ESTHETICA NATURALISTA

OBRAS DO MESMO AUCTOR

Margarida (2.ª edição) . . . . . 1 vol.
Vida attribulada . . . . . 1 vol.
O Senhor Deputado (2.ª edição) . . . . . 1 vol.
Esboços do Natural (contos) . . . . . 1 vol.
O homem indispensavel . . . . . 1 vol.

EM PREPARAÇÃO

O Bastardo.

PORTO — TYPOGRAPHIA OCCIDENTAL

JULIO LOURENÇO PINTO

ESTHETICA NATURALISTA

ESTUDOS CRITICOS

Voir clair dans ce qui est.
STENDHAL.

PORTO
LIVRARIA PORTUENSE
DE
CLAVEL & C.ª
119—Rua do Almada—121
1884

PREFACIO

É AXIOMATICA a necessidade de fixar as leis, os principios fundamentaes, que pelo seu caracter de estabilidade e generalidade se anteponham ás mutações do gosto, e sobrevivam como bussolas e fanal de orientação para o artista ou para o critico. E esta necessidade ainda mais se accentua hoje n'este periodo avançado de um seculo todo reconstructivo, quando a sementeira que já vem do seculo passado germina opulenta de seivas e se desata em florescencias promettedoras de abundantes fructos.

O seculo é essencialmente scientifico; a sciencia, cujos horisontes tanto alargaram os methodos exactos e positivos, põe ao alcance da humanidade o conhecimento da

verdade que lhe dá a consciencia lucida do seu destino. Sob esta influencia da sciencia, que penetra luminosa e cada vez mais fundo nas caligens do incognoscivel, a humanidade renova-se, e o homem moderno, tão distanciado do homem antigo pelas concepções novas do universo, orienta-se para outros ideaes.

Este grande movimento de renovação não podia deixar de se reflectir na arte; mas o que importa precisar é até que ponto essa influencia actua sobre ella, é determinar o modo como a arte se concilia com a sciencia, ficando sempre independente. É este o pensamento superior que presidiu capitalmente aos estudos que ora se colligem em volume, sem termos a pretensão de resolver o problema.

Exercemos simplesmente um direito trabalhando, nada mais e nada menos. As grandes epochas da civilisação humana são o resultado do esforço de muitos: nos mais grandiosos moimentos tem cabida o concurso exiguo do mais humilde obreiro.

N'este periodo de transformação e reconstrucção, quando a obra reconstructora todavia está longe do seu remate, não é para estranhar que na arena da lucta ainda reine uma certa anarchia por entre os escombros de um passado que ruiu.

Em meio d'esta confusão e da faina dos obreiros diligenciemos acertar com a melhor vereda conducente ás generalisações, que dominam superiormente o que ainda ha de arbitrario e incerto na arte e na critica moderna.

Para fixar esta disciplina mental que oriente superiormente a nova esthetica acceitamos a direcção da philo-

sophia positiva; a moderna transformação artistico-litteraria, para não cahir na mesma degeneração a que foi impellida a reacção seiscentista e modernamente a revolução romantica, precisa de se apoiar em um seguro criterio philosophico, e esta direcção disciplinadora, quando se trata de restabelecer o imperio da verdade na arte, não pode dimanar se não d'aquella philosophia, que, em uma synthese luminosa, nos suggere uma concepção verdadeira de universo.

Mas acceitar esta orientação não é fazer a arte tributaria da philosophia e da sciencia; é simplesmente dirigil-a para o rumo das suas genuinas fontes de inspiração, identificando-a com os methodos mais exactos e adequados á investigação do verdadeiro, remontando-se da analyse para a synthese, do objectivo para o subjectivo. E, em sciencia, partir da analyse para a synthese, do objectivo para o subjectivo, corresponde na arte a caminhar da realidade para a interpretação, da observação para a imaginação creadora.

A imaginação, como a entendemos, não a expungimos da arte, o que equivaleria, sob o nosso ponto de vista, a investir com a arte em um dos seus elementos fundamentaes. Antepõe-se, porém, a observação á imaginação, porque, em concordancia com o nosso criterio philosophico, para se fazer uma obra d'arte verdadeira, força é que a prioridade pertença á observação, que é o processo primario para constatar o que é verdadeiro e conforme com a natureza.

E se por ventura se disser que isto é ainda transigir

com a esthetica romantico-idealista, não nos faremos cargo de refutar a arguição, quando os arguidores por naturalismo entenderem tudo o que uma certa critica acceita como ouro de bôa lei. Mas, depois de passada por um cadinho depurador toda esta grande massa de ideias novas que effervescem com uma exuberancia um tanto desordenada no primeiro periodo da gestação febricitante, o nosso naturalismo será aquelle que ficar em seguida a esta laboração selectora e depuradora.

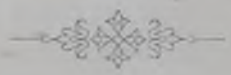
No estado actual de lucta e transição debatem-se tres forças — o espirito retrogrado, representado pelo elemento theologico e theocratico, aspiração retrospectiva a regalias, privilegios e immunidades extinctas; o espirito conservador, estatica social que, tendo por mobil o egoismo, pretende symbolisar um alto interesse nacional desfraldando o labaro defensor da ordem ameaçada; e finalmente o principio revolucionario, dynamica social, agente activo da lei do progresso, que explora este fundo immanente na alma humana de eternas revoltas latentes contra as superioridades consagradas.

Em meio do fluxo e refluxo d'estas forças a natureza vai operando fatalmente a sua acção evolutiva, que pode ser mais ou menos secundada pelo esforço do homem. O futuro dirá se no ultimo quartel do seculo XIX, por entre as incertezas d'este estado de transição, esse esforço humano apressou ou retardou tal evolução.

Philosophia, sciencia, lettras e arte transformam-se com este irresistivel impulso do seculo para a natureza e para a realidade, e n'este grande movimento de renovação

mental, que procura accentuar um progresso, lettras e arte não são o factor mais desvalioso: em mais de uma phase de decadencia e obscurantismo na vida da humanidade a historia proclama que é das lettras que a espaços bruxuleou alguma luz.

Forcejemos, pois, por recaldear o aço d'esta poderosa arma de combate e ao mesmo tempo instrumento de civilisação.



DO METHODO A SEGUIR

NA

APPLICAÇÃO DO REALISMO Á ARTE

I

O realismo, no seu pensamento capital, é um progresso conquistado e um facto indestructivel. — Causas da resistencia á formula realista. — Comprehensão do realismo a largos traços sob o nosso ponto de vista. — Nem mesmo os que resistem á moderna evolução deixam de renovar o velho ideal. — Necessidade de uma renovação artistico-litteraria pela esthetica naturalista. — Erros que o realismo se propõe corrigir na comprehensão do verdadeiro ideal artistico. — A linguagem como argumento de maior descredito contra o realismo.

PLENA consagração do realismo na arte, no actual momento historico, póde ser levantado á cathegoria dos factos ineluctaveis. Se por ventura no presente a conquista ainda não é completa, o futuro pertence-lhe.

Podem pleitear-se divergencias sobre pontos secundarios de interpretação, até entre os evangelisadores do novo dogma; póde em um ou outro espirito mal orientado falsear-se o justo criterio: mas o pensamento capital, a synthese da moderna evolução artistico-litteraria, fructificou e já agora no campo da arte é a arvore frondosa e possante, a cuja sombra irão abrigar-se as novas gerações.

Embora estejamos distanciados dos tempos do martyrologio, tem seus martyres, como todas as innovações que veem contrariar esta uniformidade accommodaticia das ideias e sentimentos, que são para a grande maioria do genero humano uma inercia anesthesica.

A penna de E. De-Amicis tem toda a eloquencia caracteristica d'aquella sua vivacidade meridional, quando, ao traçar-nos o retrato de E. Zola, nos descreve primeiro o homem em toda a exuberancia da sua robustez, bem construido, cabeça de pensador e corpo de athleta, mãos massiças que poderiam reproduzir na bigorna, as proezas do seu *Gueule-d'Or*, thorax amplo e proeminente, proprio para quebrar as ondas dos odios litterarios, em confronto com o mesmo perfil ave-

lhentado, deprimido e triste, n'um corpo mais emmagrecido e mingoado, depois de mais algum tempo de trabalho esmagador, de lucta encarniçada e de soffrimento pela arte; quando nos pinta, finalmente, o vulto do auctor do *Assomoir*, austero, sequestrado do movimento brilhante da babylonica capital, clausurado na sua solidão litteraria como um cenobita, e, a par do verdadeiro Zola, nos descreve um outro Zola, como que phantasiado em uma lenda apocalyptica, corrupto, apontado á abominação publica como um monstruoso aborto litterario, repellente na sua tarefa de revolver os lixos sociaes com requintes voluptuosos de um temperamento vicioso que se compraz em atascar-se nos lodos da crapula.

E todavia este trabalho nauseante de applicar um cauterio ás chagas sociaes faz-se com o esforço de quem affronta uma epidemia, coagido pela religião do dever.

É pela mesma razão que Flaubert, esse trabalhador consciencioso que levava annos na creação de uma obra d'arte, e que se extenuava durante dias e horas consecutivas atravez do labyrintho tumultuoso de Paris para colher os materiaes da sua *Educação Sentimental,* escrevendo

a George Sand, exclamava em impetos de desafogo e libertamente que era muito estupido e fatigante lidar com os burguezes do seu romance.

É incalculavel a differença de esforço mental entre a obra d'arte, em que a imaginação se subordina aos processos positivos e scientificos da observação exacta e da rigorosa conformidade com a verdade natural, e aquella em que a phantasia campeia em plena e incondicional liberdade. Mas a livre phantasia é um sonhar acordado, e o sonho é um estado muito proximo da loucura, durante o qual se pensam ou fazem cousas mais extraordinarias do que em completa descoordenação das faculdades mentaes.

Com a innovação do moderno realismo na arte repete-se o velho caso — tão velho como o proprio mundo — de todas as furias humanas a encapellarem-se contra qualquer ideia de reforma, que vá ameaçar com um rompimento algum dos elos da cadeia tradicional das crenças, das ideias e dos sentimentos consagrados pelo tempo e pelo costume. O homem esbraveja, enfurece-se, leva a sua reluctancia desesperada muitas vezes até á fereza e até ao crime, e por fim vem a submetter-se á verdade triumphante.

E longe de nós desadorarmos esta disposição ingenita para a fé na immutabilidade das cousas, na continuidade dos mesmos phenomenos: esta força moderadora, que se manifesta com tanta evidencia nas creanças sempre dispostas a acreditar que os successos de hontem são os successos de ámanhã; nos selvagens que não concebem melhor justificação para a crença mais absurda do que a crença e a pratica dos seus antepassados e em geral em todo o homem propenso a incrustar-se na rotina e a crear uma segunda natureza pelo habito, é uma das leis fundamentaes do progresso e a sua mais segura alavanca.

É um elemento ponderador das fogosidades dos reformadores, de modo que o destino da humanidade está como o iman entre dous polos, entre duas forças que se equilibram e se combinam para a resultante da evolução e do progresso lento, e por isso mesmo mais seguro e mais conforme com a natureza, que tambem é lenta nas suas successivas transformações.

A doutrina que triumphar d'aquella resistencia conservadora não póde deixar de ser verdadeira, e, sendo a melhor pedra de toque para se

aquilatar a verdade, implicitamente é o mais seguro agente do progresso evolucionario, do progresso que se opera em melhores condicções de estabilidade.

A resistencia á formula realista filia-se por um lado n'esta causa, e por outro explica-se pelos panicos sobresaltos das mediocridades que, na phrase do snr. Theophilo Braga, concitam o propheta de Balaan a amaldiçoar o futuro em nome das ideias velhas, e esfervilham ao abrigo dos verdadeiros talentos que projectam sombras de gigantes, qualquer que seja a fórma de exprimirem os seus sentimentos, qualquer que seja a esthetica em que se inspirem.

O merecimento de uma obra d'arte consiste principalmente na somma de originalidade propria, nos elementos de caracter perduravel que entram na sua composição, no cunho pessoal que lhe imprime o auctor, embora com estes ou aquelles processos possa librar-se a maiores ou menores alturas, e além d'isso consubstancia-se n'este dom natural de provocar a tonalidade psychica do leitor pela grandeza da concepção, apropriando-se, na interpretação da natureza e da vida real, dos caracteres e dos successos ty-

picos mais notaveis, impondo-se finalmente pela elevação e pela expressão dos sentimentes, pela influencia caracteristica do estylo crystallino e nervoso em que vibre magneticamente a alma do auctor.

Não se trata, n'esta necessaria renovação litteria, de deprimir o talento, que não póde ser privilegio de uma formula, mas sim de fomentar uma evolução imprescindivel, de activar um progresso que alargue desafogadamente os horisontes do pensamento litterario, que liberte o campo litterario de ficções ridiculas, que emancipe o espirito de travancas e estreitas convenções que obstam a uma larga interpretação da natureza em toda a verdadeira grandeza dos seus varios aspectos.

Se alguma restricção reclamamos para as manifestações do talento na esphera livre da arte, é que o artista se identifique com a natureza, não para a copiar servilmente, mas para a interpretar sem exagerações que a desfigurem.

Pretende-se abrir brecha no realismo argumentando que a pouco ficaria reduzida a arte, se todos exprimissem a vida observando-a invariavelmente pelo mesmo prisma; que o mundo é

um grande espectaculo, que se tornaria monotono sendo reproduzido na uniformidade do mesmo colorido.

Este argumento, pela sua inanidade, tem o mesmo valor que tantos outros com que se pretende banir a moderna evolução artistica. É Ixion copulando-se com a nuvem, em vez de abraçar a deusa, e produzindo não um monstro, mas um contrasenso.

O *criterium* realista tem precisamente em vista rasgar um espaço mais vasto á manifestação individual, caracteristica, de todos os talentos. É a arte em plena natureza, interrogando-a, auscultando-a, interpretando-a. Desfralda-se a bandeira do realismo exactamente para que a vida não seja reproduzida na monotonia do mesmo colorido.

Subordinar a arte ao grandioso espectaculo da creação, é assignar-lhe a mais ampla esphera de acção que pode ser dada ás limitadas faculdades do homem. Requer-se uma certa disciplina mental, é certo, mas uma disciplina mental que não reduza o pensamento á uniformidade tyrannica de leito de Procusto, porque é preciso entender-se que a disciplina mental do artista differe

muito d'aquella que se impõe ao douto e ao philosopho.

O realismo não pretende outra cousa que não seja inspirar-se na natureza com todos os seus multiplos aspectos, e se as outras formulas teem a mesma aspiração, força será reconhecer a impotencia dos processos que falseiam este ideal. É esta a differença mais frisante: dando de barato que haja concomitancia de intuitos, a verdade é que só a formula realista tem o poder de os realisar. De um lado adaptação rigorosa á verdade natural e ás mais seguras generalisações da sciencia positiva, da sciencia que, alargando as fronteiras do cognoscivel pela conquista de factos incontestaveis, é o fio conductor mais seguro na investigação da verdade; do outro lado transfugio para o vago e incognoscivel, que, mesmo na orbita da poesia pura, não dispensa restricções, e predominio triumphante da phantasia substituindo-se á imaginação, a esta imaginação que, disciplinada na observação exacta da realidade, nos dá creações que são uma illusão do real.

A falsa concepção do ideal artistico, audazmente imposta pela indisplina romantica, é ainda

uma consequencia da celebre formula — o homem é a medida do universo — synthese expressiva de um insensato e desmedido orgulho, que succede aos terrores e á depressão ignara da infancia humana perante as forças formidaveis da natureza, a qual arrojou o homem, emancipado da sua humildade e depressão primitivas, para o campo vago das incertezas e dos erros da metaphysica pela exclusiva applicação da contemplação interna, dedignando-se, na sua attitude sobranceira de rei da creação, curvar a fronte para auscultar os phenomenos naturaes.

Não tardou em reconhecer-se que a sciencia ia lançada em esteira errada, e hoje o movimento do seculo tende em um impulso irresistivel para a interrogação da natureza pela exactidão dos methodos positivos e experimentaes. O realismo no seu mais largo ponto de vista inspira-se n'este movimento; o que elle é nos seus aspectos mais especiaes teremos occasião de investigar no decurso d'este trabalho, ao mesmo tempo que iremos destrinçando aquelles de que discordamos e reputamos menos conformes com uma verdadeira comprehensão das leis superiores da arte.

N'esta epocha de profunda transformação do pensamento, quando a humanidade, como se quizesse resgatar o longo tempo perdido em transviar-se da verdadeira senda, se febricita em um movimento de avanço na sua marcha ascensional, tendo por fanaes a observação exacta e a analyse experimental; quando a esta luz se nos revela que a propria natureza, no seu curso inflexivel, não é invariavel, e que a creação na sua continuidade, só apparentemente uniforme, se modifica e transforma lentamente atravez uma successão de longas epochas, seria absurdo decretar a immutabilidade nas manifestações da arte, não sabemos em nome de que principios, e pretender que ella se petrifique n'uma immobilidade bysantina. Que as transformações, quer na ordem physica, quer na ordem moral, se operem mediante uma lenta evolução, é profundamente verdadeiro; mas da plena consagração de um progresso, ao attingir o seu verdadeiro periodo de maturação, á immutabilidade vai um abysmo. *Natura non facit saltus.*

A vida reside no movimento, e no movimento reside o progresso; mas progredir não é caminhar com uma precipitação estouvada, frenetica

e febril. Fundadamente se pode sustentar que um verdadeiro progresso, um progresso perduravel e não um impeto insoffrido e ephemero de espiritos irrequietos e impacientes, é a resultante de um longo labor de forças accumuladas, de uma serie de esforços alternados com outros tantos periodos de repouso e fortalecimento, do mesmo modo que os organismos vivos, na sua natural desenvolução, obedecem ás leis do repouso e da reparação. A vida tanto resulta do movimento como do repouso; o inverno é o somno reparador da natureza.

Os movimentos de reforma e progresso precipitados, excessivamente fogosos, demandam maiores repousos, o que equivale a um retrocesso. É o que succede em França com a revolução de 1790; a marcha revolucionaria foi tão rapida e fogosa, quanto foi grande o retrocesso. Foi um repouso necessario, mas nem por isso descontinuou o movimento democratico progressivo e lento, sem embargo de quaesquer intercadencias de impetos freneticos e affrouxamentos restauradores.

O realismo ou o naturalismo — regeitamos a subtileza da distincção — apesar dos seus pecca-

dos, vai triumphando em toda a linha; no romance a conquista é completa; o idealismo sentimental e nevropathico bateu em retirada; os poucos que ainda não querem dar-se por vencidos enfeitam com roupagens novas o ideal velho; mau grado são arrastados na corrente, e se, na superior comprehensão da evolução, teimam em ficar atrazados, na forma pelo menos já são modernos. E a formá, se não é tudo, é o bastante para o pensamento não prevalecer sem ella. Na essencia e no pensamento capital romanticos e realistas estão porventura d'accordo; sómente no campo da applicação transviaram-se; na execução a fórma atraiçoou as intenções, e justamente no realismo a forma, os processos são a fio conductor que guia com segurança pelas verdadeiras sendas.

A principio o advento do realismo foi recebido com sobresalto e assombro. Tambem o espanto foi grande, quando o movimento de 1830 invadiu o campo da arte, varrendo n'um impeto triumphante os titeres da galeria classica.

O movimento romantico, como affirma Zola com justo criterio, era necessario; demoliu o convencionalismo que escravisava o pensamento

e fez do escriptor um artista livre. Sómente a reforma ficou incompleta, desde que se desviou da senda por onde devera ter-se internado com o seu estandarte victorioso. Creou uma linguagem nova e alargou o dominio das imagens; mas o scenario de papelão, os titeres emphaticos de ôca rhetorica ficaram, mudando apenas de forma. O *forum* foi substituido pelo castello feudal sobranceado no seu ninho de rochas escarpadas, onde as brancas donzellas suspiram melancholicamente na aureola azulejada dos pallidos luares; a toga e o cothurno trocaram-se pelo gibão e pelas esporas de ouro dos paladinos; ao grego e ao romano succede o conde medieval. Foi esta a primeira phase do romantismo; propondo-se revigorar a arte pela inspiração na verdade natural, teimava em investigal-a na historia e no quadro da edade media, na historia onde a observação é impraticavel no descobrimento da verdade, que só o labor paciente do erudito pode libertar da sua mortalha feita do pó dos seculos.

Sem contestar que o bello não pode existir no que não é verdadeiro, incorria no mesmo peccado do classissismo, reduzido a remodelar o

pensamento esthetico pelos canones convencionaes; a unica differença resume-se n'uma substituição de modelos. Do campo da verdade natural, tão proprio para uma ampla e varia investigação, extrahiam-se apenas alguns aspectos que se convertiam em typos immutaveis, reconstituidos artificiosa e artificialmente ao sabor da phantasia.

O romantismo foi a guarda avançada de um movimento renovador; mas só o realismo o completa e restitue á genuidade do pensamento inicial, insuflando um sopro de vida a toda essa natureza morta e movendo o homem social em pleno ambiente da vida real.

E a causa está vencida para o novo credo artistico; a formula realista triumpha no romance, na poesia, na pintura e já invade o theatro, ultimo reducto, mais difficil de conquistar e derradeiro refugio do romantismo.

A accusação suprema, em desespero de causa, como a ultima setta do Partha, é a lingoagem, a obscenidade, a podridão. Quando ainda se pretende concitar um horror minaz e odiento contra o lobo cerval do realismo, matraqueiam-se essas palavras alarmantes; o effeito é seguro e com

esta critica facil sobresaltam-se os espiritos impressionaveis.

A lingoagem é que escandalisa, como se no romantismo só transparecessem as alvuras immaculadas do lyrio, quando nos ministra a mesma obscenidade e a mesma podridão com traiçoeira doçura nos dourados confeitos da sua rhetorica. Segundo o dogma romantico a corrupção, que é propinada pelo falseamento da verdade e pela exageração monstruosa, não é corrupção. O ambiente fica saneado, logo que sobre os cadaveres em putrefacção se arremessem flores de rhetorica ás braçadas.

E todavia a obscenidade e a podridão nada téem que vêr com as theorias do realismo, e isto pela mesma razão porque não iremos qualificar de realistas Boccacio ou Paulo de Kock, Shakespeare ou Gil Vicente.

O que é licito nos costumes de uma epocha deixa de ser admissivel, bem o sabemos, em periodos de mais avançada cultura: a S. Barthelemy, apesar de ser um grande crime para o seu tempo, inspiraria hoje muito maior horror do que nos espiritos fanatisados do seculo XVI.

Não seremos nós que, sem recuar perante o

necessario rigor logico para reproduzir com inteira verdade a vida, iremos tomar a defeza d'estas desmedidas cruezas no descarolar das pustulas humanas. Os escriptores que se profundaram mais n'esta escalpellisação do documento humano não escolheram certamente o meio mais conducente a fomentar uma obra de proselytismo; mas foram sem duvida arrastados a estes largos desvios no avido impulso de alargarem os dominios da arte.

Assim como o idealismo é optimista, desde que, procurando na vida só o que é bello, vai arrastado pela preoccupação de embellecer tudo o que vê, do mesmo modo no realismo, distinguindo-se do idealismo em observar o que é saliente, predomina o pessimismo, mas o pessimismo que não é uma mysanthropia odienta, só porque as cousas ambientes que se offerecem á sua observação ficam muito áquem do seu ideal.

O pessimismo, porém, está muito longe da obscenidade e da nudez torpe. Quando mesmo se conceda que o realismo é pessimista, o que é contestavel, por isso que optimismo ou pessimismo dependem mais do temperamento do auctor do que dos processos artisticos, do pessimismo não

pode resultar que o torpe e obsceno sejam uma das caracteristicas da formula realista. Este realismo da nudez torpe abunda no romantismo, e se em algumas modernas obras d'arte prepondera a analyse do asqueroso, se predomina a observação da humanidade na desenvoltura dos appetites sensuaes, este ponto de vista peculiar das propensões do auctor, por mais eminente que seja o seu talento, não pode restringir a largueza da formula ao ambito estreito d'este aspecto exclusivo.

Na amplitude da formula realista cabe a humanidade e a natureza inteira com todos os seus aspectos, com todos os seus contrastes e antitheses, com todos os seus cambiantes de sombra e de luz.

Na sua accepção mais lata e levantada o realismo é já uma conquista indisputavel na moderna mentalidade artistico-litteraria; comtudo em outros pontos de vista mais restrictos o accordo de opiniões já não é o mesmo dentro do gremio dos sectarios do moderno dogma, e, como objecto de discrepancia, depara-se-nos capitalmente a investigação do methodo que melhor se adapta á prática dos novos processos.

II

Separação dos escriptores realistas em dous grupos — psychologistas e physiologistas. — Insufficiencia de qualquer dos methodos psychologico e physiologico, e necessidade da coexistencia de ambos. — Sem exclusão de nenhum dos dous qual d'elles conduz a resultados mais seguros? — Razões que nos inclinam o espirito á superiorioridade do methodo physiologico.

O SNR. SILVA PINTO, com o bom senso que caracterisa a sua auctoridade de critico severo e justiceiro, disgrega em dous grupos os escriptores realistas — psychologistas que teem por principaes representantes Balzac e Stendhall, precursores da nova formula, e physiologistas que se filiam em Flaubert e Zola. Depois, desenvolvido o seu trabalho consciencioso e erudito, exalta o methodo psychologico, attribuindo a inferioridade dos caracteres de Zola, em confronto com

os typos colossaes do auctor da *Comedia humana*, á insufficiencia do methodo physiologico, e nega á observação exterior a força indispensavel para attingir o fim da arte, que deve ser a interpretação da verdade natural.

Se bem nos recordamos, a mesma distincção foi adoptada por outro critico illustre, o Snr. Alexandre da Conceição, na classificação que fez de alguns escriptores realistas portuguezes.

Acceitamos esta opinião, subentendendo-se que nenhum dos methodos, só de per si, é susceptivel de nos dar um conhecimento exacto e verdadadeiro da alma, e temos como profundamente verdadeira a distincção, baseada não na exclusiva applicação de qualquer dos dous methodos, mas no predominio de um ou de outro.

E de facto parece que o abalisado critico se não distanceia d'este ponto de vista, quando, na apreciação do primeiro trabalho do iniciador do realismo em Portugal, encarece a poderosa alliança de observação subjectiva, pela filiação por um lado em Balzac e por outro pela inspiração em Flaubert, seguramente muito mais accentuada e preponderante, sobretudo no *Primo Bazilio*, onde a influencia do auctor de *M.me Bo-*

vary se manifesta salientemente no estudo dos temperamentos e na cuidadosa observação do meio ambiente e dos aspectos exteriores.

Todavia ao mesmo tempo de todo este seu trabalho de lucida critica, a que nos vimos referindo, resalta uma manifesta predilecção pela observação introspectiva, considerando-se a observação externa como secundaria e subsidiaria,

E consideramos o Snr. Eça de Queiroz como iniciador do realismo em Portugal, se entendermos que a formula só foi definitivamente alargada e fixada desde Balzac e Flaubert. Mas, se analysarmos a questão sob um ponto de vista mais largo e tambem mais vago, concordamos com o Snr. Reis Damazo, que dá a precedencia, na moderna evolução da arte portugueza, a Julio Diniz que procede de Dickens, ou Fielding, em cujos romances já se encontram os traços geraes da formula que mais tarde devia attingir um grau superior de desenvolvimento e maturação. [1]

Nos typos de Julio Diniz, sobretudo nos typos femininos, ha ainda ressaibos muito accen-

---

[1] Revista dos Estudos Livres—n.º 11, pag. 511,

tuados do idealismo em que se inspirava o romantismo, e que por ultimo tanto se exagerava.

Tambem nos quer parecer que uma exacta e verdadeira sciencia mental jámais poderá ser fundada sem a alliança da phsychologia e da physiologia.

Para se comprehender a necessidade de que a introspecção e a observação exterior se apoiem mutuamente, basta considerar, por um lado, que a consciencia, que nem sequer nos revela a existencia do cerebro, accusa a sede de todas as sensações no exterior, quando a physiologia demonstra irrecusavelmente que toda a sensação se localisa no cerebro, em quanto, que por outro lado, se reconhece que nunca poderiamos ter uma ideia exacta do que é um prazer ou uma dor sem alguma vez a termos sentido. Combinanadas, porem, as revelações da consciencia com os processos physiologicos da sensibilidade, adquire-se esse conhecimento com rigorosa exacção.

Mas a qual d'estes elementos de observação cumpre dar preferencia para se lançarem as bases de uma solida e verdadeira sciencia mental?

Não hesitaremos em nos pronunciarmos pela excellencia do processo physiologico, quando se

attenta como o methodo inductivo e objectivo, triumphante na esphera dos factos de ordem physica, alarga as suas conquistas na orbita dos phenomenos psychicos.

A observação mais completa é a que parte do exterior para a interior; a contemplação interna, entregue só a si, fluctua no vago e no especulativo; lança-se nos erros da metaphysica, e, quando se considera quantas abusões teem sido varridas dos horisontes da sciencia alargada não pela introspecção individual, mas pela observação objectiva, o espirito inclina-se necessariamente á fé na superioridade d'este ultimo methodo.

Seja exemplo de um dos maiores erros da metaphysica, e ao qual não escapou o espirito superior de Descartes, a crença de que a actividade cerebral nunca cessava. A physiologia veio demonstrar não só a espacejada inconsciencia do espirito, mas até a sua absoluta inactividade, confirmando-se assim a asserção de Voltaire, quando tão prescientemente affirmou que a alma nem sempre pensa. É uma não existencia pela falta de consciencia sem aniquilamento.

Os maiores progressos da sciencia devem-se

aos instrumentos que reforçaram os sentidos. Os maiores progressos da astronomia, uma das sciencias que mais tem alargado as suas conquistas no campo incommensuravel do incognoscivel, derivam a sua origem da descoberta de instrumentos como o telescopio e o espectroscopio, que tanto augmentaram a acuidade do apparelho visual.

Sem partilharmos a doutrina arrojada e paradoxal de Helvetino, quando affirmou que o homem deve tudo á forma da mão, força é reconhecer a influencia que o desenvolvimento e perfectibilidade dos sentidos exercem sobre a intelligencia humana empenhada na investigação da verdade. A observação directa e immediata que tantos segredos arranca á natureza será tanto mais efficaz quanto mais poderoso fôr o instrumento dos sentidos.

Se o espirito é a funcção do orgão mais importante da vida — o cerebro, necessariamente o estudo scientifico dos processos psychicos deve ser precedido pelo estudo dos processos vitaes, que não podem ser comprehendidos exclusivamente mediante a consciencia individual.

É este o methodo mais racional — partir do

simples para o complexo em uma serie ascendente de generalisações, que se baseiem em factos irrefutaveis, e é exactamente aquelle que não póde ser praticado mediante a interrogação exclusiva da consciencia. A contemplação interna, sómente praticavel em um gráo elevado de desenvolvimento mental, fixa-se nos phenomenos mais complexos da actividade psychica, e, menosprezando os factos singelos e as phases inferiores e rudimentares do espirito, sem as quaes são incomprehensiveis os phenomenos de ordem superior, esterelisa-se nas empiricas incertezas da metaphysica, e briga com o methodo inductivo universalmente adoptado e o mais conducente a seguras generalisações.

Estes factos, que se contrastam nos dominios da sciencia, teem o seu equivalente no campo da arte, desde que todos os phenomenos de ordem mental, com as suas ramificações independentes que resultam de aptidões e culturas especiaes, afundam as suas raizes no terreno commum da physiologia cerebral.

O desprezo da objectividade na arte é origem de erros que no campo da sciencia correspondem ás hypotheses e incertezas da metaphysica, á

qual falta o mais seguro meio de aquilatar a verdade — a analyse positiva dos factos e a experimentação sobre a realidade.

Na arte quando a objectividade desapparece, a inspiração creadora degenera na falsidade, nas exagerações da imaginação, nas declamações ôcas e emphaticas, nas exuberancias de lyrismo, nas abstracções do idealismo, no symbolismo convencional dos sentimentos e das paixões, em vez da pintura de caracteres verdadeiros e de personagens vivos. Os exemplos abundam.

Citemos ao acaso o que se nos depara em Schiller e cedamos a palavra a H. Blaze «Schiller obéit à je ne sais quelle effervescence instinctive qui ne manque pas de l'entraîner jusqu'aux régions de l'emphase. Dans le délire du moment, tout objectivité disparaît à ses yeux: de lá un dithyrambe continuel, une déclamation chaleureuse, éblouissante, mais vide et monotone, substituée à la forme, à l'art; de lá des apparitions flottantes, des âmes et des sentimens au lieu de personneges et d'action, âmes que souvent *n'en sont qu'une, et vous savez la quelle, variant ses habits et son air*.....

...Le luxe même de ses facultés lyriques s'op-

pose en Schiller à leur juste emploi; il manque de vocation par trop de vocation, par incontinence de lyrisme.» [1]

O exemplo é frisante para se demonstrar como, pelo menosprezo da objectividade, se falseiam os fins da arte.

Se a natureza é o modelo por excellencia do artista, faça o artista, que tambem é creador, como a natureza que, antes de nos fazer pensar, nos faz viver.

A observação psychologica só intervem efficazmente quando o esforço do raciocinio incide sobre os elementos condensados pela observação exacta da natureza e pela analyse experimental.

A propria psychologia tem reconhecido a importancia e necessidade da physiologia, abandonando o seu methodo exclusivo de observação especulativa e soccorrendo-se das descobertas physiologicas; mas forceja ao mesmo tempo por sustentar a preeminencia das suas divagações transcendentes, em vez de reconhecer a superio-

---

[1] Escrivains et poètts d'Allemagne par H. Blaze.

ridade da physiologia, d'onde dimana toda a luz que esclarece as funcções do espirito.

Para a investigação scientifica é de capital interesse fixar o predominio da physiologia, não por mero desvanecimento de banaes precedencias, mas porque se trata de uma revolução profunda de methodo, a qual visa principalmente á fundação de um methodo unico pela coexistencia da observação objectiva e subjectiva.

Sob este ponto de vista a questão reflecte-se tambem no campo da arte; porque a arte, embora dentro de uma esphera de acção independente da sciencia, recebe-lhe a influição, como a natureza recebe a luz fecundante do sol.

O que importa determinar é que o artista não pode internar-se no labyrintho das emoções que teem por séde o systema nervoso, coroado pelo cerebro, sem o auxilio fundamental da physiologia; que o homem interno não pode ser cabalmente revelado sem a previa dissecação do homem exterior; que uma psychologia inductiva não pode ser fundada com verdade e segurança sem a primordial observação objectiva. A sciencia dos caracteres tem por guarda avançada a sciencia dos temperamentos; os sentidos em acção de-

nunciam o homem interior. A analyse do homem moral é uma verdadeira dissecação; surprehendendo-o em flagrante actividade sensoria, o artista apodera-se-lhe da alma e começa então a laboração psychologica.

O artista estuda o seu personagem, protogonista ou typo secundario que sirva para dar relevo ás figuras principaes, nos seus habitos, nos seus actos, nos seus gestos, nas suas palavras, nos traços physionomicos, em todas as suas relações externas com o meio ambiente, e o caracter, o temperamento, a alma resaltarão, como que n'uma intuição luminosa, d'este conjuncto de circumstancias extrinsecas.

Nas obras de imaginação a pintura dos caracteres, das situações moraes, dos phenomenos affectivos, nunca poderá destacar-se completa e verdadeira sem o concurso simultaneo das condições extrinsecas e intrinsecas. É este o processo de muitos romancistas que procuram conhecer o individuo moral atravez da physionomia e da acção externa. Para que o leitor se familiarise com o personagem apresentado á sua imaginação, para que se aposse d'elle inteiramente, retrata-lhe primeiro a physionomia, e de-

pois completa-lhe e individualidade com os caracteristicos psychologicos.

Era este o processo de Marivaux; é assim que elle nos descreve uma prioreza, como observa M. Brunetiére no seu estudo sobre este romancista publicado na *Revue des deux mondes,* uma pequena pessoa, baixa, roliça e branca, com refegos adiposos no queixo e uma frescura serena no rosto. Esta é a mascara, o exterior que em seguida o romancista completa internamente, psychologicamente, explicando que esta repousada nutrição é o resultado de um cuidado delicado, amoroso e devoto pelo bem-estar do corpo, denunciando uma preoccupação cariciosa pela vida sadia, suave, ociosa e regalona, uma vida que se nutre do prazer da saude e das doçuras e privilegios de uma convalescença constante.

Em todas as cousas que se offerecem á nossa observação ha duas partes distinctas, uma exterior que é logo apreciavel pelos sentidos, outra interior que constitue o fundo do objecto, a sua essencia, espirito, vida, ou força, e para se chegar a este conhecimento intimo e exacto do objecto na sua natureza intrinseca, é preciso encaral-o primeiramente nos aspectos exteriores.

A natureza intrinseca das cousas está intimamente ligada ás manifestações sensorias, e na sensação que nos dá a cousa observada objectivamente ha sempre um *quid* revelador que nos conduz á subjectividade. Um certo aspecto do rosto, uma certa expressão physionomica revela-nos um certo estado da alma, que não poderiamos conhecer sem aquella impressão.

O arranjo de uma habitação, e na habitação o aposento mais intimo em que o habitador permanece com mais assiduidade ao obrigo de indiscretas curiosidades, são o melhor espelho do temperamento, habitos e caracter de um individuo.

Desde que um individuo está em plena actividade psychica, no seu exterior espelham-se mais ou menos uns reflexos dos phenomenos internos, que em um dado momento constituem o seu estado d'alma. Só um individuo muito costumado a dominar-se e a dissimular os seus pensamentos e sentimentos logra tornar a physionomia impassivel e impenetravel; mas n'estas circumstancias excepcionaes então não é a natureza que prevalece, mas o artificio.

E é aquelle reflexo, que vem do interior espe-

lhar-se na physionomia, o primeiro e melhor fio conductor para o observador poder penetrar na psychologia do sujeito observado.

A objecção de que se faz tão sómente uma mistura confusa, tentando-se crear uma unica sciencia pela abolição da distincção entre psychologia e physiologia, responde Maudsley, em cujos lucidos trabalhos nos apoiamos, que prefere estar em concordancia com a natureza, em vez de cingir-se ás divisões superfluamente impostas pelo homem á natureza.

Quando se acompanham com attento exame os trabalhos de Luys e Maudsley, não se póde contestar a importancia da physiologia na investigação dos phenomenos psycho-intellectuaes. Justiça é então reconhecer que os creadores de uma physiologia do espirito, resolvendo satisfactoriamente os phenomenos da actividade mental e affectiva, para explicar os quaes é manifesta a impotencia da sciencia especulativa, se apossam com vantagem do campo, onde se erguia o grandioso edificio da metaphysica, que arrojava aos vagos espaços das incertezas a sua architectura sem alicerces na terra.

A observação positiva e a experimentação,

symbolisadas em Comte e Claude-Bernard, são os grandes utensilios do seculo, sómente cumpre não as levar ao extremo exclusivista e conseguintemente ao absurdo.

As sociedades tendem a transformar-se sob a acção poderosa da sciencia positiva, da sciencia que é um repositorio de factos verdadeiros, incontrastaveis, e esta revolução tem de reflectir-se na arte n'um movimento impulsivo para a comprehensão exacta quanto possivel da natureza.

Sempre que se descura o estudo da natureza, a arte decahe. É assim que Taine explica a decadencia não só das escolas litterarias, mas tambem dos grandes artistas, como Miguel Angelo, que na velhice, sendo ainda superior a todos os outros, é inferior a si mesmo. O predominio da subjectividade e do idealismo na arte surte effeitos identicos. Antes da Renascença, que, n'uma revolta da carne torturada e do espirito opprimido, reconcilia o céo com a terra, a aspiração religiosa com a forma, os excessos idealistas produzem as aberrações do ascetismo que reduz o corpo, na esculptura ou na pintura, ao estado de ankilose e á disformidade.

Na apresentação objectiva é que nasce o pri-

meiro elemento que suggere ao artista o pensamento creador, e é n'este sentido que se orienta o movimento da Renascença, que foi essencialmente regenerador da arte, embora predomine mais a imitação da antiguidade pagã, do que uma verdadeira e intima communhão com a verdade natural. A humanidade, desviada da contemplação terrena da creação pela pressão catholica e pela exaltação ascetica, que é a negação de todos os impulsos naturaes, só começa de entrar francamente no templo da natureza guiada pela philosophia do seculo XVIII.

Foi ainda por motivo equivalente que a arte se esterelisou, quando se afastou das fontes vivas da observação natural, escravisando-se nos moldes convencionaes do classissismo, e é tambem por identica razão que o movimento litterario de 1830 ficaria incompleto sem o moderno triumpho do realismo.

O realismo, invocando a verdade como fonte de toda a inspiração artistica, não inventaria por ventura nada de novo na essencia, posto que na forma a innovação seja radical, e isso bastaria para ser completa a transformação, tanto é certo que a verdade, pureza e nitidez da ideia depen-

dem principalmente da expressão que ha de traduzil-a.

Mas se na sua mais summaria synthese todas as formulas se encontram accordes no pensamento superior de acceitar a natureza como modelo, é certo que só o realismo resolve de um modo efficaz e positivo o problema do triumpho da verdade natural. É este o seu melhor merecimento e indisputavel titulo de gloria.

O que resta é desvial-o de excessos e extremos que foram justamente o descredito do idealismo romantico.

III

A debilidade dos caracteres nas creações artisticas, quando predomina a observação physiologica, deve explicar-se mais pela debilidade do talento do auctor do que pela deficiencia do methodo. — O que se deve entender por vida commum como fonte de inspiração no realismo. — A simplicidade na arte hodierna não pode ser a antiga simplicidade da arte hellenica.—Na formula realista ha dous pontos de vista capitaes. — A arte, inspirando-se na natureza, não é uma copia servil, mas uma interpretação. — O que se entende por interpretação e ideal artistico segundo a formula realista. — Porque propende o realismo para os elementos maleficos. — As manifestações de ordem objectiva são as primeiras e as mais efficazes para se chegar á posse da verdade. — Mas o inteiro conhecimento da verdade só pela alliança do objectivo e do subjectivo se adquire. — Este methodo corresponde á concepção de Kant e á de Comte que estabelece o principio fundamental da correlação dos organismos e do meio.

