

REALISMO, CIENTIFICISMO E REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

Roberto Akira Goto

O século XVIII pertenceu à Razão. O século XIX continuará pertencendo à Razão. A Arte adota atitudes diferentes ante esse Racionalismo. De 1800 a 1850, época do Romantismo, os artistas se rebelam frontalmente contra o império racionalista. Das idéias filosóficas, dos ideais científicos, da realidade concreta, procuraram conservar e extrair apenas as aparências românticas: o liberalismo da Revolução de 1789, o naturalismo selvagem do Rousseau iluminista, o subjetivismo de Kant e de Hegel. No mais, há conflitos: a revolta contra o conservadorismo político dos pensadores reacionários, a contestação das convicções positivistas e objetivistas. Os românticos procuram uma Arte onde o sentimento predomine sobre o pensamento, o coração sobre a Razão, o sujeito sobre o objeto.

A segunda metade do século XIX marca, particularmente na Literatura, o retorno ao Cientificismo, a busca de uma objetividade científica renegada pelo Romantismo. A Razão retoma seu lugar privilegiado. Arte e Ciência convivem agora pacificamente. Da coexistência irá nascer então o Realismo, a tentativa de encontrar um conhecimento e uma sensibilidade que sejam reflexos perfeitos da realidade.

Até que ponto essa foi uma tentativa bem sucedida? Talvez seja ainda cedo para julgar. Ou talvez seja melhor afirmar que alguns artistas realizaram o projeto mais satisfatoriamente que outros. Há diferenças (profundas diferenças) individuais. Praticada e concretizada, "Arte" é sempre um empreendimento individual, introspectivo, subjetivo. A obra-prima do Realismo revela que nenhum pensamento pode pretender ser a imagem-reflexo do real e que, entre ser romântico e realista, o que há são diferentes dosagens de subjetividade e introspecção: "Madame Bovary c'est moi", diz Flaubert.

Há obras românticas realistas como há obras realistas românticas. O pecado do Realismo — e de sua variante, o Naturalismo — foi querer equivaler certezas e verdades e estas à realidade. Em muitos casos, o Realismo resultou em irrealismo e o Naturalismo em artificialismo. Os realistas acusam os românticos de pieguismo e sentimentalismo, mas não estão eles próprios isentos

desses exageros. Entre Victor Hugo e Charles Dickens, o que muda é a língua, não a linguagem.

Num ponto, entretanto, apesar de suas relações dialéticas, Realismo e Romantismo se encontram: ambos são antíteses do ambiente, de um estado-de-coisas; ambos são antiprodutos da Revolução Industrial. As armas diferem; a luta é a mesma. A luta: aquela que une Hugo e Dickens, apesar de suas origens, suas idades, suas vidas diferentes, num mesmo ideal. As armas: os românticos acreditavam ainda na liberdade, mas os realistas descobrem que é a liberdade (mal-utilizada, acrescenta-se) a fonte da injustiça social e redescobrem então a igualdade; os românticos cultivavam o individualismo, porém os realistas sabem que só o socialismo pode levar a humanidade à justiça social; os românticos confiavam no livre arbítrio e no subjetivismo, mas os realistas só saberão crer no determinismo e no objetivismo.

São, contudo, oposições aparentes. A essência está na atitude fundamental que cada um adota diante do homem e do mundo. Despido de suas aparências, do Romantismo sobra um otimismo ingênuo denunciado a todo momento pela fé no amor e pelo amor à fé. A necrofilia romântica, precisamente por ser romântica, revela sempre o clima idealista, sugere as ilusões de quem se recusa a pôr os pés num chão duro e frio. Os realistas não têm ilusões. São menos ingênuos, ou imaginam que o são. Seu pessimismo é franco, seu otimismo é forçado o inverso é verdadeiro para os românticos. O Romantismo cria na capacidade humana, ou melhor, no direito humano de comandar o mundo. O anseio revolucionário esconde essa ponta de autopoder: é Byron na Grécia. A melancolia convive com a megalomania: Beethoven, por exemplo. Os realistas, contudo, enxergam a miséria humana. A miséria da sociedade, do coração, do amor, da vida.

