

TERCEIRA CONFERÊNCIA:  
«A LITERATURA PORTUGUESA»  
POR AUGUSTO SEROMENHO

A conferência de Seromenho foi, ao que parece, pouco anunciada. Apenas a *Revolução*, a 30, no fim do relato da conferência de Antero, dizia que na semana seguinte falaria Seromenho, (1) — e apenas a *Revolução*, a 1, dava, no corpo do jornal o anúncio dela. Dizia-se, como chamariz, que o conferente era «lente de literatura moderna no curso superior de letras e um dos maiores eruditos do nosso paiz» — e que falaria sobre a *Litteratura Portuguesa*. (2)

Embora mal anunciada, o *Diario de Noticias*, no seu relato dela, a 7, affirmava terem assistido a essa conferência 200 pessoas. Mas os cálculos são sempre falíveis. Vimo-lo com a segunda conferência de Antero. Com esta, ao passo que o *Diario de Noticias* garante 200, o *Jornal da Noite*, a 6-7, calculava 300 pessoas. . .

Desta conferência, houve relato em quatro jornais: no *Jornal da Noite* de 6-7, no *Diario de Noticias* de 7, no *Diario Popular* de 7, e na *Revolução* de 13. — Mas o tom aggressivo que Seromenho imprimiu à sua conferência, sobretudo na parte que diz respeito à ausência de conhecimentos e preparação e tino crítico do journalismo — levou alguns jornais ao annuo, de modo a darem-nos

um relato quasi desprovido de interesse, como, por exemplo, o do *Diario Popular*. Em todo o caso, combinando os elementos desses relatos e aproveitando os que são fornecidos pela critica que, em forma de carta, Alberto de Queiroz lhe fez em folhetim da *Revolução*, a 7, — poderemos reconstituí-lo nas suas linhas gerais e no seu desenvolvimento lógico pela maneira que segue:

Seromenho, ao começar a prelecção garantiu que não ia ali recitar uma oração académica, nem fazer um discurso eloquente: unicamente conversar a-cerca das nossas letras. E expôs os seus intuitos: o de patentear a decadência da litteratura portuguesa e o de apontar as bases para uma reforma e levantamento dela.

A primeiro parte foi introduzida por uma asserção um tanto facieiosa: — *De litteratura não há dez reis em coíre*. Foram as suas palavras. A seguir, para mostrar que era pecha velha portuguesa não termos litteratura passou em revista as passadas épocas. Entendia por não termos tido nunca litteratura: — não termos produzido litteratura própria, criadora, original. A falta de originalidade, de invenção, de inspiração própria, revelava-se-lhe em tôdas as escolas que Portugal se pôz a seguir desde o início da sua litteratura: — Viveu-se sempre de empréstimo, na sua frase. Affirmou que o provavam essas escolas e suas designações: escola provençal, escola italiana, escola espanhola, escola franceza. Quere dizer: — da Provença, da Itália, da Espanha, da França, copíamos a idéa e imitamos a forma. Esta affirmação implica outra que também apresentou: — em nenhuma dessas escolas há uma individualidade. — Apenas com Gil Vicente, com o seu aparcimento, percebe um ensaio da individualidade e de originalidade. Iamos a caminho duma litteratura própria. Em dado momento essa tendencia quebrou: — e voltamos, retrogradamos.

E os classicos? — Seromenho prevê a objecção. Seromenho, numa época em que a palavra clássica inlunde

(1) Como também dizia que na outra a seguir seria Adolpho Coelho, o que se não verificou, pois, na verdade, veio a falar Egá de Queiroz.

(2) Esse foi, com effeito, o titulo com que a conferência de Seromenho se apresentou. Alguns, como Batalha Reis, e Adolpho Coelho, juntaram-lhe a palavra *contemporanea*. Egá de Queiroz chamou-lhe mesmo *Crítica Litteraria Contemporanea (Farpas)*. Todavia foi com o titulo de *A Litteratura Portuguesa que foi annunciada e por essa designação a apontam os relatos posteriores do Diario de Noticias e do Jornal da Noite*.

respeito, prevê e põe o problema do valor dos chamados *clássicos*. As suas afirmações são ousadas: Temos muitos clássicos e não temos um clássico. Seromenho entende por *clássico* — o tipo ou modelo literário; pela forma e pela idéa, entenda-se. Em compensação, Seromenho não encontra entre os nossos clássicos nenhum modelo: — nenhuma obra grandiosa pela forma e pela idéa. Estabelece paralelos entre os nossos clássicos e os de lá de fora: tala nos poemas de Dante, nas tragédias de Shakespeare, nos quadros de Raphael. O confronto é pouco favorável. Serve apenas para evidenciar a pobreza da nossa literatura. E' que os nossos clássicos não tiveram nem originalidade nem ideas. Diz mesmo: *Hoje qualquer trecho d'elas mesclado numa obra moderna é ridiculo aos olhos da critica sensata...* — Dito isto, Seromenho nota que se manuseam os clássicos com um fim absolutamente gramatical e vocabular. Daí tira uma conclusão que é um escândalo na época: — Os nossos clássicos servem só para o estudo do vocabulário: podem bem, portanto, ser substituídos por um bom dicionário. — Eis o valor dos clássicos, o único, enquanto se não substituem pelo dicionário. De resto: nada de originalidade, de invenção, de imaginação, de gôsto. — Porquê? — Não dirá que por causa do regime absoluto e teocrático dos antigos tempos. A arte nada tem que ver com isso. A explicação é outra. — E' que essa literatura não tem caracter nacional, não exprime a vida do país, é mero exercício.

