiologia as explicará, sob as influências da hereditariedade e das circunstâncias do ambiente; a partir daí, mostrar o homem vivo no meio social que ele mesmo produziu, que ele modifica quotidianamente e no seio do qual experimenta, por sua vez, uma transformação contínua» (É. Zola *Le roman expérimental*, Paris, 1971, pp. 59, 67 e 73).

Os temas cultivados pelo Naturalismo correspondem às coordenadas ideológicas e metodológicas explanadas. Trata-se, em princípio, de privilegiar questões de índole social e cultural, em parte coincidentes com as que cabiam ao Realismo: educação, adultério, opressão, etc.; mas trata-se também, muitas vezes, de cultivar temas que reflectiam uma preocupação «científica» incidindo sobre fenómenos deprimentes como o alcoolismo, a histeria, o roubo, a homossexualidade ou a alienação mental. E, neste aspecto, deve dizer-se que o Naturalismo acabou, não raro, por deslocar a sua atenção do que era típico (como acontecia com o Realismo) para o que aparece como excepcional, flagrantemente patológico, mesmo, em certos casos, chocante. Daí a questionação do próprio estatuto de ficcionalidade que, em certo sentido, aparecia como uma característica capaz de perturbar o rigor científico almejado pelo Naturalismo: recorde-se que, num momento de exagero e quase provocação, João da Ega dirá, n'Os *Maias*, que «a forma pura da arte

naturalista devia ser a monografia, o estudo seco de um tipo, de um vício, de uma paixão, tal qual como se se tratasse de um caso patológico, sem pitoresco e sem estilo [...]» (Eça de Queirós, *Os Maias*, Lisboa, s/d., p. 164). E foi justamente algum excesso científico que fez de certas obras naturalistas árdios e maçudos documentos de análise, sem a qualidade estética que a rotina de uma fórmula estereotipada acaba obviamente por comprometer.

De qualquer modo, o Naturalismo é um período literário dotado de um certo índice de definição, no que a estratégias literárias diz respeito. Neste aspecto, é muito evidente que o romance é o género literário que melhor corresponde às orientações ideológicas e metodológicas do Naturalismo. Antes de mais porque, sendo um género narrativo, o romance envolve categorias como o tempo, a acção e a personagem capazes de representar a trajectória de fenómenos psicopatológicos ou o devir de certos casos sociais e culturais analisados de um ponto de vista determinista. Mas isso não basta; para além de tudo, o romance (e normalmente um romance de dimensões consideravelmente alargadas) propicia a representação de um tempo retrospectivo, quer dizer, a pesquisa, no passado das personagens, de traumas e incidentes (psicológicos, culturais, etc.) que expliquem os seus comportamentos. Esse tempo retrospectivamente elaborado (permitindo por vezes recuar até muito longe, nos antecedentes das personagens) sugere um processo de tipo demonstrativo, apontando para as causas daquilo que o presente da acção patenteia.

Apenas um exemplo, brevemente referido: n' *O Barão de Lavos*, Abel Botelho explica a homossexualidade que atinge o seu protagonista recorrendo a factores de incidência rática tão longínquos como as características da colonização grega e romana e as condições de vida promíscua a bordo das naus, no tempo das Descobertas. Tudo isto é possível também porque o narrador do romance naturalista é predominantemente um narrador omnisciente, quer dizer, uma espécie de demiurgo que conhece e revela, de um ponto de vista transcendente, os mais recônditos aspectos do passado e do presente das personagens; personagens que, para além disso, surgem com frequência interligadas numa teia de conexões familiares e sociais capazes de acelerar intrigas normalmente de desenlace chocante.