Por enquanto, porém, a luta se desenrola contra um inimigo comum: o Industrialismo. Esse "ismo" já se esboçava em 1700, quando, graças a outros "ismos" (o Mercantilismo e o Colonialismo), havia já bastante riqueza nas nações européias para deflagrar a nova reviravolta econômica. Mais um "ismo" (o Liberalismo, político e econômico) permitiu enfim a passagem definitiva da Revolução Comercial à Revolução Industrial e possibilitou o corte do cordão umbilical que unia até então o Estado e o cidadão. Acumulado sem muito suor e sangue (europeus, evidentemente), à custa apenas de trocas comerciais com o Oriente, da exploração das colônias ou do simples saque de navios (os capitalistas consomem-se uns aos outros), o capital dispunha-se à frente dos empresários. Bastava agora aplicá-lo. Mas aplicá-lo livremente, sem a interferência

do Estado, que já havia contribuído com o que tinha de contribuir. Já não eram necessários protecionismos; era a hora do liberalismo. Surgem os fisiocratas; depois, Adam Smith. Todos lépidos e ávidos em defender a liberdade de empreendimento, todos mostrando e demonstrando a morte do estatismo, o nascimento da livre iniciativa. “Laissez faire et laissez passer, le monde va de lui-même”, afirma a fisiocracia e reitera o pai da Economia Clássica.

A Revolução Industrial começou na Inglaterra: é a lição de colégio; é um fato. Por quê? Porque havia: grande disponibilidade de capital, gerado pelo comércio, pelo mergulho nos tesouros alheios (principalmente espanhóis e portugueses) e pelas colônias (americanas, asiáticas e, posteriormente, as africanas). Também havia: mercados consumidores (as próprias colônias, outros países da Europa), um Governo liberal oriundo de 1688 (a Revolução Gloriosa), um clima político favorável ao livre empreendimento e um clima úmido favorável à produção têxtil. E não havia, de outro lado: o luxo e a ostentação da nobreza, tal qual na França, ou os gastos perdulários com Exércitos, ou despesas públicas de grande volume (a população inglesa representava apenas um terço da francesa). Capital e liberdade para produzir; mercados para consumir. Até a “rica” França, explorada internamente pela nobreza e pelo Absolutismo, adquiria da Inglaterra. Os avanços técnicos, a partir de então, eram mais conseqüências do que causas.

A ilha britânica possui também, por isso mesmo, o monopólio dos primeiros grandes inventores. Em 1767, Hargreaves cria uma nova e aperfeiçoada máquina de fiar. Em 1769, Arkwright inventa o bastidor hidráulico. Em 1779, Crompton combina os dois inventos. Em 1785, é a vez de Cartwright inventar o tear mecânico. As fontes de energia são pesquisadas: em 1712, Newcomer constrói sua máquina a vapor, utilizada para bombear água nas minas de carvão. Watt aperfeiçoa o invento e cria um novo, em 1782, apto para mover diretamente as máquinas, nas fábricas. Da indústria pesada (do ferro) aos transportes e às comunicações, os ingleses lideram, criando e inventando, inovando e melhorando. Não é por acaso. Não foi o desenvolvimento da Técnica que gerou a Revolução Industrial; foi a Revolução Industrial que desenvolveu a Técnica. Ou melhor: a Técnica vem sendo inventada desde que o homem descobriu a alavanca ou produziu fogo; estimulou o surgimento da indústria, mas foi, em maior escala, estimulada por ela. A necessidade é a mola do progresso, já disse alguém.

Mas a industrialização valorizou demasiado a máquina e esqueceu o homem. Em 1771, a fábrica de Arkwright já era deprecada pelos trabalhadores, temerosos de ficar sem trabalho. O temor era procedente; era o prenúncio

de perdas e sacrifícios ainda mais graves e mais profundos. Na luta que se inaugura então entre capital e trabalho (onde, obviamente, o primeiro levará a melhor), os operários não ficarão sem emprego; a indústria os destituirá de coisas bem mais preciosa — a dignidade humana, ou, menos ainda, a própria dimensão humana. A partir de agora, os homens não serão mais homens; serão máquinas, isto é, força de produção. Não serão sujeitos, serão objetos.