Seromenho tem de explicar-se em face duma nova objecção que prevê: — E Camões? — Camões, porém, não cabe dentro do problema. E', realmente, o único poeta verdadeiramente original e nacional. Disse mais: foi o único que realizou uma epopeia nacional. Nem Tasso, nem Klopstock, nem Milton, nem Voltaire estão no seu plano porque nem a *Jerusalem Libertada*, nem a *Massada*, nem o *Paraiso perdido*, nem a *Henriada*, são poemas nacionais, Os Lusíadas são, diz Seromenho, a única epopeia nacional que existe na Europa. Na evolu-

ção da nossa literatura, Camões é, pois, uma figura a-parte.

Posta assim de parte a figura de Camões, chegámos ao século xix com uma bagagem de ridículo: o soneto venal, a ode encomiástica, o epitalímio servil, o madrigal rasteiro... — Assim chegámos ao século xix, a um século de renovação mental, a um século que nos podia valer. Seromenho destaca bem este facto: a França chamava então a consciência humana a si própria pela boca de Chateaubriand. O grito de Chateaubriand podia salvar-nos. E, na sua admiração por Chateaubriand, Seromenho mostra a sua acção: — desterrou a mitologia, abateu os deuses do Olimpo, substituiu-os pelo simbolismo cristão, fez do Cristianismo não uma idéa mas um sentimento. Isto era uma renovação, uma revolução formidável — uma formidável herança que nos deixou. Formos seus herdeiros também. — Como compreendemos e usamos a herança? Seromenho entende que de tal maneira que urge arripiar caminho e procurar conquistar o logar que nos compete na literatura da Europa. Para conseguir isso, apresenta os remédios:

1.º — Destruir, por falso, por contrário ás leis da arte, ao senso moral, e por pernicioso e ridiculo — tudo o que existe;

2.º — Dar por por base à educação a moral, o dever, do que aproveitará a literatura.

Esta maneira de solucionar o problema implicava, contudo, uma concepção da arte que era necessário desenvolver antes de prosseguir. Seromenho assim fez. E começou:

— Qual é o fim da arte? O fim da arte não é a imitação e, menos ainda, como muitas vezes se supõe, a *moralização*. A literatura não cria com um fim pratico: nem moralização nem civilização. Relaciona-se com a civilização mas não é sua causa voluntária. A arte tem o fim em si mesma. Atinge o seu fim atingindo simplesmente a essência da arte: o belo. Melhor: procura

ser a representação do ideal.—Acrescentou: —E' por isso que, em seu entender, sendo o belo ideal o limite infinito da arte, o belo que o homem realiza anda à volta dum tipo fixo,—universal. Foi categórico, dizendo: o gôsto não é individual, nem anda sujeito a alterações,—mas universal, incorruptível, absoluto e eterno.— Desta maneira, duas conseqüências se tiram e que Seromenho frizou: a de que a literatura não anda sujeita ao paladar dos tempos e a de que ela não é a expressão da sociedade que a cria. Já o disse, quando falou dos clássicos: a sua inferioridade não provém nem do regime absoluto nem do teocrático.—A literatura nada tem também que ver com a filosofia criada pela época, com o estado social, duma maneira geral, com o estado dos espiritos e das consciências. Influência, sim: ainda tem alguma, sobre os costumes, concede. Mas não lhe cabe esse papel por ofício.—Porquê?—Porque a literatura segue, como disse, um tipo ideal. Ora a sociedade ambiente não é tipo ideal. O tipo ideal, neste campo, será a humanidade. E esta é a sua opinião: a literatura não podendo ser a expressão duma sociedade, é, contudo, a expressão da humanidade.

Estabelecidos estes princípios estéticos, Seromenho interrompe-se para apresentar à assistência o que pensa à-cêrca do estado em que se encontra em Portugal a *Poesia*, o *Romance*, o *Drama*, a própria *Critica*.

Primeiro a *Poesia*. Tem expressões curiosas: —Em Portugal, o poeta lírico não é poeta: —é artista de versos. Estuda pouco. Lê apenas o que mais quadra à faculdade do seu engenho. Confangia-se de ver o que se tinha feito em Portugal havia uns trinta anos àquela parte: Que profusão de composições sem idea, sem intuito e sem forma! —*Eu tambem fiz disso*. E conta: No meu tempo era moda a paixão inconsolável, pálida, martirizadora, gemida nos cemitérios, entre os mochos e os cipreses com um cortejo de ingratições e de punhais. —Era a depravação de Lamartine de que se gerou um,