O ROMANCE moderno, sendo a synthese de uma experimentação no mundo moral, para se mover com segurança no microcosmo complicado das paixões humanas, deve guiar-se pelo

facho da moderna physiologia, que tanto tem esclarecido os phenomenos da actividade mental e emotiva.

Mediante este processo, se nas creações artisticas a debilidade dos caracteres se fizer sentir, ha de ter necessariamente por antecedente a debilidade do talento do auctor, quando não provenha da errada comprehensão da formula, deixando de se respigar no vasto quadro da verdade natural os caracteres sobresalientes e os elementos estaveis que imprimem á obra d'arte um cunho proeminente e perduravel.

A arte, a grande arte repudia tudo o que é ephemero, insignificante, banal. Certamente uma das caracteristicas do realismo é rebuscar os seus materiaes nos phenomenos da vida commum; é justamente dar o devido apreço a esta fonte de inspiração tão desdenhada pelos idealistas romanticos; é explorar este opulento veio de elementos creadores, condemnado como indigno da arte nos desvairamentos de uma errada concepção do ideal artistico. Mas no curso da vida commum joeira-se o que é predominante, saliente, perduravel; destacam-se as grandes forças, e regeita-se o que é chato, mesquinho, incaracte-

ristico, como improprio da arte e incapaz de produzir a emoção. A verdade e a simplicidade, a simplicidade tanto quanto é possivel na vida moderna, são conciliaveis com a grandeza, com a proeminencia, com a força. A simplicidade natural hodierna não póde ser precisamente a simplicidade de outras civilisações muito mais rudimentares; é por isso que as creações artisticas da antiguidade não podem ser impostas ao criterio moderno como modelos eternos e sacrosantos.

É assim que Taine explica lucidamente o prestigio que circumda certas obras d'arte n'uma aureola de immortalidade. Sempre que o artista teve a boa fortuna de modelar um d'estes typos notaveis, cujo perfil vemos destacar-se na sociedade que nos rodeia, consubstanciando um grande sentimento, uma paixão que estua potente e infrene no coração da humanidade contemporanea, a obra d'arte fica e resiste á acção do tempo. É tambem assim que se explica a monotonia e banalidade de tal obra moderna, e é pela razão inversa que uma creação, que sobrepuje a curta craveira da mais rasteira trivialidade, será qualificada de inverosimil pela critica que tem

uma comprehensão acanhada e erronea d'esta caracteristica do realismo perante os phenomenos da vida commum.

Deixemos, porém, este ponto a que teremos de nos referir mais accentuadamente em outro logar.

Na nova formula podem descriminar-se duas maneiras capitaes de comprehender o realismo; ambas se cingem á interpretação verdadeira da natureza, á pintura da vida commum, á anatomia implacavel da sociedade contemporanea; mas n'uma predomina a observação exacta, minuciosa, da realidade, a investigação até aos mais pequenos detalhes. A sua divisa é — *Maximus in minimis*. A grandeza do talento até nas mais pequenas cousas deve revelar-se.

Na outra o processo é a um tempo mais largo e synthetico; condensa n'uma fórma concisa, mas vigorosa, os aspectos da vida vulgar.

O realismo, sob estes dous pontos de vista, tem por precursores Diderot, Marivaux, Richardson e a eschola ingleza, Lesage; os tres primeiros iniciam a pintura detalhada da vida commum, e o ultimo representa a mesma ideia sob uma comprehensão mais ampla e generalisadora.

É certo que basta muitas vezes um grito d'alma para revelar um caracter; é este o cunho capital e caracteristico das creações monumentaes de Shakespeare. Em um rapto de audaz intuição penetra profundamente na alma dos personagens; mas estes arrojos servem mais para medir a pujança do genio creador, que se revela em todas as formulas, do que para aquilatar as excellencias do methodo.

Em contraposição tambem muitas vezes um traço exterior, um impulso irresistivel dos sentidos, define um caracter.

E ainda quando o artista entra bruscamente no intimo dos personagens, estas revelações insjantaneas de um caracter não deixam de ser precedidas mais ou menos de manifestações exteriores, que nos preparam para as subitas irradiações da alma.

Julieta, ao avistar-se com Romeu, revela logo uma d'estas impressões profundas que são precursoras das paixões irremissiveis, fataes e assoladoras. Mas não teve este lance precedentes de ordem objectiva, que nos predispõem á comprehensão de tão irreprimivel impulso n'aquella natureza amantissima, delicada, impressionavel?

Os movimentos exteriores mais alheios á nossa vontade são justamente os que melhor revelam um caracter. A psychologia de um individuo póde certamente ser-nos revelada pela sua linguagem; mas com mais segurança ainda nos é manifestada pela expressão mimica e physionomica que acompanha a palavra, pelo gesto, por todos os movimentos externos que dimanam de um impulso instinctivo e inconsciente, e que só excepcionalmente, e mediante uma educação adequada da vontade em alguns individuos, fazem do rosto não o espelho d'alma, mas uma mascara.

Antes, porém, de concluirmos este capitulo detenhamo-nos em fixar o que é a arte sob o nosso ponto de vista. D'essa definição irradiará a necessaria luz sobre o ponto controvertido.

Quando subordinamos a arte á observação exacta da natureza, não a queremos reduzida ás estreitezas da imitação servil; mas desvendamos-lhe, com Gustavo Planche, os vastos horisontes da interpretação. Sómente em precisar o que seja interpretação, a formula realista diverge essencial e profundamente do idealismo, e é n'esta divergencia que se aecentua a differença que separa mais salientemente as duas formulas.

O realismo, pela interrogação exacta e paciente da natureza, formúla os seus ideaes apossando-se do que é mais predominante, embora muitas vezes latente para o maior numero; em quanto que o idealismo, ultrapassando estes justos limites, afasta-se logo da verdade natural para se lançar nas abstracções e n'um exagerado subjectivismo. Estonteado na preocupação de pesquizar o bello fóra da realidade, tentou corrigir a natureza na sua obra e ensinar-lhe como melhor deveria ter feito.

Contra esta insensata pretensão insurge-se o realismo. A arte inspira-se nas lições da natureza, mas contenta-se em dar evidencia e relevo ao que, apezar de profundamente caracteristico, passa desapercebido do maior numero. É por isso que a observação é o melhor dom do romancista moderno; observar bem é a operação mais melindrosa e difficil segundo os novos processos.

A pesquiza do bello fóra da verdade natural é ainda uma consequencia dos erros da metaphysica; é ainda um producto remoto da philosophia que tem por lemma a expressão mais completa do insensato orgulho humano — *o homem é a medida do universo*. Justamente d'esta louca aspi-

ração a produzir melhor que a natureza nasceram todas as phantasias, que desfiguraram a verdade e desfecharam na febre e na nevrose, na descoordenação, em summa, do cerebro humano, que desencadeou no campo litterario um sabbá infrene de visionarios e allucinados.

Produzir melhor que a natureza é substituir o falso ao verdadeiro. Para uma certa critica a verdade nua e simples é uma coisa archeologica, uma herança bolorenta dos seculos, cuja decrepitude é mister encobrir sob um verniz luzente de novo. Para essa critica o sol, como disse Shakespeare, é uma antigualha que deve ser substituida por outro sol novo, feito pela mão do homem, vestido de setim côr de rosa e de tafetá rôxo.

Exagerar a natureza, phantasial-a a capricho é facil tarefa; a difficuldade está em observal-a, comprehendel-a, interpretal-a, reproduzil-a com exactidão.

Pelos processos idealisto-romanescos para ser artista basta dispôr primaria e principalmente de uma phantasia fecunda e ardente; todas as difficuldades da esthetica são faceis de resolver desde que o escriptor se não preoccupe com a verdade e com a logica.

A obra d'arte é a expressão harmoniosa da natureza no que ella tem de mais caracteristico e predominante; é um *consensus* do que está esparso e é capital, dentro dos limites da verdade natural, condensado pela observação e concretisado pelo poder creador da imaginação. É com estes elementos colhidos em flagrante realidade que se formúla a synthese de um ideal, que não é o vago e o incognoscivel, mas uma aspiração sensata para o bello ou para um estado melhor de cousas. Não é uma aspiração insaciavel e insaciada nos espaços nebulosos do mysterio, mas um impulso victorioso para a luz e para a verdade. É uma evolução de progresso e perfectibilidade que se opéra dentro das forças da propria natureza.

O realismo é accusado de não ter ideal. Não o teria, se por ideal se entendesse alguma cousa de mysterioso e devotamente encerrado em sacrario invisivel, uma exaltação sentimental que nos transporta a um mundo phantasiado, onde tudo é vaporoso, ceruleo e intangivel. Mas se ideal é a ideia concebida pelo artista em communhão com a natureza, fielmente observada e assimilada no que elle tem de mais essencial e

relevante, seguramente esse ideal que, na expressão de Taine, nos conduz não a uma ode, mas a uma lei, realisa-o plenamente a formula realista.

O ideal dos realistas existe na interpretação artistica; sómente não é o impalpavel, o vago, o aerio dos idealistas. Na observação da natureza a interpretação varia segundo os temperamentos; a obra d'arte, como se exprime E. Zola, *c'est un coin de la nature vu per un tempérament*. Sem que a observação deixe de ser fiel, na imagem evocada imprimir-se-hão uns certos cambiantes que poderão variar com o temperamento e disposição peculiar a cada escriptor. Um observador fiel n'uma arvore nunca poderá vêr outra cousa que não seja uma arvore; mas os tons de côr e de luz é que poderão variar segundo a natureza e valor dos dons artisticos peculiares a cada temperamento. É n'esta maneira de observar a realidade, que imprime á obra d'arte um cunho de originalidade proprio da individualidade artistica, que reside o ideal dos realistas.

A arte, invertendo no concreto o que é universal e predominante, encarna em uma formula esthe-

tica o resultado de uma observação fiel, resultado que do modelo real só póde discrepar nas variantes que derivem porventura da diversidade de interpretações, sem que a verdade seja affectada na sua essencia. Não se aspira a corrigir a natureza e ensinar-lhe o que não soube fazer melhor; mas póde dar se um desenvolvimento da mesma natureza pela antecipação do que ella virá a fazer. É a sua evolução latente manifestada pela obra d'arte.

Aquella falsa noção de ideal restringe e acanha o campo da arte. A arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, o ether immaculado, ceruleo, onde se desatam as mais bellas eflorescencias: é tambem a sombria humidade das terras fundas, onde rasteja um mundo obscuro e lobrego de vegetações leprosas. Não é só Miguel Angelo e Raphael, no limpido céo da Italia, com as suas serenidades olympicas, com as suas audacias magestosas, com as suas purezas sublimes, é tambem Rubens e Rembrandt com o céo penumbroso da Flandres, com todas as deformidades, todos os contrastes, todos os conflictos e todas as exuberancias monstruosas da vida. A differença é que, na

primeira concepção, a arte manifesta-se pelo desenvolvimento e pela apotheose do que é bello e grande, e na segunda pela reprovação do que é mau, vicioso e baixo.

A arte interroga a natureza no que ella tem de mais importante e dominador, e n'este ponto de vista biparte-se em dous aspectos, como agulha magnetica que indica os dous polos, quer o desenvolvimento da natureza se opere pela contemplação do que é bom, nobre e puro, quer se consiga o mesmo fim pela repugnancia inspirada pelo que é torpe, defeituoso e malefico.

Shakespeare e Balzac, os dous grandes conhecedores da alma humana que mais fundo revolveram este tempestuoso pégo das paixões, elevaram a arte ao apogeo da força gigantea, principalmente pela pintura do que é repellente e monstruoso. É a vida com todas as suas cruezas e ignominias, a natureza com todas as suas escabrosidades, com todas as suas deformidades; só por vezes, a espaços, se entreabre n'esta tela tenebrosa um claro azul, onde reluz um raio da virtude ou do bem.

É certo que o romance moderno deriva n'esta mesma corrente. Este facto, que tantos escar-

ceos tem alevantado contra a evolução naturalista, não póde ser melhormente explicado do que com as eloquentes palavras do eminente romancista portuguez no prologo do — *Amor de Perdição.* «A culpa está na fraca natureza que é toda galas no céo, no mar e na terra, e toda incoherencias, absurdezas e vicios no homem que se acclamou a si proprio rei da creação e n'esta boa fé dynastica vai vivendo e morrendo.»

E nos tempos que vão correndo o elemento benefico não é seguramente o que mais predomina para captivar a observação artistica. O romance moderno pela sua novissima transformação fica sendo, muito mais do que até hoje, um valioso subsidio para se aquilatar o caracter historico e psychologico de uma epocha, de uma raça e de uma nacionalidade. E' o mais seguro factor para a comprehensão da evolução social.

A nova formula, por inscrever na sua bandeira o lemma — realismo, em antithese á expressão idealismo, não abdica de um ideal.

Sómente a comprehensão do ideal, segundo o realismo, é muito diversa da concepção idealista. É no determinismo dos realistas, na sua analyse exacta, paciente, infatigavel, na sua dissecação

implacavel para attingir pela certeza o verdadeiro que se tem fundamentado esta negação de um ideal, quando é precisamente com essa observação exacta, com essa escalpellisação profunda, com esse rebuscar paciente e laborioso de materiaes e documentos para uma experimentação moral que se explica e justifica o ideal naturalista. Ao inverso do idealismo que propõe nas suas obras uns modelos extraordinarios, heroicos ou ethereos, topetando com a cabeça nas nuvens sem tocarem com os pés na terra, o realismo investigando, profundando, anatomisando, aponta os soffrimentos, o mal e o vicio que carecem de remedio; pela critica austera reprova um estado de cousas imperfeito e vicioso, preparando os espiritos e estimulando-os para uma aspiração de regeneração e aperfeiçoamento sensato, possivel e racional, e não para o vago, para o extra-terreno e irrealisavel do idealismo.

Este ideal tem-n'o o naturalismo e por isso mesmo elle é pessimista. Com os seus methodos de observação exacta os monstros de virtude do idealismo romantico são impossiveis; não o satisfazendo o estado moral, intellectual e social da humanidade a sua critica não póde ser optimista.

O optimismo é o reducto da banalidade e da rotina: quando o espirito se conforma accommodaticiamente com tudo o que o circunda, manifesta-se a impossibilidade de um esforço qualquer para melhorar e progredir.

O romancista moderno, tendo de ser verdadeiro, não póde deixar de ser pessimista; mas um pessimista não é um perverso ou um pervertido. É antes um puritano e um revoltado, que, em conflicto com o meio ambiente, se evola avido e impolluto para melhores ideaes.

Desde que o preceito primordial que se impõe ao escriptor realista é observar com exactidão, analysar, reflexionar e fazer critica, elle não póde deixar de ser um pessimista, porque o meio ambiente é contristadôr. Todavia este sentimento de tristeza n'um temperamento verdadeiramente artistico não gera os desalentos da mysanthropia desesperadora, do desprezo e do azedume rancoroso pelos defeitos e vicios da humanidade, mas inspira antes uma fervida aspiração para um estado melhor de cousas. Não desespera de um destino melhor para a humanidade, mas afervora-se n'um altruismo que tende para a perfectibilidade.

O desaccordo entre o ideal do escriptor e a realidade produz este pessimismo que é um anceio para o bem.

Quando o escriptor se identifica com uma formula litteraria que tem por fundamentos a analyse e a critica, não se póde esperar que elle se contente com um estado de cousas defeituoso. Comprehende-se que seja optimista a mocidade que, tendo muito de inconsciente, de irreflectido no seu viver ordinario, se contenta facilmente com a successão frequente das sensações sem as profundar. Mas o escriptor realista, que é um observador e um experiente, não acceita com a mesma despreoccupação os phenomenos sociaes submettidos a uma laboriosa analyse, que o approxima da reflexão da virilidade e da exactidão cautelosa da sciencia experimental.

O homem e a sociedade quanto mais avançam em edade, mais caminham para a luz.

Em todo o caso o realismo, sob o nosso ponto de vista, está muito distante tanto da copia servilmente exacta, mas sem movimento, vida e destaque, como do mero artificio, que nos póde dar uma ideia lisongeira da habilidade do auctor, mas sem as emoções profundas de uma verda-

deira creação, em que a natureza palpite no livre conflicto das paixões.

Quantas vezes uma descripção impressionadora nos revela um espectaculo grandioso, obra do homem ou producto da natureza sob um aspecto que não tinhamos suspeitado ao contemplal-o sem o auxilio do pincel artistico, e surprehendemo-nos de vêr depois com os olhos da consciencia, atravez do crystal da observação do escriptor, o que não tinhamos enxergado com os olhos d'alma?

É que a obra d'arte veio despertar impressões que jaziam dormentes e inertes na actividade inconsciente. Foi esse estimulo que deu o impulso dynamico ás energias do espirito, avocando á consciencia o que permanecia inactivo. E este resultado não se attingiria pelos processos de uma copia servilmente exacta e monotona, nem pelos artificios da phantasia, e do mesmo modo não se alcançaria sem o escriptor receber primeiro a impressão objectiva da cousa observada.

Se n'este processo de investigação para nos apossarmos da verdade os principaes utensilios são a observação e a analyse, evidentemente as manifestações de ordem objectiva são as primei-

ras que se offerecem ao observador e constituem o fio conductor mais seguro para nos internarmos no labyrintho dos phenomenos psychologicos.

Sem o poder da observação a arte não existiria, e sem o poder da objectividade a observação seria impossivel. Mas especialmente os romancistas que subordinam a imaginação á observação fiel da natureza precisam em subido grau do poder da objectividade.

A exclusiva observação psychologica do *eu* não póde deixar de ser fallaz e erronea, desde que lhe falta o confronto com o mundo exterior, como a melhor pedra de toque que é para aferir a verdade, e quando mesmo esse exclusivo espiritualismo, isolando-se o homem da natureza e do universo, quando esta solidão da alma em intimo soliloquio, á similhança dos mysticos arroubos que geram a allucinação e a nevrose, fossem um meio efficaz de attingir a verdade, o resultado seria ainda que o homem, embora conhecesse uma parte da verdade, não conheceria a verdade completa. Conhecendo-se a si, ou conhecendo o genero humano pela sua individualidade, só conhecerá um typo; a variedade dos ca-

racteres escapar-lhe-hia, e ficaria desconhecendo a humanidade.

Para conhecermos o universo e a humanidade, precisamos entrar em intima communhão com a natureza e com a realidade, e é pela objectividade, pela observação extrinseca e physiologica que se póde tornar effectiva a communicação com o fôro interno. Só por este processo a natureza intrinseca e o fundo das cousas, a psychologia da humanidade, se nos podem tornar accessiveis.

Tudo o que não é constituido pela realidade, pela observação positiva dos factos é uma hypothese; o espiritualismo pela insufficiencia dos seus processos está condemnado a oscillar perpetuamente no terreno incerto das hypotheses, quando as hypotheses não degenerarem nas vagueações mentirosas da phantasia.

A palavra natureza póde ser considerada em mais de uma accepção, mas no sentido rigorosamente artistico, sem se desconhecer a accepção scientifica e philosophica, é a realidade ambiente como a modificou a obra do homem. E' dentro d'este vasto quadro que a arte procura as suggestões inspiradoras, os motivos de observação, adequados pela indispensavel selecção á inspiração

creadora, e da combinação da sensação extrinseca com a laboração interna, da objectividade com a subjectividade, da observação com a interpretação, é que resulta o ideal, a aspiração sensata e possivel a um estado melhor que a realidade ou a elevação do espirito sobranceado á realidade, mas dentro dos limites da natureza considerada na accepção scientifica.

Todavia, quer se dê a preeminencia a um ou a outro methodo, quer se arrazem as barreiras que extremam a physiologia da psychologia, fundando-se uma unica sciencia pela alliança dos dous methodos, o fim da arte só pela simultanea observação objectiva e subjectiva póde ser plenamente alcançado.

E' a concepção de Kant que viu em cada uma das nossas crenças um duplo aspecto, subjectivo e objectivo, correspondendo a um estado activo e a um estado passivo do espirito.

E, na opinião de Comte, o verdadeiro alcance d'esta concepção consiste em applicar aos phenomenos intellectuaes o principio fundamental da biologia, que estabelece a correspondencia do organismo e do meio.

Os caracteres são o producto dos anteceden-

tes hereditarios e do temperamento nas suas relações com o meio educador, e o romance moderno, que é uma verdadeira continuação da psychologia experimental, ha-de necessariamente seguir esta orientação, observando o homem nas relações do fôro interno com o meio ambiente.

D'esta hodierna concepção, é ponto de fé para nós, ha-de brotar a torrente de vida, que renovará a arte dessorada e esterilisada pela rotina e pela convenção.

Este processo na arte corresponde ao methodo moderno na historia de penetrar nos costumes, na vida, nas paixões e na alma de um povo extincto ou refundido pela reconstrucção dos objectos que o cercavam. O clima, o solo, as culturas, as arvores, as pedras, todas as cousas de ordem physica, material, são valioso subsidio para reanimar a physionomia e a alma de uma nacionalidade e de uma raça.

Este processo critico para se chegar á posse da verdade equivale rigorosamente á observação objectiva na arte para se penetrar no subjectivo. O mais grosseiro e insignificante traço extrinseco póde ser um esclarecimento precioso

para se alcançar o pleno conhecimento de um caracter.

Cumpre, pois, não desprezar este elemento valiosissimo de critica e combinal-o com a observação subjectiva e psychologica.

THEORIAS DA ARTE

I

Como se explica a resistencia opposta á renovação da arte pelo naturalismo. — Romantismo e realismo teem peccado pela nudez torpe, mas ainda nos extremos do abuso são preferiveis os excessos do realismo. — Necessidade de fixar a verdadeira comprehensão da formula expurgando-a de abusos e excessos. — Distincção entre a lei esthetica e a lei moral. — Impossibilidade de submetter a moral a principios de natureza estavel como os que regem a arte. — Quando é que a arte se affasta completamente da moral, e quando se pode allançar com ella sem quebra de independencia.

COM a apparição do realismo na arte dá-se o mesmo phenomeno que se observa no convivio social com individuos, que ao primeiro aspecto inspiram um sentimento de repulsão. Sob esta primeira impressão antipathica phan-

tasiam-se juizos erroneos, até que depois, n'um trato mais intimo, se dissolve a phantasmagoria e maravilhamo-nos da nossa opinião antecipada. Talvez o realismo tambem tenha sido lapidado, porque o desconhecem, assumindo no seu advento umas proporções pavidas e vultuosas, como os corpos que se destacam monstruosamente na linha de um horisonte polar. Se nos approximamos, a illusão dissipa-se. Assim é que tambem os negrumes da lenda apocalyptica, que se teem adensado sobre a nova formula artistico-litteraria, vão-se rarefazendo á luz de uma verdadeira comprehensão.

Com grande numero de leitores dos romances de Zola, como observa De-Amicis nos seus *Perfis Litterarios*, succede facto analogo. Exclama-se primeiro — Ah! é repugnante! Mas para logo, n'uma attracção irresistivel, irritante, apossamo-nos de novo do livro pouco antes repellido, e não tarda que, desanuviando a physionomia n'uma expressão mais benevolente, irrompa dos labios uma outra exclamação que bem contrasta com a primeira. Depois o livro possue-nos, e continuamos a leitura com prazer.

Ao cabo da leitura um julgador desapaixonado,

com o seu criterio orientado com lucidez e despreoccupação, nem tudo acceitará incondicionalmente, mas o que não desconhece é que se desvendam para a arte largos e novos horisontes e se desentranham mananciaes opulentos e exuberantes de suggestões originaes para uma nova esthetica.

Mas é precisamente esta originalidade que alevanta a resistencia, esta resistencia a todas as innovações, a todos os esforços que tendem a quebrar a corrente da tradição. Todavia temos fé que o triumpho da nova esthetica hade resultar, exactamente como todos os progressos, da combinação d'estas duas forças contrarias, uma repressiva outra expansiva, que constituem como que uma lei sociologica. Força era que esse triumpho fosse antecedido de um pertinaz labor de propaganda para dispôr os espiritos saturados da educação romanesca e sentimental, mais resistente do que o classissismo, por isso mesmo que estava menos gasta, e se nem tudo o que germina ao abrigo da evolução naturalista é acceitavel, pelo menos nas suas theorias fundamentaes a nova formula já não deixa de ser um facto consumado.

Outras vezes, porem, dá-se o phenomeno inverso. As primeiras impressões são fascinantes; deslumbra-nos uma sympathia irresistivel e a paixão exalta-se para descahir nas mais pungentes decepções.

É assim que se extingue a paixão do erudito Raymundo de Lulle estarrecido n'uma desillusão pungente, quando Ambrosia de Castello, depois de baldados esforços para lhe calmar o ardor amoroso, o fulmina com estas palavras desembriagantes: «Quereis saber, Raymundo, qual é o objecto de vosso amor? A minha belleza que tendes cantado em vossos versos, sobretudo o meu seio enthusiasma-vos. Pois bem, vêde se mereço os vossos louvores, vêde se sou digna do vosso amor.» E, despeitorando-se, pôz a descoberto um cancro hediondo que lhe corroia o seio.

Tambem sob as flores do romantismo lavra um cancro repellente: roto o involucro de falsos ouropeis, irrompe com o asco a desillusão.

O realismo rejeita o processo romantico de esconder o cancro; prefere ser realista como Ambrosia de Castello que faz padecer o seu amante, mas o salva subtrahindo-o a uma desillusão menos antecipada e por isso mesmo mais cruel. E

porque adverte os incautos poupando-os aos perigos e soffrimentos da desillusão com o merito da verdade e da franqueza, *anathema sit*. Verdade é que por vezes com a franqueza correm parelhas a brutalidade e a crueza, mas não é por isso que o louvaremos.

O realismo ao menos, quando applica o bisturi ás pustulas sociaes, cauterisa-as impondo-se uma tarefa séria, penosa e altruista, e não as disfarça com enfeites para se não perturbar desagradavelmente esta especie de epicurismo litterario, que embala o espirito em um *lazzaronismo* bohemio e sensual. E seja isto dito sem que as nossas palavras importem approvação a uma certa semceremonia que se emancipa, em um impeto brutal de revolta contra as peias do convencionalismo, das mais rudimentares reservas consagradas pelo consenso universal.

O processo realista é mais salubre; desinfecta-se o ambiente, em vez de se illudir o olfato com perfumes estonteadores, em que vão d'envolta miasmas venenosos.

Mas o realismo, ainda quando sonda as podridões sociaes, está longe de ser a exploração systematica do nú torpe, obsceno ou lubrico, como

piamente acreditava um leitor que se maravilhava com ingenuo pezar de que nos romances do auctor d'este escripto não se esmerilhassem aphrodisiacos mysterios de alcova, ao passo que outros, cuja esthetica tem meio seculo de atrazo, se arripiam de horror e santa indignação perante a crueza implacavel da nossa analyse critico-social. O que para uns é motivo para arrugar uns supercilios de austeros censores, volve-se para outros em merito cubiçado e imprescindivel.

D'ahi resulta que os nossos trabalhos equidistantes da comprehensão de uns e outros não podem satisfazer nem idealistas romanticos, nem ultra-realistas. E não seja este ponto de vista em que nos collocamos levado á conta de hesitação no terreno oscillante das doutrinas, porque simplesmente sustentamos que é errada a comprehensão da moderna evolução litteraria, quando produz theorias e affirmações que conduzem ao absurdo. O que nos interessa capitalmente é encarar o moderno movimento naturalista á luz de um criterio desapaixonado, sensato e verdadeiro. Trabalhamos na investigação da verdadeira formula na arte moderna, e não pactuamos

com as exigencias do gosto publico mal orientado. Visamos á verdade e não á popularidade.

Reconhecendo a necessidade de uma renovação artistico-litterario, nem por isso acceitaremos todas as theorias que menos reflectidamente se pretendem implantar no primeiro impeto do ardor revolucionario com absurda exaggeração. Essa renovação, como complemento da revolução romantica de 1830, e correspondendo a uma necessidade dos espiritos influenciados pela moderna revolução philosophica, scientifica e social, anda muito transviada do seu verdadeiro rumo, e cumpre oriental-a com rigor esthetico para o seu ideal, para a sua missão educadora e impulsiva para intuitos de verdade e progresso, que alisem as veredas conducentes a um estado melhor, se não queremos vel-a degenerada em tão largos desvios, como os que deturparam o movimento litterario que ella se propoz corrigir e completar. A questão ahi se debate no campo especulativo ou no da applicação; o que ha-de ficar dil-o-ha um futuro não muito distanciado.

E, pretendendo que o romance moderno seja educador e fautor de um estado melhor, não que-

remos significar que uma obra d'arte deva ser um compendio de moral. Não é a lei moral que rege a obra d'arte e dirige a imaginação: aquillo que porventura repugna ao senso moral póde agradar á imaginação e ser bello, apezar da reprovação da moral, do mesmo modo que nem tudo o que satisfaz á moral póde ser um elemento aproveitavel para a arte. A mesma cousa diversifica de aspectos consoante as faculdades que affecta.

A questão é velha; debate-se desde Socrates, e, sem embargo, a resolução não é de todo em todo facil, por isso mesmo que a moral, pela sua feição convencional, pela sua multiplicidade de aspectos segundo as circumstancias de tempo, de civilisação, de logar e de clima, de sexo, de habitos e sympathias e até de profissão exime-se ao jugo de preceitos inflexiveis e de principios absolutos e inquebrantaveis. Basta um exemplo. No seculo XV a moral impedia as mulheres de serem actrizes; eram substituidas pelo sexo masculino, e essa troca de papeis, grotesca aos olhos dos modernos, impunha-se então sem estranheza em nome da moral, sob pretexto de que a mulher prostituia o seu sexo.

Se exceptuarmos um certo numero de factos que são condemnados como immoraes pelo senso commum, na grande generalidade dos povos, e que constituem este repositorio de verdades fundamentaes que são como que um patrimonio universal e um elo de sympathia e solidariedade humana, todos os demais ficam sujeitos á instabilidade que resulta das circumstancias que actuam sobre a moral. A possibilidade de fixar um criterio na esphera dos phenomenos puramente intellectuaes, não é a mesma desde que se entra nos dominios do senso moral. São multiplos os elementos, innumeros os factores imprevistos e variaveis que concorrem para a verificação do phenomeno moral; mas a arte essa alevanta-se a uma esphera superior, eximindo-se á variabilidade que na vida dos povos se manifesta com relação á religião e á moral.

A nudez nos antigos gymnasios da Grecia que seria hoje escandalosa deixava impassiveis os robustos mancebos espartanos, em quanto que os meticulosos de hoje, que perante a nudez e a rude franqueza do realismo descem superciliosos e pudibundos a viseira da indignação, assistem no theatro prazenteiros e regalados á exhibição

de bailados impudicos e eroticos e a scenas de baixa chocarrice frascaria.

A grosseria da nobreza no reinado de Izabel, as scenas descaroadas no theatro do Globo que nos descreve P. Chasles, escandalisariam a elegancia requintada da côrte de Luiz XIV, e todavia a moralidade, que fugisse melindrada e espavorida dos contactos com a degradação dos nobres britanicos, não poderia desvendar os olhos em meio da corrupção esplendorosa da côrte do astro-rei.

A nobreza, que reprovaria revoltada a baixeza do nivêl moral nos seus pares, alardeada com boçal franqueza, acceita e cultiva com esmero o mesmo vicio, quando disfarçado sob as lantejoulas da cortezania e da elegancia primorosa.

O philosopho, o artista, o magistrado ou o professor, excepção feita d'aquelle fundo de ideias e sentimentos, consagrados como axiomaticos em uma dada epocha pelo consenso universal, não serão uniformes na critica dos factos sob o ponto de vista da moralidade, mas pelo contrario aprecial-os-hão conforme o grau do seu proprio senso moral, e segundo as suas sympathias, as influencias de meio, de hereditariedade e de educação.

Pois não é trivial observar-se que um certo facto, que a uns se affigura incorrecto incendendo-os em indignação, deixa a outros de todo o ponto impassiveis?

Se reduzirmos mesquinhàmente a comprehensão da moral á craveira do sermão caturra, da prelecção pedantesca e do livrinho pedagogico e ingenuo que se depõe no regaço das meninas innocentes, certamente seria absurdo agrilhoar a obra d'arte á estreiteza de taes moldes e suffocal-a no ambito acanhado d'este preconceito, sem embargo de que estes processos de educação podem ser por egual reveladores e despertadores dos sentidos.

A mais austera monitoria sobre a castidade nunca na sua essencia será tão casta, que esteja isenta do perigo de despertar na puberdade ignorante o primeiro fremito capitoso da carnalidade.

Apreciar uma obra d'arte pela bitola das ceruleas canduras, aliás já tão problematicas em uma epocha de notavel precocidade, ou pelo criterio de Castilho, que queria os idylios insulsos de Florian e Gessner lidos pelo parocho á missa conventual para fazer probos os aldeãos e castas as donzellas, equivale a entrajar uma matrona

romana ou uma heroina de Shakespeare em arrebiques de baby.

Já se não ressurgem os tempos em que a critica formulava o elogio supremo de um livro concluindo sentenciosamente — *La mére en permettra la lecture à son enfant.* Os follicularios que ainda alumiam a este criterio o intellecto seroso estão fóra da sua epocha e atrazados quasi um seculo.

E se as lettras e a arte são poderosos elementos de progressão, quer actuem sómente sobre a intellectualidade, ou conjunctamente sobre a effectividade humana, quantas vezes não haverão de investir com a moral em algumas das suas concepções acanhadas, hypocritas e falsas?

Não é o livro que ha-de descer até rastejar pelas tenras e ingenuas intellectualidades; mas são ellas que devem elevar-se, pela escala de uma solida e superior educação mental, até á comprehensão da obra d'arte.

As obras d'arte não se fizeram para os Telemacos que precisam de Mentores, mas para os que pela propria cultura, pelo criterio individual, estão aptos a discernir o que é verdadeiro, bom e justo e não precisam de retroceder ás bancadas da escóla.

O isolamento absoluto de todos os contactos nocivos póde ser, quando exequivel, um preservativo efficaz contra pestilentos contagios; mas, arvorado em rigoroso processo de educação, é um paradoxo perigoso; não se escapa á acção inilludivel e tyrannica do meio, e o melhor preventivo contra contactos perniciosos, nos conflictos necessarios e inevitaveis da vida, é prevenirmo-nos com o antidoto da educação e do aperfeiçoamento moral.

Ainda hoje não falta quem encareça as excellencias d'esse systema de educação feminina, em contraste com umas outras praticas por demais isentas de escrupulos e combinadas com uma nimia parcimonia de instrucção.

D'esta sorte logra-se apenas predestinar esses seres melindrosos, creados com resguardos de atmosphera de estufa, a dolorosos embates com as mais leves escabrosidades da vida, e a perigosas perturbações do systema nervoso, quando contrariados no natural desenvolvimento organico, sem se attentar que não ha ante-muraes que resistam á influencia do meio, da hereditariedade e da inconsciente evolução physiologica, de que resulta a geração espontanea de sen-

timentos e noções anteriores a toda a experiencia.

A moral na arte só póde conceber-se sob um ponto de vista muito largo e alevantado. A arte subordinada á estreiteza das convenções sociaes, para ser moral, teria de ser falsa. O triumpho constante do bem, da virtude, dos bons sentimentos, e o castigo invariavel do mal e do vicio seriam a mais completa das mentiras. Por isso o naturalismo rejeita este erro monstruoso que uma tradição bysantina pretende impôr.

Na Allemanha a questão da arte com moralidade já foi levantada como arma de combate pelos adversarios de Goethe. Os que reagiam contra a supremacia do Jupiter teutonico exprobravam-lhe que as suas poesias não visavam a um fim moral, e que nas suas obras d'arte elle não sabia crear caracteres nobres. Em revindicta oppunham-lhe Schiller como poeta superior, porque os seus caracteres eram ideaes e elevados.

As opiniões dividiam-se em dous campos: de um lado os sectarios da moral na arte, invectivando a immoralidade dos heroes de Goethe, exaltavam a candura e a magnificencia dos per-

sonagens do theatro de Schiller; do outro lado os admiradores de Goethe, sem romperem lanças pela moralidade de Philino, de Margarida ou de Clara, contestavam triumphantemente que o fim da arte não era a moral, porque, do mesmo modo que o universo fica sempre o mesmo, sem embargo das variantes que affectam as ideias do homem, assim tambem a arte deve ficar independente dos varios pontos de vista humanos, e conseguintemente da moral, que varia de nação para nação, e de epocha para epocha.

O consenso universal, apoiado na evolução da mentalidade que se apossa cada vez mais conscientemente da verdade, veio dar razão aos defensores de Goethe, que, grande entre os maximos, projecta a sua estatura de gigante nos horisontes da arte á luz de uma gloria immortal.

H. Heine respondia a um francez que não acertava com a moralidade de um certo conto. « É exactamente essa a differença que ha entre nós os allemães e vós os francezes. Nós nunca perguntamos pela moral nas ficções poeticas. »

É pela mesma razão que as obras primas da antiguidade pagã não foram condemnadas em nome da moral christã, e pelo contrario foi repu-

diada a pintura e a esculptura da edade media, esse acervo de imagens de crucificados, de martyres, de santos torturados, em cujos braços e pernas descarnadas e ressequidas, em cujos corpos atrophiados e lividos, em cujas physionomias angustiadas e cadavericas, a moral christã ascetica insuflou um excesso de espiritualismo que assignalou o seu triumpho sobre a carne, reduzindo-a á disformidade chaguenta e putrida.

Se entendermos, porém, por moral um anceio para um estado melhor, um impulso para novos ideaes de aperfeiçoamento, concebe-se então que a arte se irmana com esta aspiração. Sob este ponto de vista a moral não é objectivo necesario, mas a imaginação creadora, na elliptica que descreve no ceu da arte, coincide com o dever, com o aperfeiçoamento individual, com o progredimento social. A emoção despertada pela arte então diz-se moral, porque vai aggregar-se ás forças que actuam sobre a obra do progresso e da civilisação.

A missão do artista é muito diversa da tarefa do moralista, o que não quer dizer que muitas vezes arte e moral se não possam encontrar no mesmo accordo. Mas ainda n'este caso a arte é

mais educadora do que respeitadora da moral consagrada, que em regra não passa de um convencionalismo hypocrita. A arte então é reformadora e revolucionaria, porque a sua moral não é mais de que uma utilidade para a humanidade empenhada na resolução do problema do seu destino.

A Renascença, triumphando do mysticismo da edade media emancipou a arte da moral religiosa; mas o libertamento da moral philosophica só mais tarde se realisa, e então a arte vive em estreita alliança com a philosophia, e com a sciencia, mas independente.

Considerada assim a lei moral, quanto mais se approxima do aperfeiçoamento do coração, da intelligencia e da vontade, menor é a distancia que a separa da arte; mas esta relação em nada altera a mutua independencia. Em quanto a moral alveja mais ao bem, a outra norteia-se de preferencia para o bello, para o sublime, para o grande pela investigação e comprehensão do verdadeiro.

Quando por concordancia da arte com a lei moral se entender esta correspondencia harmonica do bello, do sublime, do verdadeiro com este

senso moral, que é patrimonio commum da humanidade, e com esta elevação moral que é condição inalienavel da dignidade humana, como é da arte e das letras, comprehendemos então a arte dentro d'este quadro da moral assim largamente delimitado. N'este caso a subordinação a este principio de moral assim concebido não é abdicação de autonomia propria, mas simplesmente accordo do sentimento esthetico, da intelligencia e do coração com a razão, e affirmação de que o bello, o sublime, o grande e o pathetico tendem ao melhoramento do nosso ser e ao aperfeiçoamento da humanidade.

É n'este sentido que tambem a ironia, como processo artistico-litterario, se alliança com a moral, quando a ironia, a jovialidade mordente de Rabelais, o riso caustico de Voltaire investem com os vicios, com os prejuizos e com a parvoleza humana. O ridiculo é uma força que o romance moderno utilisa na critica e na pintura dos costumes, dos caracteres surprehendidos em flagrante no corpo vivo da sociedade. Tem a energia poderosa e salubrificante de um cauterio que serve a um tempo a arte e a moral.

É assim que a arte moderna não se adstringe

sómente á tarefa de recrear o espirito, mas recreando-o tambem o melhora pela causticidade da fina zombaria que desperta este senso do ridiculo, tão refractario á grande maioria das classes, ignara e inculta, mas que, na sua justa comprehensão, se converte em poderoso agente para estimular o aperfeiçoamento da intellectualidade e affectividade humanas.

Alguns exemplos melhormente elucidarão as relações da arte com a moral.

D. Manuel Coutinho lançando o fogo ao seu palacio em Almada, á chegada dos governadores de Castella, pratica uma acção moral na sua accepção mais lata, porque o patriotismo é um d'estes sentimentos consagrados pelo consenso universal dos povos. Em um futuro de mais avançada civilisação, quando ao amor da patria prelevar o amor da humanidade, em um lance identico poderá haver uma suggestão e um triumpho para a arte, mas o sentimento moral desapparece.

É o que succede com a morte de Emma no romance de Flaubert. Em quanto o culpado e seductor se ostenta audaz e impenitente, a victima suicida-se e o marido trahido succumbe perdoando.

A emoção despertada é perfeitamente conforme com a arte, mas a moral repelle-a, porque não ha moral nenhuma que absolva os algozes triumphantes no seu cynismo, condemnando as victimas.

É n'este ponto que reside porventura a melhor explicação da reluctancia aos processos do realismo: essa reluctancia resulta da confusão da arte com moral.

O maior numero não tolera os desenlaces que não desfechem em candidas felicidades celestiaes; exaspera-se se o talisman da moral não intervem para tudo, embora a verdade e a logica soffram tratos de polé; reclama intransigente que tudo se passe santamente no melhor dos mundos possiveis, e não comprehende que é precisamente em inspirar repulsão por tudo o que é vicioso e malefico que reside o melhor estimulo para o bem.

Richardson, á medida que com a publicação dos volumes da sua Clarisse o interesse do leitor augmentava, recebia instantes epistolas com os mais fervidos e alvoraçados votos pela vida da sympathica heroina. Richardsom não cedeu á sensibilidade dos corações ternos: Clarisse morre.