A batalha contra essa realidade social vai, assim, unir românticos e realistas, cientistas e artistas, filósofos e ideólogos. A Arte e também a nova Ciência Econômica e a Filosofia, com as normais exceções, recusam-se a ser meras mercadorias entre outras mercadorias da Revolução Industrial. Quando o são é porque não têm consciência disso. E quando têm consciência, tornam-se logo antimercomodias. Ideologia de direita e ao mesmo tempo “Religião da Humanidade”, até mesmo o Positivismo levanta a voz contra as condições subumanas da classe operária, exprime suas preocupações sociais. Por toda a parte, há os socialistas utópicos, os anarquistas, os comunistas: Blanc, Owen, Fourier, Saint-Simon denunciam a miséria das vilas operárias, Proudhon e Bakunin gritam contra o Estado, Marx e Engels empreendem análises e críticas mais amplas e profundas, mergulham nas raízes e contradições de todo o Capitalismo.

O Capitalismo Industrial, porém, nasceu para viver. Se é a expressão de vida do liberalismo econômico, será também a expressão de morte do liberalismo político, que em breve — como era fácil prever — deixa de servi-lo e passa a incomodá-lo. A partir de 1860, haverá uma Segunda Revolução Industrial, com novas invenções técnicas e novos avanços econômicos. O Capitalismo luta por sobreviver e não se humilha se tiver então que recorrer de novo ao apoio estatal (o Estado sempre será a expressão política do poder econômico) e buscar formas de reorganização e fortalecimento na formação de trustes, cartéis e outras corporações que vão rapidamente configurando mais um “ismo” — o monopolismo.

Mas estamos ainda entre 1850 e 1900, a época do Realismo e sua corrente secundária, o Naturalismo. A ordem dominante é o poder dos industriais e a realidade deprimente a pobreza dos industriários. Os artistas, tais como os filósofos e cientistas, tomarão posições diversas diante delas. Nem todos se sensibilizarão, é verdade. E, como matéria-prima para a Arte, a Revolução Industrial terá cores e sabores diferentes em cada país, em cada artista.

Na Inglaterra, berço do Industrialismo, Dickens elabora tragi-comédias: “Oliver Twist”, “David Copperfield”. Sua literatura denuncia, mas também diverte. É a literatura vitoriana, nem sempre vitoriosa, às vezes séria, às

vezes contundente, mas em geral inofensiva e — como já se disse — melodramática. A homeopatia também convém a Tackeray, que priva com a aristocracia e observa de perto suas imperfeições e fraquezas, mas só as ridiculariza de distâncias prudentemente calculadas. “O Livro dos Esnobes” e “A Feira das Vaidades” revelam sátira e humorismo, mas refletem também a sutileza e a habilidade de quem quer golpear sem ferir, ironizar sem ofender.

As mulheres são mais corajosas, embora não tanto profundas. Mary Ann Evans usa nome masculino: George Eliot. Em “O Moinho à Beira do Floss” e sobretudo em “Silas Marner”, a escritora pinta, sobre o pano de fundo das cidades operárias inglesas, o drama silencioso da solidão, a dureza e as contradições do destino, a grandeza e a pequenez do ser humano à procura de sua finalidade e de seu fim. A classe operária também tem sua vez com Elisabeth Gaskell, autora de “Mary Barton” e “Norte e Sul”: de novo as pessoas oprimidas, de novo a sua luta pela dignidade.

No mais, a Literatura em particular e a Arte em geral compartilham os valores da burguesia vitoriana ou buscam retornar ao clima de sonho do romantismo e do medievalismo, com as respectivas obsessões, mistérios e misticismos. As irmãs Brontë, George Meredith, Charles Kingsley e Charles Reade, na prosa, os Browning e Tenyson na poesia, os pré-rafaelistas na Pintura, todos procuram suas verdades individuais, suas profundezas espirituais e sentimentais. Em suas obras, exprimem tormentos, mas os tormentos mesmos se extinguem na medida em que são exprimidos.