gênero piegas, intolerável, que enjoou o espirito público. A seguir foi preciso mudar de figurino: —passou-se ao scepticismo. Depois disto veio o periodo das flores: —Cada poeta tinha o seu jardim, onde as flores da primavera sorriam até em pleno outono. Disto tudo, para Seromenho, só ficou um nome: Soares de Passos. Mas essas manifestações foram-se: —a crítica, diz Seromenho a sorrir, fanou as flores e os poetas... Surgem finalmente grandes concepções da escola de Victor Hugo. Os poetas portuguezes imitam-no. Seromenho pensa, entanto, que o imitam mal: imitaram-no e imitam-no apenas no periodo de decadência do seu prodigioso engenho. Isto produziu já, aos olhos de Seromenho, as maiores monstruosidades: —Sustenta que se a qualquer das poesias modernas portuguezas se substituirem as rimas por palavras que não rimem mas que tenham igual significado, não se encontrará nem uma só idea nem senso commum. E a prova é que se foge de verso solto ou mesmo ao heroico — que necessitam de ideas. Soares de Passos, que Seromenho há pouco ressaltou na decadência, dá, quanto a êle, o segredo da perfeição da forma e da harmonia desta com a idea. E' que Soares de Passos delimitava o pensamento em prosa; corrigia-o; aperfeiçoava-o; e só depois é que o vasava no verso, procurando o metro mais adequado. Era o mesmo que Ariosto já fazia. Foi assim que Soares de Passos se salvou. Eis o que seria necessário que se fizesse.

Este delicto só provava que se ignora o que seja e em que consiste o *estilo*. Como sucedia no Baixo Império, na impossibilidade de apresentar ideas, só apresentamos palavras ocas, sonoridades. E é por aí, por outro lado, que se aquilatam as produções literárias: ninguém se preoccupa com encontrar uma idea nova, algum grande pensamento. Como ninguém se preoccupa com isso, os litteratos julgam-se dispensados de ter ideas — e vão fazendo estilo. Nisto se vê sinal característico de decadência não só literária mas até social.

Depois veio a crítica do *Romance*. Continua ora sério ou faceto: — Não se sabe o que isso é em Portugal. Revela só que não temos moralidade. Romantiza-se o adjectivo. Sublimam-se os vícios mais torpes e hediondos. Expõe-se a verdade negra e descarada. Não se mostram os quadros de virtude. — Mas a sociedade não está ainda tão perversa como a literatura a faz supor. Os romances de Julio Diniz o provam — e não só eles, como o seu êxito. Os próprios autores daquela literatura se desmentem: muitas vezes os autores desses romances devassos são excelentes chefes de família — Que concluir? — Conclue-se que o coração está puro. O espírito e o gosto é que se corromperam. Aqueles romances são demonstração da corrupção do gosto e do espírito porque a arte é um produção do espírito, — este é uma facilidade que tem a raiz na alma, — e a alma abriga o amor, a amizade e todas as virtudes. O Romance, portanto, necessita esperar que o espírito se regenere.

Depois falou do *Drama*. Assinalou-lhe a mesma platitude do romance: perverso, corrupto, falso e falto de probidade. Na maior parte dos casos, apresenta-se até como original e é tradução descarada, roubo conhecido. E' certo que o plagiato de forma e de idea se verifica em tudo: vemmo-lo na medicina, na jurisprudência, na história, na literatura. Semoimento denuncia homens de sciência portuguezes (embora lhes não diga o nome) que, havia pouco, tinham apresentado ao público como originaes livros inteiramente traduzidos... Mas a critica nada disse... E' que a critica abundava ainda na mesma falta de probidade.

Enfim: da poesia, do romance e do drama disse que eram futeis uns, profundamente imorais outros. E já que falava em moralidade e tinha negado papel moralizador á litterature como finalidade própria, acrescentou que o romance e o drama podem ter, além dos campos em que a arte os confina, um intuito moralizador — tanto mais que são géneros geralmente apreciados.

Qual a causa de tamanha decadência? A fonte originária de todos estes males é a imprensa. Ela tem concorrido para este desbragamento literário pela sua ignorância, pela sua incompetência, pelo desvario em que a lançam as paixões que alimenta. Desvastrada por estas leva por caminho errado o espírito publico. Acusa todos os dias os sacerdotes e não repara que ella própria não cumpre os deveres do seu sacerdotio. Divulga, pela publicidade, os crimes e não repara que habita e familiariza o publico com eles. Elle próprio foi jornalista durante seis annos. Reparou elle próprio que não tinha competência especial para isso: havia questões que não sabia tratar e que não tratou embora visse serem importantes. Foi honesto, e teve tempo de verificar que seexigem habilitações para tudo, menos para ser jornalista. E assim o journalismo continua a ser ignorante e incompetente. Daí como exercerá a critica? com que independência? Para o jornalista, a critica terá de ser operação ligeira, occupação realizada sobre o joelho: julga dos livros, como no Chialdo de-se-lhe a *toilette*. Não se cuida de saber se é devassa ou virtuosa. Por outro lado, que litteratura divulga o journalismo? — O *Rocambola* e outros romances de igual indole e autor. Quando não são esses romances o que occupa o roda-pé dos jornais — é o folhetim, outro género de ignorantes e plagiários, e dentro dele uma manifestação sem elevação nenhuma a que o journalismo chama *Revistas da Semana*. — E chamando a attenção para o elogio de convenção de que usa o journalismo, acaba por, attribuindo-lhe a causa da decadência artistica, lhe chamar o pior dos journalismos.

Depois disto, faltava apenas apontar o caminho a seguir. Como reconstruir a litteratura? — Volta a Chateaubriand: — o cristianismo. E' herança que recolhemos mas que não sobemos ainda utilizar. — E se, por outro lado, cuidando do problema da educação, lhe dermos por base a moral, forçe única da felicidade e prosperidade da na-

ção — os esforços ficarão aptos a fundar uma literatura nossa, nacional, — que terá por base a moral e todas as virtudes suas finais e a aspiração para Deus. Assim se propagarão os princípios do bem para dar felicidade à pátria e honra à família e se originará uma literatura digna de ser incluída entre as demais da Europa.