A moral pediria antes outro desenlace, mas o romancista preferiu que a moral sangrasse, ficando elle verdadeiro artista.

Os Lovelace, Ricardo III, Iago, Manon Lescaut, Grandet, Marneff hão-de sempre captivar as imaginações com grande desespero da moral, que de bom grado expurgaria o campo da arte de todos estes caracteres maleficos, se a sua influencia podesse exercer-se com imperio absoluto.

As seducções dos Lovelace que abusam da innocencia das Clarisse, ou as crueldades com que a fertil imaginação de um tyranno tortura a mansidão das suas victimas como que teem a fascinação do abysmo, do mesmo modo que todas as manifestações da força, embora deixem no fundo do nosso ser os fermentos de uma intensa repulsão, que o realismo aproveita como um dos seus mais poderosos meios artisticos. É essa uma das suas forças, e só o abuso e o excesso farão d'ella uma fraqueza.

É justamente d'este asco e d'esta indignação provocada pelo vicio e pela perversidade, que triumpham em vez de se abaterem submissas diante das convenções da moral, que resulta uma eleva-

ção de espirito que representa uma outra moral mais accendrada. Essa fulminadora indignação tem um alcance superior que sobreleva á satisfação que póde resultar do castigo do mal.

É esta tambem a concepção de E. Quinet conciliando a arte com a moral, e dando ao mesmo tempo a mais completa justificação do pretendido pessimismo naturalista.

Diz o illustre pensador no seu livro — *L'esprit nouveau.* «*Le méchant a l'avantage dans la lutte de la vie, en tant qu'individu; mais l'homme de bien, même vaincu, l'emporte comme représentant de l'interêt général de l'espèce humaine.*

Le premier, dans sa victorie, ne triomphe que pour lui; le second, vainqueiur ou vanicu, combat pour le genre humain. Il meurt et son idée survit; le monde en profite. Voilà la morale dans l'art.»

E' esta tambem a moral do naturalismo, do seu pessimismo, dos seus desenlaces pungentes e desoladores. É justamente essa impressão penosa que prepara os espiritos para o triumpho futuro do bem, para um melhor estado social, pela animadversão suscitada contra o mal e contra um estado de cousas vicioso.

As ideias que mais apaixonam a humanidade são as que triumpham pelo martyrio.

D'este modo a nova formula fica conforme com a verdade natural, sendo educadora e moral como a moral se póde entender nas suas relações com a arte.

Distinguir entre a lei moral e a lei esthetica, reconhecer que as paixões, elemento capital do romance e do theatro, devem ser tratadas com liberdade e franqueza; emancipar a obra d'arte de pequices de moral na sua accepção mais restricta, não é dar livre curso á licenciosidade e á brutalidade, ás mais torpes cruezas, ás febres da obscenidade gangrenosa, ás emanações capitosas da mais acre lascivia. Póde-se ser franco sem ser impudente. O abuso, o excesso, a hypertrophia não é canon que se fixe indeclinavelmente para qualquer formula artistico-litteraria; desadoramos os monstros pathologicos do realismo, como condemnamos os monstros de virtude do idealismo romantico.

Talvez a isto se chame um eclectismo, um equilibrio entre o ideal e o real, mas para nós temol-o simplesmente como a verdadeira comprehensão do realismo, expurgando-o de uma le-

pra que tem de ser extirpada na sua origem, sob pena de arrastar na sua queda o monumento a que adheriu, como estas parietarias damninhas que assoberbam e derruem o edificio solido ou o roble gigantesco a que se abraçam.

II

O descriptivo que é um elemento importante no romance realista não deve ser exagerado até o ponto de converter em principal o detalhe e em accessorio o conjuncto. —Como se deve entender o detalhe no descriptivo.—Os caracteres sympathicos e os bons sentimentos. — Razões porque o realismo propende menos para os caracteres beneficos sem os repudiar. — No pessimismo ou no optimismo influe mais o temperamento artistico de que a escóla em que o artista se filia. — Influencia do meio na litteratura e na arte.

POR identica razão não é preceito inalienavel a excessiva minucia descriptiva a que são propensos alguns escriptores naturalistas. O exagero do detalhe exercita uma faculdade com prejuizo de outra mais necessaria ás caracteristicas proeminentes, que envolvem o conjuncto de uma obra d'arte sob um ponto de vista mais largo e superior.

No elemento descriptivo, como em todas as partes constituivas do romance, cumpre que o auctor se preoccupe mais com a observação d'aquillo que é essencial, saliente e importante para a ligação harmonica e logica do todo, do que com a reproducção mesquinhamente exacta de minudencias, que desfechariam em monotonia tediosa e soporifera, fatigando a attenção e prejudicando o fim principal e superior da obra d'arte, que é ferir o espirito do leitor com precisão, commovel-o, conquistar-lhe a convicção, a razão, a alma pela emoção, contagial-o da febre de que está possuido o auctor, impulsional-o para uma concepção mais alevantada ou benefica pela apotheose do bem ou pela reprovação do mal.

O realismo tem peccado abusando do descriptivo e convertendo em principal o detalhe, em quanto que a perspectiva de conjuncto se reduz ás proporções de accessorio.

No detalhe cumpre precisar o traço caracteristico, só a nota que interessa e tem o poder de ferir a imaginação e exprimir a imagem que se pretende evocar.

O realismo tambem tem sido invectivado pela preoccupação systematica em supprimir os cara-

cteres sympaticos e os bons sentimentos, que exaltem a alma á concepção do bello e a impulsem para os grandes ideaes de bem e de virtude.

Sobre este ponto é mais facil a justificação. Advirta-se, porém, previamente que não reputamos os caracteres sympathicos e os bons sentimentos contrarios aos principios fundamentaes da moderna renovação artistica.

O realismo assaz alargou os quadros da arte para tambem abrangerem os caracteres beneficos; repudial-os seria restringir a orbita da arte que se pretende ampliar. A feição pessimista do naturalismo tem outra explicação; não é a formula naturalista que faz a obra d'arte pessimista, mas é antes a elevação do ideal artistico que está em acerbo desaccordo com a realidade.

Abundam exemplos do elemento benefico nos escriptores que usam de mais crueza nos seus processos e até n'aquelles que *mais avidos são de conhecerem o cadaver do coração humano.*

Basta apontar os typos sympathicos de Gueule d'Or, de Miette, Silverio, e o romance — *Au bonheur des dames* — em que a figura capital de uma rapariga virtuosa é centro de toda a acção.

Em uma epocha em que o cerebro se descoor-

dena na tensão febricitante de todos os appetites, de todas as ambições cupidas e infrenes, no meio d'esta existencia complexa, nervosa e agitada, n'um desequilibrio perturbador que resulta do excesso de actividade cerebral em contraste com o decahimento da vida physica, a arte tinha de ser fatalmente um sangrento realismo.

É por isso que sciencia, philosophia e arte se esforçam por arrancar a este seculo, prestes a resvalar para a necropole do passado, alguma cousa que se salve para a historia e para a causa da humanidade e que não seja unicamente o egoismo nacional e o mercantilismo que a Inglaterra se encarrega de symbolisar.

O seculo faz a arte realista; como sempre o espirito da epocha reflecte-se na arte. E todavia isto não importa um retrocesso; ha sómente um periodo de anarchia e perturbação que é proprio dos estados de transição; mas o potente labor intellectual e scientifico do seculo XIX marcará mais um grau na escala da evolução humana, do mesmo modo que a grande actividade philosophica e litteraria do seculo XVIII, embora mais negativa do que reconstructora, desvendou novos e largos horisontes á humanidade.

O artista rebuscando na verdade natural os caracteres importantes e estaveis que exprimem os sentimentos predominantes, condição indeclinavel de vitalidade para uma obra d'arte, necessariamente será arrastado de preferencia para a observação profunda e reflectida do que é nocivo e malefico. Forçoso é que o elemento benefico fique relegado para os segundos planos; a sua orientação está em Shakespeare e Balzac, que nos patenteiam a toda a luz da intuição artistica o homem lacerado no embate das paixões infrenes, prejudiciaes ao proprio individuo e aos outros.

Não se fez a franca apotheose da virtude e do bem, como era possivel em meio da simplicidade primordial da civilisação hellenica, mas rechaça-se o mal e o vicio pela reprovação, pelo asco ou pelo ridiculo.

Aos que nos apontam a arte antiga como eterno modelo, porque nenhuma melhor do que ella se inspirou na verdade natural, convem ponderar-lhes a differença enorme do meio influenciador e as profundas modificações ulteriores na comprehensão do universo. Em condições tão diversas a arte tambem ha-de ser muito diversa.

Na arte, como na critica e na philosophia, podem predominar isolada ou simultaneamente estes dous elementos, o pessimismo e o optimismo, e se, no actual momento historico, reputamos o primeiro mais adequado aos intuitos da moderna esthetica, nem por isso entendemos que o segundo, ou os dous combinados devam ser relegados do campo da arte que o naturalismo tanto alargou. A exageração e o excesso em qualquer dos dous processos é que não podem deixar de ser condemnados.

Antes de Balzac e Flaubert já existia a escola ingleza que iniciou no romance o sentimento da verdade singela e desataviada, a pintura da vida commum e vulgar. Esta escóla que tem em Inglaterra por representantes Dickens, Foë, Fielding, Tackray, e por iniciadores em Portugal Julio Diniz um precursor do naturalismo, Marivaux e Le Sage em França, onde despertou o mesmo interesse que em Portugal se consagrou aos trabalhos do auctor das *Pupilas do snr. Reitor*, tambem fica comprehendida dentro da formula naturalista, apezar do optimismo em que se inspira tanto se distanciar do pessimismo desapiedado de Zola. É que a formula naturalista é muito larga,

e as demasias arrojadas de Zola não são uma lei draconiana que, impondo-se irremediavelmente ao criterio, tanto viria a restringir o campo da arte em vez de o ampliar. O pessimismo de Zola não é um canon da formula naturalista, mas um resultado do seu temperamento artistico. Confrontando-se o pessimismo de Zola com o de A. Daudet ou de Ivan Tourguéneff, que enorme differença! E comtudo são tão realistas como Zola, do mesmo modo que Julio Diniz não é um romantico e muito menos um romantico romanesco.

Em plena observação da vida real o artista, ao passo que recebe a influencia do meio ambiente, sente-se impellido segundo as tendencias da sua disposição psychica e do seu temperamento artistico para os modelos que mais se conformam com o seu ideal. Assim aquelle que é propenso a contemplar o mal com indulgencia accommodaticia, contentando-se com um bem relativo, colhe para a obra d'arte elementos de caracter mais benefico do que qualquer outro que, menos complacente com uma ordem de cousa estabelecida, alimenta um ideal mais largo e vehemente.

Mas o pessimismo na arte não é nem uma in-

novação, nem uma caracteristica exclusiva do naturalismo. No seculo XVIII Crebillon dizia — Se Corneille se apropriou do ceo, e Racine da terra, a mim só me resta o inferno.

A sua tragedia *Radhamista* foi applaudida com enthusiasmo, e a critica curvou-se n'um consenso unanime, proclamando que Crebillon sabia pintar o odio como Racine soube pintar o amor. E todavia Crebillon que fazia desmaiar as damas com a sua taça de Atreo, que ficou como horrido emblema do genero terrivel, era o hospitaleiro bemfeitor de todos os cães famelicos e desamparados.

Musset, sem ser realista, era um pessimista, um melancholico que via o mundo por um prisma sombrio.

Nana e Pot-bouille são o calcanhar de Achilles, o ponto vulneravel que gerou affoutezas nas investidas contra o realismo. Se o realismo houvesse de ser julgado só com estes documentos, a condemnação era irremediavel. Felizmente Zola contrapoz-lhe — *Au bonheur des dames*, e o *Assomoir* fica como um monumento no genero do romance moderno, apezar da intemperança de linguagem.

As tendencias pessimistas explicamol-as tam-

bem pelas influencias poderosas de meio. Esta força universal tudo submette ao seu imperio, em quanto que o esforço lento da civilisação não vinga a seu turno modifical-o e dominal-o.

Se a Grecia não tivesse o culto da plastica e da belleza na força e na harmonia das linhas correctas, o Parthenon não teria sido possivel, e a arte hellenica não teria attingido este grao superior de perfeição.

Esta eflorescencia victoriosa da arte antiga só podia desatar-se no céo immaculado e radioso da Grecia sob o influxo de um clima benigno, onde no inverno a natureza se entraja nas perpetuas galas de uma vegetação primaveral, em quanto que no verão, segundo a expressão pittoresca de Taine, a irrupção da luz, na offuscante irradiação solar, é tão esplendorosa reflectindo-se nas aguas em faiscações deslumbrantes de pedrarias, que os sentidos e a imagniação, saturados de uma plenitude extasiadora, como que se transportam n'um triumpho e n'uma gloria. Em um tal ambiente comprehende-se que se creasse um povo de artistas.

Ali onde triumpha a simplicidade homerica, na olympica magestade dos heroes, dos semideo-

ses, das divindades humanisadas, e no equilibrio harmonico e quasi completo da actividade cerebral e da vida physica, seriam impossiveis as contensões complexas de Shakespeare, ou as cruezas e os nervosismos complicados de Balzac.

Em contraposição, na edade media, entre as mysticas exagerações do homem espiritual sob a influencia catholica, o ideal artistico é o monge, o asceta, o martyr livido, cadaverico, com os olhos alheados da terra e seraphicamente revirados ao céo, soterrado nas algidas cellas, ou ermado nas solidões, torturado no desprezo da carne pelo cilicio, pelos jejuns e pela penitencia.

A arte definha-se em meio d'este barbarismo feudal que tem por symbolos, de um lado, o asceta macilento, e do outro o barão enthronisado no castello-roqueiro, indomito, apoiado no direito de força, violento nas paixões infrenes e brutaes que ainda o prendem á primitiva animalidade.

Depois, no triumpho festivo da Renascença, a arte irrompe em uma revivescencia retrospectiva aos modelos da antiguidade, rutilante e gloriosa no esplendido céo de Italia, ao passo que na humida Flandres, em meio d'estas agonias da luz, que Rembrandt dramatisou nas suas telas, em

lucta com o ambiente penumbroso e nevoento, ou entre as exuberancias da animalidade satisfeita, na plenitude de carne pacata e succada, caracterisa-se em um antagonismo mais accentuadamente realista.

O meio sempre a actuar poderosamente sobre as manifestações da arte: a vida real em correspondencia com a arte.

A influencia do meio manifesta-se em todas as obras d'arte que resistem ao esquecimento no bronze da immortalidade. Assim na obra prima de Le-Sage imprime-se o cunho caracteristico da epocha; o espirito dos ultimos annos do reinado de Luiz XIV, com as suas baixezas, venalidades, surda corrupção, religiosidade sem fé, personnica-se no typo immortal de Gil Blas. Le-Sage é um realista na anatomia que faz dos vicios do seu tempo. Sem indignações perante a decadencia moral, a degradação de caracter, o os servilismos cobardes e egoistas, transigindo com a falta de probidade, motejando dos vicios sem velleidades de corrigir o mundo, vai brandindo o tagante da punição mediante a simples e eloquente reproducção da verdade.

Shakaspeare, como diz Gustavo Planche, paga

um tributo ao seu tempo com os conceitos laboriosos e enigmaticos que deliciavam os aulicos da côrte de Izabel e com os remoques que eram o gaudio do populacho. E' preciso ver a individualidade do grande tragico sob dous aspectos, o que pertence ao seu seculo, e o que é de todos os tempos e o sagrou para a immortalidade. Pela primeira face o theatro de Shakespeare é um espelho fiel onde se retrata a sua epocha.

Pela mesma razão na *Jerusalem libertada* a inspiração poetica das *Cruzadas* perde a originaria rudeza dos tempos medievaes: a fera catadura dos guerrreiros de ferro é temperada pela elegancia da côrte de Ferrara.

A licenciosidade dos contos de Boccacio, tanto mais aggravante no seu pungente contraste com a descripção dos horrores da peste que devastou Napoles, é um resultado da corrupção d'aquella epocha que se transmittiu ao seculo XVI, e sobretudo é um producto da libertinagem galante da côrte da rainha Joanna, que Villemain pôz em parallelo com Maria Stuart. Na opinião do mesmo critico a mais bella metade do *Paraizo perdido* foi inspirada inconscientemente pelo espectaculo dilacerante das guerras civis. As impressões que

resultaram do espirito infernal que animava a revolução, os furores theologicos que se debatiam no parlamento, a eloquencia mystica e fanatica que inflammava a alma popular, transformaram-se no crysol da inspiração do poeta produzindo o *Pandemonium* do *Paraizo perdido*.

O inferno de Milton é o *pandemonium* da revolução em uma epocha de crueldade e fanatismo. Sem as violentas perturbações do reinado de Carlos I, no *Paraizo perdido*, inspirando-se sómente na Biblia e na poesia italiana, não se imprimiria este cunho de uma poesia sombria e fanatica que é a originalidade do epico inglez.

Nas tragedias de Racine reflecte-se a physionomia da côrte de Luiz XIV. Os retratos do rei, da rainha, dos principes, da aristocracia, como as ideas predominantes da epocha, estereotypam-se na obra d'arte. Os heroes da tragedia antiga abdicam da sua nobre simplicidade para se revestirem de uma elegancia facticia, fallando com dicção correcta, movendo-se com ademanes cavalleirosos e requintes de cortezia palaciana.

A questão politica, a razão de estado, segundo a critica de J. Larocque no seu estudo — *Les*

poètes devant le pouvoir — é o pensamento primario, a força latente que anima a acção nas tragedias do Racine. A politica substitue-se á fatalidade antiga; é o ponto para onde convergem todos os fios do entrecho dramatico. O tragico francez, gravitando na orbita da côrte esplendida de Luiz XIV, recebe a influencia do poder, da politica, que é a moderna fatalidade na expressão de Napoleão I em pratica com Goethe depois da batalha de Iena.

Sempre o meio a influenciar e a dirigir o artista. Nenhum auctor nasce de si mesmo, nas suas obras collabora tambem o espirito da época.

Pela mesma razão se explicam as differenças profundas que caracterisam o genio litterario dos povos: o clima, os aspectos da natureza, as perspectivas ambientes exercem uma poderosa influencia sobre a inspiração. A litteratura do norte é mais sombria, nebulosa, propensa á dôr, á melancholia e á profundeza do pensamento. No meio dia são outras as imagens, diversos os pensamentos e os sentimentos despertados pelas perspectivas da natureza flamejante de colorido e de luz, pela limpidez das aguas e pela pu-

reza do céo, reverberantes de sol, de azul, de iris e de crystal. E' a differença que vai de Rembrandt a Raphael.

As legendas populares da França, como observa H. Heine, são bellas e radiosas em confronto com as da Allemanha, productos lugubres de um mixto de sangue e de nuvens, cujas fórmas, esqualidas e lividas, são de um aspecto tão pungitivo.

Quando a natureza — diz Emerson — tem obra para aviar, cria um genio que se desempenha da tarefa. Acompanhai os grandes homens e sabereis o que a epocha tem a peito.

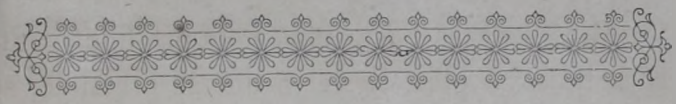
Nem os maiores escriptores, que se assignalaram pela immortalidade do seu genio, se eximem ao jugo d'esta influencia; sómente depois pela observação, pela experiencia, pela reflexão ou pela intuição, os resultados d'essa influencia transformam-se em uma creação que resume uma verdade superior, ou uma synthese evolutiva, tendente a melhorar o genero humano, e que é, como disse Bacon, a maior das tres ambições que podem seduzir um espirito superior. Essa foi tambem a que lhe alimentou o sereno e inextinguivel ardor na sua apaixonada perseverança pelo

estudo, como a de todos os grandes homens que sacrificam a vida ao enthusiasmo de alguma d'aquellas tres ambições, consistindo as outras duas no ascendente e na influencia dirigente sobre um povo e na exaltação do seu paiz acima de todos os outros. Mas a primeira, o amor da humanidade, predominará como ideal supremo na evolução da lei moral, tendente a fundir os interesses humanos pela comprehensão de uma verdadeira solidariedade universal. Essa é a grande virtude do futuro, destinada a antepôr o interesse universal ao interesse nacional, de que na antiguidade foi Roma a mais completa symbolisação, e a sobrepujar o patriotismo que sacrifica o individuo á communidade.

E' tambem esta influencia do meio que entra como factor importante no pessimismo do moderno realismo.

Comtudo, embora manifestamente seja muito poderosa a influencia do meio, não se lhe exagere a importancia a ponto de a converter em primeiro factor da obra d'arte. Esse agente primario será sempre o genio inventivo, que nunca poderá ser supprido inteiramente pelas mais propicias condições de meio que se possam congre-

gar, nem pelo esforço e tenacidade da vontade ao serviço de uma vasta erudição, qualidades que, sem o concurso do espirito creador, só em outras manifestações da mentalidade podem sortir um effeito efficaz.



III

A descripção como parte importante no romance moderno. — A importancia do descriptivo corresponde á influencia poderosa do meio. — A minucia do descriptivo deve ser corrigida pela variedade. — Mas nos lances capitaes o estylo deve ter a concisão nervosa. — O poder selector do artista. — No que é apparentemente pequeno recata-se muitas vezes uma suggestão grandiosa para o artista. — A vulgaridade da vida commum como fonte de inspiração naturalista. — O que se entende por originalidade inventiva do genio.

PROLIXIDADES, delongas monotonas, que vão como que escurentar a tela na perspectiva harmonica do conjuncto, prejudicam os effeitos emotivos, impressionadores, que são proprios da obra d'arte. Joeirem-se no crysol da observação os detalhes por modo que fiquem só os que são assaz vivos e salientes para captivar a attenção e representar viva e verdadeira a cousa evocada.

Muitas vezes basta uma nota profundamente caracteristica para se vêr o que se pretende, ao passo que contrariamente não raro succede que um acervo de minudencias dão ao quadro um aspecto confuso e diffuso.

N'esta selecção, que é tambem a variedade, se resume o segredo do poder creador e da originalidade artistica, e é assim que a obra d'arte, sendo feita segundo os moldes da rigorosa verdade natural, deixa de ser uma imitação servil da natureza, para se tornar em uma interpretação pelo sentimento do traço distinctivo, da nota caracteristica que exprime muitas vezes o todo, dispensando um longo desdobramento das restantes particularidades.

E' em virtude do mesmo principio que o artista, sob um ponto de vista mais alto, e passando dos detalhes para o conjuncto da obra d'arte, deixa de se escravisar a um determinado modelo, e da confrontação de muitos modelos observados tira uma creação, que exprime o verdadeiro sem ser uma copia, sem a interpretação que, mediante a imaginação e o enthusiasmo, vivifica um producto da laboração artistica.

E' a realidade observada, assimilada, com-

prehendida no conjuncto dos seus caracteres essenciaes, e aonde a espaços resalta uma minucia interessante, um detalhe luminoso, que põe em toda a evidencia um quadro, uma situação, um caracter.

Observar com exactidão e rigor a realidade não é esmiuçar todos os argueiros, enfeixar todas as esquirolas, mas interpretar a natureza, fazendo selecção de tudo o que é caracteristico, grande, duravel, embora malefico, e se revela a uma intuição sagaz, consciente e scientificamente esclarecida.

A descripção minuciosa é justificavel comtanto que não seja obscura, quando se pinta a sociedade e o meio em que se desenvolve a acção. E' por isso que na fórmula naturalista a descripção não póde deixar de ser uma das partes importantes do romance, desde que o naturalismo, inspirando-se na verdade natural, se propõe principalmente pintar a realidade e tem de attender ás influencias poderosas do meio. A exagerada sobriedade descriptiva póde deixar incompleta e difficultar a comprehensão dos caracteres e das situações moraes; para se comprehender aquelles e estas é necessario ter um conhecimento

lucido e exacto do meio e da influencia por elle exercida, além de que a prolixidade póde muito bem deixar de ser um defeito, se a variedade a corrige. Quando, porém, se toca nos lances capitaes, é precisa uma grande força de condensação no poder imaginativo, uma sobriedade rapida, potente e vibrante para fazer resaltar a faisca da emoção. N'esse ponto culminante muitas vezes basta uma palavra, uma palavra exacta e expressiva para se attingir o effeito artistico; o que se precisa então é o relampago da imaginação poetica, a expressão e a nota impressiva que derrama uma subita claridade, e não a rhetorica superabundante e prolixa. A ornamentação exagerada da fórma mascára e desfigura o pensamento em vez de o vestir simplesmente, do mesmo modo que a abundancia do estofo encobre na estatua o nu que deve transparecer na singeleza das dobras.

Clarisse, uma obra prima tão diversa e contradictoriamente julgada no seculo XVIII, com extrema severidade por Voltaire e com enthusiasmo por Diderot, o formoso livro que Blaze exalta como o melhor romance que se tem escripto, é de uma prolixidade que se derrama em nove vo-

lumes; mas nos lances capitaes ha a concisão energica que emociona. A scena do duelo, que Dumas pai não desaproveitaria para minudenciar promenores de esgrima, bem cabidos em uma sala de armas, deslocados todavia no campo de combate, movimenta-se com uma exactidão que não destôa da verdade, mas ao mesmo tempo com uma vivacidade que impressiona.

Na prolixidade, porém, do romance de Richardson ha a variedade, e se a prolixidade concitou contra o livro as iras de Voltaire, foi certamente a variedade que fez com que ao mesmo tempo aquelle espirito brilhante, que foi a encarnação do genio do seculo XVIII, se encarregasse de dar um desmentido e uma justa reparação á severidade da sua critica, levando a cabo tão longa leitura, apesar da *perda de tempo e da interrupção no fio dos seus estudos* com um livro, que para os anglomaniacos era o unico romance digno de ser lido por um sabio.

E' mediante essa interpretação selectora que se explica o facto frequente de que a obra d'arte patenteia sob um aspecto grandioso o que nos habituamos a vêr com mais exiguas proporções. E' este o condão do poder creador da imagina-

ção — concretisar o que está esparso, revelar aos olhos do vulgo o que jazia no estado latente e inconsciente, arrancar, sem discrepancia do rigor da verdade natural, uma poesia, uma sublimidade, uma grandeza ou uma força ao que muitas vezes passa desapercebido sob apparencias mesquinhas, banaes ou grutescas.

Balzac apossa-se de um Grandet, de um obscuro avarento de provincia, ou de um Goriot, um pobre burguez apparentemente incaracteristico, e faz d'elles duas figuras colossaes.

O que era pequeno na apparencia engrandece-se sob a inspiração potente do artista, ficando sempre verdadeiro.

Victor Hugo lança mão de Ruy Blas, um lacaio, levanta-o, assopra-o, avulta-o, exalta-o até ás eminencias do poder e da grandeza social, e a creação degenera em uma falsa monstruosidade, em uma aberração do bom senso. Não é o talento que falhou ao grande lyrico, é a formula que falseou a arte. A predilecção pela phantasia e o desprezo pelo modelo humano produzem Han d'Islande, d'Hahibrah e Quasimodo, a exageração monstruosa, quando não degenera na sentimentalidade banal, ou na puerilidade visionaria. O

espanto e o horror substituem-se á emoção nos leitores noveis e inexpertos. Os outros deporão o livro com um sorriso caustico ou com um gesto de enfado.

A força e a originalidade do talento consistem em dar relevo e evidencia ao que é grande e passa por pequeno, insignificante e ignorado do vulgo, que se maravilha de ver pelos olhos do artista o que se lhe affigurava infimo ou indigno de attenção. Mas não se trata de engrandecer o que realmente é de si pequeno; não é da baixa trivialidade que a arte vive; isso seria reduzil-a á craveira dos livrinhos accommodados a intellectos infantis. Endeusar um sapo póde ser uma exageração estupenda, um arrojo da imaginação em delirio, mas não é a arte verdadeira e conforme com a natureza. Quantos Goriots e Grandets não escapam á nossa observação? Mas surge um Balzac que os assignala á nossa attenção e achamol-os grandes.

Em quanto Balzac, pelo processo realista, alevanta dous dos mais perduraveis monumentos artisticos e litterarios, Victor Hugo pela phantasia romantica, logra apenas gerar um aborto, uma exageração extravagante da realidade, um man-

nequim sonoramente inflado de emphatica rhetorica.

Uma das maiores conquistas do realismo é certamente alargar o campo da arte até á vulgagaridade da vida commum, comtanto que ahi se descubra no que é apparentemente pequeno e insignificante alguma cousa de grande, sublime, ou simplesmente poderoso. Já vão longe os tempos em que se reputavam indignos da arte os personagens que não pertenciam á nobiliarchia dos heroes convencionaes; hoje na apparente banalidade do burguez cabe uma pujança de heroe; a grandeza da creação artistica consiste sobretudo na grandeza da verdade que se observou e interpretou, e o artista moderno póde ser grande nas cousas pequenas.

É preciso, porém, saber-se como se deva entender a vida commum quando fonte de inspiração artistica.

Do mesmo modo que para o descriptivo, no conjuncto dos detalhes, se fixa só o detalhe interessante e expressivo, assim tambem na vida commum se aproveitam as notas predominantes e caracteristicas. Os typos medios, incaracteristicos, incolores, amorphos, nunca poderão ser

um material artistico; nas differentes classes sociaes só os caracteres proeminentes que resaltam como uma synthese exemplificadora poderão ser verdadeiros modelos para os typos da arte.

Os personagens grandiosos e immortaes que Balzac alevantou até ás eminencias da arte, e que são a admiração dos realistas que filiam a moderna evolução artistica na obra do gigantesco auctor da *Comedia Humana*, são porventura a trivialidade rasteira da vida ordinaria? Os que pretendem inscrever como dogma no credo realista a rejeição absoluta dos typos excepcionaes, embora conformes com a verdade natural, com a verdade natural interpetada e não copiada, pretenderão porventura proscrever do campo da arte os typos immortaes que constituem os titulos de gloria do precursor e fundador do realismo em França?

Ao que não é typico, ao que no fundo e na essencia é incaracteristico e banal não ha talento artistico que tenha o condão de communicar uma pujança digna da arte; a trivialidade da vida é sómente para a obra d'arte, no campo das bellas lettras, o que são para a pintura o fundo e os segundos planos que dão realce e des-

taque aos elementos capitaes do quadro. As grandes obras d'arte não se fizeram com as pouquidades da vida ordinaria; a realidade da vida commum é um manancial inexhaurivel de suggestões inspiradoras para o artista: mas é necessario saber-se pesquizar ahi o que é grande, potente, predominante e aproveitavel para a arte.

Só por este processo é que se erigiram os typos proeminentes de Shahespeare e de Molière e se fizeram todas as obras d'arte que se perpetuaram na admiração universal: o que sobresahe á vulgaridade quotidiana, sem exorbitancias de verdade natural, é que pode suggerir motivos de inspiração artistica. Sómente poderá succeder que esses elementos passem ignorados na correnteza da vida ordinaria, emquanto o talento artistico os não vivifica, arrancando-os á sua obscuridade e pondo-os em toda a luz gloriosa da admiração.

Mas se a observação falseou o artista que engrandece o que realmente de si é pequeno e insignificante, a obra d'arte está irremediavelmente condemnada para só ficar uma puerilidade, uma exageração ou uma falsidade.

Quando se pretenda proscrever da arte este

principio e pintar a humanidade sómente segundo os modelos medios que não se alevantam acima da craveira commum, é inevitavel o embate no escolho da insignificancia, e diante d'este perigo a salvação da arte é difficil. E reduzindo a arte á interpretação dos typos medios e communs acatar-se-hia porventura este preceito primario que é o seu grande fanal — a observação exacta e fiel da verdade natural? Mas como, se a vida não é só a chateza dos personagens vulgares, o curso uniforme dos acontecimentos communs? Como se manteria esta conformidade com a natureza, impondo á arte a mediania, se, pela força inflexivel de uma lei natural, com o mediano é que justamente a humanidade está em lucta constante na marcha ascencional das suas aspirações?

Conceder na arte as honras da primazia á mediocredade é proclamar o falseamento da verdade e da natureza em uma formula, que tem precisamente por objectivo principal rehabilitar a verdade natural sacrificada.

Progressão e aperfeiçoamento são condições que se impõem á humanidade por uma lei ineluctavel da natureza: o que hontem seria acceitavel como bom, será a mediocredade de ámanhã,

se já não é a de hoje. Na vida só triumpha e domina, mediante as leis da lucta pela existencia e da selecção natural, o que se avantaja á mediocridade, que fica sendo apenas a pedra de toque para se aquilatar o que é superior e sobresaliente. Quando não triumpham a justiça, a virtude e o talento, como deveriam triumphar em uma sociedade bem organisada, pelo menos o que predomina é a força, embora malefica.

Se o advento da formula naturalista no campo da arte visa a restabelecer o imperio definitivo da verdade, apoiando-se na observação exacta e nos ensinamentos de sciencia, então ella falseará a sua missão, desde que se abrace com intransigente inflexibilidade á theoria da mediocridade e dos typos vulgares. D'este modo estaria em flagrante desaccordo com a sciencia em que se inspira, com os factos da vida real, que nos dão lição mui diversa, quando submettida a uma observação profunda e illustrada, e consequentemente em conflicto manifesto com o proprio lemma inscripto na sua bandeira.

Na *Comedia Humana* de Balzac, na *M.me Bovary* de Flaubert, nos *Rougon Macquart* de E. Zola, no *Numa Roumestan*, no *Nabab*, no Fro-

mont *Jeune Risler Aîné*, no Jacques de A. Daudet, no *Babolain* de Droz na *Germinie Lacerteux*, *M.me Gervasais, Faustin*, *Fréres Zengano de Goncourt,* depara-se-nos certamente a realidade palpitante da vida commum; mas n'essa correnteza da existencia vulgar esses escriptores destacam os caracteres salientes, os typos excepcionaes, as grandes forças, e até por vezes a exageração. É com estes elementos, e não com a banalidade e com as pequenezas incaracteristicas da vida, que se cria a obra d'arte. É assim que os Grandet e Goriot ressahem luminosos e ingentes do fundo banal da vida ordinaria. *M.me Bovary* e o *Assomoir* são dous quadros admiraveis da vida commum sob differentes aspectos, mas em toda aquella vulgaridade do viver quotidiano, e por vezes do mais rasteiro, não pullula a cada instante o que é saliente e excepcional? E se pelo contrario, em vez d'esta interpretação dos elementos caracteristicos, os auctores se reduzissem mesquinhamente a uma observação banal, não estariam registadas nos fastos aureos da arte moderna mais duas obras primas.

Não se excluam do campo da arte os typos medios; os personagens secundarios teem cabi-

mento em todo o quadro, mas sem usurparem o logar que pertence ás figuras capitaes.

Admittam-se francamente a mediocridade e a vulgaridade da vida na arte, mas unicamente como entram na tela o fundo e os segundos planos que dão realce aos elementos capitaes.

Seria erro funesto pretender que uma formula que se propõe revolucionar e renovar a arte se limite ao quadro da vida vulgar. Não é que o pequeno e o vulgar fiquem fóra da alçada da arte; na realidade commum ou n'aquella que se destaca na vida corrente ha elementos necessarios á obra d'arte. Reduza-se, porém, a arte só á trivialidade da vida ordinaria, e então é que se irá justificar a accusação de que o naturalismo não tem ideal, porque a formula assim comprehendida poderá ser conforme com a realidade, mas não com a verdadeira realidade. A humanidade obedece necessariamente a uma tendencia para tudo o que é engrandecimento e progresso, a uma tensão constante para dominar a sua fraqueza, a uma aspiração triumphante para successivos ideaes de civilisação e progresso, embora moderado pelas forças conservadoras, que sómente não o deixam ser precipitado, sem vingarem neutralisar-

lhe completamente a poderosa acção. É na vida real, na vida que se movimenta e agita ao impulso d'estas grandes forças de engrandecimento e progresso, que a arte se inspira; essa é que é a verdadeira realidade para a arte, a fonte inexhaurivel dos verdadeiros ideaes e das grandes inspirações artisticas.

A vulgaridade da vida inferior é necessaria á arte mas sob outros pontos de vista; é a pedra angular do edificio, um ponto de apoio para arrojados vôos. É assim que se deve entender o naturalismo para não ser um edificio sem cupula, ficando sem ideal.

Em Shakespeare, Molière, Lope da Vega e tantos outros escriptores de raça tambem ha certamente a realidade vulgar, e até por vezes a realidade baixa e repellente, sem que por isso tenham murchado as corôas da sua immortalidade; mas não é com esses materiaes que se formou a grandiosidade das suas obras.

A infima realidade tambem tem cabimento nas grandes telas sem as desluzir, porque, sendo ellas um reflexo da vida, não ficariam verdadeiras se a vida não fosse ahi reproduzida e interpretada com todos os seus contrastes e cam-

biantes, com todas as suas cousas pequenas e grandes.

Mas, como a cada um d'estes elementos está assignado na arte o seu logar, o cunho superior de uma obra de imaginação sómente derivará dos grandes caracteres, sentimentos e paixões, que o artista evoca pelo poder da imaginação creadora com todas as particularidades, com todos os accessorios, para que não sejam meras abstracções, mas verdadeiras creações em que palpite a vida potente da realidade.

É certo que um auctor mediocre nunca logrará imprimir um cunho de elevação ao mais superior dos assumptos, ao passo que um escriptor de raça tornará interessante uma suggestão de menos valia. A insignificancia dimana então mais do individuo do que do objecto; mas o que não poderá conseguir um espirito superior é fazer grande o que realmente é pequeno.

O que póde é descobrir no que é pequeno uma face ignorada, engrandecendo o assumpto pela revelação de um ponto de vista novo.

É assim que a escola flamenga trata assumptos pequenos com grandeza, que n'este caso equivale á originalidade, em quanto que a escóla

italiana se circumscreve aos motivos nobres e grandiosos.

Pelo mesmo theor o naturalismo tambem póde inspirar-se na mediania da vida commum com grandeza e originalidade, como os pintores da escóla hollandeza e flamenga, mas como elles tambem na vida vulgar fará selecção dos typos que mais se destacam. É por este processo que Rubens creou a sua Kermesse; as carnações poderosas e hilariantes que flamejam na celebrada tela não são a expressão dos typos medios na realidade commum, mas representam typos excepcionaes sem deixarem de ser conformes com a verdade.

Tudo o que é grande, heroico ou poetico não está inexoravelmente adstricto á esphera acanhada dos moldes consagrados; mas existe evidente ou latente no vasto quadro da verdade natural: a difficuldade consiste as mais das vezes em ir arrancar o precioso thesouro ás reconditas dobras, em que a natureza, Isis mysteriosa, o recata e dar-lhe evidencia pela obra d'arte sem desvirtuar a nativa naturalidade.

Do grao em que o artista possuir este dom depende a magnitude e a superioridade da obra d'arte.

As veredas que lá conduzem são accidentadas e escabrosas, e, depois de alcançada a meta almejada, quando se trata de condensar na obra d'arte os elementos colhidos n'este labor de exploração, importa expungil-a de tudo o que possa contrariar-lhe o caracter de synthese luminosa.

Pelos processos modernos a obra de imaginação importa uma tarefa improba, desde que o escriptor, antes de escrever, se impõe a laboriosa tarefa de observador infatigavel, inquirindo a realidade com paciencia, perseverança e criterio, colleccionando notas e documentos, possuindo-se em summa de seu assumpto mediante um estudo aturado e de todo o ponto equivalente ao que antecede um trabalho scientifico. Mas é n'este respigar de notas e documentos que entra em acção um dos talentos mais valiosos e delicados de que pode estar armado o artista e que se revelará na critica atilada com que fizer selecção d'esses materiaes, aproveitando os que teem um valor artistico real, e rejeitando os que são improprios da arte.

O genio para desferir vôos de aguia, não carece de uma formula preconcebida e de jurar bandeiras em determinada escóla, mas carece de bem

interpretar a natureza, e o realismo é simplesmente o melhor processo para se chegar a uma interpretação exacta e verdadeira, é o methodo que melhor quadra á arte, como á astronomia se ajusta melhor o methodo da observação, á physica a experiencia ou á chimica a analyse.

Sob este ponto de vista o genio não inventa, segundo a affirmação de Philarete Chasles; assim é que n'este sentido Dante não é inventor, quando vai haurir o pensamento inicial da Divina Comedia á obra de um frade que rimou chatamente as suas visões, como não o é Shakespeare apropriando-se para o seu *Rei Lear* de uma velha tragedia de 1594. Mas inventaram certamente, quando foram colher os materiaes para os seus trabalhos ao repositorio commum da tradição, da natureza, da vida humana em flagrante realidade, arrancando a esses materiaes transformados pela imaginação creadora o que até então jazia latente.

Na expressão de Philarete Chasles o genio fecunda mas não cria, e, em quanto Claudiano em Roma, Marini e Achillini na Italia moderna, Gongora em Hespanha, se inculcam como creadores, Montaigne, Shakspeare e Molière não se

arrogam outros meritos que não sejam estudar a natureza, o homem e o mundo.

Mas, havendo fecundação, tambem ha creação; transformar é crear, e esteril seria o estudo e a observação da natureza, degenerando na imitação chata, na copia servil, se d'este labor não resultasse um aspecto novo, uma interpretação original, uma creação emfim.

O genio não cria, subentendendo-se que não ha invenção que não tenha mais ou menos as suas raizes na natureza, na realidade. Sob este ponto de vista a expressão é verdadeira, mas é justamente da transformação por que passam os materiaes rebuscados na verdade natural que resulta a originalidade inventiva. Na laboração por que passa o que está creado ha uma verdadeira recreação.

O facto é que pouco importa que Dante se inspirasse para produzir a *Divina Comedia* na obra de Fr. Alberic; que Shakspeare, Milton, Molière recebessem para as suas creações as suggestões de uma idéa extranha; que Balzac no Pére Goriot reproduzisse do *Rei Lear* o motivo do pai que dá as entranhas pelas suas filhas, ou recreasse, em mais de um aspecto, o typo do

avarento tão magistralmente interpretado por Molière. O que interessa saber é se o escriptor pela inspiração propria, pelo poder transformador da imaginação, pelo cunho caracteristico do seu temperamento artistico, pela propria originalidade em summa, soube investigar um aspecto novo e o sublimou em toda a elevação de uma verdadeira comprehensão esthetica.