Os ingleses falam das adversidades do operariado, mas são os franceses que irritam a burguesia. Um dos primeiros grandes romances realistas leva o autor ao tribunal, pelas suas “ofensas à moral pública e à Religião”. O que resta do liberalismo parisiense absolve-o. Afinal, o que “Madame Bovary” tem de imoral? Seu erotismo já não pode surpreender depois da “Comédia Humana”, nem suas situações podem ser mais “escabrosas” do que as de “O Vermelho e o Negro”. Se há alguma imoralidade, trata-se de uma imoralidade inerente à própria sociedade francesa, incomodada com o desnudamento frio e objetivo de seus valores mesquinhos, de sua existência vazia, dedicada à monótona satisfação de interesses pessoais. O processo que a aristocracia e a burguesia movem contra Flaubert é sua recusa de se verem no espelho, a recusa de descobrirem aquilo que pretendem ocultar de si mesmas.

Explicitamente, Flaubert, dirá bem pouco sobre as injustiças sociais provocadas pela nova ordem econômica. Suas preocupações com o social são mais largas (e mais profundas). Influenciado pelos deterministas, sugere

toda uma teoria psicológica sobre a interação meio-indivíduo e sobre as causas do adultério, mas ao mesmo tempo reelabora a metafísica sobre o árduo problema que é dar significado à própria vida. Não é por acaso que, tendo precursores ilustres como Balzac e Stendhal, Flaubert terá também seguidores tão geniais e longínquos como Eça e Machado, que o acompanham nas observações meticolosas das profundezas e das misérias humanas.

A problemática social em Flaubert é sempre implícita. Em toda sua amplitude, é a sociedade a personagem central de seus romances, que lhe conferem um sentido universal, a dimensão da condição humana. Isto é indispensável para que uma obra-de-arte seja realmente uma obra-de-arte. Para o bem próprio, os realistas não devem deter-se no simples registro da realidade; devem aparentar que não fazem mais que isso, mas procurar ao mesmo tempo injetar significados profundamente humanos em suas obras. Os verdadeiros artistas sabem disso.

Os verdadeiros artistas: Zola, Anatole France, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud. Todos, considerados os abismos que se abrem entre alguns deles, aproximam-se e aparentam-se a Flaubert na postura pessimista, no ceticismo, numa consciência de decadência que irá atravessar o tempo e o espaço até chegar aos existencialistas (não é Sartre quem dedica milhares de páginas ao “Idiot de Famille” ?). Depois do autor de “Madame Bovary”, os romancistas serão naturalistas e os poetas, parnasianos e simbolistas, mas a atitude continuará sendo, apesar de todas as multiplicidades de formas e variedades de estilos, realista “a la” Flaubert: realista diante do mundo, já não mais justo, já não mais autêntico; realista diante do homem, já não mais feliz.

O realismo flaubertiano tem, de resto, a solidariedade de uma vigorosa e decidida literatura, igualmente debruçada sobre os problemas sociais, porém interessada ainda mais em preencher de sentido a vida humana. Da poesia ao teatro, passando pelo romance, os russos não somente aprofundam; também inovam. Gogol, um dos primeiros realistas, antecipa Kafka, um super-realista. Tchekov e Turgueniev prenunciam o existencialismo e Dostoievsky vai influenciar até mesmo Gide e Camus. Sob o niilismo, o pessimismo, o fantástico e o misticismo, o que se esconde é a vontade perseverante, teimosa e irracional (no sentido schopenhaueriano) de mudar o mundo, mudar a Rússia, libertar os camponeses.

Com Gogol nasce não só a aversão literária à burocracia, aos burocratas e à Justiça formalizada (uma acusação a ser retomada por Kafka); nasce também a dimensão do absurdo, da qual a loucura é o sintoma imediato. O

escritor denuncia a ilogicidade do mundo que o homem, através da sociedade, construiu: é o momento de "O Capote" e de "Almas Mortas". E disseca, com amargo humor, a tentativa que o homem empreende para compreender esse mesmo mundo: é o momento de "O Retrato", de "O Diário de um Louco".

Esse absurdo que Gogol, oscilando entre a tragédia e a comédia, entre o realismo e o irrealismo, sugere instintivamente em suas obras, é o mesmo que tomará corpo posteriormente em Dostoievsky. A partir desse escritor infinitamente insatisfeito, ele próprio personagem do romance da vida, o racionalismo deixa praticamente de vigor na Literatura. Como pode ser racional uma realidade que nos obriga a sofrer? Não apenas sofreremos, mas sofreremos também por não sabermos para que sofreremos — o sofrimento é absurdo. Na Rússia oprimida pelos czares, o Realismo deixa de ser racionalista para tornar-se efetivamente realista. O racionalismo desvirtua o real; o super-realismo exagera o real, turva o feio e o negro, mas tem a virtude de estar mais próximo do chão.