E a impressão? — Com tal fecho, naturalmente que o jornalismo não se disporia a dá-la por boa. Se o *Diário de Notícias* publicou pacientemente aquilo na íntegra, e se contentou em discutir um tanto a médo, em nota, uma opinião de Seromenho, — outros jornais entretencem-se quasi. Isto nos basta para, por agora, nos prevenirmos contra o completo crédito que nos meregam os relatos dos jornais quando elles falam da maneira como Seromenho se mostrou conferente. Posto isto, a-pesar-disto, sempre convirá dar alguns elementos para descontinarmos o conferente. Diz o *Diário Popular*, que foi um dos que mais se agastou: «O sr. Augusto Soromenho discorre com facilidade, naturalmente, como quem conversa, deixando mesmo, de vez em quando cair a conversação n'um tom excessivamente familiar, que nos faz esquecer por vezes que estava falando um academico e um lente do curso superior.» O *Jornal da Noite*, que se manteve sempre imperturbável, esse diz: «Conversou com naturalidade, louvável independência de pensamento, discreta cortezia na palavra, reflexões acertadas e chistosas, linguagem correcta, exposição clara, profundo conhecimento do assumpto e optimos principios.» — E por este jornal, simplesmente, é que sabemos que foi muito aplaudido no fim da conferencia...<sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> Poderá estranhar-se não nos referirmos á *Revolução*. Com efeito, a *Revolução*, alheando-se, deu um pequeno relato eloquioso, mas collocou-o entre *aspas* e fê-lo proceder, indicando não ser da redacção, das seguintes palavras: «Por se ter desca-minhado só hoje publicamos o que vai ler-se:»

QUARTA CONFERÊNCIA:  
«A LITERATURA NOVA» (O REALISMO COMO NOVA EXPRESSÃO DA ARTE)» POR EÇA DE QUEIROZ

A propaganda das Conferências do Casino necessitava do anúncio. A parte, porém, a *Revolução* que as annunciava sempre no corpo do jornal, raramente conseguia um anúncio gratuito no *Diário de Notícias*, no *Jornal do Commercio*, ou no *Diário Popular*. Resolveram então os organizadores lançar mão do anúncio da quarta página dum diário. Ao tempo, diário da noite, que era o que mais convinha, havia o *Jornal da Noite*. Anunciaram ali desde esta 4.<sup>a</sup> conferencia que ia ser a do Eça.

Por tal motivo, esta conferencia appareceu então annunciada mais que as outras. Foi-o no corpo da *Revolução*, na quarta página do *Jornal da Noite*, a 12, — e, excepcionalmente, no *Diário Popular*, a 10 — e na *Gazeta do Povo*, duas vezes, a 10 e a 11. <sup>(1)</sup>

O conhecimento desses annuncijs tem sua importância, pelo menos, para tentar solucionar o problema do título com que o autor a deu ao público. O caso é que o próprio Eça, nas *Farpas*, (t. II, junho de 1871) lhe chama *A affirmação do realismo como nova expressão da arte* e é, em geral, por este título que se julga que ela foi apresentada ao público. — Ora Alberto de Queiroz, a poucos dias da conferencia, numa critica que lhe faz e de que voltaremos a falar, diz que foi sobre *A Moderna Literatura*. Com este título appareceu com efeito na *Revolução*, na *Gazeta do Povo* e no *Diário Popular*. A *Gazeta do Povo* rectificava, porém, no dia seguinte e dizia: «O Eça de Queiroz que é o prelector não fallará a respeito da *moderna litteratura* mas acerca da *nova litteratura*.» O Sr. António Cabral, em meio de tantas desi-

<sup>(1)</sup> Não conseguimos ver o 1.<sup>o</sup> semestre da *Gazeta do Povo* citamos, porém, pelo livro do sr. António Cabral.

gnações, não sabendo qual adoptar, adoptou aquella com que a designou o próprio Eça nas *Farpas*. De igual modo procedeu o sr. Batalha Reis no artigo do *Diário de Notícias*. O anúncio pago do *Jornal da Noite*, de 12-13 de Junho, cuja redacção é da responsabilidade dos organizadores, decide porém, claramente. Diz: «Assumpto: *A nova litteratura.*» — Este foi o título, portanto, com que foi apresentada. E' este o que lhe daremos. Mas, já agora, para sub-título, punhamos, entre parentesis: — *o Realismo como nova expressão da Arte.*

Essa conferência foi realisada a 12 de Junho. Calam os jornais quaisquer referências ao número de assistentes. Parece que elles iam diminuindo consideravelmente. Parece ligarem-se com este facto as palavras de Batalha Reis no artigo commemorativo publicado no *Diário de Notícias*: «A concorrência não foi nunca muito grande...» Há, no entanto, ainda assim uma nota que, por excepcional, transcrevo. Diz o *Diário Popular* que Eça teve um numeroso auditório — «entre o qual se notavam bastantes senhoras.»