Os themas velhos rejuvenescem-se com idêas novas, e d'esta sorte muitas vezes os motivos reproduzidos e transformados erigem-se em monumentos que resplandecem no sol da gloria e da immortalidade, em quanto que as obras que encerram o pensamento originario d'esses padrões perduraveis ficam obscurecidos e soterrados no pó do esquecimento.

É assim que, a largos estadios, Plauto, Molière e Balzac fazem successivamente a analyse do avarento, ficando todos originaes e creadores.

Para inventar uma idéa, cujo germen se não encontre algures, seria preciso inventar a humanidade inteira.

IV

Necessidade do estylo nas obras de imaginação. — Mas estylo não é rhetorica. — A excessiva sobriedade e precisão do estylo nem na historia é possivel. — Quando é que o estylo na historia está em parallelo com o estylo na obra d'arte. — Pontos de contacto entre o historiador e o romancista. — Como a imaginação bem comprehendida é compativel com a sciencia. — Distincção entre imaginação e phantasia. — Comprehensão do estylo na obra d'arte. — Renovação da linguagem, do estylo e das imagens. — Os termos technicos e scientificos nas bellas-lettras.

O DESCRIPTIVO, accessorio na obra d'arte apezar da sua importancia na formula realista, por isso que é destinado a constituir o quadro em que se destacam as situações moraes e a elucidar a acção principal, póde ser mais ou menos exagerado segundo as tendencias peculiares a cada temperamento artistico; mas na formula realista tanto cabe a exactidão photographica de Flaubert, a exuberancia opolenta de

Zola de par com a profundeza da sua anatomia, o colorido pittoresco e a distincção dos Goncourt ou a fluencia e a graça scintillante de Daudet com a sua escalpellisação delicada, como a sobriedade elegante ou a precisão eloquente de Pascal.

Não é a formula naturalista que faz o estylo, mas o talento do escriptor. O que se não accommoda com o naturalismo é a falta de estylo. Obras d'arte sem estylo comdemna-as o naturalismo ou qualquer outra formula; porque a eloquencia penetrante do estylo é um grande factor para se conseguir a emoção, fim supremo da obra d'arte.

A difficuldade consiste principalmente em precisar o que seja estylo, que é cousa mui diversa da rhetorica.

Nem a rhetorica, o tom declamatorio e pomposo, nem a nimia sobriedade que muitos preconisam, correndo risco de frisar pela penuria, pela aridez, pela monotonia, e de reduzir á fria uniformidade de um relatorio a narração em que devem palpitar todos os fremitos de vida real. Só mui imperfeitamente se poderá fazer a pintura da vida, ferir a imaginação e despertar a

emoção sem a belleza da phrase e o encanto da forma.

A ideia sem a forma vale tão pouco, como a forma sem ideia. Que importa a alteza ou a originalidade do pensamento, se fica inaccessivel e obscuro como um diamante em agua turva?

Quantos auctores afugentam o leitor com a forma impenetravel, fastidiosa, suporifera que lhes veste o pensamento?

O exito do pensamento, como o do livro, depende essencialmente da expressão exacta, limpida luminosa que o traduza.

As arborescencias rhetoricas são tão nocivas á expressão de pensamento, como a obscuridade ou a negligencia, do mesmo modo que a preoccupação exagerada na sobriedade degenerará em atrophiamento da ideia.

Por isso os modernos escriptores naturalistas teem consagrado á questão do estylo a mais esmerada attenção. Elles comprehendem que a renovação artistica seria incompleta sem esta revolução na forma, sem esta transformação do estylo. N'esta revivescencia da locução que se renova e opulenta a arte renasce, como a natureza

quando irrompe gloriosa no esplendor das galas primaveraes.

Ha excessos, é certo, n'este enthusiasmo ardente de renovação, que se revelam na superabundancia de aspectos, de tons, de perspectivas nos romances de Zola, nos requintes do estylo exquisito, laborioso, nevropathico dos Goucourt, ou na correcção amaneirada de Daudet e na exuberancia do seu colorido oriental. Teem os defeitos das suas qualidades; mas estas demasias de florescencia, dimanadas de uma seiva exuberante, irão sendo mondadas pela critica.

Essa excessiva precisão scientifica do estylo nem porventura é toleravel na historia, que, apezar de seu moderno determinismo scientifico, tem uma proxima relação com a arte. Toda a vida humana entra no vasto quadro da historia; o historiador quando traça a physionomia dos povos, quando pinta os grandes caracteres, quando se agita em meio das grandes paixões que tumultuam em uma epocha notavel, é tambem um artista.

A moderna evolução que tanto approxima a historia da verdade pela critica, pela philosophia e pela sciencia, nunca a poderá fazer tão scien-

tifica que a prive d'essa feição artistica, em quanto a historia tiver por principal objectivo a comprehensão da alma da humanidade na marcha ascencional dos seus destinos.

São multiplos e complexos os dotes de um historiador; mas se, por um lado, se lhe requer exactidão em reconstruir o passado, paciencia na investigação escrupulosa, justiça e imparcialidade, o amor da verdade e a impassiblidade critica de um Thucydides, por outro lado tambem se lhe deve exigir que a sua narração se illumine ao fogo da imaginação que se communica á linguagem, innoculando nos espiritos a convicção pela eloquencia vigorosa, pela energia e limpidez da phrase, sem a rhetorica em que Tito Livio se espraia.

Quando mesmo o historiador, como entendem muitos, deva ser como que um estrangeiro sem amor da patria e do lar, o que não póde dispensar-se-lhe é o amor da humanidade, e que acrisole vivido e fervido este sentimento, que se commova para contagiar o leitor da sua fé, que, depois de se compenetrar da verdade, creia com ardor para irradiar a luz da sua crença, que se apaixone por ella para communicar, na corrente

electrica da emoção, as suas convicções, que seja em summa artista, depois de se ter sido critico e homem de sciencia.

Necessita tambem da imaginação, attributo primario do romancista que tambem é um historiador sob outros pontos de vista, para ver o que não está presente, pintar com vigor de traço e colorido o que está velado na noute do passado, e vivifical-o á luz da verdade, rasgando o sudario que amortalha os personagens e as gerações extinctas, e movendo-as vivas em uma verdadeira illusão da realidade com todas as suas paixões, com todos os seus caracteres distinctivos e originalidade propria. Isto não se faz sem o poder transformador da imaginação, sem as energias irradiantes de um temperamento de artista, sem este rutilante verdor da alma e do pensamento que difficilmente será transmittido a quem lê, se o estylo se ressentir de excessos de preconcebida singeleza e se acanhar em preoccupações de sobriedade. Não é só o critico e o philosopho com um estylo scientifico que poderá approximar da verdade esta parte da historia.

N'este ponto distanciamo-nos de G. Planche, quando diz que a historia nada tem que vêr com

a imaginação, para ficarmos com Villemain e Taine.

« Abstractions, compilations, controverses, — diz Taine no seu *Essai sur Tite Live* — doivent se fondre en une œuvre d'art au soufle de l'imagination, comme dans le moule de ce sculpteur d'Italie, l'argent, le plomb, le cuivre, les vases vils et les vases précieux, se fondirent pour former la statue d'un dieu ».

Nós, sem prescindir da imaginação no historiador, contentar-nos-hemos que ella fique subordinada com rigorosa disciplina ao imperio de outros dotes.

Se o desequilibrio se declara em proveito da imaginação, manifesta-se a aptidão do escriptor para outra ordem de trabalhos.

A imaginação, dissemos, é attributo capital do romancista, e n'este ponto, como em outros porventura, estamos tambem em divergencia com a theoria de Zola, que aliás a esquece no campo pratico, por isso mesmo que a temos por inexequivel, quando diz no *Naturalisme au thèatre.* « Dans le roman Balzac a été le hardi et puissant novateur qui a mis l'observation du savant à la place de l'imagination du poète ».

A imaginação, em uma rigorosa accepção scientifica, não é antinomica com a observação. O romance positivo e experimental baniu a phantasia; mas a imaginação, considerada como faculdade de deslocar as ideias do campo da abstracção, de tornar sensiveis e vivas todas as cousas da vida real, não pode ser repudiada nem pelo romancista, nem mesmo pelo homem de sciencia, sempre que tenha de evocar uma imagem concebida segundo a realidade e a verdade natural. Este talento de representar mentalmente por meio de imagens os objectos que não estão presentes aos nossos sentidos, e reproduzil-os veridicamente sob uma expressão adequada, é necessario a qualquer escriptor, e, segundo o seu maior ou menor verdor e intensidade, torna-o mais ou menos apto para os trabalhos mais ou menos proximos da poesia.

Imaginação e enthusiasmo nunca prejudicam a manifestação do pensamento. Descartes, desdobrando a tela do seu systema do mundo, tem faiscas de enthusiasmo poetico.

Pascal tomava certamente a imaginação como synonimo de phantasia, quando dizia d'ella «*cette maitresse d'erreur et de fausseté.*»

E, sem embargo de tal menosprezo, Tyndall observa que Pascal, Kepler e Newton eram dotados de temperamentos poeticos.

«*Imaginer dans le sens de la vérité* — diz E. Quinet — *c'est la raison même. Il y a une part d'imagination dans chaque découverte des sciences. Le savant qui trouve a commencé par deviner. L'imagination entre jusque dans les mathématiques; quand elle tarit, la science aussi s'arrête.*»

A alma dos verdadeiros sabios ha-de ser necessariamente um foco de enthusiasmo, e nas suas concepções, como nas inspirações dos poetas, ha um fundo de poesia, lava sempre ardente embora recalcada pela meditação.

A imaginação intervem para completar a obra da razão. Sem o concurso da imaginação como poderia o investigador nas sciencias pre-historicas pintar-nos o periodo genesiaco da formação do globo; as revoluções geologicas do periodo permico; a transformação dos seres desde as primeiras fórmas zoologicas, nem vegetaes nem animaes, que habitaram os mares confundidas nas algas marinhas; a apparição dos primeiros crustaceos e cetaceos que sahiram d'essa estructura rudimentar até ao anthropoide, o habitante

das arvores, e ao troglodita, habitador das cavernas; a physionomia da creação desde as primeiras vegetações enfezadas e rasteiras até á pompa exuberante das grandes florestas que se desatam em flores e fructos nas eras paradisiacas do periodo terciario; o aspecto monstruoso dos amphibios gigantescos, do peterodactylo, dragão apocalyptico, a um tempo ave, morcego e reptil; os duelos terriveis entre o ictyosauro e o plesiosauro na transição da vida dos mares para a conquista dos continentes; os combates titanicos dos primeiros trogloditas, mixto de homens e de bestas, com as feras colossaes, afundidos ainda na primitiva animalidade, arrastando com jubilo carnivoro a preza para o interior das grutas e cevando-se com goso bestial na carne palpitante e sangrenta?

Todo este labor scientifico ficaria incompleto sem o concurso da palheta do pintor e da imaginação do artista.

Quando esta faculdade ultrapassa os limites da realidade, da verdade natural, entra-se nos dominios da phantasia, da illusão ou da allucinação, e é esta imaginação visionaria que fica fóra da alçada da obra d'arte. A outra, a assimilação

sensoria que serve para completar e bem vestir as ideias, imprimir-lhes toda a nitidez de representação, é não só perfeitamente compativel com a rigorosa observação positiva e experimental, mas até necessaria e indeclinavel, sobretudo em uma obra d'arte.

A imaginação é conciliavel com a verdade; só a phantasia é sempre mentirosa.

Se a obra d'arte é uma coordenação interpretadora de elementos colhidos na realidade, refundidos e depurados no crysol do espirito humano, mal se comprehenderia este labor de selecção e reconstrucção, esta cristallisação das suggestões artisticas, sem o concurso da imaginação. É d'este processo intellectual, em que são concomitantes a observação e a imaginação, que resultam os elementos poeticos e emocionaes da obra d'arte.

Gustavo Planche define d'este modo a imaginação. Imaginar não é precisamente só vêr e recordar-se, é alguma cousa de tudo isto, mas é mais de que tudo isto; é ter a percepção do que não existe, do que nunca existiu, do que poderia existir; é defrontarmo-nos com a ideia apercebida com uma fé viva; é acreditar por ins-

tantes na celeste visão como no mundo que nos cerca.

Esta definição idealista dá azo á confusão de imaginação como phantasia. É esse um dos maiores perigos e dos maiores males do idealismo — degenerar no phantastico e no phantasioso.

Para se oppôr uma barreira, na definição do eminente critico, as invasões do idealismo phantasista, seria necessario accrescentar que, para haver fé viva quer na ideia apercebida, quer no que não existe nem existiu, é preciso que na creação artistica haja a possibilidade de uma completa conformidade com a natureza e com a realidade. A visão celeste que ultrapassa o ideal que se possa conceber em perfeito accordo com a verdade natural é precisamente a phantasia que arte e sciencia repellem, a phantasia que é antagonica com todos os processos de observação séria e analyse rigorosa. Esta distincção entre imaginação e phantasia é profundamente verdadeira e fundada na natureza exacta das cousas, e, sendo uma das bases fundamentaes da moderna renovação litteraria, é indispensavel á sua verdadeira comprehensão.

Na imaginação residem duas grandes forças

vivas que o escriptor, e muito menos o artista podem dispensar — enthusiasmo e espontaneidade creadora, as quaes se nos affiguram perfeitamente conciliaveis com uma positiva orientação philosophica e com a observação fiel da realidade.

Adquiridos os elementos positivos que resultam da sciencia e da interrogação exacta da natureza, nada obsta a que depois se dê livre curso á imaginação; a unica restricção, que mediante essa disciplina mental se impoz á inspiração artistica, é a que lhe veda transpôr os limites do quadro da verdade natural para se não desmandar nas extravagancias da phantasia. E essas suggestões da sciencia e da realidade colhida em flagrante correspondem aos materiaes que o chimico submette ao fogo para lhes extrahir uma essencia. A imaginação é o fogo que extrahe a essencia da ideia artistica ou poetica.

Substituir a imaginação pela simples e exclusiva sensação da realidade, da realidade que se limita rigorosamente á objectividade das cousas, não póde ser um processo plenamente scientifico, e muito menos um processo artistico em que não basta a sensação exterior das cousas, mas em

que tambem se requer o sentimento intimo da vida e da natureza.

No campo scientifico, como no campo artistico-litterario, já opinamos quando nos occupamos do methodo a seguir na applicação do realismo á arte, que a physiologia não basta. Sciencia e arte para se orientarem com segurança na investigação dos phenomenos sujeitos á sua alçada não podem prescindir da physiologia e da psychologia allianças, ou reduzidas a uma sciencia unica. A impressão exterior, a observação physiologica é a primeira que resalta, mas depois a sensação externa transforma-se psychologicamente para se haver do phenomeno observado um sentimento e uma comprehensão completa. E na laboração interna por que passa a observação exterior, a imaginação, sobretudo na arte, é chamada a intervir activamente.

No romance moderno, que é tambem como a historia um quadro da vida real, mas observado principalmente sob um ponto de vista psychologico e moral, força é com mais razão que o estylo se avivente e afervore na lava das paixões em que se embrenha. O romancista tem de ser necessariamente colorista, imaginoso sem artificio

phantasista, eloquente sem entonos rhetoricos no descriptivo que pinta com vigor e precisão a vida real, exacto sem superfluidades nem exaggero de minudencias, limpido e vivaz no estylo sem derramadas eflorescencias que prejudiquem a correcção, a elegancia e a nitidez do traço.

A linguagem póde ficar verdadeira sem deixar de se impregnar no colorido, de que a natureza é a mais viva e inexcedivel imagem.

O estylo que póde ajustar-se facilmente a um assumpto didactico e scientifico não póde convir a uma obra d'arte, que precisa principalmente de emocionar, embora para conseguir o fim almejado haja por vezes de se apoiar em um processo de laboração scientifico. E entre os extremos de uma pittoresca opulencia oriental e de certas friezas monotonas, que são a negação de toda a obra d'arte, não hesitaremos na escolha, e para o caso occorre-nos applicar o dito de um homem illustrado, em cuja presença se censurava a pompa pittoresca e opulenta de Buffon, o artista da natureza, como Linneo foi o seu operario, na phrase feliz de Arsene-Houssaye, e iniciador de uma eloquencia descriptiva, desconhecida dos escriptores do seu tempo, que, segundo

a distincção pontilheira de Grimm, tinha o genio do estylo, como Montaigne tinha o estylo do genio. Dizia esse defensor do estylo de Buffon: «Nem a todos é possivel escrever com seccura.»

O grande pintor da natureza encarregou-se de demonstrar, que á sciencia não repugna o brilho poetico e o colorido de uma palheta opulenta. E se assim não fôra estaria vedado á poetica o veio opulento dos progressos da sciencia, o qual está destinado a auxiliar o grande movimento de renovacão na poesia moderna.

A ideia sem estylo não é menos insupportavel do que o estylo sem ideia. Porque não ha de a ideia brilhar e insinuar-se melhor sob uma boa fórma? Com razão se póde dizer com Taine que sem o dom do estylo todos os outros dons esmaecem como se não existissem. A ideia é a alma, e o estylo é o corpo que a representa viva e sensivel: se a phrase não é correcta, precisa, adequada e expressiva, a ideia empallidece e deturpa-se, como a luz dubia, empanada pelo veu do crepusculo, que esfuma e desfigura os objectos.

Buffon, com todo o seu culto exagerado pela forma, em concordancia com o esmero dos seus punhos rendilhados e com os requintes do seu

trajo ceremonioso quando trabalhava, imprime, é certo, ao seu estylo a mesma magnificencia que irradia de toda a sua personalidade pomposa, mas em compensação era lido.

O seculo XVIII teve o culto da forma, e não será paradoxo affirmar que a grande influencia d'esse seculo eminentemente philosophico e litterario se explica em parte pela fascinação exercida pela elegancia e correcção da linguagem.

O assumpto mais ameno, engastado em um estylo desleixado e confuso, faz arrefecer a attenção até de todo em todo afuguental-a espavorida em um bocejo.

Na questão do estylo o *eureka* está no colorido nitente, no traço vigoroso, sem o ornato artificioso, na expressão verdadeira que vai ao encontro da concepção que irrompe nitida da reflexão. Não se subordina a forma á essencia, o fim aos meios.

Não é quando Flaubert, este Celini da fórma, este grande burilador da phrase, passa horas com a cabeça soterrada entre as mãos para achar uma palavra, que a nossa admiração mais incondicionalmente se lhe rende. Pelo contrario preferimos que a meditação recaia principalmente sobre a

ideia: amadurecido o pensamento pela reflexão, emocionado o escriptor pelo seu assumpto, a phrase resaltará luminosa a abraçar-se harmonica com a ideia.

Só se dirá bem o que fôr bem pensado: a belleza, o vigor, a originalidade do estylo resultam d'esta perfeita identificação do escriptor com o seu assumpto. Para ser moderno é preciso sel-o pelo pensamento e pela fórma.

A eloquencia descriptiva que se observa no romance moderno é até certo ponto uma necessidade, por isso mesmo que é da indole e da essencia do naturalismo o estudo dos themas profundo, aturado e consciencioso.

É possivel que o naturalismo creasse um estylo proprio, que seja uma das suas caracteristicas, mas não para que a realidade deixe de ser vista como os objectos atravez do crystal, nem para comprimir a arte nos moldes de uma formula preconcebida. Pelo contrario é para banir o convencionalismo e toda a quinquilharia de uma dicção empolada e falsa que se alargou o dominio das imagens, renovando a linguagem, mas ao mesmo tempo immergindo-a em pleno ambiente vivido da natureza.

O estylo, na phrase de Sacy, é a belleza do pensamento, como as arvores, as aguas, a luz, são a belleza do mundo.

Naturalmente o espirito abre-se mais sympathicamente á luz que se esparge benefica e amoravel na atmosphera limpida, do que á humidade crassa de um dia pardacento e brumoso.

A ideia inocula-se melhor pela seducção da forma, do mesmo modo que a alma se insinua mais facilmente pela expressão attrahente do rosto.

Mas não se entenda que expungir do estylo estas ramalhudas eflorescencias de linguagem que abafam a ideia, é despojal-o d'este sentimento da côr que na pintura moderna tem o seu equivalente.

A arte hellenica com todo o seu esplendor não teve o sentimento da côr como os modernos: na Grecia antiga, onde o corpo se ostenta semi-nu, a arte tinha de ser principalmente esculptural. Ao colorido antepunha-se o traço correcto, a linha harmoniosa.

O sentimento da côr em todo o seu brilho e delicadeza expandiu-se em Ticiano; foi preciso que surgisse outra civilisação, que se educasse diversamente a nossa sensibilidade esthetica pa-

ra se attingir este pleno desabrochar do colorido.

No estylo, sobretudo no estylo das obras de imaginação, deve haver alguma cousa de equivalente áquillo que a natureza tem de mais poetico e immutavel. Por isso a moderna formula artistico-litteraria, que invoca como lei primaria e suprema da sua esthetica a observação fiel da natureza, ha-de ser colorista.

E. Zola, assistindo ao despertar dos mercados de Paris, extasia-se perante as gradações, as tonalidades, as gamas de colorido que alli vibram ao toque magico da luz alvorecente e crescente, como em um colossal kaleidoscopo.

O pincel descriptivo impregna-se nas tintas mais vivas da palheta do artista; expande-se triumphante a imaginação, a imaginação que o critico e o reformador quer renegar, mas que teima em adherir como a tunica de Nessus, e da qual mau grado o artista não pode despojar-se, em quanto a arte fôr a arte.

O colorido da linguagem forma-se principalmente pelas imagens, e estas, como a arte, estão sujeitas ás leis de renovação; a ideia poetica não póde ser traduzida com expressão e nitidez por

imagens gastas, que se stratificam na lingua como modelos fosseis e immutaveis, discordando profundamente do derradeiro estado de cousas.

Estamos tão distantes dos que acceitam sem criterio todas as innovações que deturpam a autonomia e a nativa nobreza da lingua, como dos que se mumificam na adoração fetichista e intransigente de um purismo classico, exageradamente convencional acanhado e compressivo.

A linguagem para ser uma cousa viva ha-de acompanhar o movimento das ideias, e as modificações evolutivas da civilisação.

O progresso das sciencias e o incremento da massa dos conhecimentos humanos impõem irremissivelmente uma certa renovação de linguagem e uma nacionalisação de vocabulos que opulentem a lingua sem a viciarem.

Um dos peccados que se imputa ao naturalismo é servir-se de expressões technicas e scientificas, e d'ahi se tira uma das razões especiosas em que se funda a pretendida confusão de arte e sciencia.

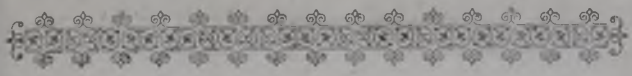
Certamente com palavras simples podem criar-se imagens novas que traduzam a ideia expressivamente, e tambem não é menos certo que as mesmas palavras, universaes, familiares á gran-

de maioria, alheias a qualquer especialidade, fazem o estylo limpido e comprehensivel ao maior numero. E todavia esse uso de palavras technicas que constitue um dos artigos do libello accusatorio volve-se para nós em um dos meritos da moderna formula.

Á medida que a sciencia vai alargando, em marcha progressiva e ascensional, a sua influencia, a linguagem generalisar-se-ha cada vez mais ao alcance de todos. Reconhecida a veracidade d'este facto deve desapparecer a repugnancia ao uso de termos technicos, desde que exprimam a ideia com mais verdade e precisão.

As palavras simples alcançam um numero maior de leitores, mas os termos especiaes avantajam-se-lhes em apresentar a ideia com mais energia e precisão.

O emprego reiterado das palavras scientificas, a par e passo que a massa dos conhecimentos augmenta, irá generalisando este vocabulario novo até o familiarisar pondo-o em parallelo com os termos simples, e d'este modo dar-se-ha mais um passo para se attingir o ideal na questão de estylo, ideal que consiste na limpidez, energia e precisão.



V

O que é o naturalismo no seu mais largo ponto de vista e o que elle deixa de ser em uma acepção mais restricta. — O naturalismo corresponde na arte ao positivismo na sciencia. — A liberdade do pensamento litterario é uma consequencia da emancipação do pensamento politico. — As theorias do romantismo em contradicção com as suas obras. — O romantismo foi revolucionario, emquanto que o naturalismo tira a sua força da evolução. — O depoimento insuspeito de Gustave Planche na pendencia de naturalismo contra o romantismo. — A accusação de que o naturalismo se subordina a formulas preconcebidas carece de fundamento. — Mostra-se que o methodo naturalista não pode produzir nem a monotonia nem a uniformidade. — A unica uniformidade dos naturalistas consiste na conformidade com a verdade. — Perversão do gosto artistico-litterario produzida pelos desmandos do romantismo em briga com os seus intuitos theoricos. — Em que reside principalmente a innovação do naturalismo. — O estudo da natureza e da realidade vem da infancia da arte, mas acompanha as transformações por que passa a humanidade. — A arte progride com os progressos do genero humauo. — Só um pessimismo á Schopenhauer pode ver na arte um retrocesso. — O pessimismo, para ser o ponto de vista dos espiritos superiores, como deve ser considerado.

STE movimento de renovação naturalista ha-de alcançar todos os elementos constitutivos da obra de arte, o estylo, a linguagem dos per-

sonagens, a pintura dos caracteres, o movimento das paixões, a acção principal e os accessorios.

Compendiemos mais uma vez o pensamento de alevantar a comprehensão do naturalismo a um ponto de vista mais largo, definindo-o um resultado synthetico de uma observação sobre a realidade, vasado em moldes estheticos á luz da sciencia positiva.

O naturalismo deve de ser isto na sua accepção mais lata, e em um sentido mais estricto não é nem a exploração systematica da nudez torpe, das gangrenas sociaes, nem a estreita preoccupação em evitar, attenuar ou encobrir as asperezas da vida real. Investe com todas as escabrosidades sem se desviar da linha traçada em direitura ao seu fito, e sómente repudia o que não importa ou repugna aos fins da arte, sem suggerir uma ideia falsa da vida e da realidade das cousas.

O que em vão tentou o romantismo é hoje victoriosamente affirmado pelo naturalismo, e se os intuitos que hoje triumpham eram os mesmos a que visava a revolução romantica, a verdade é que foram falseados e que d'esse grande movimento litterario só ficou á liberdade de pensa-

mento litterario que corresponde á liberdade politica. A revolução romantica foi iconoclasta; demoliu, mas sobre as ruinas do edificio arrasado não reconstruiu obra perduravel. Pretendendo banir o preconceito da copia servil dos modelos consagrados e restabelecer na arte o imperio da natureza, apenas logrou implantar uma indisciplina litteraria pelo abuso da phantasia.

Por isso o realismo desempenha na arte uma missão correspondente á do positivismo na sciencia. O romantismo serve de ponto de transição do classissismo para o naturalismo, e como que corresponde ao estado metaphysico, transição na sciencia do estado theologico para o estado positivo.

A revolução na sua impetuosidade foi como uma explosão vulcanica, cuja lava incandescente e liquefacta se petrifica logo após a irrupção nos alicerces em que veio assentar o edificio glorioso do naturalismo.

O realismo, oppondo um dique á corrente do romantismo transviado em sentimentalidades dissolventes e em phantasias que brigam com a verdade natural e com o senso commum, veio completar o movimento litterario de 1830, que

emancipou o pensamento do jugo secular da imitação classica. A par e passo que alvorecem os primeiros clarões da liberdade politica, reponta no horisonte litterario a emancipação artistica: a independencia intellectual completa-se após a independencia politica. A philosophia e a liberdade alliançam-se para firmarem a dignidade das lettras.

A inspiração esterelisada pela adoração servil e exclusiva dos modelos classicos renova-se nas fontes vivas da natureza; mas o romantismo transvia-se da sua missão renovadora e reformadora. Alarga a area do pensamento litterario, mas, em vez de se conservar dentro do quadro immenso da natureza, acaba por substituir uma rhetorica a outra rhetorica, umas ficções a outras ficções, uns titeres a outros titeres.

O romantismo tambem proclamou a proscripção do bysantismo litterario, dos personagens de convenção, dos manequins classicos; exhortou-se que se fallasse uma linguagem mais simples, mais familiar e mais verdadeira, e todavia, sob estes pontos de vista capitalissimos, a obra do romantismo, desentranhando-se em uma fecundidade assoberbante de volumes, deixou as cousas no mesmo estado.

E' por isso que a evolução naturalista, se impõe como uma dupla necessidade, quer a consideremos como correctivo e complemento da revolução romantica, quer se encare como inevitavel transformação, que corresponde na arte á phase de evolução positiva na sciencia.

Não conquista o terreno em um impeto fogoso, como o romantismo que implantou o seu estandarte revolucionario com estrondosa audacia; mas não deixa de afundar raizes, embora com mais aturado esforço para vencer uma maior resistencia. O naturalismo é evolucionario, em quanto que o movimento romantico foi mais revolucionario, e por isso mesmo que a sua germinação tem sido mais lenta, o seu triumpho é mais seguro. Quanto mais tempo fermenta uma ideia, com mais violencia apaixona por fim o maior numero.

Pedro o Eremita, com todo o fanatismo de sua propaganda, não faria vingar a ideia das *Cruzadas*, inutilmente apostolada vinte annos antes por um papa, se não fôra precedida de um longo periodo de germinação.

E não é uma ou outra obra de merito que pode prolongar a vida do romantismo, expurgal-o

dos seus defeitos e escoral-o na sua ruina: essas obras d'arte ficam, porque são sempre immortaes todas as manifestações superiores do talento, dadas certas condições, qualquer que seja a escola ou a formula artistica em que se filiem. Salva-se o escriptor com a sua obra, porque os materiaes resistentes são de valia e amestrada a mão que os cinzelou; mas não se provou que não ficasse melhor por outro processo, ou que a formula não é viciosa.

O retrocesso a uma litteratura que falseia a verdade natural já agora é impossivel; o romantismo já se não levanta da sua agonia. Gustavo Planche, que não é realista, proferiu um *veredictum* insuspeito, atacando na inviolabilidade da sua realeza Victor Hugo, o pontifice magno do conclave romantico.

A renovação litteraria está feita; conquistou-se por fim a verdade para a arte, sem embargo da accusação de que se subordina a observação a formulas preconcebidas, a processos estereotypados que suffocam em germen as faculdades e aptidões.

Justamente a maior força do naturalismo é emancipar a arte de processos que se reduzem

á observancia de regras convencionaes e á imitação de modelos eternos e immutaveis; é desaffrontar a inspiração artistica de convenções rotineiras e estafadas que já não logram despertar emoção; é consolidar a liberdade de pensamento, emancipado de formulas preconcebidas, de processos estereotypados, desvendando um horisonte após outro horisonte no espaço livre, dentro do ambito da natureza conhecida, onde podem desferir o vôo das largas inspirações todos os talentos, na diversidade das suas tendencias e aptidões.

A formula naturalista tem apenas por confins a immensa peripheria do quadro da natureza e da vida real: a unica restricção é orientar os seus ideaes para o escopo do verdadeiro e do cognoscivel. Esse outro ideal, aspiração morbida e vaporosa, que foge da vida para se internar nos aureos nimbos do mysterio e da phantasia, é que o naturalismo quer expungido da arte.

O novo ideal finda no ponto de intersecção onde começa o incognoscivel, e, se ultrapassa este limite, não vai estonteado em impulsos de vagabundagem devaneadora, mas norteado pelas conquistas da sciencia que pelos methodos exactos alarga a area do cognoscivel.

Sustentar que a formula realista acanha a imaginação e a liberdade do pensamento, que é a alma das lettras, a inspiradora de poesia e da eloquencia, equivale a affirmar, que o espirito não pode alar-se livremente no ambito que tem por unico limite a peripheria incommensuravel da natureza.

Formula preconcebida increpam uns; uniformidade monotona, resultante de uma observação exclusiva, limitada a determinados aspectos da realidade, arguem outros. Mas onde está essa uniformidade e essa monotonia na variada galeria dos modernos escriptores realistas, destacando-se todos em uma multiplicidade de aspectos diversos?

Em que se confundem Balzac, Flaubert, Zola, Daudet, Ivan Tourguenef, Goncourt, Texier le Senne, a não ser no accordo de todos em respeitarem a verdade natural? Emancipados do jugo de quaesquer convenções, de quaesquer modelos que não sejam os da natureza e da vida real, dentro d'este vasto quadro dão livre curso ás tendencias individuaes, ás aptidões caracteristicas que lhes accentuam a originalidade, encontrando-se sómente na uniformidade de um unico

ponto de vista que consiste em serem verdadeiros.

Exceptuada esta uniformidade lá fica a variedade na interpretação, esta diversidade na maneira de observar e comprehender a realidade, este factor variavel com os temperamentos e com os dotes do escriptor que, interpondo-se entre a objectividade do modelo e a subjectividade da entidade artistica, constitue a alçaprema da obra d'arte. Pode a nossa sympathia inclinar-se mais para um ou para outro escriptor, segundo os pontos de vista em que elle se colloca; mas o que importa, o que é capital, é que, embora variem os aspectos, prevaleça sempre a fidelidade de observação, e a interpretação não falseie a verdade.

Reproduza a imaginação creadora do artista, como um espelho, as cousas da realidade. Nem todos os espelhos reflectem as imagens do mesmo modo, mas nenhum espelho nos dá a representação de um pinheiro em vez de um carvalho. A diversidade na interpretação artistica é equivalente no espelho ás variantes na representação das imagens sem alteração de essencia e da verdade fundamental.

Em todo o caso sem a imagem da realidade,

que é a base fundamental da arte como da mentalidade humana, a inspiração creadora e original é impossivel, posta a questão no campo theorico sob o seu mais largo ponto de vista que nada tem que ver com o ponto de vista especial em que se colloca cada escriptor. Todas as grandes obras que se fundem no bronze monumental da immortalidade geram-se ao bafo fertilisador da inspiração directa na natureza e na realidade; a imitação dos modelos consagrados é esterilisadora; não ha talento que salve da mediocridade o que se vicia n'esta origem, ficando sempre inferior ao modelo.

Foi o que succedeu a Gœthe, apesar de toda a sua originalidade e inspiração geniaes, intentando com o seu poema Achilleide intercalar um episodio na Iliada e preencher a lacuna que se lhe figurou existir entre a morte de Achilles e a retirada dos Gregos.

Schiller prognosticou o mallogro da tentativa, *quando mesmo Homero e a Grecia ainda existissem,* e mais tarde o auctor do Fausto reconheceu o erro.

Processo preconcebido só o teem os escriptores realistas, se por tal entendermos a confor-

midade com a verdade e com a logica. É ahi que superabundam os seus modelos; mas emancipam-se dos que são impostos pelos canons da rotina. Guiados pelo mesmo fio conductor que de prespectivas tão diversas e accidentadas como as da propria natureza em que se inspiram!

Que multiplicidade de caracteres, de figuras vivas, surprehendidas em flagrante realidade no conflicto das suas paixões, agitando-se no franco exercicio de todos os seus movimentos naturaes, irrompendo da complexa natureza humana, com todas as alternativas e desegualdades de temperamento e caracter!

Sem antitheses monstruosas, sem estas amalgamas disparatadas, que transfundem no mesmo caracter sentimentos contradictorios e inconciliaveis, sem estas subitas mutações inexplicaveis e inexplicadas dos sentimentos dos personagens, irrisão da verdade natural e da logica, sem a rhetorica emphatica ou ramalhuda, imbrincada em um labyrintho de arabescos amaneirados, substituindo-se á naturalidade do dialogo e ao descriptivo pittoresco, mas nitido e verdadeiro, contrastam esses typos com os modelos da convenção, de uma regularidade facticia e banal,

quando não degeneram no monstro, automaticos como titeres que ostentassem em rotulos sobre as frontes a virtude, o vicio, ou o grande sentimento que vão representar.

O realismo nunca pode ser um processo acanhado que encurte os vôos da inspiração; a formula é tão ampla como a propria natureza em que se move, e em coarctar as fugas sonhadoras para as nebulosidades da phantasia e da ficção não se amesquinha, mas aperfeiçôa-se. Caprichos, phantasias na arte só aquellas que esta fada prestigiosa, chamada natureza, suggere á imaginação.

Apresentar as situações sem explicar os motivos, pretender pintar um caracter sem attenção pelas condições influenciadoras de meio e muito menos pela acção poderosa de hereditariedade, dos antecedentes de atavismo que fazem muitas vezes que o ascendente se revele e se continue no descendente, imprimir aos caracteres uma malleabilidade que se accommode ás necessidades de uma intriga caprichosa, mas que briga até com o simples bom senso, caminhar atravez da acção ao acaso e ao sabor da phantasia, ir direito ao desenlace sem preoccupações pela lo-

gica e pela verdade, pode ser uma tarefa facil, agradavel, e accessivel a intellectos rudimentares, mas não é a verdadeira arte nem a arte verdadeira.

Mas — estamos prevendo a objecção — já não é de hoje que a arte visa á observação da verdade natural, á pintura da humanidade, ao estudo e interpretação do modelo humano e á reprovação de tudo o que é ficticio e convencional. Já no prefacio de Cromwell se proclamou que a arte só na verdade se deve inspirar, e o que hoje é objectivo das mais fervidas aspirações do naturalismo vem desde longe apregoado pela critica, representada pelos seus mais conspicuos luminares. M.me de Staël escreveu que a litteratura é a expressão da sociedade, e já La Bruyére se antecipara ao mesmo pensamento, rebuçado na sorridencia de uma espirituosa ironia, quando disse: — *Je rends á mon siecle ce qu'il m'a prêté.*

Esta phrase delicadamente maliciosa poderia bem inscrever-se como lemma na bandeira do naturalismo.

A verdade, porem, é que a arte, alem de andar muito arredada d'essa orientação, só pela formula realista alcançou o maximo alargamento

dos seus horisontes na plena eflorescencia do pensamento livre.

Na crise aguda do sentimentalismo romantico, personificado em Arlincourt, a perversão do gosto chegou a ponto de parecer detestavel a naturalidade e a verdade. Se na obra da arte não havia o artificio e um bom sarapatel de sentimentos convencionaes, exaltados até ao quinto ceo da affectação, dizia-se com desdem que o livro não tinha ideal. Uma tal concepção do ideal era a enthronisação da mentira na arte, e o ingenuo dogmatismo, com que hoje ainda por vezes se ouve desdenhar do naturalismo por não ter ideal, não é mais do que um reflexo d'essa falsa comprehensão.

Succedia como em Roma, quando o tom declamatorio e a convenção invadiam as bellas-lettras, corrompendo a espontaneidade da inspiração e a naturalidade da emoção. Então, diz Taine no seu *Essai sur Tite Live,* a naturalidade e a verdade, por incomprehensiveis, tornaram-se monstruosas.

Concedemos que o naturalismo nada innovou pretendendo inspirar-se na realidade e no estudo do documento humano; mas desde que se creou

uma formula litteraria revolucionaria, e á sombra d'ella se violaram anarchicamente as leis da boa esthetica, é justo e é necessario que se lhe opponha outra formula e se hasteie no campo litterario uma nova bandeira que restabeleça a verdadeira doutrina, ao mesmo tempo que symbolise uma certa transformação que se vai operando no gosto e no criterio artistico, mesmo dentro dos preceitos eternos que regem as superiores manifestações do bello. A innovação reside principalmente n'esta ultima caracteristica.

O naturalismo alarga e profunda os horisontes acclarados a uma luz que cresce de intensidade.

Já tocamos este ponto no prologo do *Senhor Deputado* e recordaremos o que então dissemos:

«Mas o romantismo tambem quer que a arte se inspire na natureza e na realidade; o *documento humano* não é innovação da moderna escóla. Desde os quadros realistas da Odyssea até Claudio Frollo, calcinado no fogo da sua paixão insaciada, a arte não tem querido outra cousa que não seja o que ha duzentos queria Boileau

Que le nature donc soit votre étude unique.

O que não obstou a pôr-se em briga com a falsidade d'est'outro verso:

D'un pinceau delicat l'artifice agrèable
Du plus affreux objet fait un objet aimable.

Sem negarmos ao romantismo as suas boas intenções, duvidaremos simplesmente da efficacia dos seus processos em guiar a arte na vereda luminosa da verdade natural».

De facto collocados n'este largo ponto de vista — o estudo da natureza e da realidade como fonte primaria de toda a esthetica — o naturalismo vem de longe, procede da infancia da arte; mas, partindo d'este ponto culminante, quantos desvios, quantas aberrações em tantas phases da historia artistico-literaria da humanidade?

Depois é necessario considerar as successivas transformações do genero humano na sua marcha ascensional e evolutiva de progresso: implantar hoje a arte como a entendiam os gregos equivaleria a pretender que a antiguidade, com todas as circumstancias e condições em que floresceu, ressurgisse em pleno seculo XIX. No fundo e na

essencia a theoria da verdade natural e da realidade subsistiu nas antigas como nas modernas civilisações, modificada porém pela necessidade da adaptação ás novas circumstancias que transformam o mundo hodierno. A ave deixa porventura de fazer o ninho, porque hoje não se lhe deparam os mesmos materiaes com que se architectaram os primitivos ninhos?

A arte grega, sem deixar de ser uma das mais radiosas eflorescencias da civilisação humana, não póde ser todavia o eterno modelo além do qual o progresso não é possivel. Só um pessimismo á Schopenhauer apodará de barbaros os modernos perante a arte hellenica, para d'este modo poder reforçar umas theorias desesperadoras do futuro da humanidade, da sua gradativa perfectibilidade, reduzindo todas as aspirações de felicidade unicamente á preoccupação egoista de supprimir quanto possivel as causas de desprazer, e resumindo o ideal supremo do destino humano na não existencia pela inconsciencia.