Dostoievsky é a síntese do homem moderno. Melhor: a soma insolúvel de uma tese e uma antítese absolutamente inconciliáveis. Tese: o revolucionário socialista que quer transformar o mundo. Antítese: o ser humano que sabe ser impossível aliviar o homem da pesada carga de existir numa realidade que o rejeita com sua miséria de sentido, sua frieza e sua dureza. Não é por acaso que sua obra se preste hoje tanto ao realismo socialista quanto ao existencialismo. Camus trouxe "Os Possessos" ao teatro. E Sartre deu a Hugo, personagem de "As Mãos Sujas", o sintomático pseudônimo de Raskolnikoff, o anti-herói de "Crime e Castigo". Além disso, há muito tempo os críticos insistem em comparar esse romance, que inaugura o ato gratuito (pseudogravito), com "Os Subterrâneos do Vaticano", de André Gide.

O que resta, porém é uma profunda compaixão — disfarçada sempre pela frieza de análise — por todos os homens, pelo homem todo. Como escritor e como ser humano, Dostoievsky está comprometido com os camponeses, com os oprimidos: mas não recusa estender o comprometimento da "Gente Pobre" para "O Idiota", e deste para "O Jogador". No fundo, o calor de sua compreensão aquece tanto o louco de "O Duplo" como "Humildes e Ofendidos"; procura desde as "Recordações da Casa dos Mortos" até os "Irmãos Karamazov".

Os outros escritores russos, contemporâneos de Dostoievsky, não conseguem superá-lo nessa multiplicidade de facetas, nessa riqueza de personalidade. Turgueniev inventa o vocábulo "niilismo", mas a postura niilista já está no autor de "Os Possessos", da mesma forma como o conflito entre "Pais e

Filhos" está também implícito nos "Irmãos Karamazov". Tolstoi, do outro lado, mostra o quanto se aproxima de Dostoievsky na capacidade descritiva de "Guerra e Paz", no misticismo de "Ressurreição", no socialismo de "Ana Karenina" e no anticonvencionalismo de "A Morte de Ivan Ilitch".

De resto, figuras tão diversas (e ao mesmo tempo tão afins) entre si como Maxim Gorki e Anton Tchekov continuarão a conservar nítidos traços dostoiévskianos. Com "A Ralé", "A Mãe" e "Albergue Noturno", Gorki tem muito a ver com o Dostoievsky socialista de "Gente Pobre"; talvez mais vigoroso, mas ainda assim, basicamente, alguém que viveu permanentemente angustiado com a miséria material e espiritual do povo. Mas há também uma miséria existencial: Tchekov é Dostoievsky em sua atitude pré-existencialista, descrente do mundo, desesperançado da vida. Aos 20 anos, Gorki vive o suicídio; durante boa parte de sua vida, Tchekov escreve o suicídio. Personalização do fracasso, "Tio Vânia" é um homem em busca permanente de uma paixão ou de um suicídio. Não obtém um nem outro; continuará a viver sua vida rotineira, onde nem mesmo a ilusão e o sonho são permitidos. Não se trata, por isso, da coragem de morrer, mas de viver. E, apesar da impossibilidade de autojustificação, da impraticabilidade de transformação social, restam consolos: "A Gaivota", "O Cerejal", atmosferas de lirismo e resignação.

Historicamente, entretanto, resignação e desilusão cabem ao Realismo alemão, que no momento artístico propício conheceu representantes bem pouco significativos. Durante vinte anos (1850 — 70), esse Realismo viverá de resquícios do "Sturm und Drang", não será nem reacionário nem revolucionário, não ultrapassará as fronteiras do regionalismo e, além disso, ficará devendo suas melhores obras a estrangeiros — Ibsen entre eles — ou a músicos — como Wagner.