Eça, por sua vez, causou successo mundano. Não eram só as senhoras. Era elle também. E o mesmo *Diário Popular* não pode deixar de lhe desenhlar o figurino com que se apresentou: «O representante do realismo na sala das conferencias democraticas trajava diplomáticamente uma irrepreensível sobrecasaca abotoada, collete branco, *plastron* de setim, sapatos envernizados, luvas côr de chumbo e colieirinho alto.» — O jornal ao divulgar esse figurino supõe, não sem malícia, que esse trajo era uma afirmação da sua... «disempção revolucionaria». E lembra os revolucionários que fizeram o romantismo: as longas cabeleiras, o bigode recto, a pera pontaguda, as calças de grandes quadros, a quinzena de veludo e a gravata encarnada... — Eça, continua o jornal, cumpriu o seu dever com — *a toilette de um gentleman e o modo grave e distincto de um fidalgo*...»

Nos dias immediatos a conferência foi dada a conhecer

ao público por um resumo pequeno mas sistematizado que o *Jornal da Noite* (14-15 de Junho) diz terem-lhe enviado; por um relato circunstanciado do *Diário Popular* (15 de Junho) e por outro ainda mais desenvolvido do *Diário de Notícias* (15 de Junho). Como porém os criticos achassem a esta contença um certo sabor, os seus principios e intuitos, algumas suas frases, — tudo foi divulgado em artigos criticos: — é o que acontece com o folhetim de Alberto de Queiroz, *A Conferência do sr. Eça de Queiroz*, saído a 13 nessa mesma *Revolução*, e/ os dois outros folhetims, também ambos na *Revolução*, um a 16, outro a 24, em que Luciano Cordeiro fala da conferencia sob o titulo — *Uma preleção litteraria.*

Com isto tudo pode reconstituir-se, talvez muito aproximadamente, a conferencia de Eça de Queiroz. O sr. Antonio Cabral utilizou ainda um número menor de elementos e fez dela uma reconstituição no seu belo livro sobre Eça de Queiroz. A sua reconstituição, reconhece-o quem conhecer os jornais, assenta apenas na combinação de frases dos três relatos a que acima nos referimos. Não concordamos com o resultado que ficou excessivamente obscuro, de muito embrulhado pensamento, e com toda lógica. — Nós utilizamos não só aqueles relatos para também aquellas criticas, modificando a redacção para acomodar a uma seniação de pensamento, ordenando as informações por um ponto de vista que nos pareceu ser o mais lógico. — Não é aqui o logar para explicar minudamente qual o processo de reconstituição seguido. Os mais curiosos poderão todavia confrontar esta com a do sr. Antonio Cabral e poderão até inclusivamente confrontar as duas com um dos relatos visto que foi já impresso em livro. Trata-se do relato do *Diário de Notícias* que se pode encontrar no livro *Foi Eça de Queiroz um plagiarador?* do sr. Cláudio Basto.

Eça de Queiroz principiou por integrar a sua contença no espirito revolucionário. Confessou-se submisso

a esse espírito revolucionário, à Revolução, que via dever ser acatada como *facto permanente* e como *teoria jurídica*. Com efeito, o espírito revolucionário, sendo como é, manifestação concreta da lei natural da transformação constante — é um *facto permanente*. Por outro lado, como segue a peitigada dum *ideal*, como é relativa, não só aos factos, mas à *idea*, torna-se, effectivamente também, *teoria jurídica*. Isto basta para afirmar que o espírito revolucionário naturalmente tende a invadir tôdas as sociedades modernas — e a afirmar-se na sciência, na politica, na vida social, enfim. A revolução constitua assim, portanto, uma forma, um mecanismo, um sistema. E, no entanto q'ra reparasse o seu auditorio que essa revolução só na arte estava encontrando uma exclusão persistente, sistemática e premeditada até.

Por isso elle, Eça, impuzera-se vir ali para falar do que, a-pesár dessa exclusão, a revolução entendia por principio estético. — Porque o principio estético interessa também à revolução. A aspiração e a obra do espirito revolucionário tem mesmo em vista três aspectos sem o qual não se completa: o *verdadeiro* na sciência, o *justo* na consciencia, o *belo* na arte. Precisa, pois, dizer-se o que a revolução entende no campo da estetica. — Mais: o que ella pensa dever ser na sociedade moderna, e talvez na futura, o drama, o romance e a poesia.

Em primeiro logar, havia que aceitar um principio fundamental: O principio de que a arte não apparece nas sociedades como um facto isolado, mas sim intimamente ligada ao progresso e decadência delas. Isso era negar o valor do artista como individualidade. Mas havia que negar aquilo a que a história chama as grandes individualidades. Tudo na acção delas é da vontade da sociedade em que vivem. Essas individualidades não têm o direito que se arrogam. E Eça, na sua furta, chegou mesmo a soltar este grito iconoclasta: — *Muito os heróis!*

A arte, também, longe de se attribuir à criação da vontade do artista, devia considerar-se, effectivamente, ligada

a todos os movimentos sociais, determinada, condicionada por *causas permanentes* e por *causas accidentais ou históricas*. — As causas permanentes são as que residem no solo, no clima, na raça; as accidentais provêm duma certa ordem de ideas que formam os diversos períodos históricos e determinam os costumes. Notasse-se tambem que isto constituia um fatalismo do artista: tanto umas como outras sujeitavam o artista ao seu despotismo.