Compreende-se assim que o projecto naturalista não se limite muitas vezes às fronteiras do romance, apesar de ele permitir uma amplidão de horizontes e uma profundidade que outros géneros (mesmo narrativos) não possuam. O romance alarga-se então ao ciclo romanesco, conjunto de romances de algum modo relacionados entre si: nos *Rougon-Macquart*, Zola, é a degenerescência de uma família e o que dela resulta em termos desastrosos que se alarga ao longo de cerca de uma vintena de romances, sintomaticamente subordinados à designação genérica de «história natural e social de uma família no tempo do Segundo Império»; o que perfeitamente sintoniza com a concepção defendida pelos irmãos Goncourt: segundo a qual,

sendo a História «o romance que aconteceu», deveria o romance ser encarado como «a História que poderia ter acontecido». E entre nós, séries romanescas como *Patologia Social*, de Abel Botelho, e *Cenas da Vida Contemporânea*, de Júlio Lourenço Pinto, não são menos reveladoras do que era o desejo de abarcar, num conjunto de romances, toda uma sociedade em devir.

Evidentemente que, concebido nestes termos, o Naturalismo exigia um trabalho muito árduo e desgastante. De modo que é possível encontrarmos nessa dura exigência explicação para um certo desencanto que a breve trecho atingiu alguns escritores naturalistas ou ao Naturalismo episodicamente ligados. Assim, quando Eça de Queirós, ao prefaciá-lo em 1886, a coletânea de contos *Azulejos*, do conde de Arnoso, se refere ao Naturalismo alude ainda a «uma larga e poderosa arte, fazendo um profundo e subtil inquérito a toda a sociedade e a toda a vida contemporânea, pintando-lhe cruamente e sinceramente o feio e o mau, e não podendo, na sua santa missão de verdade, ocultar detalhe nenhum por mais torpe, como, na sua científica necessidade de exactidão, um livro de fisiologia não pode omitir o estudo de nenhuma função e de nenhum órgão»; mas, nesse mesmo texto e num outro passo, relacionando, não sem razão, Flaubert com o Naturalismo, Eça escreve: «Pegar penosamente à rabiça de um arado de ferro, ei-lo empurrando desde a alva ao crepúsculo, por uma gleba ressequida e empedernida, é labor doloroso que enche o ar de gemidos: é o labor de um Flaubert, erguendo heroicamente palavra a palavra o seu monumento, com uma pena rebelde.» E contrastando a coloração idealista dos contos do conde de Arnoso com o método naturalista: «Colhes apenas flor das cousas que pode ser roxa e melancólica ou amarela e festiva, mas é sempre uma flor; enquanto nós nos dobramos a analisar cientificamente as raízes que são negras, que são feias, e vêm sujas da terra rude em que mergulham e sugam» (Eça de Queirós, *Notas Contemporâneas*, Lisboa, s.d., pp. 102, 108 e 106).

O desencanto de Eça estava perfeitamente de acordo com os tempos que corriam. Mesmo em França, os que tinham sido apóstolos ou simples epígonos do Naturalismo faziam gala em ostentar atitudes de afastamento em relação ao movimento: o chamado Manifesto dos Cinco (P. Bonnetin, G. Guiches, J. Rosny, L. Deseaves, P. Margueritte), aparecido na sequência da publicação de *La Terre*, de Zola, denuncia o que de chocante havia nos temas e ambientes contemplados pelo Naturalismo; J.-K. Huysmans, antigo participante do Grupo Médan, distancia-se dele e envereda, sobretudo com o romance *À Rebours* (publicado em 1884) e com o seu herói Des Esseintes, por um decadentismo de recorte esteticista com o advento do romance psicológico e de correntes de pensamento de teor espiritualista confirmava-se a crise do Naturalismo, pelo que nele havia de mecanicismo científico e de fatalismo determinista.

Isto não impediu, no entanto, que o Naturalismo prolongasse a sua presença e as marcas da sua metodologia até finais do século XIX e mesmo já

no século XX. Sobretudo no teatro, essa presença será ainda por algum tempo manifesta; e, no romance, ela terá cada vez mais o sabor das fórmulas estereotipadas, carecidas de capacidade de inovação estética.