Marca 1850, para os artistas alemães, a substituição de Hegel por Schopenhauer. Mas do último só retém o pessimismo. O racionalismo sobrevive, sob novas formas, não mais hegelianas (nem marxistas), mas positivistas, deterministas, evolucionistas. Flaubert também é ignorado, tanto quanto os rusos. Em geral, os escritores compactuam com os valores burgueses. Não acusam nem denunciam os conflitos sociais; ao contrário, procuram atenuá-los. É o caso de "Débito e Crédito", de Gustav Freytag". É também o caso dos mais conhecidos da época — Julius Wolff, Robert Hamerling, Wilhelm Jordan, Benedix —, que se dedicam alienada e ludicamente ao romance de aventuras, pseudo-filosófico, e que hoje estão justamente esquecidos.

Salva-se Friedrich Hebbel, mais “flaubertiano”, mais trágico. Sua atenção, porém, volta-se mais aos dilemas sexuais que aos sociais. Embora ele próprio filho de proletário rural, forjado por privações e humilhações, o escritor deixa-se preocupar predominantemente pelos preconceitos morais da respeitosa sociedade alemã e cria, a partir disso, “Judith”, “Maria Madalena”, “Herodes e Mariana”: títulos que falam por si. Também se salvam, na mesma época, autores como Berthold Auerbach, Fritz Reuter, Paul Heyse (Nobel de 1 910), Gottfried Keller — nem sempre realistas, às vezes fantásticos, às vezes ingênuos.

A Alemanha terá de esperar por Gerhart Hauptmann e Thomas Mann para conhecer um legítimo Realismo — já sob o rótulo do Naturalismo, porque esse é o período naturalista no resto da Europa. Pela primeira vez o teatro tem a coragem de denunciar diretamente as injustiças sociais de meio século atrás: isso é feito em “Os Tecelões”, em “Antes da Aurora” e “Florian Geyer”. Os dramas de Hauptmann afrontam o Estado e acusam a burguesia — posições que se esperava de outros intelectuais, vários anos atrás.

Em Thomas Mann, a rebeldia contra o sufocamento social e cultural provocado pela burguesia imperialista amplia-se para o próprio campo da Arte. “Tonio Kroeger” personifica essa rebelião íntima do artista contra os mesquinhos valores pequenos-burgueses; “A Morte em Veneza” é o relato trágico e belo do esteta à procura de uma beleza tão possível quanto inacessível. E já no primeiro ano do novo século, Mann se torna um profeta: “Os Buddenbrooks” não é apenas o prenúncio da decadência da burguesia; é o prenúncio da decadência da própria Europa.

A Alemanha, contudo, não é solitária em seu atraso. Isolados em seu regionalismo, os alemães não sabem que têm a longínqua companhia dos italianos, igualmente isolados em seu nacionalismo. Durante quase toda a segunda metade do século XIX, a Itália vai produzir também um Realismo de pouca profundidade e expressão, identificada com o Realismo germânico numa certa cegueira aos aspectos mais fundamentais da realidade social e numa disfarçada cumplicidade com os valores burgueses. No mar multiforme e multicolor que é a Literatura a partir de 1 850, os italianos vivem entre dilemas: nadar (e ficar na superfície) ou mergulhar (e afogar-se) ? Raramente nadar mergulhando.

Poucos conseguem essa façanha. Um deles é Giosué Carducci, poeta, Nobel de 1 906, francamente nacionalista, obcecado pela unificação italiana. Por isso, sua obra é um retorno constante à Roma dos pagãos e, por extensão, à Grécia (“Levia Gravia”, “Iambos e Épodos”). Por isso também, é um

protesto contínuo contra o catolicismo (ou seja, um “Hino a Satã”), pois a religião impede a unificação. Dessa literatura clássica, nacionalista e anticlerical ao mesmo tempo, vão restar alguns versos expressivamente populares: “Pranto Antigo”, “São Martinho”, “Virgílio” e o “Boi”.

O nacionalismo é uma epidemia, não se sabe se benéfica ou maléfica. A curto prazo, benéfica; mas logo se transformará num imperialismo e, a longo prazo, acabará numa verdadeira praga — o fascismo. Por enquanto, todos contraem essa peste. Inclusive Gabrielle D’Annunzio, o mais ilustre e conhecido poeta italiano, justamente porque não poupa retórica (“Elegias Romanas”), não poupa exageros (“Louvores do Céu, do Mar, da Terra e dos Heróis”) e não poupa também esteticismo e erudição (“Intermezzo”, “O Inocente”).