O pessimismo pode muito bem ser o ponto de vista dos espiritos superiores, não para se resvalar nas theorias desoladoras de toda a negação

de progresso e de futuro melhor, mas precisamente porque n'elle se pode alimentar o mais fervido estimulo para as aspirações do aperfeiçoamento humano. A these de Leibnitz de que este é o melhor de todos os mundos possiveis, é que póde degenerar em um optimismo, privilegio dos frivolos, dos accomodaticios, e indolentes, o qual affrouxará todos os anceios, todas as tensões da vontade para um estado melhor. Reprove-se mas para melhorar. Não nos subordinemos ao estado actual das cousas e ás circumstancias como ellas são, mas que esta rebellião se inspire em intuitos superiores que imprimam á vontade a contensão precisa para que ellas sejam o que deveriam ser. É este o pessimismo dos homens superiores, e este pessimismo deixa de ser melancholico ou hypocondriaco, quando é coroado pelo triumpho o ardor empenhado na propaganda de uma convicção arreigada e na mira de um objectivo alevantado. O pessimismo assim entendido é uma grande força social, e só exagerado ou incomprehendido se converte em principio morbido e nocivo. Flaubert, encarniçado contra a *bêtise humaine* é frisante exemplo d'essa exageração, que

se volve porventura em uma variante d'essa mesma parvulez humana.

E todavia em quanto Flaubert, debatendo-se contra a insensatez humana em pró de um ideal de progresso e aperfeiçoamento, se deprime, azeda, atormenta e infelicita, Schopenhauer, em cuja philosophia lugubre não bruxuleia raio de esperança, ostenta uma velhice ditosa e robusta, rejubilando-se de que os tratados sobre longevidade concluam que deve ser de cem annos o termo regular da vida humana. É que, pondo de parte a questão de temperamentos, o pessimismo de Schopenhauer é egoista, em quanto que o de Flaubert é altruista.

Quanto mais um espirito superior se adianta á sua epocha, menos facil lhe será conciliar-se com o optimismo.

Não é dos optimistas que a humanidade recebe o impulso para novos horisontes de progresso e civilisação.

É n'este facto que se funda a observação de Aristoteles com relação á tendencia dos grandes homens para a melancholia. Soffrem com o atrazo da humanidade; mas, quando os fortifica uma sensata orientação philosophica, contrapõem-se a

essa depressão as energias vivificadoras que derivam da fé no futuro, que os vingará da indifferença, do esquecimento ou da hostilidade do seu tempo.

No sentido lato de que a verdade natural e a realidade foram o germen e a seiva da arte, o naturalismo seguramente não é uma innovação, procede das entranhas da propria natureza, fonte de toda a verdade. A innovação consiste em restabelecer realmente o triumpho de um principio decahido e desvirtuado, amoldando-o ás exigencias do moderno movimento intellectual e ás influencias que actuam sobre o meio social.

Entre o naturalismo antigo e o naturalismo moderno cava-se, é certo, o abysmo dos seculos; mas ao mesmo tempo tocam-se pelos reflexos inextinguiveis da verdade suprema que é de todos os tempos.

E. Zola brada e protesta que nada inventou, quando lhe exprobram zombeteiramente que os seus ideaes de reformador são velhos como o mundo. A maior gloria que o illustre critico e romancista reclama para si é justamente por defender esses velhos ideaes.

« Ne dirait-on pas — argumenta o vigoroso po-

lemista — qu'il me faudrait inventer une nouvelle religion pour être pris au serieux! Vous n'inventez rien: donc, vous ne comptez pas, vous rabâchez. Mais, precisement, c'est parce que je n'invente pas que jé suis sur un terrain solide. On a inventé le romantisme; jé veux dire qu'on a ressuscité le quinzième siécle et le seiziême sur le terrain nouveau de notre siécle, où le passé ne pouvait reprendre racine Aussi le romantisme a-t-il vécu cinquante ans à peine; il étail factice, il ne répondait qu'a une evolution temporarie, il devait disparaitre avec ses inventeurs ». (1)

E. Zola, declinando de si o pontificado da moderna formula naturalista, revindica-o para o auctor da *Comedia Humana*. Balzac é o primeiro a conceber a formula que na arte moderna dá accesso á corrente, que já deriva das eminencias do seculo XVIII, e impulsiona os espiritos para a observação exacta da realidade e para a rigorosa conformidade com a verdade. Sómente essa formula continua-se e aperfeiçoa-se em Flaubert, em Zola e em toda a moderna pleiade dos romancistas verdadeiros. E de facto continual-a e

(1) Le Naturalisme au thèatre. Pag. 174

aperfeiçoal-a é a grande missão da geração moderna, fixando-se definitivamente o moderno ideal artistico perante o grande movimento intellectual que vem repercutido da sciencia com uma irresistivel energia renovadora.

VI

O facto de que o verdadeiro talento prescinde de processos preconcebidos é mais uma prova da necessidade de uma formula que discipline as intelligencias, sem coarctar a liberdade de pensamento. — O genio, nos impetos criadores, rompe com a convenção, com a rotina e com os modelos consagrados, mas conforma-se com a natureza e com a verdade. — Assim procede a formula naturalista. — Shakespeare fulminado por Voltaire, porque foi um innovador no livre arrojo com que se emancipou das convenções. — Shakespeare hoje seria um realista. — Como da observação exacta da realidade, pelo methodo naturalista, resulta a uniformidade na verdade e a variedade na interpretação artistica. — O naturalismo corrige os excessos do idealismo, como o positivismo corrige os erros da metaphysica. — Na alçada do romance pode entrar o que for contrario á ideia poetica, em quanto a transformação por que passa o romance não se definir e fixar tambem na poesia. — O que é a poesia segundo o moderno criterio. — O romance moderno, como elle deve ser comprehendido, é uma força social e um auxiliar da historia. — Como é que o romance pode suggerir á historia valioso subsidio e se converte em instrumento de civilisação.

AS GRANDES obras primas não se produziram sob a influencia de uma certa escola; o genio não se subordina a determinada formula,

ou antes adapta-se a qualquer formula. Para que é, pois, o preconceito de uma formula na arte?

Mas por isso mesmo que, descendo-se das theorias ao campo da applicação, a imaginação creadora se indisciplina e aberra dos verdadeiros principios, quando se manifesta excepcionalmente nas concepções dos talentos privilegiados, é que se impõe a necessidade de uma formula, que, condensando as leis estheticas em uma synthese lucida e exacta, se alevante em fanal que illumine as veredas escabrosas da arte, e fixe um methodo e uma disciplina mental que ponha um dique a largos desvios dos fins superiores de uma boa esthetica.

Prevost com *Manon Lescaut*, Le Sage com *Gil Blas*, *Prosper Merimée* com a *Chronique de Charles IX*, *Tamango*, *Le Vase Etrusque*, Swift com as *Viagens de Gulliver*, Poë com o *Robinson*, Richardson com *Clarisse*, Cervantes com *D. Quichote*, e todos os grandes escriptores que legaram monumentos perduraveis, porque, antes de haver realistas, souberam ser profundamente humanos e verdadeiros, mostrando d'este modo que a boa esthetica nunca póde andar divorciada da natureza e da verdade, encarregam-se de dar

a prova mais eloquente da inadiavel necessidade de reduzir esse principio, que rege superiormente as obras d'arte, a uma formula que, sem coarctar a liberdade do pensamento, discipline methodicamente as imaginações, apoiando-se por um lado na renovação do gosto litterario, e por outro na evolução philosophica e scientifica.

Depois não é certo que muitas vezes os proprios genios se transviam em exagerações, extravagancias, irregularidades, embora logo as redimam em impetos de ardente inspiração que se alevanta em vôos de aguia? Pois é precisamente a essas exagerações, a essas extravagancias e irregularidades que se destina como correctivo essa disciplina mental, essa formula que é expressão e synthese das leis estheticas.

Impugnando o naturalismo o snr. visconde de Benalcanfor cita Edmundo About, que, fallando de H. Mounier o auctor das scenas populares, escrevia as seguintes linhas:

« Henrique de Mounier, homem de espirito e dotado de uma certa finura de observação, apanhou o que pôde á realidade, sem, todavia, escrever no seu chapeo o nome de realista. Representou porteiros, como Racine e Shakespeare

representaram homens. Seus heroes teem os costumes, os gestos e a linguagem de sua profissão.

Se passardes á superficie, ficareis satisfeito com a obra; assim acontece á turba popular. Abstei-vos de revolver mais fundo, seria trabalho perdido. Não achareis esta eterna e immutavel natureza humana que os grandes artistas sabem reproduzir em tudo mesmo sob o involtorio dos porteiros; este realista sem pretensões deitou-se affoutamente á cata da natureza; agarrou-a por uma banda, como o rapaz, que corre atraz do lagarto e que o apanha pela cauda. Que pensareis, porém, do gaiato presumpçoso que, tendo-lhe ficado nas mãos a cauda do lagarto, se pozesse a gritar por toda a parte, floreando o seu tropheu: « Eis aqui o lagarto real e verdadeiro! Ninguem o havia descoberto antes de mim. Os que vos mostravam lagartos inteiros com cabeça, corpo e tudo, abusaram da vossa boa fé; no lagarto só ha real este pedaço da cauda ».

E accrescenta o snr. visconde de Benalcanfôr. « A pintura dos caracteres profundamente humanos, com a verdade rude das suas paixões boas e dos seus affectos depravados, confesse-

mol-o, data de épocas anteriores a Balzac, a Flaubert e a Zola. E nos entrechos e nos poemas dos grandes mestres, vasados nos moldes idealistas, abundam individualidades copiadas do *mú* da natureza humana.

Essas creações são o resultado profundo do estudo de accumulados documentos humanos.

Podem coloril-os diversamente os accidentes de logar e de tempo, sem nunca lhes alterar os materiaes genuinamente humanos de que são fabricados.

Em Othello e Hamlet, em Falstaff e Sancho Pansa, para não citar outros personagens, que fundo immenso de verdade? Que de *documentos humanos* (para usar de uma linguagem de Zola) foram compulsados por Shakespeare e Cervantes para n'aquelles cerebros privilegiados se individualisarem accentuadas, vivazes, palpitantes, essas personificações inimitaveis que vivem atravez dos seculos uma vida immortal! »

Certamente não é producto de uma formula e de um certo methodo a immortalidade de Shakespeare, de Cervantes e de todos os vultos que se alteiam por sobre as gerações extinctas, como marcos milliarios que vão assignalando a marcha

evolucionaria e progressiva da humanidade. Estas individualidades excepcionaes, que a largos espaços apparecem como expressão luminosa do espirito de uma epocha, synthetisando o desenvolvimento da humanidade ou antecipando intuitivamente a sua evolução, não pódem ser invocadas como exemplo para se aquilatar o merito ou demerito de uma formula litteraria.

É privilegio do genio adaptar-se a qualquer formula, ou antes o sobrancear-se a qualquer formula, pela força da propria originalidade, emancipando-se da rotina, desviando-se das veredas communs em toda a liberdade da propria inspiração. Shakespeare e Cervantes, na impulsão irreprimivel do genio, não romperam com a esthetica sua contemporanea? Foram verdadeiramente creadores e originaes nos moldes em que vasaram as suas concepções e como que tiveram a intuição da formula que mais tarde havia de operar a renovação do espirito artistico-litterario. O idealismo de Shakespeare para o seu tempo foi um verdadeiro realismo, um realismo que não passou sem protesto, accendendo grandes labaredas de indignação.

Debalde esta originalidade arrojada, esta liber-

dade irreverente, esta inspiração que rompe com os preceitos consagrados e se retempera nas fontes vivas da realidade, condensa sobre a fronte do grande tragico uma tempestade de coleras olympicas; os negrumes dissipam-se para só rutilarem vividos e gloriosos nos horisontes da posteridade os clarões da immortalidade. Debalde Voltaire, da mais alta culminação a que ascendeu a gloria litteraria do seculo XVIII, vibra contra o gigante da tragedia moderna todos os raios da sua indignação, sem embargo de ter sido o primeiro a assignalar aos seus contemporaneos as peregrinas bellezas do rude e original talento shakespereano. N'estes assomos colericos em que fazem explosão os epithetos mais crús, e depois no libello energico e brilhante solemnemente apresentado á Academia franceza contra o *barbaro histrião,* contra o *saltimbanco que se contorce em esgares e sahidas mais ou menos felizes*, Voltaire incende-se em fervido zelo pelas glorias da tragedia franceza, e implicitamente acode em defeza dos proprios louros, colhidos á sombra da tradição nacional audazmente desacatada pelo auctor de Hamlet.

Em equivalente sentimento de hostilidade in-

surgia-se Schiller, investindo contra a semceremonia e apparente impassibilidade com que o tragico inglez perturbava com jogralices as scenas mais patheticas e commoventes de *Hamlet*, do *Rei Lear* e de *Machbeth*, em quanto não pôde bem comprehender o poeta penetrando no fundo da sua obra original e revolucionaria.

A elegancia correcta, o respeito inquebrantavel das conveniencias e dos preceitos tradicionaes, que Racine legou ao seculo XVIII, não condizia certamente com os arrojos por vezes extravagantes do *barbaro histrião*, que teve comtudo lampejos de genio, como raro sulcam o ceo da arte. A estatura collossal do tragico inglez não a pôde apoucar Voltaire com toda a influencia avassaladora do seu renome perante os seus contemporaneos, nem perante a posteridade.

Esta liberdade de espirito em que se fecundou a inspiração shakespereana tambem a queremos na hodierna evolução artistica, temperada por aquella bem entendida disciplina mental, que tem por pontos cardeaes a observação exacta da vida e as luzes da sciencia positiva.

Agora que a arte se transforma, acompanhando o movimento scientifico e a evolução social, e

quando é na sociedade que nos cerca, no mundo sensivel, na vida e na realidade que ella ha-de renovar-se e rejuvenescer, o genio de Shakespeare, em cujas obras transparecem lampejos da transformação porvindoura, dessedentar-se-hia hoje nas fontes novas de inspiração. Shakespeare modernamente seria um realista convicto e radical, e porventura o homem de genio que transformaria profundamente o theatro moderno, como Balzac revolucionou o romance, sem embargo da opinião de M. Brunetière, rebaixando na *Revista dos Dous Mundos*, á craveira dos escriptores secundarios o auctor do *Pére Goriot* e de *Eugénie Grandet*, que, desconhecido dos dous criticos mais eminentes do seu tempo, ainda espera a justiça, que só o futuro reserva aos homens verdadeiratime superiores.

O argumento, pois, do genio com as suas obras immortaes, invocado contra a desnecessidade da renovação litteraria, é contraproducente, por isso mesmo que no exemplo de todos os espiritos eminentes em se emanciparem pela propria originalidade da rotina e da convenção está implicitamente, e em parte, a justificação da formula realista.

O realismo estaria de facto condemnado, se gerasse uma observação incompleta e inexacta. Mas a observação pelo methodo realista tem precisamente a virtude, que falta a qualquer outra formula, de produzir resultados verdadeiros, o que não quer dizer que sejam uniformes, sujeitos como estão á diversidade dos temperamentos artisticos e á maneira de interpretar que é peculiar a cada observador. Sómente as variantes, que pódem resultar do ponto de vista de cada observador pelo methodo realista, nunca pódem alterar a representação da cousa observada no seu aspecto geral e no conjuncto de caracteres essenciaes, desde que no observador se deem as condições physiologico-mentaes inalienaveis do seu labor artistico-litterario.

Nada mais difficil do que o estudo e a comprehensão da natureza, e a observação, principal utensilio do artista moderno, não póde ser pedra de toque de uniforme infallibilidade para se aquilatar uma experimentação sobre a realidade.

O mesmo phenomeno póde ser diversamente comprehendido e apreciado por observadores differentes, segundo as suas faculdades e aptidões, do mesmo modo que o mesmo som ou o mesmo

panorama affectam diversamente o ouvido ou a vista de individuos diversos.

A observação segundo o methodo realista, embora mais exacta, segura e fiel quanto aos caracteres essenciaes, não póde comtudo escapar absolutamente á tyrannia da sua insufficiencia originaria e á diversidade das interpretações. O melhor dotado observará melhor do que o menos dotado, mas na essencia da observação ambos chegarão ao mesmo resultado.

O temperamento do artista exerce necessariamente uma acção caracteristica e original sobre o resultado de uma observação. Variando os temperamentos e aptidões variam as interpretações.

Collocados dous observadores rosto a rosto com um modelo, se ambos conservam as suas faculdades em fecundante verdor e harmonica integridade, a representação objectiva é a mesma no aspecto geral, no conjuncto dos traços e dos caracteres essenciaes. Ambos veem a realidade, mas um dos observadores mais bem dotado, aperceber-se-ha de uma caracteristica que lhe affecta sympathicamente o temperamento e que todavia escapou á observação do outro, do mes-

mo modo que em alguns pintores a sensação da côr é mais viva e perfeita do que em outros.

O temperamento de cada um, o vigor dos dons artisticos, o predominio de umas faculdades e aptidões sobre outras, modificam o resultado da observação, sem modificarem o todo nas caracteristicas importantes e essenciaes que constituem a verdade e genuidade do objecto representado.

É do modo como actuam as aptidões e os temperamentos sobre a realidade observada que resultam as gradações no valor da obra d'arte, e é com esta interpretação variavel que o artista imprime á sua composição o que se chama originalidade caracteristica.

Sem isto, que é o poder creador do artista, á obra d'arte substituir-se-hia a imitação servil, a copia fria, banal, inexpressiva, a chateza exacta e fiel porventura, mas sem vida nem relevo.

Ora o que as outras formulas não poderam produzir foi esta uniformidade, na verdade considerada nos seus aspectos geraes e no conjuncto dos traços e caracteres typicos, e variedade na interpretação artistica.

Não podendo as excellencias do methodo naturalista igualar todas as aptidões, tambem não

póde existir a pretendida uniformidade monotona, desde que as faculdades variam.

Demais as sociedades renovam-se e transformam-se; a natureza, com ser uma cousa velha, offerece constantemente ao observador aspectos novos, revela-se sob outros pontos de vista á luz das concepções modernas, e, se elle tiver olhos para ver e claridade no espirito para comprehender, a uniformidade e a monotonia desapparecem para darem livre accesso á variedade que não é apanagio exclusivo das formulas decahidas.

A differença é que a variedade do romantismo, que é a formula falsa que se trata de extirpar da arte, é o kaleidoscopo dos contos de fadas, a lanterna magica da intriga complicada, o sonho edenico das aventuras excepcionaes em que se falseiam ou exageram os personagens, as situações e a acção dramatica; em quanto que a outra variedade revela-se nos quadros da vida real, na psychologia dos caracteres, no movimento logico e natural dos sentimentos e das paixões.

O que o romantismo não comprehendeu é esta faculdade de actuar sobre o mundo sensivel, dado um certo conjuncto de condições e circumstan-

cias verdadeiras, como actuaria a natureza. É este o processo naturalista, por igual distanciado da ficção e da phantasia, como da copia servil.

O caso do rapaz presumpçoso que anda á cata do lagarto e floreia triumphante a cauda que lhe ficou nas mãos, como a unica cousa que ha de real n'este reptil, póde ser um epigramma, um dito humoristico, mas nunca um argumento.

Não é culpado o realismo, se um escriptor que apanhou a natureza só por um lado entra de vociferar que pela sua visivel illusão lhe decretem as honras do triumpho. Ao energumeno que se destampar em tal vozearia, seja realista, romantico ou classico, não lhe deem o Pantheon, mas camisa de forças. Não se impute á insufficiencia e aos defeitos do methodo o que só resulta da inhabilidade em o manejar.

Justamente a formula naturalista encerra em si todos os elementos proprios para se chegar a um resultado seguro de observações completas e exactas quanto possivel. O naturalismo, sendo para a arte o que o positivismo foi para a metaphysica, partindo tambem da analyse para a synthese, da inducção para as proposições generalisadoras, adstringindo-se ao estudo do real e

cognoscivel, apoiando-se em um criterio scientifico, incute á arte uma orientação sensata para ideaes consentaneos com o destino humano, mediante uma comprehensão verdadeira da sociedade e da vida.

Mas objectar-se-ha que este rigor de analyse, este revolver inexoravel do escalpello desfecha umas vezes nas cruas asperezas da realidade, outras vezes nas hypertrophias do sentimento, nas grandes descoordenações dos nervos, ou nas morbidezas e nos clamores cruciantes da carne, em tudo, finalmente, que não é proprio da poesia.

Sem investigar agora quaes sejam os limites da poesia, não hesitaremos comtudo em affirmar, que nos moldes do romance se ajusta perfeitamente o que porventura não quadra á poesia pura.

O romance moderno, o romance critico e experimental, sem deixar de ser uma obra d'arte, distanceia-se muito de uma concepção puramente poetica. Cante e sonhe embora o poeta, sobranceie-se a todas as podridões, libre-se a grandes alturas nas azas do seu estro, paire em uma atmosphera luminosa e immaculada, e desça só

até onde se alteiam as mais radiosas eflorescencias da vida terrena, corôe-se de myrthos e de rosas da Cyra, melancholise-se como o melodioso Lamartine, ou relampagueie como o possante Victor Hugo em raptos de lyrismo, em quanto se não fixa uma orientação nova para a poesia. O romance está muito distanciado dos devaneios d'esta poesia.

Se alguma vez intimamente se tocaram, hoje a separação é profunda, e essa intima approximação volverá de novo, só quando a transformação que alcançou o romance, se alargar até abranger a poesia. O poeta então deixará de ser um desgrenhado que empallidece ao luar, como se apresenta á falsa comprehensão do vulgo insciente; aos clarões da ideia nova que desponta em esplendida aurora nos horisontes da arte o typo do poeta moderno surge sereno e radioso, identificando-se com o universo mediante o criterio scientifico para cooperar na obra do futuro. Em quanto o romancista, como um mineiro, muitas vezes haverá de penetrar nos antros lobregos, o poeta, pelo contrario, altear-se-ha ás grandes cumiadas, detendo-se ahi sobranceiro aos abysmos, calmo, sem vertigens, sondando

os largos horisontes com olhar firme e penetrante. E então esta será a differença capital que ha de extremal-o do romancista, mas pela convergencia de intuitos e identidade de meios serão ambos poetas. É por esta unidade e harmonia de aspectos que a poesia volverá ao campo do romance.

Gustavo Planche, identificando o romance com a poesia, rechaçando do campo da arte o que não é poetico, insurge-se contra a paixão sensual de Claudio Frollo, o padre a quem a continencia enlouqueceu, o desgraçado para quem a castidade é uma embriaguez, e comtudo essa paixão pertence á ordem de phenomenos psycho-physiologicos que são tributarios do romance moderno, ainda quando d'aquella tenebrosa allucinação amorosa não irrompessem lampejos de uma grandeza poetica.

Mas em tudo o que é grande e verdadeiro recata-se uma poesia, sem que o caracter de malefico lhe vede accesso ao campo da arte, e, em vez de uma distincção artificiosa e acanhada, é mais conforme com a verdade e com a natureza alargar a concepção da ideia poetica, comprehendendo-a no grande movimento da moderna evolução artistica.

Assim entendida a obra d'arte, sem impertinentes preoccupações de moral, transforma-se em elemento educador, e, sendo uma leitura vulgarisada, facilmente assimilavel, converte-se em uma força social, em um instrumento de civilisação, além de valer muito como poderoso auxiliar da historia.

Ao passo que a historia, encarando as edades extinctas sob um largo ponto de vista, arranca a immota humanidade do passado á necropole dos seculos, reconstituindo-a e vivificando-a á luz de um criterio puramente scientifico, politico, legislativo e economico, nas relações da communidade, para com o estado e de nação para nação, o romance parallelamente, nas relações de individuo para com a familia, e da familia para com a communidade, profunda o viver intimo das classes, penetra na consciencia individual, é com o que a historia privada da sociedade mediante a pintura fiel dos costumes, dos sentimentos e das paixões.

O historiador, que quizer retratar a physionomia do seculo XIX, não irá estudar os costumes e a vida das classes nos romances de 1830, mas é em Balzac, Flaubert, Zola e Daudet que irá respigar os materiaes para o seu trabalho.

E é tão poderosa esta qualidade de romance como subsidio historico, que até n'este genero litterario phantasista, através da ficção ou da aventura maravilhosa, ainda póde transparecer algum aspecto verdadeiro da vida real.

É assim que nos romances de cavallaria se espelha a physionomia da edade media; os feitos estupendos de Rolando, dos heroes da Tavola Redonda, não são mais do que a verdade exagerada. Os episodios satyricos de D. Quixote teem o seu equivalente na verdade historica. O ponto de honra cavalheiresco, caricaturisado por Cervantes, quando D. Quixote abandona o escudeiro pantafaçudo á sova dos almocreves para não descer a tão infimos adversarios, corresponde ao morticinio dos brilhantes esquadrões dos paladinos do Hainaut, que se deixam esmagar sob o assalto de uma horda de camponezes armados de paus.

A litteratura romanesca da edade media é a pintura da cavallaria, d'esta instituição militar e religiosa que foi o sustentaculo do feudalismo e que fez a sua rotação entre estes dous polos — a ambição e o amor. Todo aquelle desfilar de encantamentos, de fadas e de gigantes, de aven-

turas maravilhosas e façanhas que eclipsam os feitos homericos, expurgado do que tem de ficticio e exagerado, é a expressão da vida e do pensamento das epochas feudaes.

D'este modo o romance critico-social e a historia completam-se.

A esta alteza de intuitos é que não póde aspirar tão completamente o romance falso e sentimental. O romance romanesco, quando pretende pôr-se de par com a historia, em vez de se limitar á missão de auxiliar da mesma historia, logra apenas deturpal-a. Foi o que fizeram os romancistas de 1830, invadindo as cryptas da edade media para a contraporem á antiguidade hellenica e romana.

No prologo do seu livro *De l'Allemagne* H. Heine, referindo a visita do imperador Othon III ao sepulchro de Carlos Magno, diz que os escriptores do seu tempo fizeram á edade media o mesmo que aquelle imperador fez ao illustre defuncto. Inhalando um acre odor gothico que lisonjeava os seus olfatos enfastiados dos perfumes classicos, ajoelharam reverentes diante da edade media exhumada. Um vestiu-lhe uma tunica nova; outro aparou-lhe as unhas; um ter-

ceiro concertou-lhe o nariz: depois vieram alguns poetas que lhe arrancaram os dentes. A obra do romance historico, consummadá pela pleiade oriunda de 1830, é assim apreciada com tanto humorismo como verdade pelo espirito brilhante de H. Heine.

O romance, filiado segundo do Erwin Rhodes, na antiguidade hellenica, embora quasi desconhecido e sob uma forma muito diversa, e, segundo outros, afundando raizes no velho Oriente, no paiz das chimeras, das fabulas e das allegorias, conservando por largo tempo esta originaria feição phantasista, corresponde modernamente pela sua acção influenciadora e popular aos cantos das bardos que arrebatavam as imaginações e emocionavam energicamente a alma.

Nas epochas rudimentares a humanidade parecia não poder prescindir da illusão e da chimera como estimulo aos grandes commettimentos.

Pelo contrario, hodiernamente, no seculo XIX o timbre é trocar a ficção, tudo o que é mytho, erro ou superstição pela verdade a revelar-se cada vez mais na sua grandiosa magnificencia, que é o maravilhoso moderno.

O romance das aventuras extraordinarias, dos fatidicos terrores da meia noute, que evocam as dansas macabras, em noute de Walpurgis, dos espectros que tripudiam rangentes e alvejantes nos sudarios ao livido luar, dos velhos castellos roqueiros onde sibila o vento das tempestades tenebrosas e onde gemem invisiveis as larvas do mysterio, será abandonado, já o dizia M.me Staël, assignalando á arte e á poesia intuitos philosophicos e preconisando o reinado do romance da pintura dos costumes e dos caracteres, que nos dizem mais do coração humano do que a propria historia.

Consummada a emancipação do pensamento litterario os horisontes da arte alargam-se. Desde então lettras e arte não são apenas mera recreação do espirito, mas retemperam-se tambem na consistencia das armas de combate com que a humanidade peleja pelo seu destino.

É n'este campo que mais se estreita a sua alliança com a sciencia, e d'este modo a sciencia penetra e actua onde é menos accessivel a sua benefica influencia.

Pelo romance o espirito scientifico infiltra-se nas intelligencias, e, desde que no romance se

exija esse serio e poderoso esforço scientifico, decahe a opinião de Voltaire, ao considerar este genero litterario como um producto de espiritos fracos que escrevem com facilidade de cousas indignas da attenção dos espiritos solidos.

Hoje, conquistada a emancipação moral da mulher sobre a sensualidade pagã e depois sobre a barberie da edade media pela evolução nobilitadora do amor, do amor que é uma força poderosa da vida social e no romance, as mais das vezes, o seu elemento fundamental, este genero litterario é ainda o mais accessivel a todas as classes, e por isso mesmo, como a imprensa, volveu-se em poder influenciador e dirigente.

Com a sua feição attrahente, imaginosa, pittoresca, por vezes poetica, insinua-se e captiva; adaptam-se-lhe todos os assumptos e todas as ideias; pintura de costumes, analyse das paixões, critica e questões sociaes entram na sua alçada. Sem dogmatismos nem declamações, o romancista eclipsa-se e deixa que a narração logica dos factos, o estudo verdadeiro dos sentimentos e das paixões, a analyse rigorosa dos caracteres, o curso natural da acção dramatica, ponham em evidencia um ensinamento, uma these, uma ver-

dade, uma aspiração para um estado melhor e cada vez mais consciente do destino humano.

O seculo XIX, profundamente transformador no ultimo quartel, não podia deixar inactiva esta força, refundindo-a, renovando-a, revigorando-a em proveito da civilisação que ha de sahir do seu potente labor evolucionario, e, para realisar esta aspiração, alliançou a arte com a sciencia, sem que a arte deixasse de ficar independente perante a sciencia.

Assim como a imprensa, na transição da barbarie da edade media para a Renascença no seu alvorescer, é o facto culminante e monumental que assignala á razão humana o advento de uma era de grande movimento evolucionario, do mesmo modo este grande impulso do seculo para a realidade, que, na phrase de Quinet, é o fundo immortal do espirito humano, representado pela moderna orientação positivista na sciencia, e pela renovação artistica e litteraria, é o ponto proeminente que na civilisação moderna fica memorando o inicio da civilisação nova que desponta.

As datas de 93 e 1830, symbolisando uma a emancipação politica, outra a liberdade intellectual, representam apenas os primeiros rebates

da moderna transformação. Nos primeiros impetos as ideias novas, de que foram vehemente expressão esses factos precursores, perdem em estabilidade e duração o que ganham em fogosidade revolucionaria. Mas a revolução, congestionadora como uma colera, tem de menos em persistencia o que tem de mais em ardor, ao passo que a evolução tem a contensão duradoura e firme das vontades frias, energicas e tenazes que alcançam a meta almejada sem impaciencias insoffridas.

É no cadinho da evolução que se ha-de acrysolar este labor um tanto desordenado do seculo XIX. Foi tambem no mesmo crysol que se joeiraram as ideias, as utopias, os paradoxos, os erros do seculo XVIII, que tão poderosa influencia exerceu sobre a marcha progressiva e ascencional da humanidade, e é do mesmo modo ainda que, no fim do seculo XV e principio do seculo XVI, de um cahos guerreiro, religioso, philosophico, monachal, de um mixto de barbarie e de renovação artistica e litteraria que dá suavidade aos costumes e luz ao espirito, irrompe a Renascença, esta aurora esplendida da civilisação moderna.

POESIA PHILOSOPHICA E SCIENTIFICA

I

Condolencias e vaticinios sobre os destinos da poesia. — A poesia não morre, mas transforma-se. — Pretendido antagonismo entre a sciencia e a poesia. — A missão caracteristica de as conciliar cabe ao seculo XIX. — A arte, sendo a expressão da vida, acompanha as transformações da humanidade. — A epopêa, na complexa vida hodierna, não póde ter a singeleza encyclopedica, coeva da infancia poetica. — Em epochas menos distanciadas a differença de ideal poetico não é menos profunda. — A arte não se immobilisa, mas acompanha as transformações da epocha. — Qual é a poesia que morre e a poesia que fica. — Poesia da ideia e poesia do sentimento. — A arte não se confunde com sciencia, mas continua a affirmar a sua independencia sem ignorancia. — Transformação por que passam os sentimentos em differentes epochas. — A evolução do sentimento remontando para o cerebro accusa um progresso. — Como influe na vida e na arte moderna o grande desenvolvimenlo hodierno do systema nervoso e da actividade cerebral. — Equilibrio entre a vida physica e a vida intellectual na Grecia antiga. — A educação scientifica é necessaria, mas não suppre o instincto creador.

NA POESIA moderna reflecte-se tambem a evolução que renova e transforma as outras obras de imaginação? A nova formula naturalista será contraria ás leis da poetica? Até que ponto exerce a sua influencia sobre a poesia o grande movimento vitalisador da sciencia moderna?

Estas interrogações resumem um dos problemas que, em meio da grande renovação litteraria que modernamente se opera, mais poderosamente preoccupam os espiritos no campo especulativo da arte.

Ouve-se de quando em quando alguma voz presaga que pranteia a agonia da poesia; os espiritos melancholicos e as almas sentimentaes, a um tempo, rendem á illustre defuncta as derradeiras honras funebres e lagrimejam desoladamente sobre o prosaismo da epocha. Tudo se esterelisa ao sopro arido e calcinante do positivismo philosophico e scientifico; empallidece no seu eterno esplendor o sol do ideal; já não vibra enthusiastica e sonorosa a lyra dos grandes poetas. Vão-se os deuzes; esfria a inspiração poetica, esta grande consoladora da humanidade; extingue-se a centelha vivificadora roubada por

Prometheu ao fogo do ceo; expira este bafejo ardente de lyrismo que embalou as ultimas gerações ao sabor das brisas do lago que beijaram a fronte de Lamartine; perpassa desoladora e mortifera a aza sinistra do espirito novo e arrasa n'um impeto de cataclismo o alvo ninho das nossas crenças e das nossas illusões.

A avalanche das descobertas scientificas, que vem das cumiadas do seculo XVII, leva no seu impulso derruidor a radiosa flor da inspiração poetica, e, ao passo que Pascal e Montesquieu já desdenhavam da poesia, Newton é anathematisado pela bôcca de um poeta, porque elle, com a sua irreverencia de sabio, aniquilou a poesia do arco iris reduzindo-a a um prisma.

Mas a poesia não morre em quanto houver uma humanidade que soffre, que lucta e que triumpha; em quanto o homem se infernar no tormento e problema eterno do seu destino.

Sómente, mudando as condições da vida, transformando-se a humanidade na lenta marcha da sua educação e aperfeiçoamento, o que hontem nos apaixonava não é o que ámanhã nos ha-de emocionar. A uns ideaes succedem outros ideaes, a umas crenças outras crenças. Não as-

sistimos ao trespasse da poesia, mas á sua transformação.

É do estado de lucta que principalmente dimana a poesia, lucta de sentimentos ou lucta de ideias, lucta que se alimenta d'essa aspiração vehemente dos que representam as forças activas e dynamicas da sociedade, e, nunca contentes do bem relativo, anhelam um ideal absoluto de civilisação. Se a humanidade se immobilisasse n'uma paz paridisica pela realisação plena do bem supremo, então a morte da poesia seria inevitavel. Mas emquanto na consciencia universal se debater o problema do destino humano, em quanto a vida for um embate de antitheses, um antagonismo de soffrimentos e triumphos, de lagrimas e jubilos, de trevas e luz, o enthusiasmo poetico ha-de faiscar vibrante e vivaz, como o relampago resalta do choque de duas electricidades, e se hoje dos arraiaes da sciencia, mais do que nunca, é que parte o grito de guerra, é tambem ahi que a inspiração poetica ha-de brotar mais vehemente e fulgurante.

O seculo XIX, com toda a sua preoccupação scientifica, não estanca as fontes da inspiração poetica, mas antes assume a gloriosa missão de

supplantar, á luz de uma verdadeira comprehensão, o pretendido antagonismo entre sciencia e poesia. Reconciliando-as mostra-nos, sob um ponto de vista novo, que a concepção poetica da natureza não se extingue pelo conhecimento scientifico e verdadeiro que d'ella se adquire.

É este um dos factos culminantes e caracteristicos destinados a assignalar o seculo XIX.

O grande movimento da sciencia moderna, essencialmente evolucionario, dá-nos uma concepção nova da vida, e a arte que é a expressão mais viva e completa da existencia, ha-de necessariamente inspirar-se tambem nas manifestações novas do pensamento humano, no modo de ser com que a humanidade e o universo se revelam á observação sob aspectos muito mais vastos.

É esta a significação do que se chama poesia scientifica. Não se pretende que a poesia se substitua á sciencia, ou que a sciencia se possa adquirir pela poesia em concorrencia com os tratados dos eruditos. Para tal fim qualquer tratado é mais proficuo do que o mais scientifico dos poemas: mas não se trata de fazer concorrencia ao doutrinamento scientifico; o que se cura de investigar é até que ponto a poesia ha-de derivar

na corrente do seculo, inspirando-se no que a sciencia tem de mais grandioso e commovente.

Em todos os tempos a arte, nas suas multiplas manifestações, vai acompanhando a humanidade nas suas transformações successivas e com ellas formulando novos ideaes.

Assim é que a poesia na sua infancia, inspirando-se a um tempo na singeleza e na grandiosidade dos heroes, caracterisa-se pela simplicidade homerica: mas Homero, em pleno seculo XIX, dar-nos-hia uma epopêa mais complexa sob a influencia das profundas contensões, que, no actual momento historico, agitam e conturbam as consciencias.

A epopêa moderna já não pode ser nem simples, nem encyclopedica como a Iliada e a Odyssêa, que encerram toda a alma, toda a vida da Grecia antiga desde o apice da ideia religiosa e moral até á rudimentar industria contemporanea. Á arte na sua infancia tudo interessa; a imaginação impressiona-se perante as manifestações mais triviaes da vida, perante os phenomenos mais simples da natureza, indifferentes aos modernos. Na Iliada dizem-se cousas que seriam hoje ingenuas e banaes, e todavia estas cousas

singelas são cantadas e sentidas com interesse e enthusiasmo.

As epopêas homericas não são obra exclusiva da imaginação pura, como já se pensou no seculo XVIII; a inspiração na vida real é evidente, como tambem hoje a queremos, e esse não é um dos elementos de somenos valia que lhes cimentaram a immortalidade, com a differença de que, não sendo as circumstancias de hontem as circumstancias de hoje, a mesma fonte de inspiração suggere na arte productos muito diversos.

Mas o sentimento da natureza e da realidade, por isso mesmo que a vida e a civilisação são rudimentares, é mais objectivo do que subjectivo: a observação dos gregos é exacta e fiel; na descripção da natureza o interesse vai até ao detalhe, mas sem a profunda sensibilidade dos modernos.

Depois a sensação, volvendo-se no sentimento e na intuição psychologica, é uma superioridade e um progresso que tende para outro progresso pela alliança da psysiologia e da psychologia ou pelo complemento da psychologia mediante os progressos da physiologia.

A vida moderna mais complicada, nervosa e

febril, só póde ser expressada na poesia pela synthese: nenhum poema poderia ser hoje uma encyclopedia do viver contemporaneo; só condensando-o na sua expressão mais capital a formula poetica póde traçar-lhe a physionomia.

E mesmo sem equipararmos os extremos d'estas duas epochas, e aproximando mais os termos de comparação, que enorme differença entre a *Divina Comedia* e o *Fausto*, que são a expressão mais alevantada do pensamento em duas epochas proeminentes da vida da humanidade!

Nem mesmo o poema de Goethe, que, mais apropinquado do nosso tempo, já nos pinta o homem illaqueado nos tormentos da lucta entre a sciencia e a fé, e nos dá os primeiros rebates das duvidas, das perplexidades, das perturbações e das ancias em que se contorce a consciencia para attingir a solução dos problemas que agitam a vida moderna, póde ser a grande epopêa contemporanea.

Hoje que a sciencia rasga com firmeza crescente o veo mysterioso da natureza e, a uma luz nova, nos revela novos aspectos, a poesia, para ser verdadeira, ha-de ver a natureza atravez da sciencia.

Quando a propria natureza não é immutavel, a arte não podia immobilisar-se no culto de um ideal invariavel; ella ha-de receber sempre as modificações que a façam espelho fiel do espirito das epochas que se vão succedendo e transformando.

Demais em quanto o problema do destino da humanidade se impozer primaria e capitalmente ao pensamento humano, sob qualquer forma que se manifeste, hoje que, á luz da sciencia, esse problema entra em uma nova phase, a poesia moderna tem de adaptar-se a outra formula, muito diversa das que foram peculiares á poesia de outras epochas.

É o meio a exercer a sua poderosa influencia sobre a arte; a arte que floresceu hontem n'um determinado meio não é que vive hoje n'um meio diverso; não morre, mas transforma-se obedecendo á lei da evolução.

O maior genio será aquelle que melhor souber transfundir na obra d'arte o pensamento contemporaneo na sua expressão mais culminante e grandiosa, quando pela intuição se não antecipe, como um vidente, á evolução futura.

É esta a poesia que não morre, a poesia que

se ala ousada ás mais altas culminações do pensamento humano. A poesia que morre é a poesia frivola e sentimental, a poesia de um ideal de convenção que já veio do seculo XVIII, talhado pelos moldes dos idyllios pastoris, inçados de arrebiques e enfeites postiços; é a poesia que se petrifica na adoração intransigente e servil dos modelos consagrados; é a poesia que por inercia ou curteza de inspiração se affasta das altas concepções para se dar á banalidade de uns devaneios enervantes, de uns artificios amaneirados de fórma, de uns jogos floraes da rima em que não vislumbra sombra de ideia.

A poesia que fica é aquella que porventura incendia o cerebro de André Chénier, quando elle subitamente reanimado sacudia o seu torpor perante a guilhotina, e levava a mão á testa dilatando o olhar pelo espaço, como se para alem do instrumento de supplicio enxergasse alguma cousa que subitamente lhe illuminava o estro mallogrado.

A poesia que fica é a poesia philosophica e scientifica, não da philosophia e da sciencia que se debruçam sombrias sobre cartapacios, mas da philosophia e da sciencia que, depois de sahirem

dos gabinetes, dos laboratorios, e dos theatros anatomicos, vão expandir-se na luminosa amplidão em fervida e intima communhão com a natureza. Essa poesia é a que André Chenier tentou no Hermés, e cujos fundamentos foram lançados por M.me Ackermann e Sully-Prudhomme em França e Theophylo Braga e Teixeira Bastos em Portugal.