Estas afirmações, quanto às *causas permanentes*, exemplificou-as Eça de Queiroz com dois factos apenas: O primeiro consistia em apontar a arte religiosa, que, obedecendo a principios gerais, os mesmos para todos, não apresenta uniformidade entre as diversas nações; assim, enquanto a Madona do pintor italiano é suave, harmoniosa, de contornos puros, — a Virgem do pintor espanhol, de outra raça, de outro clima, doutro solo (causas permanentes), é sombria, violenta, macerada, sinistreta. (Aqui Eça exceptou Murillo e a escola posterior e proseguiu:.) O segundo exemplo servia para mostrar que as características immanavam os autores da mesma nação, embora a uma distancia de tempo consideravel. Para isso lembrava a mesma característica violencia dos espanhois que fizeram, durante a Idade Média, o romance de cavalaria, e a dos que no século xvii, como Cervantes, fizeram a caricatura dêsse mesmo romance. Nessa violencia, ámbos se manifestava a causa permanente da individualidade espanhola.

Por outro lado, o artista não pode eximir-se à influencia do meio em que vive, aos costumes do tempo, ao estado dos espiritos, ao movimento geral, às *causas accidentais ou históricas*. — Eça de Queiroz demorou-se aqui a insistir nessa idea antes que exemplificasse. Insistiu em que a arte obedece fatalmente á mesma lei que determina nas sociedades as grandes evoluções de principios, de instituições e de costumes. — O mesmo é dizer: a arte obedece às ideas directrizes da sociedade, ao seu ideal — à sua *idea-mãe*. Ella tira da sociedade a sua

idea, a sua forma, os seus intuitos. — A exemplificação disto, apresentou-a também em dois casos apenas. — O primeiro foi o caso da arte grega. O ideal da Grécia antiga era tornar o homem bello, no ponto de vista físico, procurando apenas o homem exterior e descurando o homem moral — cujo aperfeiçoamento se veria que devia ser a suprema aspiração da arte moderna. Ora a arte grega subordina-se a esse ideal social da Grécia. — O segundo exemplo consistiu na arte ascética da idade-média. Ai a arte, como o homem social, abdica de tudo nas mãos de Deus, em detrimento de quanto tem em si de nobre e grandioso.

Eça, continuando a afirmar a existência de perfectua harmonia entre a arte e o ideal social, passa, a seguir, a avaliar qual a *influência das causas permanentes e das causas accidentais*. E afirmou: o artista português ou o artista espanhol não-de denunciar sempre, involuntariamente, o génio da sua pátria. As causas permanentes são absolutas. — As accidentais ou históricas é que concedem que não o fôssen. E pôs a hipótese: supondo que uma determinada sociedade está num período em que a *idéa-mãe* não está definida, — como pode ella influenciar o artista? — Que succede então? Nesse caso o artista vai buscar o bello à grande penumbra do desconhecido. Seria o mais lógico. Mas nem sempre assim acontece. — Por vezes, em vez de procurar orientar-se no sentido em que a sociedade caminha buscando definir-se, — caminha ao arripio, desacompanhando os interesses do mundo em que existe como instituição de aperfeiçoamento, de elevação e de progresso. — E' isso que explica a falta de unidade na arte durante o século XVIII. — Mas, para concretizar melhor, Eça detem-se no século XIX.

Mas o que é a arte no século XIX? E' a falta de unidade também. Mais: — é a fuga da sua época, é o tal-seamento da sua missão. E' arte talisa, em suma. Na decadência que ostenta, encontra-se em perleita contradicção com a sua época. Com effeito, no seu maior desen-

volvimento, tudo é imitação: Hugo concebe o gótico e escreve a *Notre-Dame*, Ponsard adopta uma maneira grega, a architectura torna-se um mixto de tódas as léções artisticas. . . . Dá a impressão de que a sociedade não tem essa idea-mãe e que, por isso, não pode ter arte própria. E assim, a arte decal no drama, na poesia, na pintura. . . . Dir-se-á que por falta de gôsto: — mas o gôsto está mais educado que nunca. Também não é por falta de estudo: sabe-se mais que nunca. Nem por escassez de público, nem por falta de talento. Há todos esses elementos para produzir uma grande arte. — Qual é então a causa? — E' a falta de unidade e é a opposição em que se coloca em face do espirito do tempo. E' esta opposição sobre tudo. — O espirito do tempo é a revolução. E' essa revolução que anda por baixo de tudo, convulsionando e abalando, sem que nenhuma coisa nem ninguém se possa eximir a ella. As nossas consciências estão sendo formadas por ella. Ella é a alma do século XIX. — E, entretanto, os ideais da arte são ainda os velhos ideais do passado. A revolução está em tudo menos

na arte: — a arte representa e sustenta a reacção. Concretiza de novo. A revolução foi durante anos sem fim obra da litteratura. Principiou com Rabelais. Desde Rabelais até Beaumarchais há um exército de escriptores que, em batalha cerrada, combateram o misticismismo e o ascetismo e conduziram a França à revolução de 89. Eça passa-os em revista. — E contrapõe o que depois apparece: uma litteratura que se renega. Depois da revolução é a preocupação da imitação da arte antiga o que invade todos os espiritos, o que amesquinha o teatro, o romance, a poesia, a politica. Já mesmo no periodo mais sanguinario da revolução francesa se representavam as peças bucolicas de Florian. Então tudo tem um tom frito, retórico, enfático. Até na *Marselhesa* esse tom se reflecte. Depois o Império veio favorecer ainda mais essa reacção. Com a Restauração, a arte perde completamente a tradição revolucionaria. Começa a operar-se a

contra-revolução na política, que se torna conservadora, na filosofia, que se torna espiritualista, no socialismo, que se torna poético, na economia política, que defende o monopólio. Por toda a parte a revolução esmagada. A própria literatura faz, por todos os meios que lhe são próprios, uma outra verdadeira *contra-revolução*.