No romance e no teatro, a temática social adquire maior relevância. Mas relevância duplamente relativa: à superficialidade eloqüente dos demais escritores e à estreiteza do ambiente. Um dos melhores representantes do Verismo (o Realismo italiano) é um siciliano que começa por ser um “romancista algo frívolo da sociedade elegante” — os próprios críticos não negam a Giovanni Verga esse mau começo. Mas o verista se redime e acaba escrevendo “A Vida dos Campos”, “Cavalleria Rusticana” e “A Loba”, além de “Os Malavoglia” e “Dom Gesualdo”, obras que lhe darão a elogiosa referência de um “Zola campestre”.

Apesar, entretanto, das tendências veristas, a Literatura italiana, tal como a alemã, terá que aguardar neo-realistas como Moravia, Gramsci, Malaparte, Pratolini e mesmo Tomasi e Pirandello para conhecer as reais profundidades e possibilidades do Realismo.

Na maior parte da Europa, todo parto de uma postura autenticamente realista, ou neo-realista, é doloroso e difícil. O Realismo nasce sempre de desilusões ou frustrações. Desilusão geral com o Romantismo ingênuo, desilusão com a sociedade; desilusão com o homem; desilusão com Deus. O Realismo mostra uma realidade desprovida de luzes e, às vezes, de esperanças. No começo, há luta: a de Flaubert contra o moralismo burguês; a de Dostoiévsky contra o czarismo; a de Quental, contra o castilhismo. Aí ainda ocorrem estímulos e otimismo. Mas no meio há frustração e no fim talvez haja desespero.

As trajetórias individuais, quase sempre as mesmas (as exceções, por serem exceções, são raras — ou muito luminosas ou muito sombrias) determinam o itinerário geral. Não deve haver estranhezas num Realismo que começa socialista, racionalista, materialista e acaba irracionalista, individualista e

espiritualista. Os movimentos artísticos não são automotores; precisam ser movidos por homens. E homens não são deuses.

O socialismo que Tolstoi alimenta em “Ana Karenina” é quase o mesmo que Antero de Quental sustentará na Questão Coimbrã, no Cenáculo, nas “Odes Modernas”, nos “Versos de Vinte Anos”. Mas a realidade é dura, resiste infinitamente ao homem que quer mudá-la e moldá-la. A realidade nega o Realismo, depois de tê-lo gerado. E o misticismo de Quental, um dos “Raios de Extinta Luz” (a luz do socialismo), é quase o mesmo que o de Tolstoi. Apenas, mais desesperado, mais desesperançado, despido de autoconcessões, de subterfúgios, de mecanismos de autopreservação. Não haverá ressurreição; haverá morte, simples e definitiva.

É possível, entretanto, sobreviver. Mas, para isso, é preciso fugir um pouco à autofidelidade, à auto-sinceridade. São necessários artifícios. Dizemo-nos: viver para poder defender ideais. No fundo, murmuramos: defender ideais para poder continuar a viver. Sustentamos nossas certezas para que elas nos possam sustentar. Só assim se pode criar: iludindo-nos, afirmando a necessidade do nosso trabalho; mentindo-nos, ao confiar no futuro das nossas obras; enganando-nos, ao supor a nobreza dos nossos feitos. Não se pode jamais negar o que há de irrealista no Realismo.

Deve-se respeitar a imoralidade do clero no século XIX. Sem ela não haveria “O Crime do Padre Amaro”. Deve-se reconhecer as virtudes das crenças deterministas-evolucionistas. Sem elas não existiriam “O Primo Basílio”, “A Ilustre Casa de Ramires”. Eça não somente apóia convicções; elas também o apóiam. Felizmente, a liberdade absoluta é impossível; não estar preso a ideais significa não ter segurança, não ter esperança. Possível, ao menos, é o direito livre de substituir correntes: renegar, por exemplo, a ironia até então aplicada contra a Igreja e a burguesia e trocá-la por renovados escrúpulos religiosos. (Remorsos — dizem os críticos e historiógrafos — de ter atacado as santas instituições). E o esquerdista termina pendendo à direita, o cidadão urbano acaba-se refugiando nos campos, nas serras; o anticlerical transforma-se num místico. Liberta-se? De quem? De si mesmo? Impossível. Somos prisões ambulantes.