O moderno movimento philosophico e scientifico, indo perturbar a paz das velhas crenças, convulsionando a consciencia da humanidade, alterou profundamente a maneira de sentir e comprehender a vida. E n'esta renovação do espirito humano em que se travam luctas da consciencia, conflictos entre um passado que desaba e um mundo novo que surge, tambem ha impetos de paixão, movimentos dramaticos e patheticas emoções.

É um mundo ignorado que se offerece á conquista da poesia; é um manancial de novos elementos poeticos fecundante e exuberantissimo na sua activa virgindade.

Na epopêa da ideia não ha menos paixão do que na poesia de sentimento: as grandes revoluções intellectuaes tambem perturbam e emocio-

nam, tambem inspiram estrophes sublimes, estros ardentes de um fervido amor — o amor da humanidade.

A inspiração do poeta, em meio do grande desenvolvimento da sciencia moderna, não pode alevantar-se a móres alturas sem percorrer todos os cyclos do saber humano, não para fazer demonstrações didacticas, mas para se saturar das verdades scientificas que revolucionam a comprehensão do universo.

A sciencia, sob este ponto de vista não esterelisa a inspiração, mas é uma outra *alma mater* que desnuda os seios uberrimos; é sempre a mesma natureza inspiradora, vivificante, mas amplificada, comprehendida e conquistada.

Não é tão pouca a pretendida confusão de arte e sciencia ; é antes a arte que alarga o campo da sua acção pela posse da sciencia; é a arte sem ignorancia, mas independente.

Cahido o veo das velhas crenças, é outra a imagem da creação, outra a inspiração do poeta perante a natureza diversamente sentida, outra a sua emoção, outra a pathetica eloquencia dos seus gritos d'alma, outra esta vertigem fremente, indizivel, perante a magestade impressionadora

do infinito e da grandiosa sublimidade do cosmos.

A contemplação da infinda amplidão azul, vista atravez da moderna astronomia, é muito mais impressionadora e poetica, do que a concepção que tinham os antigos d'essa immensa cupula feita de espheras de crystal.

As maravilhas da sciencia, a natureza desentranhando-se em prodigios, forçada nos seus arcanos pela curiosidade do homem, essa grande fonte de vida para o espirito, valem bem todo esse mundo sobrenatural e phantastico que se sumiu nos abysmos de um passado que já não resurge.

O homem antigo sentir-se-hia solitario e triste em meio da creação deserta das nymphas, dos faunos e das dryades; a natureza figurar-se-lhia despovoada e inanime, se os bosques susurrantes e as aguas múrmuras não recatassem no seio crystallino a voz mysteriosa de seres invisiveis. Mas quanto mais intensa, exuberante e potente não é a vida revellada pela sciencia? Quanto mais imponentes e impressionadoras não são as forças da natureza comprehendidas em toda a sua verdadeira grandeza do que todas as phantasticas

divindades do mundo pagão, do que todos os mythos que representam as potencias da creação?

As ideias e os sentimentos variam e transformam-se successivamente: o sentimento da natureza, o da religião, o do amor e do bello, o do patriotismo e da piedade já não são os mesmos que agitavam o coração de um grego, de um paladino e de um trovador da edade media ou de um artista da Renascença.

O amor que foi sensual na Grecia antiga, na edade media volve-se ao extremo da idealidade mystica. O bello subjectivamente é de todos os tempos e de todas as civilisações; mas, fóra do campo abstracto, a sua expressão não se adstringe immutavelmente ao typo de uma determinada epocha, e varia sob a influencia do meio, da educação e de outras causas. A belleza que para o mundo antigo se resume na perfeição da plastica e no culto da força e das linhas harmoniosas, e na Renascença retrocede á antiguidade pagã n'um impeto de revolta da carne mortificada, para os modernos tem a sua manifestação suprema no rosto e na expressão. Ascende-se da correcção physica dos membros para o movi-

mento expressivo e intelligente do rosto; remonte-se da franca sensualidade para um sentimento mais nobre e delicado. É uma evolução do sentimento; accentua-se um progresso que tende para o cerebro, onde reside toda a nobreza do homem moderno.

Não concordamos absolutamente com M.me Staël e Taine, quando affirmam que as artes de imaginação não são susceptiveis de progresso e que, sob o ponto de vista esthetico, os antigos não podiam ser excedidos. O progresso é uma lei que submette á fatalidade da sua acção inquebrantavel todas as manifestações do pensamento. A perfeição e a precisão da arte antiga não alteram a inflexibilidade d'este principio. A evolução moderna do sentimento artistico, concentrando-se na expressão, é um progresso. A preeminencia dos antigos na sensação dos aspectos exteriores, requintada pela educação publica, que se baseava no culto da fórma, é supplantada pelo aperfeiçoamento moral dos modernos, pela delicadeza da sensibilidade e pela profundeza do pensamento.

E esta evolução do sentimento artistico não é simplesmente uma transformação do gosto que

é variavel segundo as nacionalidades, as raças, os climas, as epochas, as condições do meio, e até diverge de individuo para individuo; mas ha n'essa evolução alguma coisa mais que se subordina a uma ordem de principios superiores, dirigentes e mais estaveis que as fluctuações do gosto.

Certamente a imaginação dos antigos não era menos impressionavel do que entre os modernos; a differença, porém, é que a imaginação, na infancia da arte, excita-se ás menores impressões, contenta-se mais facilmente, e captiva-se até das cousas mais triviaes. Ao sentimento esthetico que borbulha em todo o seu viço virginal, do mesmo modo que ao cerebro das creanças que desabrocha curioso e avido da vida, as cousas mais simples apparecem com todo o prestigio da novidade; tudo interessa e fascina a sensibilidade primordial na singeleza do seu verdor.

O espirito não se extorce nas contensões da hodierna existencia complexa e nervosa; na simplicidade d'esta primeva communhão social sentem-se os latejos calmos e potentes da saude e do vigor, sem as febricitações das epochas mais avançadas; n'estas culminações da humanidade

respira-se, como nas grandes montanhas, um ambiente puro e fortificante em que paira a serenidade do genio grego; a vida então é de uma plenitude facil, saturada de um sensualismo ingenuo, isento de morbidas e exaltadas voluptuosisãdes, rescendentes a um mixto de rosas, de myrthos e de ambrozía dos deuses, impregnados dos perfumes simples da natureza, sem os requintes dos aromas acres e perturbadores da civilisação moderna.

Mas com o desenvolvimento da humanidade as civilisações requintam-se; deixa de nos affectar o que hontem nos impressionava e o simples tende para o complexo. Esta evolução natural revela-se na excellencia e superioridade com que os modernos pintam os caracteres e a belleza moral, na profundeza com que manejam a analyse psychologica. N'estas subtilezas complexas do sentimento, na profundeza da observação do mundo moral ha um progresso em confronto com aquelle frescor ingenuo da imaginação dos antigos, traduzido na simplicidade das imagens e adstricto á sensação e aos aspectos exteriores.

A vida humana manifesta-se capitalmente sob um triplice aspecto que se vai modificando com

a successão de tempos, e nas grandes epochas os pontos culminantes d'esta evolução surgem como padrões memorandos que representam as syntheses mais proeminentes do progresso, quer consideremos a humanidade na sua actividade physica, na sua affectividade ou na sua racionalidade. E se as sociedades modernas tendem a transformar-se cada vez mais sob este triplice aspecto, esta transformação ha de reflectir-se necessariamente na arte.

A poesia, embora mais intimamente relacionada com a affectividade, não deixa de receber a influição das outras manifestações. Quando prepondera a actividade physica pelas luctas guerreiras, as epopêas são heroicas como a Iliada e a Eneida; quando preleva a affectividade pela influencia religiosa, a epopêa é mystica como a Divina Comedia, quando a razão se espraia pelo campo especulativo, entrando de predominar sobre a ideia religiosa, o poema é philosophico como o Fausto, e hoje que a sciencia é a chave da vida, a poesia, sob esta influencia, ha de orientar-se para os novos horisontes desvendados pela sciencia, não para ser absorvida por ella, mas para mostrar que no seculo XIX não é menos

possivel do que no seculo XVIII a alliança da sciencia com a imaginação.

A imaginação creadora, este instincto esthetico que se não improvisa, e não se adquire pelo esforço da vontade, pelo trabalho, pela erudição, certamente é tudo na obra d'arte, e sem elle, maxime na poesia, são nada todos os outros predicados. O artista é poeta ou pintor do mesmo modo que a ave vôa. A critica malsinou de audaciosa esta affirmativa, e de facto o parodoxo existiria, se por ella se devesse entender que se pode ser artista sem educação nem aprendizado; mas, dada a condição do dom nativo, o artista é poeta ou pintor, do mesmo modo que a ave vôa depois dos primeiros ensaios.

D'esta verdade os que proclamam o antagonismo entre arte e sciencia tiram argumento para affirmar que a sciencia, com o rigor arido dos seus methodos, com a frieza do raciocinio, com o jugo da disciplina mental, esterelisa o genio creador e extingue o enthusiasmo poetico. Mas não é facil estancar as fontes da inspiração, quando ella brota exuberante e espontanea, assim como seria impotente o esforço para deter uma força da natureza na impetuosidade do seu curso inexoravel.

Pode ser desviada, dirigida e orientada, mas não contrariada ou supprimida. A sciencia não suppre o instincto creador, como tambem não cabe no seu poder o aniquilal-o, mas pode influir para o seu desenvolvimento e boa orientação.

A educação scientifica alarga os horisontes da arte, incutindo-lhe uma orientação sensata e verdadeira.

D'este modo o instincto creador exerce-se com mais facilidade e menos dispendio de força nervosa.

São duas forças que se equilibram: saber não é crear, mas sabendo-se cria-se melhor. A educação scientifica aperfeiçoa e fortalece o genio creador, do mesmo modo que a imaginação, aquella imaginação que tanto se distanceia da phantasia, pode ser vantajosamente aproveitada pelo sabio.

Homero era um grande erudito para o seu tempo, Lucrecio era tão philosopho como poeta, Milton era theologo como um doutor da Igreja.

A poesia não morre ás mãos da sciencia, por ter de se transformar acceitando a sciencia como subsidio e luminar para acompanhar a evolução

do estado affectivo e mental da humanidade; pela mesma razão o bello não desappareceu com a extincção do culto pela plastica na arte hellenica. Não ha retrocesso nem estacionamento, mas sim evolução e progresso.

O moderno ideal de belleza, decahindo da antiga adoração pelas linhas esculpturaes, refugia-se na expressão e no sentimento, e o extremo desenvolvimento do systema nervoso nas gerações modernas tem uma poderosa influencia n'esta evolução do bello e na transformação da poesia do sentimento em poesia da ideia

O systema nervoso do homem civilisado é muito mais vasto do que o do selvagem, e com este facto correlaciona-se parallelamente a inferioridade moral e intellectual que se estampa caracteristicamente nas feições do ultimo. Mas sob a influencia da civilisação e do progresso mental estes signaes physiologicos de depressão moral e intellectual tendem a desapparecer, e a expressão e nobreza do rosto correspondem á superioridade do cerebro. E ao passo que a actividade do cerebro predomina e o sentimento da belleza se desloca dos membros para a physionomia, o systema muscular depaupera-se e defi-

nha-se em proveito do systema nervoso e da massa encephalica.

A civilisação moderna produz este desequilibrio, ao mesmo tempo que revoluciona cada vez mais o sentimento do bello. Com o vestuario que encobre desgraciosamente o mais bello corpo, com os habitos da vida hodierna tão nocivos á educação physica, com os requintes de goso e de luxo excessivo, com as grandes agglomerações de população, com todas as demais causas de insalubridade, com todos os contrastes de esplendor e miseria, de excesso na actividade mental e enervamentos no corpo deformado e depauperado de sangue, o ideal de belleza não pode residir, como o concebeu a antiguidade, no culto da forma, da força e da perfeição physica, que foi o germen da arte na sua infancia.

E se este instincto primitivo, revelado no selvagem, para agradar e dar evidencia á belleza physica ainda persiste, sobretudo na mulher, pelo menos está muito desviado da sua primeira orientação. N'esta degeneração fatal da raça, aggravada pelos caprichos estravagantes ou monstruosos da moda, é inevitavel que a concepção do bello se refugie na expressão, e, com o desen-

volvimento cerebral, venha a abstrahir cada vez mais da fórma, concentrando-se na perfeição moral e intellectual.

A Grecia antiga, na vida social, buscou equilibrar as forças vitaes do homem pela coexistencia do exercicio do corpo e da cultura intellectual; mas na arte predomína a vida physica que se expande serena e gloriosa na pujança da fórma e na harmonia esculptural. Na estatuaria grega oblitera-se da physionomia toda a expressão; no rosto, em toda a fria impassibilidade do marmore, raro se vê vislumbre de emoção que distraia a contemplação da belleza plastica.

Contrariamente entre os modernos preleva a belleza moral, reflectida no rosto em cambiantes, delicadezas e requintes de expressão, tanto mais difficeis de sentir e interpretar quanto mais complexa a civilisação em que se produz a obra d'arte. Do desenvolvimento da mentalidade moderna, do incremento progressivo da civilisação resulta esta evolução esthetica, que, sem deixar de ser um facto, é ainda um problema a resolver.

A theoria da expressão na arte moderna, irrecusavel no seu pensamento capital, debate-se todavia no campo das hypotheses quanto ás

questões accessorias em que se subdivide, em quanto as sciencias com que mais immediatamente se corresponde, e especialmente a physiologia — psychologica, não attingirem um grao de desenvolvimento que permitta resolver as conjecturas pelo criterio positivo.

Estamos muito distantes do racional equilibrio de cuja harmoniosa expressão a civilisação hellenica tanto se approxima. Na Grecia pagã a admiração pela plastica e a cultura intellectual compensam-se: em quanto o corpo se adestra nos gymnasios e nos jogo solympicos, o espirito exercita-se nas palestras do Agora e na admiração dos philosophos, dos poetas e dos artistas; na mocidade grega todos são athletas e artistas, guerreiros e poetas, soldados de Pericles e discipulos de Platão, heroes de Marathonia, das Thermopylas, de Platêa e enthusiastas dos versos immortaes de Homero e das palavras de ouro de Socrates.

Na Grecia os deuses não são mais do que uns seres mais fortes e mais bellos do que o homem. Em uma cidade da Sicilia adora-se como uma divindade um mancebo que se distingue pela sua belleza; Sophocles, ainda ephebo, despe-se para

cantar aos deuses um hymno pela victoria de Salamina, e a formusura de uma hetaira celebre, subitamente desnudada em pleno tribunal, emociona e embrandece os juizes que absolvem a bella peccadora.

Todavia esta adoração fanatica pela belleza physica, pela pureza harmoniosa da fórma, tem um correctivo na cultura do espirito, no enthusiasmo pelas artes e no ardor pelas palestras sophisticas e philosophicas, embora as circumstancias de meio, a benegnidade do clima propicio á nudez, a servilidade constituida em instituição social, e facilitando a uma mocidade selecta largos ocios que ella emprega em cultivar o vigor e a belleza physica, a religião pantheista e anthropomorpha que faz do homem um heroe e do heroe um semi-deus, façam predominar a expressão do corpo athletico e sadio, a graça e a correcção da fórma mais do que a vida moral e a belleza que affecta a alma.

Depois o homem está ainda proximo da natureza e muito distante dos artificios e dos requintes da civilisação; a nudez da estatuaria hellenica representa a apotheose triumphante da natureza e da humanidade em toda a simplicida-

de primitiva da sua perfeição evolutiva; a estatuaria liberta o homem das vestes, de tudo o que é accidental e artificioso para só ostentar a belleza humana em toda a sua expansão harmoniosa e natural.

Isto não é que a civilisação hellenica, sem poder comprehender ainda o decoro correcto e o convencionalismo de Racine, esteja alheia ao senso moral e á decencia; mas a arte grega, sem desconhecer a moral, não quer para si as leis que a regem. Homero e os tragicos gregos nos seus heroes dão livre curso á natureza humana; nenhuma regra convencional opprime os seus sentimentos. A arte classica, imitando servilmente os modelos da Grecia em vez de se limitar a admiral-os, só não os imitou na inspiração que bebe nas fontes da verdade natural esta espontanea, intima e sympathica communhão com a natureza que tanto elevou a arte antiga.

Mas, porque decahiu esta fervida adoração pela plastica, que exalçou a arte grega ao apogeu da correcção na fórma, nem por isso a arte moderna se definha, como é affirmado por E. Renan e como parece ser a preoccupação de H. Taine. Sem investigar agora se a humanidade melhorou

sob este ponto de vista, o que importa ao caso é evidenciar que a noção do bello não se eternisa no modelo da Helena antiga, mas transforma-se como todos os outros sentimentos, e assim é que o sentimento do amor, que mais proximamente corresponde ao sentimento do bello, passa do ideal antigo para o mysticismo do Cantico dos Canticos e para os extasis de Santa Thereza e successivamente para a sentimentalidade romantica ou para a exaltação desesperadora de Werther, que, na altiveza do seu grande espirito apaixonado e pensador, como Hamlet em tenebroso conflicto da pureza da sua alma com a protervia que o cerca, se despedaça em lucta tremenda contra a iniquidade tyrannica de uma ordem social imperfeita e viciosa.

A paixão de Werther nunca poderia ser sentida por um grego, e só no meio complexo da civilisação moderna podia gerar-se.

Goethe explica a impressão prodigiosa produzida pelo seu romance comparando-a á explosão terrivel de uma mina fortemente carregada que uma ligeira faisca abrazou. Werther foi essa faisca em meio das pretensões exageradas, dos descontentamentos, das paixões excita-

das, dos soffrimentos imaginarios. Werther era a expressão d'este mal estar, de que é uma continuação do actual estado morbido da sociedade, porventura generalisado e aggravado nos espiritos atormentados de paixões cupidas e ambiciosas, de requintes de gozo, de aspirações insaciadas.

Estado morbido ou simplesmente força de progresso em intensa actividade? Eis um problema que se assignala á attenção dos pensadores.

Mas esta evolução do sentimento do amor coincide, na noção do bello, com a primazia da expressão sobre a fórma.

Em quanto entre os antigos predominam o culto da plastica, a sensação e a impressão extrinseca do real, os modernos preoccupam-se de preferencia com o sentimento intimo da natureza e com a actividade da vida interna traduzidas na expressão. Os antigos mesmo não desconheceram inteiramente este principio em que se condensa todo o poder da arte moderna: a esthetica antiga tempera com a graça a sua exagerada adoração pela belleza plastica. É esta a ideia que preside ao mytho em que a deuza da belleza se adorna com o cinto que tem o dom da graça e a

virtude de captivar os corações, e esta allegoria accentua-se ainda mais dando-se á mesma divindade por cortejo as deuzas da graça.

Juno, pedindo a Venus o cinto da graça para submetter o esposo infiel, não fia a seducção da magestade radiosa da sua belleza olympica. Comtudo a graça, representada pelo accessorio do cinto de Venus, subordina-se entre os antigos á supremacia da plastica deslumbrante; a arte antiga considera principalmente no homem a sua fórma architectonica.

Hodiernamente a graça assume uma proeminencia soberana e chama-se expressão; a arte contempla de preferencia no homem a entidade moral, a sua psychologia, a sua actividade affectiva e mental, este esplendor que se irradia dos penetraes da alma, e brilha, como o sol da propria luz, na physionomia pensadora e movimentada, attestando gloriosamente a primazia do homem moderno, e as excellencias da civilisação colossal que é sua obra.

A phrase proverbial — é uma bella mulher, mas não tem expressão — resume o pensamento superior que abre novos horisontes á arte moderna, e sobre tudo á esculptura que é de todas as bel-

las-artes a mais ameaçada pela decadencia do corpo humano, deformado pelo vestuario, pelos caprichos da moda, pelos requintes da civilisação, pelo excesso do trabalho, pela miseria, pelas demazias da vida nervosa e cerebral, pelos vicios da educação e da hygiene.

Modernamente a expressão do amor augmenta de delicadeza, de sensibilidade e profundeza, á medida que tambem cresceu a massa das ideias. A paixão amorosa, sem perder da fogosidade antiga, decahe da sua primitiva e rude simplicidade, passa pela edade media n'um relampago de selvatica impetuosidade e adquire por fim a impressionabilidade nervosa, a dedicação profunda, a sensibilidade melindrosa e melancholica, de que são vivos exemplares os typos immortaes que nos legaram Shakespeare, Goethe e sobretudo Racine, apezar do seu convencionalismo.

O sentimento do amor na antiguidade, e depois ainda por muito tempo, teve na sua vehemencia uma certa uniformidade monotona, circumscripta ao prazer e á sensação da belleza physica, alimentada pelo hetairismo que era ainda um legado da primitiva communidade de mulhe-

res. Amava-se com ardor mais ou menos sensual; por vezes a pintura da belleza e do amor inflama-se na viveza de umas tintas lubricas que nem mesmo a propria simplicidade do quadro attenua: mas os cambiantes da paixão só modernamente apparecem expressados na obra d'arte, e este caracter de nobreza no amor, que se não confunde com a exaltação romanesca, mais degradante e contraria á natureza do que conforme com ella, só modernamente se imprimiu no sentimento amoroso, moderado no antigo ardor da nota erotica, á medida que com a elevação intellectual e affectiva da humanidade a instituição da familia se fortalece.

Esta multiplicidade de inflexões na paixão, que porventura despontam pela primeira vez na litteratura com as tragedias de Racine, manifesta-se e accentua-se á medida que cresceu a civilisação moderna e abre á arte um vasto campo de investigação.

É na obra de Racine que o imperio da mulher se affirma em toda a independencia e responsabilidade de seus actos, simultaneamente com uma comprehensão mais elevada do amor. A mulher deixa de ser a escrava, — vestigios das

phases rudimentares da humanidade — o instrumento de prazer, a cousa fragil, perigosa e encantadora, como ainda apparece nos contos italianos do seculo XVI, ou a creança caprichosa dos dramaturgos inglezes da Renascença. Na obra de Shakespeare a individualidade da mulher ainda não se accentua com toda a firmeza; atravez da ideal diaphaneidade dos typos de Ophelia, Julieta e Desdemona divisa-se ainda a creança; a mulher caracterisa-se só, quando excepcionalmente assume as energias varonis de lady Macbeth.

A mulher, que já não é a cousa nem a creança, em toda a plenitude da sua personalidade manifesta-se em Andromaca, Hermione, Roxana, Berenice, Monina, ou Phedra.

Mas é em Werther que a expressão do amor nos apparece com todas as excellencias e com todos os defeitos da civilisação moderna, expurgado do que ha n'elle de materialismo sensual, mas ao mesmo tempo requintado aos excessos de um nervosismo que desfecha na sentimentalidade esteril e no enervamento morbido. H. Heine, estudando o genio e o temperamento artistico de Goethe, define-o uma natureza pagã, saturada

de sentimentalidade christã, um marmore antigo com pulsações modernas: mas n'este livro a sensualidade hellenica desapparece para ficar só o homem moderno, que todavia exalta o amor, o sentimento que maiores raizes afunda na vida physica, até ao quinto ceo do idealismo nevropathico que descoordena as faculdades até ao aniquilamento.

Na moderna litteratura romantica a paixão amorosa entretece uma trama complicada de cambiantes, e, embora haja muito artificio n'esta tela intrincada onde cada romancista pretende inserir uma malha nova, é certo que na vida moderna o sentimento amoroso, como todos os outros sentimentos, se distanceia grandemente da simplicidade antiga. A grandeza na simplicidade, como expressão do bello n'uma accepção lata e absoluta, tem de soffrer uma modificação na esthetica moderna; quando o artista não vê a simplicidade no meio ambiente que actua sobre a sua imaginação creadora, é difficil empreza conseguir grandes effeitos por meio de cousas simples.

As ultimas phases do sentimento amoroso denotam um consideravel accrescimo de impressio-

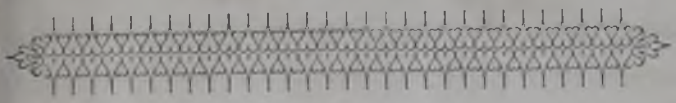
nabilidade, que a physiologia explica pelo grande desenvolvimento do systema nervoso, que necessariamente deveria ter uma refracção na expressão do homem moderno, e é esta exuberancia de vitalidade nervosa que constitue o grande desequilibrio entre a vida physica e a vida moral, transmittido pela influencia hereditaria, e accusado pela estatistica crescente das doenças nervosas e mentaes, ao qual, sobretudo na Inglaterra e na Allemanha, se procura obstar com a gymnastica e com os exercicios physicos ao ar livre.

Mas esta possança mental é incontestavelmente um progresso, embora ameace degenerar n'uma hypertrophia, cujo correctivo reside na resolução do problema da educação.

Sob este ponto de vista a arte ainda se relaciona com a sciencia; a physiologia moderna é um grande subsidio que faculta á arte uma comprehensão verdadeira das paixões e emoções. O conhecimento exacto das funcções da nossa sensibilidade conduzem-nos a essa comprehensão.

A arte e a poesia, por não serem ignorantes, não deixam de ser creadoras. Imaginação e genio creador, já o dissemos, são factores que reputa-

mos necessarios na arte como na sciencia; sómente o poeta e o artista serão mais creadores do que eruditos. Um e outro sentem e pensam profundamente; mas o poeta sente mais do que pensa. A imaginação na arte por fim será sempre o ramo d'ouro do verso de Virgilio, o qual se denuncia rebrilhando na floresta sagrada por entre as folhagens das arvores de porte igual, e a educação pelos livros, por muito que aperfeiçoe os dotes artisticos, nunca poderá supprir o instincto creador e a inspiração, haurida nas fontes da verdade natural.



II

Pela expressão — poesia philosophica e scientifica não se póde entender que o estro poetico se submette a uma rigorosa disciplina mental, que só do sabio pode ser attributo. — Mesmo na poesia scientifica a imaginação creadora continuará a ser o que o sol é para a natureza. — Como é que sob o ponto de vista poetico desapparece o que ha de arido no sciencia. — A sciencia não entra na poesia com rigores de dogmatismo, mas sómente como luz que esclarece o poeta na comprehensão da natureza. — Nos periodos violentos de transição, que são obra da sciencia, é que residem justamente os melhores elementos de uma grande inspiração poetica. — Origens da poesia scientifica. — Causas influenciadoras da evolução scientifica na poesia. — Hodiernamente do poeta já se não póde dizer que seja o antipoda do sabio. — Mas, sem embargo de se orientarem parallelamente para o mesmo objectivo, a mutua independencia não fica menos assignalada.

A CONCILIAÇÃO da poesia com a sciencia, como a concebemos, não é a confusão de elementos heteregoneos. Ha simplesmente independencia sem antagonismo. Esta evolução, que re-

sulta da renovação profunda das ideias n'este seculo, é a poesia a mover-se livre e independente em uma esphera de acção mais larga, a acompanhar parallelamente o grande movimento das doutrinas philosophicas e scientificas, a explorar novas e exuberantes fontes de inspiração, exhausta e esterilisada ao sopro arido da imitação convencional, ou da sentimentalidade emphatica e declamatoria.

Não se trata de escravisar o poeta a uma rigorosa disciplina mental, indeclinavel no philosopho e no douto, mas que opprime a liberdade e a expansibilidade natural que são condições primarias da inspiração poetica, espontanea e impetuosa como as forças da natureza inspiradora em toda a sua plenitude exuberante.

Se a poesia se reduzisse á condição de demonstrar theoremas ou de apostolar um systema philosophico, certamente abjuraria da sua autonomia e independencia confundindo-se com a sciencia; mas não se pretende que o poeta seja positivista, evolucionista ou transformista; basta que pela cultura intellectual saiba elevar-se ás syntheses da sciencia moderna e arrancar aos grandes conflictos do espirito novo em lucta com a natureza

a nota emotiva, o hymno heroico d'este esforço que tende para novos ideaes de progresso e de civilisação.

Ainda mesmo em um espirito que fluctua atormentado no estado de duvida a poesia póde brotar em raptos fogosos de inspiração, como nas poesias de M.me Arkemann.

A arte e a sciencia encontram-se no mesmo objectivo — a verdade; mas, embora se toquem as suas espheras de acção independente, logo as separam intuitos e rumos diversos.

E, nas suas relações com a sciencia, a arte e a poesia só colhem os elementos que alargam ao artista o circulo das proprias ideias e alevantam a inspiração a pontos de vista mais altos e verdadeiros.

A poesia como a sciencia aspira á verdade, como ella tambem interpreta a realidade; mas em quanto o sabio profunda a verdade exacta, o poeta contempla a natureza comprehendida pela sciencia e submette á imaginação e ao instincto creador este sentimento da natureza assim interpretada á luz da sciencia.

É mediante esta differença capital que a arte

póde inspirar-se na sciencia sem alienar a sua independencia.

A sensação do real, substituindo-se exclusivamente á imaginação, como pretende E. Zola, não basta; a objectividade só, embora exerça uma acção capital na formula naturalista, é impotente para nos dar uma obra d'arte viavel. A sensação do real é apenas a chave para se chegar ao sentimento intimo, sem o qual a emoção não se produz. A realidade que resvala pela superficie das cousas póde ser uma copia exacta do que é palpavel e objectivo, mas nunca toda a verdade, a verdade completa, a verdade artistica em que coexistem o extrinseco e o intrinseco.

A observação exclusiva da vida exterior é o meio primario e poderoso para se chegar á posse completa da verdade e á comprehensão profunda e conscienciosa do mundo moral; mas, só de per si, a observação externa póde dar-nos uma reproducção exacta e fiel da cousa observada, fria todavia e inanimada como uma copia photographica, se o calor da imaginação não vem imprimir vida, movimento e relevo ao quadro. A si-

milhança póde ser perfeita e completa, mas na tela haverá tudo menos a vida.

Na obra d'arte a imaginação creadora é para a arte o que é o sol para a natureza; sem o foco luminoso da imaginação os productos da observação esbatem-se na sombra, como se esvahe na escuridão nocturna o brilho e o colorido da natureza.

Na obra d'arte a observação exterior corresponde na sciencia á experimentação physiologica, como a imaginação corresponde á observação psychologica. No mundo moral, que é o campo onde a arte exerce principalmente a sua acção, a sensação exterior e a observação physiologica são os primeiros fios conductores que nos levam ao sentimento interno e psychologico.

Importa, porém, capitalmente que na observação intrinseca o escriptor não se adstrinja exclusivamente ao subjectivismo da sua personalidade, e pelo contrario se emancipe da propria psychologia para penetrar plenamente na psychologia alheia. É d'este modo que o artista deve entender a observação subjectiva em alliança com a objectividade. É tambem d'este modo que se deve entender o pretendido annullamento da per-

sonnalidade artistica; a impassibilidade, a indifferença do artista pela obra creada, significa só que não cria á sua imagem. Observa a realidade para penetrar pela analyse objectiva na alma dos seus personagens. A exclusiva objectividade produz a copia, mas não gera a vida; a exclusiva subjectividade, circumscripta ao *eu*, produz os excessos da abstracção e um symbolismo de sentimentos exagerados.

São assim os caracteres de Victor Hugo e de todos os escriptores da eschola, que sacrifica a observação e a analyse do real á especulação subjectiva.

N'esta approximação concomitante de arte e sciencia o que esta tem de arido e parece incompativel com a poesia desapparece, desde que o poeta, como a abelha, vá direito ao calice odorifero e saiba extrahir á flor da sciencia a sua mais balsamica essencia.

A sciencia tem uma grande poesia no conjuncto dos seus aspectos geraes. Para se alcançarem os cumes, d'onde se abrangem estas largas perspectivas, a sciencia precede a arte aventurando-se em trilhos invios e escabrosos, e, após este labor penoso de exploração, a poesia perante essas ve-

redas desbravadas remonta em livres vôos ás culminações do saber humano.

A sciencia é o grande manancial da moderna inspiração; é a sciencia que alimenta na intelligencia humana esta ancia vivida de comprehender, penetrar, luctar e melhorar, e é n'este estado de lucta, n'estas perturbações da alma humana por vezes perplexa, n'estas contensões de espirito avido de saber, febricitado na resolução do problema da vida, n'esta eterna e infatigavel impulsão para o mysterio após outro mysterio desvendado, que se atêa vivaz e ardente o foco da nova inspiração.

A sciencia não só não é contraria á imaginação e á poesia, não só é guia e auxiliar seguro á observação e intuição de todo o artista, mas tambem ella mesmo encerra em si uma poesia, desde que a saibam comprehender. Evidentemente não é facil fazer do sabio um poeta; o excesso da actividade intellectual e da reflexão amortece as faculdades sensitivas e a vivacidade da imaginação sem a qual a poesia é a flor que não desabrocha rutilante e vivaz sem o calor vivificador do sol.

Mas não se trata de atrophiar o instincto poe-

tico com uma hypertrophia de erudição; pede-se só á sciencia a luz que nos esclarece na comprehensão da natureza e das realidades ou o que ella mesmo encerra de poetico no melhor da sua essencia.

Não é indubitavelmente a sciencia que faz o artista, não é o conhecimento das leis fundamentaes dos phenomenos da vida que dispensa a intuição, o instincto innato do poeta e do artista; mas tambem não é menos certo que o genio creador se completa no aprendizado scientifico.

A suggestão mais energica que emociona a alma do poeta e lhe inspira essas estrophes eloquentes, esses fervidos gritos d'alma, que se repercutem vibrantes na consciencia dos povos e se condensam em maximas eternas, preparando-os para o advento de novas eras, reside justamente nos periodos de transição e supremo esforço após a lenta laboração que antecedeu um estado melhor.

Dante, verberando implacavelmente a corrupção dos Papas, ao mesmo tempo que mantem impolluto o seu mystico ideal de fé e simplicidade christã, é um precursor de Luthero, secundado por Boccacio na sua obra mais popular e com-

prehensivel, que porventura em fomentar a primeira semente da duvida e da descrença ainda mais se antecipa ao futuro. Dante, pelo contrario, crê e tem fé, e a candura d'esta fé, de par com a indignação que fulmina os vicios dos Pontifices, o luxo e venalidade da Igreja romana, esta intuição do futuro tres seculos antecipado, esta aspiração a um estado melhor pela verdadeira comprehensão da ideia christã, e que póde ser assignalada como germen da Reforma e ponto de partida da decadencia do poder pontifical, é uma das caracteristicas que maior cunho de grandeza imprime ao genio do poeta.

É n'estas crises violentas, quando uma aspiração nova investe com ideias consagradas e inviolaveis e rompe os elos da tradição, que afloram os germens mais proprios a inflamar a imaginação poetica. Quando cessa o estado de duvida e de lucta e passa por sobre a humanidade um largo bafejo de apaziguamento, o verdor da inspiração decahe e definha-se n'essa torpida quietude.

É por isso que o poeta, em contacto com a sciencia, sem se escravisar á disciplina inflexivel de um systema philosophico ou ao labor absor-

vente da investigação scientifica, póde ser um indisciplinado sem deixar de ser um poeta, se souber identificar-se com o espirito do seu tempo, não para fazer do estro um curso didactico, mas para o dar á humanidade conturbada como refugio de consolações, de reconcentração e repouso, do mesmo modo que a Sita da epopêa hindu se acolhe amoravelmente ao apoio do braço robusto de Rama, que busca na floresta silenciosa uma vaga communhão de ternura e sympathia.

M.me Arkerman é a personificação d'esta poesia. Nas suas estrophes, que traduzem um conflicto dilacerante entre as revoltas contra um passado ominoso que ainda se impõe e as atormentadoras perplexidades perante as nevoentas incertezas do futuro, resoam anathemas, gritos de colera e desespero, de uma alevantada inspiração que pena é seja por vezes prejudicada pelo tom declamatorio.

Já veem de uma longa incubação estas tentativas de inspiração scientifica, que começaram em Lucrecio e se continuaram no fim do seculo XVIII sob o vaticinio de Voltaire que presentiu os novos destinos da poesia.

A primeira alliança poderosa e perduravel da poesia com a philosophia realisa-a o Fausto; mas é sobretudo no poema *A invenção* de A. Chénier que apparece uma tentativa de evolução puramente scientifica na poesia.

O mallogrado poeta, sem se emancipar do culto pela antiguidade e pela tradição mythologica, acalentava esta aspiração de desbravar veredas novas á poetica sob a influição dos progressos nas sciencias physicas e naturaes. Elle comprehendeu como a historia verdadeira do ceo, da terra, de toda a natureza prodigalisava ao poeta um novo cabedal de brilhantes imagens, de viveza e colorido na expressão e sobretudo de elevação no pensamento. Na sciencia ha todos os elementos para fazer resoar as cordas da poesia grandiosa e vibrante, sem se descahir na aridez do poema didactico de Delille; mas no tempo de Chénier ainda era cedo para se fixar n'uma formula definitiva a nova ideia, que só podia ter a sua plena consagração perante o grande movimento da sciencia moderna. É só em um periodo mais avançado que a sciencia póde opulentar bastantemente o seu thesouro de elementos poeticos e suggerir no conjuncto dos largos pontos

de vista, e das vigorosas generalisações a alteza da ideia de par com a intensidade da emoção, embora pareça, á primeira vista, que é justamente n'este grau de complexidade, á medida que a sciencia se vai emancipando da incerteza das hypotheses para reduzir os phenomenos a um rigoroso determinismo, que menos conciliavel se affigure a imaginação poetica com o positivismo scientifico.

Desde que o poeta não se proponha doutrinar como o sabio e fixar no rythmo as formulas e leis scientificas pelo emprego da linguagem technica e pela applicação inflexivel dos methodos positivos, este estado avançado e complexo da sciencia não prejudica a poesia, mas sómente produz uma transformação profunda no ideal poetico e no modo de sentir a natureza. É este grande progredimento da sciencia, que vai de par com o desenvolvimento das energias mentaes e sensorias, que opera uma renovação completa nos aspectos da creação: a natureza como que nos apparece segunda vez creada, e a poesia, como toda a obra d'arte, é sempre um producto da imaginação creadora que se inspira na verdade natural e interpreta a nature-

za, mas a natureza a seu turno interpretada pela sciencia.

Deixando ao sabio a demonstração didactica e o que ha de mais escabroso no seu labor especulativo, fica sempre na sciencia alguma cousa de grande e maravilhoso, proprio a impressionar a imaginação e a emocionar a alma.

Nas grandes alturas, por entre a aspera desolação dos eternos gelos e a rudeza das aridas penedias plutonicas, veceja tambem uma flora delicada e encantadora na sua nativa singeleza. O poeta vai com o sabio a estas eminencias escalvadas para colher a exotica flor que desabrocha nas fendas dos rochedos, suspensa sobre os abysmos temerosos e mais proxima do ceo.

A' poesia da lenda, do mytho, da superstição, sem a qual Goethe não comprehendia a inspiração poetica, succede a poesia do maravilhoso na sciencia. Para esta poesia o mysterio interna-se cada vez mais na profundeza do infinito, rechaçado pela verdade triumphante.

Ao poeta moderno patenteiam-se novos thesouros de inspiração na contemplação do cosmos atravez da sciencia hodierna, muito mais impressionador do que entrevisto pelo prisma das

ficções religiosas, na comprehensão do universo que nos conturba, alargando-se até aos infinitamente grandes e reduzindo-se até aos infinitamente pequenos, no desdobramento de grandiosas perspectivas que nos dão uma vertigem mais impressionadora do que a de Pascal perante *o silencio eterno dos abysmos infinitos,* no retrospecto aos periodos geologicos da formação do globo, ás epochas da vida primitiva na sua evolução e transformação, na lucta homerica pela existencia, na batalha heroica do homem com a natureza, grande na sua fragilidade até submetter pelo poder da sua intelligencia as forças titanicas da natureza ao dominio da moderna industria, que modifica e aperfeiçoa incessantemente ao condições da vida social.

O enthusiasmo e o verdor da nossa mais delicada sensibilidade, a parte do nosso ser mais intimamente confinada com a poesia, não repulsa a sciencia na expressão mais elevada e transcendente d'aquelles multiplos aspectos. No seu arido involucro tambem se recata a mysteriosa eflorescencia da inspiração que tanto se desata no ar limpido, embriagado de luz, como na caverna onde faisca um labyrintho de iriadas stalactites.

Um pedaço de gelo, visto ao microscopio, desentranha-se em um microcosmo de maravilhas, e no fundo d'este sepulchro de ferro, chamado edade media, borbulhou uma poesia, do mesmo modo que da podridão rebenta a flor radiosa dos tumulos. Dante é a potestade, apontada com supersticioso terror pela crendice popular, que despedaça a pedra d'este sarcophago, e surge com um poema immortal, symbolo do mystico fervor que tortura os espiritos n'este longo periodo de barberie, superstição e aviltamento. Depois, já em pleno triumpho da Renascença, Tasso e Camões, interpretres do espirito cavalheiresco e aventuroso que suscita o valor heroico pela religião e pela patria, acabam de extrahir ao obscurantismo medieval toda a poesia que não ficou dispersa nos cantos dos trovadores.

E, não sendo na sciencia, onde estão as suggestões novas de uma poesia como a que nos dous cyclos da civilisação pagã é symbolisada na Iliada, na Odyssêa e na Eneida, como a que se synthetisa na *Divina Comedia*, na Jerusalem libertada, e nos Lusiadas, triplice manifestação do pensamento na edade media sob a influencia da mesma ideia religiosa?

Então a imaginação, evocando as eras extinctas, realça-lhe o brilho poetico. Esta evocação artistica atravez as nevoas do passado, tem alguma cousa do encanto feerico de um bom sonho e das illusões prestigiosas na esfumada luz de uma noute de luar.

As velhas fontes da inspiração esgotam-se, e só na sciencia, que é o resgate da humanidade, a poesia póde haurir as seivas de uma energia renovadora. Então a poesia é a um tempo creadora de imagens e de ideias. A ideia scientifica transparece radiosa na imagem poetica, como as areias do deserto se reflectem mais bellas na miragem.

A poesia que vive n'um seculo essencialmente scientifico precisa de se familiarisar com a sciencia, para poder arrancar a esta alma moderna irrequieta e incandescente as suas vozes mais eloquentes, os seus accentos mais patheticos e pungitivos, os seus gritos mais lancinantes, as suas coleras, os seus desesperos, as suas ancias ou os seus desalentos e triumphos.

N'esta evolução imprime-se um impulso mais poderoso e o lemma — liberdade e originalidade na imitação dos modelos — transmuda-se na for-

mula — liberdade e originalidade na interrogação da natureza interpretada pela sciencia.