Foi então que apareceu o romantismo e, à frente dele, Chateaubriand. Chateaubriand quer renovar o misticismo cristão. Eça entende que foi assim que se lhe deu o golpe de morte. Teve mesmo uma frase de funda ironia. Chamou-lhe *christianismo para se tocar ao piano*. Mas o romantismo foi por outro lado também: deu a palavra ao espírito plebeu: o mesmo é dizer que criou a paixão e a sua expansão. O estilo ressentiu-se: o estilo romântico chega a tornar-se apoplético. Por fim, os artistas quebram os moldes da literatura francesa e vão buscar material a todas as nações: — esgotam tudo, despedem-se da realidade do mundo presente. Os escritores parecem fugir todos do seu tempo: cada um refugia-se onde mais lhe apraz: — Musset refugia-se no cognac, para, por fim, ele e outros se esconderem no suicídio. Assim se estabelece um profundo isolamento entre o artista e a sociedade, — e o desprezo pelo trabalho, pela moral, pela família, pela ciência. E é assim que se chega à pior das coisas: — à arte pela arte —, que Eça condena porque lhe não vê intuitos de influência benéfica visto que se propõe apenas o de produzir uma impressão fugaz.

Eça vai tomando calor. Chega ao 2.º império. — Então caiu a tundo sobre a sociedade parisiense e sobre a literatura chamada de *boulevard*. Refere-se aos scepticos corrompidos, materialistas; à política Boémia que explora o povo; ao egoísmo; ao amor do dinheiro; ao luxo que aloga a dignidade; à falta de consciência; à política que tudo domina; ao mundo odioso das *cocottes* e *petits crêvés*; ao mundo que fugira havia pouco em frente dos prussianos e que fôra contemplar como um espectáculo

de prazer a destruição de Strassburgo; à literatura devassa do *boulevard* que se sintetiza na orientação da impudica Rigolboche...

Chegado a este ponto tinha Eça de Queiroz concretizado todos os aspectos que apresentavam as literaturas em face das causas accidentais e tinha, visto ser falsa a literatura que está em desacôrdo com a idea, com o ideal social, — tinha, dizia, acusado de falsa, de inferior tôda essa literatura do século XIX que analisara.

Era necessária uma reacção. Ela existia já, viva. E historia-a:

Entretanto, porém, entremostre-se o renascimento do espírito público. Por um lado Pelletan, por outro Rochefort, fazem a crítica dos costumes. Começa-se a reagir contra o falso, — pintando a realidade. E conclue: — com o despertar do espírito público coincide o aparecimento do *Realismo*.

Que é, pois, o Realismo? Para Eça não é simplesmente um processo formal: — é uma base filosófica para todas as concepções do espirito, — uma lei, uma carta de guia, um rotêro do pensamento humano, na eterna regressão artística do belo, do bom e do justo. Assim considerado, o realismo deixa de ser, como alguns podiam falsamente supor, um simples modo de expor, — minudente, trivial, fotográfico. Isso não é realismo: é o seu falseamento. E' o dar-nos a forma pela essência, o processo pela doutrina. O realismo é bem outra coisa: — é a negação da arte pela arte; é a proscripção do convencional do enfático e do piegas. E' a abolição da retórica considerada como arte de promover a commoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. E' a análise com o fito na verdade absoluta. — Por outro lado, o realismo é uma reacção contra o romantismo: o romantismo era a apoteose do sentimento; — o realismo é a anatomia do character. E' a crítica do homem. E' a arte que nos pinta a nossos próprios olhos — para nos conhecermos, para que sai-

bamos se somos verdadeiros ou falsos, para condenar o que houiver de mau na nossa sociedade. — F' claro que taí realiação artística toca os limites da moral. E' Eça põe então como ponto assente o intuito moral, de justiça e de verdade que o autor realista se deve impôr, — intuito de moral, de justiça e de verdade, que não caberá na arte pela arte. Eça declara que todo o realista deve pôr de parte o principio da litteratura velha que julgava o *bello*, fôsse qual fôsse a sua realiação, seguro caminho do *justo*. — O principio da nova litteratura é outro : é a lei moral e scientifica a que deve preceder e ser recebida como unica aspiração do *bello*.