As crenças aprisionam. A descrença também. A última, em verdade, não existe. Descrer de algo é sempre crer em seu oposto. A principal lição da batalha que se inaugura então entre Ciência e Religião é esta: há uma igualdade dialética que ao mesmo tempo une e separa essas duas forças. Difícil saber se é por ser fraco ou por ser forte que o homem acredita em Deus. Talvez

por ambos. Ou digamos: há um momento em que a exterioridade nos conduz a lutar por uma depuração de valores, por um mundo melhor, por uma realidade que possa ser aceita e enfrentada sem mistificações. É a hora da “Morte de Dom João”, da “Velhice do Padre Eterno”. Mas em seguida há o momento em que a interioridade cobra seu preço, exige a satisfação sincera de seus anseios ocultos e reprimidos. E então o poeta se volta a “Os Simples”, aos sentimentos simples: compaixão, fé, misticismo, esperança. Os dois momentos estão unidos e separados em Guerra Junqueiro.

No próprio Realismo, assim, a objetividade vai encerrando seu reinado para ceder lugar a uma nova subjetividade — agora menos romântica, mais madura, mais experiente. Na época mesma em que Junqueiro e Eça escrevem suas grandes obras realistas, Cesário Verde recita silenciosamente uma poesia igualmente verde para o momento, que somente anos após os homens (grandes homens: Fernando Pessoa entre eles) saberão saborear. O cotidiano que os modernistas irão promover a tema central da Arte já está promovido em “O Sentimento dum Ocidental”. A subjetividade (não subjetivismo) cesariana é o parto triplo e prematuro do Impressionismo, do Simbolismo e do Modernismo.

OBSERVAÇÃO:

Este estudo circunscreve a análise da Arte Realista à Literatura, à Europa e ao período 1 850 — 1 900. Em primeiro lugar: à Literatura, porque o movimento realista foi sobretudo um movimento literário (com repercussões, evidentemente, nas demais artes), e é a Literatura, sob suas várias formas (a poesia, o romance, o teatro), o melhor quadro de representação dos ideais, convicções e contradições realistas.

Em segundo lugar: à Europa, porque a Revolução Industrial, o Cientificismo e o Realismo são fenômenos exclusivamente europeus; é verdade que a **postura realista** se universalizou, ultrapassou limites geográficos e históricos, mas o que está em questão é o movimento, mais que a atitude do Realismo; levada, além disso, a outras regiões (as Américas, por exemplo, onde o Realismo exerceu profundas influências), a análise perderia, de uma ou outra forma, seus vínculos com o Industrialismo e o Cientificismo.

Em terceiro lugar: ao período 1 850 — 1 900, porque embora o Realismo tenha-se adiantado em certos países e se atrasado em outros, a época do movimento realista é aquela, basicamente, localizada na segunda metade do século XIX.

FONTES DE CONSULTA:**COMPÊNDIOS:**

BURNS, E. McNall — “História da Civilização Ocidental”, vol. II, págs. 623 a 826. Porto Alegre. Ed. Globo, 1 973.

CARPEAUX, O. M. — “A Literatura Alemã”, págs. 160 a 194. São Paulo. Ed. Cultrix, 1 964.

HEILBRONER, R. L. — “Introdução à História das Idéias Econômicas”, págs. 91 a 151. Rio de Janeiro. Ed. Zahar, 1 974.

MOISÉS, M. — “Presença da Literatura Portuguesa”, vol. III (Romantismo-Realismo). São Paulo. Ed. Difel, 1 970.

MOISÉS, M. — “A Literatura Portuguesa através dos Textos”, págs. 294 a 356. São Paulo. Ed. Cultrix, 1 970.

ENCICLOPÉDIAS:

BARSA — vols. 6, 8, 11 e 12. Rio de Janeiro — São Paulo, 1 965.

DELTA LAROUSSE — vols. VII, VIII e IX. Rio de Janeiro. Ed. Delta, 1 968.

COLEÇÕES:

Os Imortais da Literatura Universal. São Paulo. Ed. Abril, 1 971 — 72.

Clássicos Modernos. São Paulo. Ed. Abril, 1 974 — 75.