Como a musica que já se não contenta com os rendilhados da melodia italiana, a poesia aspira a abranger na sua expressão a orchestra ingente e complexa da harmonia universal. Quantos sons, quantos ruidos no grande concerto da natureza escapam ao nosso ouvido? Um orgão auditivo mais perfeito aperceber-se-hia de tantos outros rumores estranhos que a intelligencia adivinha — o sussurro das seivas esfervilhando nas arvores, o ruido surdo das energias immanentes da natureza em latente laboração, a trepidação sonora dos raios luminosos, a vibração harmoniosa dos corpos celestes no espaço.

Com os progressos scientificos a intelligencia alarga-se, o systema nervoso desenvolve-se e a acuidade dos sentidos augmenta.

O poeta e o sabio, caminhando parallelamente para o mesmo fim, exercitam a sua actividade em espheras diversas e independentes. Ao sabio cabe em partilha a tarefa mais fatigante e escabrosa; como a define Claude Bernard, é o esforço perseverante que se obstina de obstaculo em obstaculo, sem repouso nem goso prolongado,

após o triumpho. O sabio mal se detem rejubilado e victorioso ante uma descoberta; são-lhe defezas as longas expansões do goso; caminha sempre com uma fatalidade de Ashaverus na senda infinita do incognoscivel, devassando após um horisonte outro horisonte mais vasto e longinquo. O poeta, fitando do apogeu do saber humano os seus olhos de vidente no futuro da humanidade, faz de todo este labor colossal que o precede uma synthese, uma apotheose, uma poesia glorificadora e com ella emociona a alma, prepara os espiritos para a comprehensão das novas verdades, incende os enthusiasmos para a conquista de outros ideaes, e entôa os novos cantos homericos e as canções trovadorescas d'estas modernas cruzadas incruentas.

Já se escreveu que é mais facil exhaurir-se a imaginação do que fatigar-se a natureza em suscitar novos estimulos de inspiração; mas á sciencia sobretudo é que se deve esta revivescencia inextinguivel da inspiração. O mundo é velho, mas rejuvenesce pela sciencia, renova-se pela comprehensão cada vez mais completa da natureza. O movimento scientifico, correspondendo a um augmento do poder mental, faz com que a intelli-

gencia moderna sinta a natureza com uma plenitude de verdade cada vez mais completa. Passaram os tempos em que o poeta era o antipoda do sabio; extinguiu-se a velha antipathia, de que já rezava Platão, entre a arte e a philosophia; o inveterado antagonismo declina desde o seculo XVII, embora substituido no seculo immediato pela preoccupação de submetter a arte á tutella da moral philosophica. Mas a arte, que tende cada vez mais á expressão perfeita e verdadeira da natureza, emancipa-se da moral philosophica como da moral religiosa, e, sem alienar a sua independencia, recebe as suggestões da sciencia para entrar em communhão mais intima com a natureza.

III

A poesia não é só a poesia philosophica e scientifica. — Como é que a poesia singela tambem é conciliavel com a moderna evolução da poetica. — A humanidade, desviada da natureza pelos artificios da civilisação, propende novamente para a communhão com a natureza pelos estimulos do instincto poetico immanente na mesma humanidade. — Como a sciencia póde ser fonte de inspiração até para os poetas que antepõem o mysterio e as falsidades da phantasia ao rigor da verdade natural. — André Chénier poeta scientifico. — Com a sciencia ainda distanciada da sua virilidade, e com a linguagem saturada de mythologia e de imagens antigas, a nova formula poetica não podia fixar-se. — A renovação poetica é incompleta e falseia o novo ideal, desde que não abranja tambem a linguagem e as imagens. — A. Chénier julgado por Arséne Houssaye. — A poesia scientifica, incompletamente tentada no seculo XVIII approxima-se da sua plena realisação no ultimo quartel do seculo XIX.— Os poemas de Sully-Prudhom e são a expressão mais approximada do novo ideal. — Objecção capital contra a nova formula, baseada na difficuldade de crear e adaptar-lhe uma linguagem nova, libertando-a da technologia scientifica. — Opinião de Sainte-Beuve sobre a poesia scientifica. — Como se resolve a difficuldade do estylo poetico-scientifico. — Bosquejo a largos traços

dos elementos scientificos conciliaveis com a verdadeira comprehensão da nova formula. — A aridez apparente da sciencia não é uma negação de toda a ideia poetica. — A poesia a mais das vezes, é a perola que aos grandes poetas é dado arrancar do seu involucro grosseiro. — As epopêas são a expressão do espirito da humanidade nas grandes epochas da sua evolução historica. — Mas a epopêa, formula que melhor quadra aos tempos heroicos, decahe como a tragedia, succedendo-lhe o lyrismo, como ao lyrismo succede a poesia philosophica e scientifica. — Explicação physiologica da resistencia rotineira a todas as tentativas de innovação profunda. — Pessimismo e optimismo. — O maior numero é optimista, mas a minoria dos pessimistas representa as forças dynamicas do progresso. — Em todas as epochas surge uma aspiração a um estado melhor, acalentada pela minoria d'esses espiritos enthusiastas. — A decantada edade d'ouro que os antigos sonharam modernamente volve-se em uma aspiração de perfectibilidade e progresso positivo.

A POESIA será isto só? Ficará tão sómente reduzida ás grandes telas, ás potentes musculaturas michaangelescas, aos grandes panoramas que se perdem na grandiosidade perturbadora do infinito?

As pequenas perspectivas que põem em relevo um pedaço de natureza, uma nesga de paisagem que um raio de sol alegra e vivifica, os quadros mais modestos e comprehensiveis em que a seiva

da vida se sente palpitar, em que vibra um accento verdadeiramente humano, não os repudia a poesia moderna.

A verdade e a poesia tanto estão longe como perto, nas largas e longinquas perspectivas como nos horisontes mais comprehensiveis e circumscriptos. Não se admiram só os largos e magestosos panoramas em que a vista e o pensamento se perdem no ignoto e no irreductivel. Sómente, diversificando as caracteristicas do bello, diversifica tambem o genero poetico, quer se abracem as vastas perspectivas grandiosas e impressionadoras, quer se observe mais de perto um recanto da natureza, considerada nos seus pormenores, no viço velludoso das relvas, na sombra viridente e no ramalhar sonoro das arvores, nos cambiantes da luz e das cores.

O poeta continuará a cantar o amor, a alegria e a tristeza, as flores, os passaros, todos os accentos da alma humana, e toda esta eflorescencia que se desata á superficie da natureza viva sob o esplendor da luz que vibra na mansuetude do amplo e profundo azul. Mas que tudo isto resalte da tela vivificado pelos bafejos da alma moderna, que os velhos themas se impregnem da

vida nova que penetra a natureza, e se expunjam da phraseologia convencional, d'este tom declamatorio, ora de um lyrismo emphatico, ora de um sentimentalismo enervante, d'estes ouropeis pomposos de um estylo sem naturalidade que tem de morrer com a formula condemnada em que se entranhara.

Como na Renascença não só ha uma renovação completa das ideias, e dos sentimentos, mas tambem e correlativamente das expressões e das imagens. As archaicas comparações dos olhos da bem amada com as estrellas fazem-nos hoje sorrir, e toda esta natureza entrevista phantasticamente atravez da lanterna magica dos tropos, das allegorias e dos mysterios, é muito menos deslumbrante do que a natureza que a sciencia despojou de phantasmagorias, imprimindo-lhe o cunho maravilhoso da verdade. A realidade, representada pelas maravilhas da sciencia, é bem mais grandiosa e attrahente do que todos os sonhos da phantasia.

A poesia singela, a que se expande na intimidade da natureza livre, a que desabrocha ingenua no convivio com as flores, com as arvores, com as aves, com toda esta colmeia formigante

da natureza viva, esfervilhante de seivas e de sangue, sonora de rumores e de harmonias, resplandecente de colorido e de luz, a poesia que se compraz em haurir na ordem physica, na festa da criação, a satisfacção que não encontra na ordem moral, tambem não morre, se realmente dentro d'ella palpitar, como a ave dentro do ninho, viva e verdadeira a natureza, e não uma phantasmagoria, uma ficção theatral, em que a illusão do real é tão imperfeita que aniquila todo o sentimento da natureza, toda a emoção dulcificante, toda a satisfacção que se experimenta ao inocular-se-nos nas veias alguma cousa d'esta torrente vivificadora da grande *alma mater* exuberante e potente.

Na simplicidade da natureza ha uma grandeza poetica digna da arte, se essa poesia não é o arbusto desgraciosamente decotado em jardim burguez, mas a madresilva campesinha que se engrinalda e braceja caprichosamente.

E ainda assim esta poesia, em que predomina mais o sentimento e a nota idyllica do que a ideia e a voz magestosa da harmonia universal, é a que vive no coração dos que amam e soffrem: uma vive só no coração dos amantes, a outra

fica sempiterna no coração da humanidade. A poesia immortal é a que vive pela ideia, como a Divina Comedia, os Luziadas ou o Fausto, e hoje a ideia, para ser verdadeiramente moderna, tem de ser essencialmente philosophica e scientifica n'esta phase de evolução e transformação que equivale a uma recreação do universo.

Não ha poesia sem paixão, e quando o seculo se apaixona pela sciencia, a poesia tem de ser scientifica para o poder comprehender e sentir-lhe a alma. Em meio d'este movimento renovador seria absurdo pretender, nas manifestações do bello e do sentimento artistico, a immutabilidade, a immutabilidade que repugna á propria natureza e está refutada pelos factos de ordem physica e social.

A natureza humana tambem obedece a uma lei de evolução e lento progresso, e a essa progressão e aperfeiçoamento é que as artes superiores precisam de corresponder.

E' com a natureza nas phases mais recentes da sua evolução que a arte entra em communhão; d'este modo a superioridade e o progresso da arte está em relação directa e immediata com a evolução da natureza, e d'esta intima harmo-

nia resultam as novas combinações artisticas que são como que um desenvolvimento da mesma natureza.

Se por um lado o artificio e complexidade da civilisação tendem a desviar a humanidade da simplicidade e da verdade natural, por outro lado, o veio poetico, que jaz immanente e indelevel no fundo da alma humana, attrahe e impulsiona de novo o homem para a conformidade com a natureza, foco inextinguivel que alimenta esse instincto poetico.

E se a sciencia, mesmo em epochas tão distanciadas dos progressos hodiernos, já inspirou poetas que tão alto se remontaram nas azas do genio, com mais razão devemos acceitar-lhe hoje a influencia como elemento de renovação poetica, quando o largo desenvolvimento das sciencias naturaes, apoiadas em methodos infalliveis de investigação e em experiencias de tanta precisão que cada progresso definitivamente fixado é um ponto seguro de transição para outro progresso, revolucionam profundamente as ideias e a concepção da natureza, como se fizessem uma recreação do universo.

Camões, o epico das modernas navegações, o

vate que foi a mais viva encarnação da poesia dos mares, é, a um tempo, o brilhante pintor maritimo que soube extrahir da sua opulenta palheta este vigoroso colorido, que é utensilio de tanta valia na arte moderna, e o douto que soube tirar uma poesia da sciencia.

Camões é o poeta da geographia e das brilhantes descripções metereologicas que extasiam Humboldt, ao mesmo tempo que a esta orientação do seu estro sacrifica o descriptivo da natureza maravilhosa e opulenta do prestigioso Oriente.

E ainda para os poetas que teem uma errada comprehensão da poesia, fixando-a não no eterno esplendor da verdade, mas nas vagas indecisões do mysterio, a sciencia é sempre fonte inexaurivel de inspiração.

O mysterio, o vago ignoto, lá fica sempre nos confins da sciencia, e ahi no espaço nebuloso onde fluctua indecisa a sombra das causas immediatas e das hypotheses surge a eterna esphynge a seduzir estas imaginações ossianicas que se comprazem nas indecisões crepusculares, e nos azulejados luares que se esbatem, esfumando a realidade das cousas, em um contraste

de sombras e de luz phantastica Na extrema onde acaba o cognoscivel e começa o infinito cada vez mais rechaçado pela sciencia move-se em liberdade o poeta do mysterio; sómente, para tocar na meta d'estes longinquos recessos, haverá de percorrer a longa senda trilhada pela sciencia no seu indefesso labor de exploração atravez dos horisontes que se desdobram após os horisontes já descobertos.

E é assim que nem mesmo o poeta propenso ao mysterio logra eximir-se ao imperio do principio fundamental de toda a arte superior — a verdade, e por igual, como o poeta philosophico e scientifico, para desdobrar o vôo das largas inspirações, precisa de percorrer o cyclo da sciencia humana. A ficção é a verdade transfigurada á luz da phantasia. Para phantasiar o poeta teve primeiro de passar pela verdade.

André Chénier foi um dos modernos que comprehendeu a poesia inspirada pela sciencia; mas então nem a sciencia tinha a virilidade precisa para inocular na poesia a sua seiva vivificadora, nem se ajustava á nova poetica a linguagem, saturada como ainda estava de mythologia, de tropos e allegorias antigas, de imagens convencio-

naes, gastas pelo tempo, as quaes, pela banalidade, pela pobreza de originalidade, distanciadas como já estavam da grande evolução por que passava o espirito da humanidade, não podiam dar uma comprehensão verdadeira da natureza e corresponder á maneira nova de a sentir.

A par de André Chénier Sainte-Beuve apresenta-nos dous poetas que tentaram a poesia scientifica, Le Brun que no seu tentamen se inspirou em Buffon, e Fontanes, que se abalançou nos primeiros annos da sua mocidade a um ensaio que ficou affirmado em dous fragmentos, a um dos quaes sobretudo o mesmo critico attribue muito valor. Mas foi André Chénier que mais fervorosamente acalentou a ambição de renovar a poesia pela sciencia, e que pela energia das ideias e pelo vigoroso colorido da sua palheta era o mais digno de arcar com a empreza. E Sainte-Beuve accrescenta:

«Mais la revolution vint; dix anneés, fin de l'époque, s'écroulerent brusquement avec ce qu'elles promettaient, et abymèrent les projets ou les hommes; la poesie du XVIII siecle n'eut pas son Buffon. Délille ne fit que rimer gentiment les trois règnes.»

No fim do seculo passado a ideia da poesia scientifica tinha chegado a este estado de transição de que é expressão exacta este verso de André Chénier:

« Changeous en notre miel leurs plus antiques fleurs;
« Pour peindre notre idée, empruntons leurs couleurs;
« Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;
« Sur des peusers nouveaux faisons des vers antiques.

O auctor de *Hermés* ainda não estava de todo emancipado da servilidade aos modelos consagrados. A sua obra já patenteia, é certo, uma vereda nova á liberdade artistica que se emancipa do dogmatismo bysantino das academias, e a todos os rasgos da intelligencia que sómente se subordina ás leis eternas do bello; mas n'esta concepção do bello ainda ha alguma cousa de convencional, que se preoccupa com a fórma, cinzelada nos moldes antigos, sacrificando-se a espontaneidade da ideia e os livres impulsos da verdade.

André Chénier que até no sentimento do amor foi um contemporaneo de Theocrito ou Tibullo, representa apenas a primeira phase de uma trans-

formação que devia ter mais largo alcance. Vestir a ideia nova com roupagens velhas é uma mascarada que desfigura a verdade.

A nova ideia poetica em alliança com a imitação da antiguidade desfecharia necessariamente em um connubio esteril. A renovação do estro moderno seria incompativel com esta transigencia com a antiguidade; a mistura do espirito novo, synthese das verdades scientificas e expressão da natureza comprehendida, conquistada e devassada nos sybillinos arcanos dos seus mysterios, com as ficções mythologicas e com a phraseologia pagã, como a usou Chénier, desfecha no producto hybrido de um falso ideal poetico.

A mythologia transplantada da theogonia pagã a uma outra epocha e a um outro meio, onde não traduz a mesma ideia religiosa, onde não corresponde já á nota pantheista e sensual que vibrava no coração da antiguidade, fica reduzida a um convencionalismo banal, a uma phraseologia ôca e falsa.

Por isso a guilhotina, decepando brutalmente a cabeça do poeta, não truncou na geração moderna o primeiro padrão da nova poesia scientifica. O instrumento do revolucionario morticinio

mallogrou certamente um poeta que tinha descido do Olympo, coroado de myrthos, impregnado de um pantheismo que tem a doçura do mel do Hymetto, mas não roubou á humanidade o moderno Homero da poesia scientifica.

Não era esta a missão que o poeta deixava incompleta, e que elle, n'um rapto lyrico de dignidade revoltada e n'um impeto de ingenuo orgulho, exalta ás alturas de uma calamidade publica, na apostrophe vingadora com que exhorta a Virtude a prantear-lhe a morte.

Com razão Arsène Houssaye, retratando a physionomia do auctor de Hermés, disse com graça e justiça, que elle era um grego adormentado pelas musas n'um somno de mil annos. A poesia d'este grego ressuscitado, como o frade da lenda da edade media que adormeceu ao canto do rouxinol de um somno de longos annos, é equiparavel a um bello fresco de Pompeia escavado em todo o brilho da primitiva côr, mas nunca poderia personnificar o moderno ideal da poesia scientifica.

Era grega a mãe de A. Chénier, e, como diz G. Planche ao traçar-lhe o perfil litterario, familiarisado aos dezesseis annos com Homero e

Sophocles, revindicara pelo estudo a patria de sua mãe.

O lemma — originalidade na imitação dos modelos substitue-se pela formula — originalidade e liberdade na observação da natureza interpretada pela sciencia.

O que tentou em vão o seculo XVIII vai em via de realisação no seculo XIX. O largo desenvolvimento que teve desde então a sciencia deu á semente que germinou durante um longo periodo a maturação que lhe faltava.

As poesias de M.me Akerman e de Sully-Prudhomme, sem embargo dos reparos da critica severa e imparcial, são já uma affirmação eloquente do novo ideal poetico.

Os poemas — Os destinos — e sobretudo a — Justiça — de S.-Prudhomme, se ainda não fixam a nova formula em toda a sua plena comprehensão, mostram pelo menos quanto se está longe d'esta insulsa poesia didactica, que se póde aferir pela craveira dos Delille.

A objecção capital, em desespero de causa, contra a nova formula poetica refugia-se na difficuldade de crear uma linguagem nova e adaptal-a aos novos elementos poeticos. Mas a diffi-

culdade desapparece desde que se evite o erro, em que ainda incorreu Sully-Prudhomme, de prender o estro nas engrenagens da terminologia technica e doutrinaria, que tanto concorre para a imputada obscuridade laboriosa da locução.

A sciencia moderna fornece á poetica um vocabulario novo, expressivo e energico, e do gosto selector do poeta depende o opulentar o seu estro n'este thesouro abundante, sem se embrenhar nas invias obscuridades da technologia.

Em vez d'isso alevante-se o poeta em arrojado vôo ás generalisações da sciencia na sua superior expressão synthetica, saiba escolher no vocabulario scientifico as palavras vigorosas que dão sonoridade e expressão ao verso, e a poesia não deixará de vibrar nos latejos das largas e potentes inspirações.

E' o que fez Camões: o exemplo temol-o em casa, quando a sciencia estava tão distanciada d'este largo desenvolvimento, hoje tão propicio a incender as imaginações. O grande epico portuguez soube extrahir, em esplendidas descripções, uma famosa poesia da geographia, da astronomia e da meteorologia do seu tempo.

E até na *Divina Comedia* a mystica inspira-

ção do vate não se alliança intimamente com a sciencia?

Toda a riqueza scientifica da epocha está enthesourada no poema: no Inferno apparecem as noções de então sobre geologia, sobre as propriedades das pedras e dos metaes, sobre vulcões, electricidade e phenomenos meteorologicos. No Purgatorio é a botanica e a physiologia, no Paraiso a astronomia e a metaphysica. O estro poetico alimenta-se n'estas fontes do saber humano, e umas vezes vai de par com a sciencia acompanhando-a nas transcendencias especulativas e dogmaticas, outras vezes transforma-a em imagens e comparações.

Sainte-Beuve opinou que a rigidez da sciencia em certo grau de complicação não se molda aos accentos musicaes do verso, ás cadencias do rythmo; mas a esta objecção responde triumphantemente o poema de Sully-Prudhomme, *A Justiça,* apezar das desigualdades e por vezes nimias subtilezas de que o poeta possa ser accusado pela critica.

Gustave Planche, referindo-se á tentativa de Chénier em reconstruir no seu *Hermés* a obra de Lucrecio, soccorrendo-se dos materiaes da scien-

cia moderna, tambem duvida do exito da empreza, difficultada pelas divisões recentes da sciencia e pelo rigor d'analyse a que são submettidos os phenomenos da natureza.

A objecção ainda poderia ter valor, se da nova formula poetica se exigisse a precisão vigorosa e doutrinaria dos methodos scientificos e da phraseologia technica, mas desde que a sciencia, sob o ponto de vista artistico, seja tão sómente abrangida na perspectiva geral e synthetica dos seus resultados superiores, o seu complexo incremento, em vez de complicar a tarefa de um Lucrecio moderno, facilita-a opulentando este veio novo de inspiração pelo accrescimo exuberante de elementos susceptiveis de interpretação poetica.

O estylo deixa de ser uma difficuldade, desde que a linguagem se renova á medida que os espiritos se vão familiarisando com os progressos da sciencia.

Só n'este periodo de vulgarisação scientifica a moderna evolução poetica podia ser comprehendida. Para se entender a hodierna inspiração poetica era preciso que o cerebro humano se opulentasse com a nova camada dos modernos conhecimentos scientificos.

E então o que a sciencia e a philosophia fazem pela razão, completa-o a poesia pela imaginação.

O estylo dos Laplace, dos Cuvier, dos Humboldt, o unico que se ajusta ao pensamento scientifico, não se adaptaria á cadencia harmoniosa do rythmo, como pretende o abalisado critico, se o poeta houvesse de doutrinar como o sabio, em vez de compendiar os factos culminantes da sciencia em largos quadros, coloridos pelo fogo da imaginação, e illuminados ao clarão vivificante do enthusiasmo poetico.

E para talhar essas grandes telas que variedade de elementos poeticos nas transformações successivas do globo nas epochas pre-historicas; na escala de progressão e aperfeiçoamento dos seres, sob o jugo despotico das leis da selecção natural e do combate pela existencia, desde as primeiras fórmas da animalidade, fluctuantes como enormes algas marinhas no fundo dos mares primitivos até ao homem das cavernas, Caliban da phantasia shakespereana, em lucta bestial com os primeiros monstros subjugados, libertando-se gradativamente da animalidade rudimentar, emancipando-se da tyrannia da natureza, de cujas forças se apossa para conquistar com ellas o domi-

nio de um planeta; na humanidade, em summa, cada vez mais consciente do seu destino, dominando a hereditariedade os atavismos da primordial barbarie, engrandecendo-se pelas conquistas da civilisação, alteando-se á estatura olympica de heroe supremo da moderna epopêa!

E' na sciencia historica, é n'esta poderosa fonte de inspiração, que reside o ponto de partida para a moderna transformação.

Em tão vasto quadro sentem-se passar fremitos de epica inspiração, e se n'este esforço heroico do homem em porfiada lucta com a natureza não entram em movimento os elementos affectivos do nosso ser, nem por isso deixam de vibrar outras cordas da nossa intima sensibilidade, despertada pelo enthusiasmo dos novos ideaes, e pelo espectaculo edificante d'esta tenacidade ardente em decifrar tantos problemas que convulsionam o seculo.

Sob a aridez da sciencia tambem ha uma poesia, como a ha sob a rudeza da alma popular, e como a havia sob a grosseira barbarie da edade media. A poesia resalta como a veia limpida e exuberante da rocha tosca, como a faisca do seixo duro. Em Camões condensa-se o espirito

poetico das navegações, poesia verdadeiramente portugueza, e todavia ninguem lhe suspeitaria o suave perfume na aridez classica dos quinhentistas. Sem Dante e sem o Tasso mal se presumiriam os thesouros poeticos que se recatavam sob o obscurantismo religioso da edade-média.

Tal é o prestigio do genio, tal é o dom do poeta e o poder da imaginação creadora e intuitiva — desentranhar uma poesia onde ella passa desapercebida a entendimentos vulgares.

Se a cada epopeia corresponde na historia da humanidade um estado mental culminante, um conflicto de ideias novas que confluem n'um dado momento historico apoz uma longa evolução, na poesia hodierna não podia deixar de reflectir-se o grande movimento scientifico que ha-de gerar o poema moderno que corresponde a este estado novo dos espiritos.

A epopêa, considerada como monumento que resume a vida, os sentimentos e as crenças de um povo, é a formula poetica que melhor quadra ás edades heroicas, porque só então, quando a vida é mais simples e comprehensivel, se póde fazer completa esta synthese de uma nacionalidade e de uma civilisação; mas com as transfor-

mações successivas por que passa a humanidade a epopêa decahe, como decahe a tragedia, e succede-lhe o lyrismo, a poesia do sentimento e das imagens que attinge o esplendor maximo em Victor Hugo e se adapta melhor á civilisação moderna mais complexa e ardente.

Seguidamente a humanidade evoluciona-se para uma nova civilisação, e a inspiração lyrica deixará de corresponder ao novo estado affectivo e intellectual. Chegará a seu turno o reinado da poesia da ideia e da sciencia e affirmar-se-ha axiomaticamente que não ha poesia sem sciencia, como já se affirmou a não existencia da poesia sem religião.

A sciencia será como que uma religião nova para a humanidade.

E se é grande a resistencia a esta renovação poetica, como a todo o moderno movimento de transformação artistica, explica-se o facto principalmente pela reluctancia ingenita do genero humano em sahir da rotina.

A physiologia proclama insensata a supposição de que a maioria dos homens raciocina na rigorosa accepção do termo. Para o maior numero as crenças, os sentimentos, as opiniões di-

manam da hereditariedade e da actividade machinal e inconsciente, adquirida pelo habito e pela rotina. E' em virtude d'esta lei que o homem só chega á pericia nas manifestações da vida physica e intellectual, quando ellas se entranham profundamente na sua actividade automatica. Em todo o homem ha mais ou menos alguma cousa d'este obstinado apego do selvagem ao *statu-quo* consagrado por uma longa diuturnidade de geração em geração e profundamente radicado no seu automatismo inconsciente: até para os homens que se elevam acima da craveira ordinaria os actos communs derivam d'este principio, e de outro modo a vida seria penosa e fatigante, quando a consciencia e o esforço mental houvessem de intervir por igual em todos os phenomenos da actividade affectiva e intellectual. A um grande numero dos actos normaes e quotidianos o cerebro fica alheio, e as manifestações da vida circumscrevem-se aos orgãos inferiores da ideação.

Mas a este principio immanente na natureza humana, fortalecido pelo concurso dos interesses creados, e que é a força dos mediocres, oppõe-se uma outra força dynamica, representada pela minoria dos espiritos ardentes e superiores que

desfraldam o estandarte do progresso. E o progresso vai sahindo triumfante d'estas duas correntes oppostas; é dentro d'este pessimismo — aspiração vehemente á perfectibilidade, ao ideal de bem absoluto, e dentro d'este optimismo — conformidade accommodaticia com o bem relativo, que elle se opera mais ou menos lentamente, conforme a natureza é mais ou menos prodiga na fecundação dos genios que hão de guiar a humanidade nas veredas do seu destino.

Esta força statica, immanente na natureza humana, é que faz prevalecer a cadeia tradicional de tantos erros e abusões contra o esforço do menor numero, em revolta constante contra o que faz lei para a grande maioria.

Não ha ideia por mais desasisada — já foi dito — n'um hospital de alienados, que não tenha no meio social uma ramificação germinadora: a humanidade respira um ambiente de insania e para o maior numero insensatos são os que reagem contra a rotina e contra os erros que nunca, ou só muito lentamente, chegam a ser extirpados. Mas, sem embargo do optimismo do maior numero, os poucos atacados da vesania de renovar os principios que devem reger a vida são a

grande força de que resulta o progresso humano.

Em todas as epochas apparece esta aspiração de espiritos ardentes, esperançados no advento de um estado melhor.

Na simplicidade dos tempos primitivos sonhava-se com a edade d'ouro perdida na noute do passado. Depois nos ultimos tempos da antiguidade grega a edade d'ouro não era uma esperança extincta, mas um ideal que tinha uma viva realisação em regiões longinquas e ignotas, em ilhas maravilhosas, mansões deliciosas de innocencia, felicidade, paz e justiça, ou porventura nas regiões mysteriosas da India, onde ainda não tinham penetrado as armas da Grecia conquistadora. As expedições e conquistas de Alexandre alimentavam esta illusão em espiritos enthusiasticos da Grecia antiga, que abriu o cyclo das civilisações europeias, inspirando-se n'aquella sua opulenta imaginação que foi a mais viva centelha do genio nacional.

Seguidamente ao movimento aventuroso dos seculos XV e XVI o espirito das descobertas e das navegações fascina-se ainda na chimera das ilhas afortunadas, e no enthusiasmo de Christo-

vão Colombo pela descoberta de um novo mundo transparece, n'uma poetica illusão, a approximação de um estado mais feliz.

Esta aspiração que se perpetua na tradição representa o ideal de aperfeiçoamento coevo da humanidade: a fabulosa concepção da edade d'ouro volve-se, na civilisação moderna, n'uma aspiração positiva e verdadeira de progresso e perfectibilidade.

IV

A poesia de largo folego, condensando as manifestações culminantes do espirito humano, fórma as epopêas. — A edade media, entre o mundo antigo e a era nova que tem o seu inicio na Renascença, é mais um repouso para um esforço maior de transformação do que um retrocesso. — Pouco importa que decaia um ideal poetico, desde que lhe succeda outro ideal mais consentaneo com o ultimo estado mental e affectivo. — O poema philosophico de Gœthe já não corresponde á ultima phase da evolução scientifica e artistica. — O movimento da Renascença é sobretudo artistico, mas sem a franca e livre interpretação da natureza, que é ainda hesitante no seculo XVIII e só triumfa no seculo XIX. — Entre os extremos do primitivo pavor da humanidade perante as forças da natureza e as exagerações da metaphysica a civilisação moderna opera-se sobre um criterio mais sensato e verdadeiro.

A POESIA de largo folego vai haurir a sua inspiração nas manifestações culminantes do pensamento humano, formando as epopêas que ficam sendo padrões monumentaes que assignalam, a largos estadios, a vida da humanidade no seu

lento labor de evolução e attestam a preeminencia das grandes epochas na historia da civilisação humana.

Assim é que na Iliada, na Odyssêa e na Eneida condensa-se o espirito das suas epochas mais salientes da antiguidade pagã; n'uma a inspiração poetica desabrocha em toda a nativa simplicidade de uma civilisação que é a aurora da arte; na outra o estro já perde muito da sua primeira singeleza, porque é a expressão de uma civilisação mais complexa.

A edade média apresenta-se-nos como um entorpecimento do espirito humano em retrocesso a um estado de barbarie, mas reflectindo que se reputa em trezentos mil annos a edade da terra desde a apparição do homem, esse periodo de barbarie medieval não é mais do que um curto parenthesis de repouso em transição para um esforço maior de transformação.

Ainda assim esta epocha de degradação tem nas Cruzadas o seu cunho heroico e um veio opulento de inspiração poetica, explorado tres seculos depois por Tasso.

Aos esplendores das duas civilisações na Grecia e na Roma antigas succede este periodo de

abatimento, perante o qual foi impotente a idêa christã imcomprehendida e deturpada, em quanto da obra colossal de Erasmo não brotou o principio regenerador da *philosophia do christianismo.*

Todavia sob esta barbarie e apparente marasmo de seculos, ainda quando se não leve em conta a superioridade da moral christã sobre a moral antiga, fermenta um surdo labor que prepara lentamente a razão humana para as eras de renascimento, que succedem ao fanatismo monacal, e teem os primeiros rebates na obra de Erasmo e mais vigorosamente na de Luthero.

A civilisação romana actua sobre os barbaros invasores, do mesmo modo que a Grecia conquistada domina os seus vencedores, e assim successivamente encadeiam-se os elos do progresso humano, embora em dadas epochas a evolução seja inapreciavel na sua marcha lenta.

Mas em quanto Dante surge impregnado do mysticismo das lendas christãs, e formula na Divina Comedia uma synthese grandiosa da comprehensão da vida n'este periodo de obscurantismo em que transparecem os primeiros albores da Renascença, Gœthe posteriormente condensa no Fausto uma outra phase do espirito humano

menos catholica mas mais philosophica e approximada do moderno ideal poetico, ao mesmo tempo que condensa, com toda a mythologia do Norte, a nacionalidade poetica allemã, do mesmo modo que os Niebelungen representam a nacionalidade heroica e barbara.

Quando a formula epica deixa de corresponder ás modernas condições da existencia humana, quando perante as forças novas da civilisação os heroes homericos e os heroes das navegações são impossiveis, o lyrismo surge como expressão radiosa e completa do estado dos espiritos; mas, á medida que a mentalidade entra n'uma phase nova de evolução, a inspiração lyrica deixa de corresponder ao nosso estado affectivo e intellectual, decahe com o sentimentalismo romantico, e pouco importa que desappareça, como tendem a desapparecer a epopéa e a tragedia, desde que lhe succeda um outro ideal poetico mais conforme com o ultimo estado da civilisação.

Todavia o pensamento do poema de Gœthe já não corresponde ao estado da hodierna mentalidade: a sciencia, symbolisada no doutor Fausto, contorcendo-se em uma impotencia dolorosa, ardendo em sedes e curiosidades insaciadas, oscillando

n'esta phase de transição e incerteza entre o estado de positividade e a idealidade mysteriosa, impenetravel ao pensamento e só accessivel á imaginação, já não é a sciencia de hoje, que desvenda triunfante outros horisontes, febricitando-se em crescentes curiosidades, sem descrença nem desalentos, e fitando confiadamente o futuro em um anceio ardente de novas conquistas.

A este estado de duvida e mal-estar que atormenta e apaixona os espiritos succede o contentamento das novas descobertas e a serenidade resultante do criterio positivo que orienta a humanidade com firmeza para a realisação plena do seu destino pela exacta e verdadeira comprehensão do universo.

N'este grande despertar da lethargia da edade media, chamado Renascença, o movimento civilisador, em que ressurge a antiguidade hellenica na arte italiana, defrontando o Vaticano ao Parthenon, imprime-se principalmente nas artes. Mas então não triunfava ainda a franca observação da natureza, que não se interpretava com o auxilio do criterio scientifico, velada como estava ainda pelo convencionalismo, que por um lado a

entremostrava atravez da antiguidade pagã e por outro atravez da ideia religiosa.

No seculo XVIII a approximação da natureza ainda era hesitante, comtudo o movimento naturalista é mais accentuado e desloca-se dos dominios da arte para o mundo das ideias, da philosophia e da sciencia. Mas esta grande communhão do espirito com a natureza livremente interpretada, na completa independencia de pensamento esclarecido pelo criterio da sciencia positiva, só n'este seculo se consagra plenamente. Este facto culminante realisa-se sob um duplo aspecto, pela philosophia e pela sciencia na sua evolução positiva, e pela arte em duas phases diversas, primeiro pelo romantismo que emancipa o pensamento litterario, e seguidamente pelo naturalismo que representa a concomitancia do pensamento libertado e da observação da natureza comprehendida com o auxilio da sciencia.

Aos pavores, que escravisaram a humanidade, primitiva perante a mysteriosa inflexibilidade da natureza no seu curso poderoso e inexoravel, succede o terror religioso, até que o homem na sua progressiva emancipação volve-se de escravisado

em dominador, e passa d'aquelle panico abatimento da sua infancia para a extrema de um insensato orgulho, de que a metaphysica nos dá a expressão suprema na divisa — O homem é a medida do universo.

Mas hoje que sciencia e arte orientam a humanidade para uma comprehensão mais sensata e verdadeira do seu destino, a grande nota pathetica já não é a fatalidade antiga e depois o terror religioso, o arripio sacro, o accento tragico e magestoso do *Dies iræ, dies illa* do canto gregoriano, ao qual Goethe soube arrancar um poderosissimo effeito dramatico.

Ao maravilhoso das religiões succede o maravilhoso da sciencia. Hoje a superior inspiração poetica reside no deslumbramento do espirito perante a nova comprehensão do universo, mas ao mesmo tempo na consciencia d'esta força que, transformando o sobrenatural no cognoscivel, vai subjugando as forças da natureza e conquistando o espaço infinito do incognoscivel.

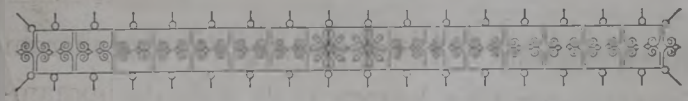
A *Divina Comedia* é a expressão mais levantada da poesia no cyclo christão, como o são a Iliada e Odyssêa no cyclo pagão; o Fausto fica na phase de transição da ideia religiosa para a

ideia scientifica. Estes poemas corresponderam a certos periodos historicos da vida da humanidade; mas hoje tem de ser muito outra a formula poetica que seja a expressão verdadeira e precisa da vida humana no cyclo que vai abrir-se, e que será para a humanidade o cyclo da sua juventude.

Se nos trezentos mil annos, que se dizem decorridos desde a apparição do homem na terra, apenas se contam sete mil de historia, não será certamente um paradoxo affirmar que a humanidade apenas entrou no periodo da sua juvenilidade.

O verdadeiro poeta é aquelle que, sabendo interpretar os brados mais patheticos da humanidade sua contemporanea ou a alma de uma epocha eminente, exprimindo-lhe os clamores mais commoventes, tem uma intuição prophetica da verdade no seu estro que se illumina ao foco radioso da sciencia.

A verdade é grande e ella triunfará, como diz o proverbio oriental. A sciencia, que é a verdade, tambem triunfará na poesia ao entoar o canto epico das eras modernas, o hymno triumfal da humanidade contemporanea, que será o hymno da sua juventude.



NATURALISMO NO THEATRO

I

Resistencia do theatro á evolução naturalista. — Necessidade no theatro de uma certa illusão optica. — A emoção pela representação theatral é mais forte que pela leitura. — Difficuldade em educar para o verdadeiro o espectador habituado a ver falso. — A evolução naturalista no theatro só poderá ser consumada pelas gerações novas mais malleaveis pela educação que as gerações avançadas na sua virilidade. — A tragedia classica já não pode corresponder á moderna transformação social — Shakespeare representa o primeiro protesto contra o convencionalismo da tragedia. — O drama romantico, continuador da obra de Shakespeare, e desthronando a tragedia, revolucionou a scena, mas não correspondeu ao seu lemma revolucionario, implantando victoriosamente no theatro a verdade natural. — O drama romantico em nada se adiantou á obra de Shakespeare. — Othello ou Hamlet mais humanos e verdadeiros do que Gil-Blas ou Triboulet. — O verdadeiro campo de acção para o drama e para o romance reside mais na observação da vida contemporanea, do que na historia. — A historia adapta-se melhor á formula poetica. — A vitalidade do movimento romantico no theatro decahe, revigorando-se hodiernamente pela lenta approximação da formula naturalista.

A IMPLANTAÇÃO do naturalismo no theatro é mais difficil do que no romance ou na poesia. Eis uma proposição sobre que são accordes as opiniões; mas vejamos o motivo d'esta resistencia no theatro á evolução naturalista e até que ponto a nova formula é adaptavel á scena. Sobre estes dous pontos já não se nos depara o mesmo accordo.

A arte scenica, pela sua natureza especial, carece de uma certa illusão, como que similhante á de uma miragem.

A necessidade d'estes effeitos d'optica theatral, legada pela tradição, arreigou-se nos habitos e na educação do publico, e tanto mais inabalavelmente quanto as impressões, que remontam aos orgãos superiores da ideação, são mais persistentes e duradouras, quando ás imagens presentes ao espirito vem em reforço a representação exterior da realidade. D'ahi a resistencia do theatro á nova formula, que está em collisão mais ou menos flagrante com tudo o que confina com a phantasmagoria e propende á exageração e ao falseamento da verdade.

A emoção é sempre mais poderosa e intensa,

se a acção dramatica, que se desenrola diante do espirito, não fica circumscripta ao campo da imaginação e da subjectividade; mas, pelo contrario, redobra de intensidade, se ao mesmo tempo os sentidos tambem são affectados pela viva representação da realidade. A acção dramatica que vemos desdobrar-se no palco é mais commovente do que aquella que só pela leitura se representa no isolamento da nossa intima sensibilidade intrinseca. O theatro é mais impressionador com a representação material das imagens que evoca, do que o romance que só pelo esforço da imaginação dá vida e relevo á realidade evocada. Por isso a evolução naturalista, ainda que se não leve em conta a eterna difficuldade de abalar as ideias e as crenças que se estratificaram accommodaticiamente na tradição e na rotina, penetra mais facilmente nos phenomenos puramente mentaes, do que n'aquelles que, sem embargo de immediata correspondencia com as funcções superiores da ideação, teem um accrescimo de vigor e intensidade na representação material.

A maior resistencia á innovoção da poesia scientifica provirá da difficuldade em educar o

senso artistico na contemplação da natureza atravez da sciencia moderna, quando a humanidade se habituou a entrevel-a pelo prisma das religiões, do mysterio, da superstição e da convenção. Do mesmo modo o orgão visual do espectador turba-se, os olhos d'alma veem sem comprehender, quando na scena se não figurem a mesma natureza e a mesma humanidade, cuja comprehensão lhe é suggerida pela tradição, e esta deslocação do ponto de vista erroneo em que se lhe immobilisou o criterio exerce uma acção obturante no espirito, que, costumado a ver falso, se obstina em rechaçar o verdadeiro.

O movimento naturalista refunde e renova completamente a educação intellectual; mas esta renovação não pode começar pelas gerações já avançadas na sua virilidade pouco malleavel. Nas gerações porvindouras fructificará a ideia que germina no terreno que ora se arroteia.

A evolução naturalista é por igual necessaria no theatro como no romance, e, abrangendo na sua largueza, todas as manifestações da arte, banirá da scena o artificio romantico, como o romantismo na sua invasão revolucionaria e libertadora baniu o predominio da tragedia, investin-

do com a intolerancia do classissismo, que suffocava inexoravelmente todos os fermentos de espontaneidade original e de inspiração nova.