Eça de Queiroz cita, como exemplo destas afirmações, a «*Nadame Bovary*» — o célebre livro de Gustavo Flaubert. Faz primeiro a historia dêsse livro, mostra a significação que teve neste momento de reacção e explicou o que foi o ruidoso processo que levou o autor ao tribunal. — Depois mostra êsse livro como exemplo do que afirma do realismo. Aí, o adúlterio, o adúlterio tantas vezes cantado pelos românticos como um infortúnio poético, dos infortúnios poéticos que comovem perniciosamente a susceptibilidade das almas candidas, — o adúlterio aparece-nos aí, pela primeira vez, debaixo da sua forma anatómica, — nu, retalhado e descosido fibra a fibra por um escalpêlo implacável. Também, o effeito é surpreendente e terrivel. — Assim, o amor ilegítimo e venal, com o seu pavoroso cortejo de alucinações, de remorsos, de terrores, de aviltamentos, de vergonhas e de ruínas, — surge aos nossos olhos gotejando miséria e podridão, pavoroso como um espectro deante do qual instinctivamente se recua com repulsaõ e horror. E' assim que se manifesta o realismo na arte, não só porque assim o caracteriza o processo descriptivo empregado pelo artista, — mas principalmente pelo tal intuito de moral, de justiça e de verdade que o autor se impôs e que atingiu. Eça de Queiroz dá agora algumas noções mais concretas do Realismo, sistematizando :

1.º — O Realismo deve ser perfeitamente do seu tempo, tomar a sua matéria na vida contemporânea. Dêste principio que é basilar, que é a primeira condigão do realismo, está longe a nossa litteratura. A nossa arte é de todos os tempos menos do nosso. — E mandou ver o «*Eurico*», o «*Monge de Cister*», a «*Mocidade de D. João V*», o «*Arco de Sant'Ana*» ;



Bordallo Pinheiro, em *A Berlinda*, comentou a conferência de Eça de Queiroz, representando-o, de harpas no bolso, a moer o Idealismo num almofariz a golpes de Realismo

2.º — O Realismo deve proceder pela experiencia, pela physiologia, sciencia dos temperamentos e dos caracteres ;

3.º — O Realismo deve ter o ideal moderno que rege as sociedades — isto é : a justiça e a verdade.

Esta última condigão que impõe ao realismo lança-o de novo na discussão das relações da litteratura, da moral e da verdade. Insiste :

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. Como? — Fazendo a crítica dos temperamentos e dos costumes, tornando-se uma auxiliar da ciência e da consciência, demonstrando pelos meios que lhe são próprios, a verdade e a justiça que podem encerrar as acções humanas. — E como isto se ligava evidentemente com as acções de immoralidade que se vinham fazendo contra o realismo, — Ega demonstrou-se depois a combater tôdas as objecções que sabia existirem. — E por fim, de novo: — E' no realismo que se pode fundar a regeneração dos costumes. Deve, pelo menos, *tentar-se* a regeneração dos costumes pela arte. E assim, consideraremos obra superior aquela que obedecça a três condições: ser bela, ser justa, ser verdadeira. Quer dizer: quando a consciência nos disser: — a ideia é verdadeira; quando a consciência nos segredar: — a ideia é justa; e quando a arte nos bradar: — a ideia é bela; — teremos a obra de arte superior. Do contrário teremos uma obra falsa, fora do momento, da verdade, etc.

Para que todo o auditório o compreendesse, Ega de Queiroz concretizou o que acabava de expor na compa-  
ração dum quadro de David, em que a falsidade se manifesta, com três de Courbet, que realizam completamente os intuitos da arte realista.

O quadro de ~~Pontet~~ *Le premier Consul gravissant le Saint-Bernard*. Este quadro, que Ega descreve, representa Napoleão na passagem dos Alpes: um vulto homérico, como que topeando as nuvens com a fronte, e que colorea o taccão da bota na mais elevada crista do mais alto pinaculo. Ega afirma que isto era arte falsa porque a verdade é que Napoleão atravessara os Alpes acachapado, escondido entre os últimos dos seus soldados. Os outros quadros que cita, os que realizam o verda-

deito exemplo do realismo na arte, são os três de Courbet: *Le retour de la conférence*. *Un enterrement à Ormans* e *Les casseurs de pierres*. Como o primeiro quadro se prestasse, foi scintillante de espirito a sua descrição. Tôdos foram descritos, a-par-disso, minuciosamente. Com elles documentou a verdadeira arte, afirmando serem telas immortais, tôdas inspiradas pela ideia mãe de arte nova: a justiça.

Por fim, a conclusão foi breve peroração: A arte presente atraiçoa a revolução, corrrompe os costumes. De tal forma, ou se ha-de tornar realista ou irá até á extinção completa pela reacção das consciências. — O modo de a salvar é fundar o realismo, que expõe o *verdadeiro* elevando ás condições do *bello* e aspirando ao *bem*, — pela condenação do vicio e pelo engrandecimento do trabalho e da virtude.

O *Diário Popular*, o que fala do traje e da fidalguia de Ega de Queiroz, diz que elle falou com a mais singular limpidez e elegância durante as duas horas que levou a conferência a ser dita. O *Diário de Noticias* fala também em duas horas — e apresenta como características da exposição de Ega «muita expositaneidade e vigor». Em todo o caso faz notar que o conferente, embora construisse a frase com elegância e puzesse a ideia a claro, *se desprendeu um tanto das vezes do que usa chamar-se pureza de linguagem...*

Parece ter sido bastante aplaudido no final da sua conferencia. Devemos notar também que foi uma vez interrompido pelas palmas. Succedeu isso, pelo que se conclue do *Diário de Noticias*, quando Ega, depois de ter compendiado os três requesitos essenciaes do Realismo, se lança na discussão das relações entre a arte e a moral e afirma que *ela deve visar sempre a um fim moral*. — Essas palmas, porém, tanto podiam ser sinceras, como soltadas por aqueles que viam no realismo a immoralidade...