A tragedia, na sua immobilidade auctoritaria, definhava-se de vetustez e inanição sem poder já traduzir a transformação social, que tem na arte a sua melhor expressão; encrustava-se no estreito quadro da antiguidade; o movimento scenico, a verdade natural, a inspiração creadora falseavam-se, acanhando-se na tyrannia da lei das tres unidades, nas convenções perpetuadas n'uma preoccupação de inviolabilidade, e o auctor, escravisado a esta especie de superstição sacrosanta, não raro sequestrava dos olhos do espectador scenas e situações que aliás eram necessarias á comprehensão do pensamento dramatico. Certas peripecias violentas relegavam-se do palco como attentatorias das conveniencias, davam-se como passadas dentro dos bastidores, ou deixavam de ser postas em acção e intercalavam-se nos monologos e nas longas narrações.

Nenhuma liberdade de movimentos, nenhuma espontaneidade, nenhuma naturalidade: tudo pautado, comedido, regrado pelas conveniencias, pelos canons fixos, inexoraveis e compressivos.

A acção como que se passava nas nuvens, n'um ambiente olympico e extra-terreno, em que os personnagens assumem a attitude facticia de heroes e semi-deuses.

Contra a rigidez inflexivel d'este auctoritarismo academico proclamou o primeiro protesto o gigante da tragedia moderna. Shakespeare, alargando em impetos de genio os horisontes da scena, desobstruindo-a com os arrojos da sua livre inspiração das tyrannicas imposições do convencionalismo, franqueia o theatro ás correntes vivificadoras da verdade e da natureza, e, em meio das extravagancias e das audacias que accendem a indignação de Voltaire em defeza das tradições da tragedia franceza, adianta-se muito á sua epocha, e alevanta sobre o palco typos immortaes que vivem e se agitam no conflicto dos sentimentos e das paixões verdadeiras.

O movimento romantico é como que uma continuação da revolução que o genio de Shakespeare introduziu na scena investindo com as tradições e com o convencionalismo que acanhava a inspiração e a liberdade do pensamento, em quanto que pela observação da natureza e pelo estudo profundo do coração humano teve a nitui-

ção do naturalismo, embora as suas aspirações para um ideal de verdade na arte não podessem ainda emancipar-se do torvelinho nevoento da phantasia e das extravagancias do seu temperamento artistico.

Schlegel tinha considerado o theatro romano, o italiano e o francez como uma degeneração da tragedia grega, e encontra verdadeira originalidade no theatro inglez e hespanhol pela inspiração no genio nacional; em Inglaterra o veio normando, diz o dr. Theophilo Braga na sua Historia do Theatro Portuguez, transige com o classissismo, mas a tenacidade saxonia vinga-se com o theatro original de Ben Johnson, Marlow, Wesbester e Shakespeare.

Todavia no arrojo genial de Shakespeare é que mais se accentua o movimento regenerador do theatro, como succede em Portugal com o theatro de Garret na sua ultima feição, desde que, ao repatriar-se depois de estar em contacto com o movimento litterario da Europa, rompe com o classissismo, inspirando-se no poema da natureza e do genio nacional.

Certamente o drama romantico desthronou a tragedia, revolucionou a scena, baniu a rhetorica

classica, transformou profundamente os aspectos da scena, deu maior amplitude á acção; mas a verdade natural, a viva e exacta realidade, embora fosse o lemma inscripto na sua bandeira revolucionaria, não foi implantada no palco victoriosamente. Mudaram-se apenas as roupagens que a desfiguravam; o drama de 1830 em nada se adiantou á obra de Shakespeare. O sacerdote magno do movimento romantico no theatro ficou muito áquem do auctor do Hamlet e do Othello na revindicação da verdade natural para o theatro, sem embargo de ser ainda incompleto sob este ponto de vista o labor colossal de Shakespeare. Nas figuras immortaes do tragico inglez ha muito mais conformidade com o modelo humano do que nos personnagens do grande lyrico; na obra de Shakespeare a verdade apparece por vezes com arrojada nudez; a phrase resalta com a simplicidade de uma crueza realista; entre a grandeza do estudo psychologico, a observação profunda do coração humano no primeiro e a exageração monstruosa da vida humana no segundo medeia um abysmo.

É frisante o parallelo entre Othello ou Hamlet e Gil Blas ou Triboulet.

Como a revolução romantica no theatro errou o scopo a que apontava—dil-o E. Zola com lucida e conceituosa precisão no seu — *Naturalisme au thèatre.* Esse movimento impetuoso, exceptuando as conquistas da liberdade do pensamento e uma maior largueza na acção dramatica, nada mais fez do que substituir a edade media á antiguidade, a exaltação da paixão á exaltação do dever, a fatalidade antiga á crença religiosa e ao ponto de honra. Os personagens continuam a mover-se na scena sem a espontanea naturalidade da vida real, hydropicos de rhetorica, emphaticos na exageração dos sentimentos, disformes ou disparatados na antithese monstruosa com a verdade. Continua-se o mesmo carnaval da natureza; sómente a nudez da verdade encobre-se com outros ouropeis e a rhetorica adorna-se com outras lantejoulas.

Ao romantismo foi facil a tarefa de desthronar a tragedia; vetusta e decadente já não podia ser a expressão do moderno estado social, emparedada no estreito quadro da antiguidade o terreno estava explorado e exhausto; a historia póde ser subsidiaria ou excepcionalmente fonte de inspiração artistica, quando a vida das gerações extinctas é

evocada com todo o rigor da verdade, mercê de uma intuição profunda e de um labor paciente e fatigante de investigação. Mas o verdadeiro campo da arte reside na observação da vida contemporanea, e o classissismo desconheceu que as litteraturas e a arte são a melhor expressão das civilisações e que as transformações por que vai passando a humanidade não permittem que a arte se immobilise na imitação dos modelos antigos, elaborados sob o imperio de outras concepções e condições mui diversas de civilisação.

A arte, se não é susceptivel de progresso na sua essencia, pelo menos acompanha os progressos e a evolução da humanidade, e, sendo um reflexo da natureza e do ultimo estado social, identifica-se naturalmente com a formula que melhor se adapte ao espirito novo.

O drama romantico, banindo da scena a formula tragica e melodramatica que se mumificára n'um convencionalismo immutavel, indifferente ao movimento de transformação social, cujo reflexo a arte deve sentir e accusar, creou, é certo, uma outra formula mais accommodada á moderna renovação mental, mas a vida e o sentimento verdadeiro da natureza ficaram ainda fóra do thea-

tro, e, em vez de revindicar para a arte a verdade natural, apenas enthronisou n'um quadro mais largo a mechanica de um outro convencionalismo.

No primeiro impeto uma das innovações foi substituir o scenario; ao perystillo do templo pagão, ao forum e ao agora contrapõem-se o castello roqueiro phantasticamente illuminado ao luar, ninho d'aguia sobranceiro no seu throno de rochas.

O drama romantico circumscreve-se ainda no quadro da historia, sómente á antiguidade succede a idade média.

Mas o drama historico não póde ser o typo do drama moderno; certamente a evocação do passado não póde eximir-se á alçada do dramaturgo e do romancista, sómente não é no campo da historia que as faculdades creadoras do artista podem desdobrar-se com mais largueza e espontaneidade. O drama historico para ser verdadeiro, ressuscitando o passado como se fôra presente, demanda um grande trabalho de erudição, que não póde ser inteiramente supprido pela intuição artistica, e n'este labor de douta investigação acanham-se os vehementes impulsos da inspiração e da effervescencia creadora.

E' na vida contemporanea, na realidade ambiente que actua sobre nós, que põe em conflagração toda a nossa sensibilidade extrinseca e intrinseca, é nas suggestões dos modelos vivos, que se assimilam e transsubstanciam, que se offerece um fundo inexaurivel de vitalidade e renovação artistica. A historia entra nas concepções litterario-artisticas como elemento accidental; o drama e o romance vivem principalmente da vida contemporanea, e, sendo a sua melhor expressão, serve melhor a historia do que a historia serve a arte.

Comprehende-se o drama historico como no F. Luiz de Souza o concebeu Garret, que, guiado pelo fio conductor de uma lenda ou de um facto historico, ressuscita uma geração extincta ao sopro vitalisador de uma poderosa intuição artistica, surgida por momentos aos nossos olhos intensa de vida e de verdade, como realmente devia ter vivido, sentido e pensado n'esse momomento e n'essa conjunctura historica. Mas o que se não comprehende é o drama que é um falseamento do pensamento historico e do espirito de uma epocha; o que se não comprehende é o ultra-romantismo que, apregoando pomposa-

mente a entrada triumfal da verdade no theatro, fez da historia um carnaval e da arte um tumultuar da phantasia.

A historia, como fonte de inspiração, é menos ingrata para a poesia do que para o drama e para o romance pela difficuldade de recrear como vivas as gerações extinctas que já não podem ser estudadas nos modelos reaes e amolda-se mais facilmente á poesia, em que as grandes syntheses idealisadoras são possiveis pela apropriação dos factos culminantes na marcha evolutiva da humanidade.

Na poesia o heroe deixa de ser o homem natural e social para se converter na expressão de um mytho em que se concretisa uma dada phase do pensamento humano.

Mas este symbolismo que se harmonisa com a poesia, repugna á indole do theatro e do romance, que não destacam mythos da natureza, mas homens vivos.

Comtudo na obra dos innovadores de 1830, embora a verdade natural continuasse a ser sacrificada pela preoccupação de abrir campo ao genio creador mediante a liberdade do pensamento, havia uma seiva potente de inspiração.

Mas esta pujança esgotou-se e veio a decahir na banalidade fastidiosa e no melodramma ridiculo, até que no theatro moderno se accentuou de novo um movimento de revivescencia no sentido de approximar o theatro de uma observação mais fiel da vida contemporanea.

A. Dumas e sobretudo E. Augier já são mais verdadeiros; mas, qualquer que seja a causa, ainda vacillam, transigindo com o artificio e com a convenção. Comtudo a ideia germina n'uma fecundação lenta antes de se desatar na sua plena efflorescencia; tacteiam-se apenas as novas veredas, fazendo-se ainda concessões á rotina, aos habitos e á educação inveterada.

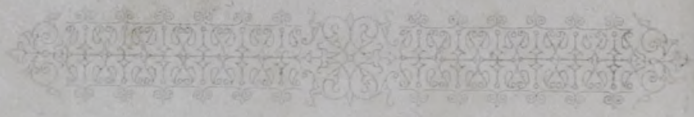
Os modernos auctores dramaticos, sem arcarem frente a frente com o problema, vão preparando, todavia, o terreno de que se apossará triumphantemente o homem superior que E. Zola espera para implantar no theatro a nova formula, como Balzac a implantou no romance.

O theatro ainda resiste á moderna evolução artistico-litteraria; as transformações por que tem passado a scena nos ultimos annos estão longe de exprimir o pleno triumfo com que a nova formula conquistou os dominios do roman-

ce: mas, bem observado o recente movimento reformador que se opera na scena, não se póde desconhecer que a influencia irresistivel da moderna renovação artistica vai dominando essa resistencia e preparando os espiritos para a comprehensão do ideal moderno no theatro, que, n'esta lucta da tradição e das convenções com o espirito novo, combate como os heroes da antiguidade, quando entrava com elles a preoccupação de que a fatalidade os condemnava a succumbir.

Esta influencia avassaladora da evolução naturalista sente-se e palpa-se de multiplas fórmas, na frequencia com que se transplanta para a scena o ultimo romance em voga, n'estes quadros de costumes contemporaneos que se desdobram á luz da ribalta, logica e singelamente ligados entre si sem os fios de uma intriga complicada, n'esta verdade cada vez mais exacta das decorações, da mobilia, dos trajes e da declamação, n'este desdem, em summa, com que se relega tanta quinquilharia do velho theatro.

Evidentemente estes symptomas são prenuncio seguro de que a evolução, que já impera indisputavelmente no romance, vai accentuando a sua marcha triumfante no theatro.



II

O movimento naturalista abrange a esthetica em todas as suas manifestações, mas com as differenças peculiares a cada um dos generos em que a arte se divide. – O scenario no theatro corresponde ao descriptivo no romance. — O que se entende por verdade no scenario. — As leis de optica no theatro. — O artificio e a convenção em absoluto não podem ser banidas do theatro; mas substituem-se quanto possivel pela interpretação da realidade. — O movimento naturalista no theatro começa pelo scenario. – No theatro classico a verdade, quando triumfa, é só em abstracção, e os personagens apresentam-se mais como symbolos do que como homens. — Exagerada correcção dos heroes da tragedia franceza contraria á natureza. — O romantismo cahindo n'outros excessos deixa de revindicar a verdade natural para o theatro. — O romance verdadeiro, educando os espiritos pela comprehensão da verdade na arte, abrirá o theatro á formula naturalista. — A transformação já é completa na declamação, no vestuario e nas decorações.

MAS a formula naturalista que triumfa no romance adaptar-se-ha com a mesma facilidade ao theatro?

Certamente o movimento naturalista abrange a arte em todas as suas manifes-

tações; a regeneração das bellas-lettras e das bellas-artes ha-de fazer-se pela applicação generica dos principios fundamentaes em que se baseia a nova formula, pela inspiração immediatamente haurida nas fontes da verdade natural, e pela liberdade do pensamento, anniquilando-se a tyrannia amesquinhadora da sujeição servil a modelos consagrados.

Sómente cada genero obedece a leis peculiares, que, diversificando do theatro para o romance e do romance para a poesia, entram todavia em concordancia na subordinação ao pensamento capital, á lei suprema que rege as manifestações do bello nas suas mutuas relações, a um tempo, de harmonia e independencia.

Portanto a formula naturalista, no rigor com que se ajusta ao romance, tem de soffrer as modificações que são impostas pela natureza especial do theatro. Assim succede que o descriptivo indispensavel no romance para fixar as condições de meio, para determinar as influencias de qualquer ordem que actuam nos personnagens, não tem cabimento no theatro. Falta na scena este poderoso elemento para se profundar o estudo dos temperamentos, a analyse psychologica dos

caracteres. O descriptivo suppre-se pelo scenario, pelo vestuario, pela caracterisação, e n'estes meios, por mais que se procure cingil-os á verdade natural, ha de existir sempre mais ou menos um fundo inalienavel de ficção.

O scenario, a *mise-en-scene*, o vestuario estão para o theatro, como o descriptivo para o romence: o scenario esclarece e completa uma situação, e, dispensando esse longo trabalho de observação de que se não prescinde no romance para o desdobramento logico da acção, facilita a synthese, a convicção energica e expressiva que melhor quadra á suggestão dos effeitos, que devem ser rapidos para não fatigarem a attenção e melhor despertarem a emoção. E esta vantagem compensa e resgata a superioridade do descriptivo no tocante á minucia e exactidão no estudo das influencias pathogenicas, e na observação do meio social e de todas as circumstancias a que cumpre attender na contextura de um romance naturalista. E o scenario, como todas as cousas do theatro, deve obedecer ás leis da optica para poder ser quanto possivel uma illusão da realidade. Verdade no scenario, nas decorações, nos accessorios não significa a pre-

tensão impossivel de transplantar para o palco a natureza em toda a plenitude da realidade: a representação material da natureza e da realidade no theatro devem ser taes, que a imaginação despertada possa evocar a cousa representada como ella realmente existe, e esta viva evocação não se consegue no theatro sem os effeitos do relevo, da perspectiva e da optica.

No theatro antigo, segundo a auctoridade de Charton e Magnin, os actores, para melhor reproduzirem os vultos dos deoses e heroes, agigantavam a estatura, avolumavam e fortaleciam a voz, tornando-a plangente, cavernosa e terrivel. O cothurno de sóla espessa, as mascaras, os penteados, os ventres e estomagos postiços eram outros tantos meios de que os actores se serviam para apparentarem fórmas sobrehumanas.

D'este artificio monstruoso é ainda um reflexo a caracterisação moderna; proscreveram-se o cothurno alto e a forma vultosa, quando já se não arremedavam os deoses pagãos que não eram mais do que homens mais fortes e perfeitos, mas, se estamos tão distanciados das monstruosidades caricatas do theatro primitivo, nem por

isso se banio da scena o artificio inseparavel da scena. Sómente esse artificio tende a reduzir-se ás suas justas medidas, empregando-se só o quanto basta para ser um meio efficaz de tornar mais completa a illusão da realidade.

A vida real, transportada para a scena, precisa do mesmo relevo e do mesmo destaque que o pintor imprime á imagem para resaltar viva da tela. Esta faculdade correlaciona-se intimamente com o dom da interpretação, sem o qual não ha obra d'arte. O actor e o scenographo, tanto como o auctor dramatico, como todo o artista, precisam de interpretar o modelo em que se inspiram e de imprimir á natureza assimilada pela observação o relevo da propria originalidade inventiva. Sem isso a concepção artistica fica como o retrato de um mau pintor, chatamente collado á tela. Accentuem-se embora com paciente minuciosidade todas as rugas, todos os accessorios, todas as particularidades, baldado empenho; pode-se ter feito uma copia exacta, mas a imagem teima em adherir á tela, sem relevo, esmagada, inexpressiva e inanime.

É mediante este dom da interpretação que a creação artistica adquire originalidade, destaque

e relevo. Na composição dramatica este destaque e este relevo são a optica theatral, que se não obtem sem um certo artificio, de que a scena não pode emancipar-se inteiramente. O problema consiste em reduzir quanto possivel esse artificio e assim reduzido pôl-o ao serviço da verdade, ou substituir quanto possivel o artificio pela interpretação de realidade.

O movimento naturalista, no theatro como muito bem observa E. Zola, começou pelo scenario, pelas decorações e pelos accessorios, ahi a transformação é completa; desde os letreiros que, na simplicidade rudimentar do theatro de Shakespeare, annunciavam ao publico o scenario imaginario até á fonte de verdadeira agua que Erkmann-Chatrian reclamaram para o Amigo Fritz vai um grande estadio que representa um enorme progresso. A corrente naturalista levou sem esforço esta transformação ao que constitue o fundo material do theatro, e o publico, vendo de boa sombra a substituição de um scenario falso por um scenario verdadeiro, acceitará igualmente que lhe deem personagens de carne e osso em vez de typos convencionaes, figuras verdadeiramente humanas em vez de titeres.

É certo que no theatro classico e romantico ha typos humanos e verdadeiros; sente-se nas grandes obras d'arte a pujança do genio remontar ás fontes vivas da natureza; vê-se o artista, emancipado da submissão servil aos modelos consagrados, entrar em communhão intima e sympathica com outros modelos colhidos na viva realidade. Mas n'esta observação do objectivo em evolução para o subjectivo o que predomina é a abstracção; destaca-se do personagem um sentimento, uma paixão verdadeira, mas não se estuda o individuo em todos os cambiantes de um caracter.

O estudo psychologico dista muito ainda d'esta observação exacta, positiva e completa que é a principal caracteristica da moderna evolução na arte; a observação concentra-se n'um aspecto predominante do personagem e abandona todos os outros traços expressivos e caracteristicos que constituem este conjuncto logico e verdadeiramente humano de um temperamento. Os sentimentos que o artista estudou podem destacar-se verdadeiros e nitidos, mas os personagens, deficientemente analysados, nada teem de vivo e humano; são figuras facticias que se movem co-

mo automatos para exhibirem n'um rotulo esses sentimentos geraes que o auctor estudou. Se ha analyse no documento humano é só para insuflar vida a uma determinada fibra do coração, ou a uma dada circumvolução do cerebro, no resto o individuo, inanime e inane, fica reduzido a uma mechanica, representa um sentimento verdadeiro, mas não vive. É um symbolo e uma abstracção ambulante.

É unanime o accordo em acceitar a verdade natural como fonte de inspiração, mas a discordancia apparece logo com a tibieza na applicação do principio em todo o seu rigor logico. A natureza nem sempre corre livre em todos os elementos constitutivos da obra d'arte; começa-se por encarar resolutamente a nudez da verdade, mas a incoherencia não se faz esperar descahindo-se logo na convenção. É assim que no seculo XVII até os espiritos superiores, que mais se elevam á comprehensão verdadeira da natureza, ainda interrogam os modelos da realidade sob um ponto de vista acanhado e incompleto; a observação do mundo exterior e o estudo psychologico adstringem-se á verdade abstracta; os personagens são declamadores, emphaticos, con-

vencionalmente pautados pela grandeza magestatica da ideia, do sentimento que symbolisam, ou pela violencia da paixão que exemplificam.

Os heroes da tragedia franceza são talhados n'estes moldes; os sentimentos geraes são verdadeiros, mas o artista, na preoccupação de aleventar a obra d'arte ao campo abstracto das ideias, inhabilita-se para nos dar o homem em toda a sua vida psychologia, e cria apenas o homem metaphysico

Os heroes de Corneille, de Racine, de Voltaire abdicam mais facilmente da sua humanidade do que da sua dignidade e gerarchia. Os sentimentos, as paixões, os soffrimentos que exprimem, em abstracção são verdadeiros; mas não vemos o homem sentir e soffrer realmente, tanto a magestade do heroe se impõe e os impulsos desordenados da paixão se sacrificam á correcção do personagem.

O abandono de Berenice, os tramas de Hermione para romper a união de dous amantes são factos de todos os tempos e triviaes na realidade da vida; mas os personagens são convencionaes.

Stendhall e Taine não erraram na justeza da

sua critica, quando nos personagens das tragedias de Racine veem apenas uns gregos e uns romanos accommodados aos costumes da côrte de Luiz XIV e á lingoagem aprimorada dos correctos cortezãos de Versalhes.

Certamente a paixão em uma dama da côrte de Luiz XIV ou em uma pequena burgueza não se manifesta do mesmo modo; quanto mais incompleta é a educação do individuo mais desordenadas são as manifestações externas da animalidade sempre que as tempestades moraes vão sacudil-o na pacatez do seu viver ordinario. Mas a paixão, mais ou menos violentamente, revela-se sempre em signaes exteriores e a natureza mal soffreada rompe atravez das conveniencias, da educação e da vontade em contensão.

A razão e o ser civilisado manifestam-se só depois de se pagar o tributo á natureza e de se dar livre curso ao instincto mais ou menos violento segundo as circumstancias que determinam o caracter e o temperamento do personagem.

Veio depois o romantismo, que, não obstante propor-se a restabelecer com todo o rigor da coherencia e da logica o imperio da verdade, deixou as cousas no mesmo estado. Alargou os do-

minios do pensamento, ampliou no theatro o movimento scenico até ao excesso da acção desordenada; mas o documento humano, quando era consultado, abandonava-se logo em fugas impetuosas para as nuvens da idealidade. A observação incompleta da natureza, degenera na exageração monstruosa da verdade.

A' moderna corrente naturalista só o theatro se obstina em oppôr uma tenaz resistencia; o publico educado como está, é o gallo da fabula que troca de bom grado uma perola por um grão de milho: mas por fim o naturalismo, victorioso no romance, virá a refundir por tal arte a educação e o gosto publico, que nenhuma força logrará impedir o pleno advento da verdade no theatro.

O romance é a chave que ha-de abrir as portas do theatro ao naturalismo: quando o publico não ler senão romances verdadeiros, exigirá na scena tambem a verdade; não poderá tolerar no theatro se não o que fôr verdadeiro e humano, e então os auctores dramaticos, que, amedrontados pela perspectiva de um fiasco, ainda transigem com a convenção, eximir-se-hão ás tibiezas que tolhem o vôo largo e franco da inspiração naturalista.

A transformação já começou pela declamação, pelo vestuario e pelas decorações.

Hoje ninguem tolera o ridiculo das declamações emphaticas e melodramaticas, os accentos empolados de voz portentosa, solemne, ao passo que o scenario e o vestuario procuram guardar quanto possivel exacta fidelidade aos modelos da realidade.

A historia do vestuario no theatro por Adolphe Julien põe em evidencia, com uma copia exuberante de factos, a evolução progressiva d'este accessorio. As tragedias de Racine foram representadas em França com trajos estramboticos, e desde o romano de cabelleira á Luiz XIV e chapeu de plumas mirabolantes até ao trajo exacto de Talma, que se apresentava em scena de braço e perna nua, a transformação em homenagem á verdade é completa. Este actor de genio continua as tendencias naturalistas que já haviam tido um antecessor e arrojado fautor em Lekan, que no papel de Orestes appareceu com os braços ensanguentados.

A actriz Favart tambem já observára o rigor do vestuario, sacrificando a preoccupação de bem parecer á verdade dos caracteres.

Até então as *soubrettes* e as aldeãs appareciam em scena rutilantes de joias e com luvas até ao cotovelo, e Favart escandalisa a critica vestindo-se de lã e calçando tamancos.

Este impulso para o naturalismo é tão accentuado n'este tempo, que a actriz Clairon, no quarto acto de Dido, apparece em camisa para dar evidencia á allucinação que a impelle para fóra do leito sob a oppressão de um sonho aflictivo.

O naturalismo, porém, no theatro não chega ao ponto de reclamar a camisa, como para o romance não se reclamam todas as verdades.

Com as verdades que só ao ouvido se dizem nada tem que vêr a arte, e se por vezes a concepção artistica degenera na exploração do genero erotico e obsceno, o abuso não é privilegio de uma certa formula.

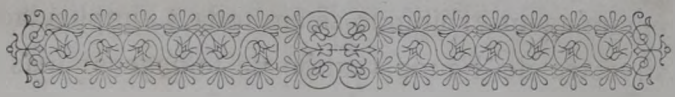
Apesar de fervorosos propugnadores da verdade na arte, estamos muito longe da simplicidade dos tempos homericos para se comprehender que não é licito aos heroes modernos apresentarem-se ás gentis princezas como surge o divino Ulysses depois do naufragio diante de Nausicaa. As ancillas fogem espavoridas do estranho

personagem exhibindo-se em toda a simplicidade silvestre de Fauno vestido de folhagens; mas a filha do magnanimo Alcinoos permanece immovel. Nem o medo nem o pudor a perturbam.

Homero não hesitou em apresentar o grande e divino Ulysses n'esta situação que nada tem de heroica, ao mesmo tempo que o aventuroso encontro suggere á branca Nausicaa, em confidente colloquio com as suas ancillas, a subitanea ideia de um ditoso consorcio com o forasteiro, que ella admira depois de banhado, perfumado e vestido.

Admiremos, como precedente de bom quilate, o rigor com que o epico immortal da antiguidade se adstringe á verdade; mas na applicação do preceito á arte moderna observem-se outras regras que resultam da differença de tempo, de meio e de civilisação.

No theatro, como em qualquer obra d'arte, mas no theatro mais do que em qualquer outro genero litterario, não se prescinde da selecção, não em nome da moral, cujas imposições auctoritarias e oppressivas a independencia da arte repudia, mas em nome da dignidade humana que é tambem a dignidade das lettras e da arte.



III

As tendencias naturalistas, que incontestavelmente se accusam no theatro, não se affirmaram ainda n'uma obra d'arte que seja a expressão triumfante da nova formula. — Não é na historia, mas na sociedade contemporanea que residem os materiaes para constituir a formula do drama moderno. — E. Zola não vingou crear para o theatro a formula que Balzac creou para o romance e que elle ampliou. — Não é pelo genero hediondo que se logra implantar uma innovação. — A *Thereza-Raquin* cahe nos excessos do periodo ultra-romantico. — O Assomoir, convertendo-se em drama, não adiantou mais a questão. — É pelas obras originaes que ha-de conquistar-se o theatro para a formula naturalista. — Não é só pela critica, mas pela influencia sympathica exercida nas massas, que o naturalismo se introduzirá no theatro. — O theatro, como todas as manifestações da arte, acompanha a evolução do pensamento humano para ser a expressão do ultimo estado social. — Sómente ao theatro não é igualmente applicavel a inflexibilidade com que se applica ao romance a formula naturalista. — O naturalismo na scena depende do concurso simultaneo do auctor e do actor. — Salvini mais naturalista do que Rossi. — Confronto dos dous actores na *Morte Civil*. — Rossi mais verdadeiro no *Kean*. — Os progressos modernos na arte de representar só attingirão a sua plenitude pela comprehensão da verdade natural, quando os auctores escreverem dramas verdadeiros.

S tendencias naturalistas no theatro são pois manifestas, e ninguem desapaixonadamente as póde contestar. Os progressos já conquistados na naturalidade da dicção e na exactidão do trajo e do scenario, o enthusiasmo com que o publico já acolhe os lances mais verdadeiros e os gritos d'alma mais humanos dão fé irrecusavel de que a verdade natural não é incompativel com a scena, e comtudo ainda não apparece o auctor dramatico que fizesse triunfar no theatro na sua plena e verdadeira comprehensão a formula naturalista. As convenções fortificam-se n'este baluarte ainda inexpugnado, quiçá porque no theatro são maiores as difficuldades a vencer do que no romance.

Em França, cujo movimento intellectual exerce uma grande influição nas litteraturas occidentaes, os modernos dramaturgos, que mais lidam pela orientação do theatro para um ideal mais verdadeiro, ainda se preoccupam mais com a complicação da intriga, com os lances e com as subitas e inexplicaveis transformações dos caracteres do que com a simplicidade natural, a observação exacta da natureza e o rigor logico

das situações. Não se aspira a conquistar a emoção do espectador pelo conflicto verdadeiro das paixões, mas dá-se preferencia aos effeitos scenicos que se obtéem pelos processos convencionaes. E. Augier, o mais humano dos modernos dramaturgos francezes, ainda transige com a convenção.

Evidentemente ha um progresso; a edade média, que o romantismo tanto falseou contrapondo-a ao estreito quadro da antiguidade, está abandonada; o dramalhão empolado e declamador está proscripto; accentua-se um movimento salutar no sentido da analyse exacta da sociedade contemporanea. E' n'este vasto terreno da verdade palpavel que o drama moderno ha-de cavoucar os seus alicerces; mas aquelles mesmos que se aventuram nas veredas novas tacteiam o terreno com tibiesa, receiosos de um passo perigoso, e como quem prefere preparar o espirito publico pelos processos de uma lenta educação.

A obra potente que n'um arrojo de genio conquiste o terreno ainda não appareceu.

E. Zola, que tanto ampliou a formula realista, creada por Balzac no romance, não pôde vingar as suas tentativas no theatro.

Na Thereza Raquin o eminente romancista deu prefereneia ao genero terrivel, que não é o mais adequado para implantar uma innovação no theatro moderno.

E. Zola adoptou os mesmos processos de Crebillon, o tragico terrivel, que fulminava de horror os espectadores e fazia desmaiar as damas com a sangrenta taça de Atreo. Mas Crebillon justificava-se que só lhe restava o inferno, desde que Corneille se apropriara do céo e Racine da terra, em quanto que para E. Zola a terra, em que a formula nova afunda raizes, está virgem da observação naturalista.

Não é pelo hediondo que o naturalismo ha-de abrir accesso ao theatro, nem o artista, cujo temperamento propende para os aspectos mais repugnantes da realidade, é o mais apto para se impôr á admiração das platêas.

A *Thereza Raquin*, explorando o genero repugnante, desfecha n'um mistiforio tragico-funereo, em que degenerou o romantismo nò ultimo periodo da sua decadencia, e o nosso espirito, mal impressionado com o funebre desenlace tirante aos finaes das tragedias shakespereanas, deslocados nos dramas modernos, interroga suspeitoso

se na resolução instantanea dos conjuges criminosos, que recorrem a um suicidio fulminante, ha aquelle rigor logico da verdade, inalienavel da formula naturalista.

A *Thereza Raquin*, com o papel de protogonista interpretado por uma actriz de valia, teve apenas a grande virtude de nos mostrar como a formula realista é susceptivel de se adaptar ao theatro. Lucinda Simões encarregou-se de demonstrar triunfantemente esta asserção; com o seu vestuario modesto de pequena burgueza soube ser grande, porque foi verdadeira e humana, e provou além d'isso que a verdade exacta do traje desataviado não apouca a grandeza de uma criação verdadeira e original, e só logra molestar as preoccupações femininas de uma *coquetterie* exagerada e mesquinha.

O *Assomoir* transfigurado em drama, e estragando o que tem de bom o romance, como a *Thereza Raquin*, não teve para nós se não a virtude de pôr em evidencia o trabalho de um actor consciencioso na morte pelo *delirium tremens*.

Tambem não é pela transfusão do romance no drama que a formula realista se affirmará vi-

ctoriosamente no theatro; a conquista ha-de fazer-se pelas obras originaes. O romance e o drama, cada qual na sua esphera, obedecem a condições de factura mui diversas, que fazem com que nem de todos os bons romances se possam fazer bons dramas, e precisamente o *Assomoir* não está isento d'essas situações e aspectos da realidade que são difficilmente traduziveis na scena.

A formula nova, para se apossar do theatro, já não carece das concessões que E. Augier ainda faz á convenção, tanto o espirito publico deriva na esteira da corrente naturalista; mas não é tambem pelas cruezas de E. Zola que se expugnará o derradeiro reducto do romantismo.

Na generalidade dos espectadores é manifesta a tendencia para se impressionarem desagradavelmente perante um personagem odioso; o vulgo não vê a obra d'arte com olhos de critico, que mais facilmente abstrahe do que ha n'ella de antipathico, para concentrar de preferencia a sua attenção nos processos artisticos do auctor; na emoção do leitor illustrado e na do leitor vulgar actuam causas diversas, e por isso elles sentem diversamente. Na emoção, que a obra d'arte

desperta no critico, a esthetica em que se inspira o artista tem uma acção muito mais immediata e energica. Tal creação artistica, que póde ser um primor sob o ponto de vista da concepção e execução, provoca no leitor ou no espectador vulgar uma aversão invencivel. E se do grau da cultura intellectual, da educação esthetica, tanto depende a sorte de uma obra d'arte, se na grande maioria ha uma propensão mais sympathica para as composições dramaticas que suggerem emoções agradaveis, se na escolha de um assumpto póde residir o segredo de um triunfo ou de uma derrota, força é que a propaganda naturalista no theatro se inicie pelas creações mais adequadas a conquistar o espirito publico, sem querermos com isto significar que se coarcte a liberdade do pensamento artistico em holocausto á preoccupação convencional e futil dos bons sentimentos romanescos.

E a critica só não basta para impor uma obra d'arte ou uma innovação litteraria, se o escriptor não souber attrahir n'uma corrente de sympathia a admiração das massas.

E. Zola, com as tendencias do seu temperamento para interrogar a natureza nas suas extre-

mas cruezas até ao ponto de banir porventura da arte toda a lei de selecção, não é o reformador mais bem dotado para se insinuar sympathicamente no coração das platêas.

Para seduzir e dominar o espectador é mister que o auctor entre com elle n'uma communhão de mutua sympathia mediante a expressão da obra d'arte.

As conquistas do naturalismo no theatro podem dizer-se ainda limitadas ás artes subalternas e subsidiarias da composição dramatica. A dicção, o traje, as decorações passam por uma transformação radical cingindo-se ao rigor historico e á verdade natural; mas a parte capital fluctua n'uma phase de transição e n'um periodo de lucta.

São ainda poucos os luctadores, mas, obra de muitos ou labor de um só que surja como triunfador no terreno já preparado, a transformação ha-de completar-se.

Concedendo mesmo que a arte, nos seus elementos intrinsecos, não é susceptivel de progresso, pelo menos não se exime á lei da evolução acompanhando as multiplas manifestações do estado social; a immutabilidade não é attri-

buto da humanidade e a arte, obra do homem, vivo reflexo da natureza e expressão das sociedades, obedece necessariamente á inflexibilidade da lei evolutiva.

E o que tem sido o theatro se não uma evolução progressiva desde a singeleza rudimentar dos Mysterios francezes e dos nossos momos, autos e entremezes até ao momento actual em que já estamos muito além do drama romantico?

Cada epocha que se assignala proeminente na marcha progressiva da humanidade tem a sua formula, e o periodo eminentemente scientifico e reconstructivo que estamos atravessando tende a sobresahir muito nos fastos da humanidade para deixar de crear uma formula que com precisão exprima pela arte a moderna evolução do pensamento humano. O romance transforma-se, á poesia desvendam-se novos destinos, e ao theatro rasgam-se outros horisontes, acingindo-se á verdade natural para ser espelho das sociedades modernas; sómente, para que a transformação possa operar-se, forçoso será renunciar á implantação da formula com aquella inflexibilidade a que se amolda mais facilmente o romance. A diversidade de condições que separa o romance

do theatro impõe modificações ao rigor naturalista de que é susceptivel o primeiro, e temos para nós que mallogradas serão todas as tentativas que se não subordinarem a este pensamento.

No theatro ha um fundo material imprescindivel que, por muito que se approxime da verdade, ha-de brigar sempre mais ou menos com a exacção rigorosa da realidade, e é com esta impossibilidade material de transplantar a verdadeira natureza para a scena que se pretende justificar a necessidade da convenção no theatro, confundindo-se acintemente o accessorio e o scenario com a parte capital. Mas assim como o romance não é mais do que uma evocação da natureza, como se fôra presente e viva, do mesmo modo o theatro é essa mesma evocação não só operada pela imaginação creadora, mas tambem mediante as artes subsidiarias da creação dramatica.

Se no theatro se podesse abstrahir da parte material, e as peças dramaticas se escrevessem só para serem lidas, a concepção artistica no theatro e no romance nivelar-se-hiam em perfeita egualdade de condições; mas, como é da natu-

reza do theatro não prescindir das artes subsidiarias, a creação dramatica, para ser viavel no palco, tem de renunciar a effeitos que são intraduziveis na scena, regrando-se pelos recursos de que são susceptiveis os accessorios e pela optica theatral, de modo que o pensamento do auctor, desdobrado em scena, seja uma perfeita illusão da realidade.

É esta limitação que se impõe fatalmente ao theatro, e que, não affectando o romance, faz com que o rigor da formula applicavel ao segundo se modifique a respeito do primeiro.

É n'esta formula assim concebida que o drama moderno ainda não foi vasado, mas, com E. Zola, esperemos e esperancemo-nos que appareça o homem de genio que saiba completar a evolução do theatro pela realisação plena d'este pensamento.

Na apparição d'esse homem de genio se resume a questão magna, após a qual se impõe o problema da correspondente interpretação na scena. A necessidade de um bom actor é uma questão tão capital como a de um bom auctor; o escriptor e o interprete estão intimamente identificados, e a formula naturalista triunfará no

theatro desde que appareçam as duas entidades que a comprehendam e se comprehendam fazendo-a viver.

Já não é raro apparecerem actores de talento e estudo consciencioso que se emancipam dos ademanes falsos e pomposos, das tiradas desfechadas á queima-roupa sobre o publico com gesto emphatico e tonante, e de todas as tradições convencionaes, em summa, que contrariam a naturalidade do gesto, do movimento e da palavra. Mas esses artistas de intelligencia e boa vontade sentem-se ainda contrafeitos e acanhados nos moldes facticios em que se vasa a composição dramatica, e nunca poderão ser perfeitamente humanos e verdadeiros, em quanto a verdade e a natureza não prevalecerem na obra d'arte de que são interpretes.

Ha pouco vimos ahi Rossi, um actor de fama europeia, ainda em toda a pujança do talento, se não na dos annos, e vimol-o sacrificar o seu genio artistico, incontestavelmente extraordinario, ás exigencias das convenções tradicionaes. Em meio de grandes rasgos admiraveis de verdade e espontaneidade, por entre phrases e movimentos physionomicos de uma naturalidade

adoravel, revela-se a cada instante a exuberancia da voz e da gesticulação tradicional e melodramatica.

Mesmo na *Morte Civil*, um drama que no pensamento fundamental já se approxima do ideal moderno pela simplicidade e naturalidade do entrecho e das paixões em acção, manifestam-se estas tendencias para captar as plateias pelos effeitos exagerados, em vez de as dominar pela acção irresistivel da verdade.

Certamente o trabalho de Rossi n'este drama é admiravel; mas quer-nos parecer que se distanceia d'aquella sobriedade intelligente que E. Zola attribue a Salvini na mesma peça.

Rossi é a personnificação cor moventissima da dôr e da desventura que se impõe como uma fatalidade esmagadora e terrivel; mas este agonisar tremendo de um coração que se dilacera e desfaz fibra a fibra é entremeado a relanços pelos accentos de uma sentimentalidade, que não deixa a acção da crua e pungente realidade produzir-se em toda a sua livre espontaneidade. Sobretudo, segundo a descripção de E. Zola, affigura-se-nos entrever a superioridade da interpretação de Salvini na scena da morte que fecha o drama.

E de facto, avivando-se as impressões que nos ficaram de Salvini em outras creações, confirma-se-nos o juizo critico de E. Zola: Salvini menos fogoso e vibrante que Rossi, subjugava todavia o espectador pela sobriedade correcta, pelo estudo e observação exacta da natureza, pelo encanto e pela simplicidade da verdade.

A scena da morte interpretada por Rossi é mais academica: despertado pela voz da filha elle tambem tem um regresso á vida; como em Salvini na sua physionomia já moribunda ha tambem um relampejo de jubilo dolorosamente encantador, um bruxuleamento fugaz de inenarravel deleite que suspende por instantes o estorcimento asphyxiante de morte; tambem, como as de Salvini, as suas mãos tremem ao tactearem a fronte da filha ajoelhada a seus pés; a cabeça e o olhar já envidraçado pelo frio da morte tendem para ella n'um esforço derradeiro e n'um supremo anceio de vida e felicidade. Mas durante toda esta scena de agonia o corpo, apezar de moribundo, logra conservar a attitude erecta, difficilmente compativel com o extenuamento de um agonisante para, no derradeiro ar-

ranque, tombar com academica correção, amparado por Palmieri e Rozalia.

A interpretação de Salvini é muito diversa no desfecho fatal. Ouçamos E. Zola:

« Enfin Salvini a eu une trouvaille de génie: il est étendu dans un fauteuil, et lorsqu'il expire, la tête penchée vers Emma, il semble s'écrouler, son poids l'emporte, il culbute et vient rouler devant le trou du souffleur, pendant que les personages présents s'écartent en poussant un cri. Il faut être un bien grand comédien pour oser cela. L'effet est inattendu et foudroyant. La salle entiére s'est levée, sanglotant et applaudissant. »

Já no Kean, Rossi nos apparece mais verdadeiro e vibrante de naturalidade; o que ha de exuberante na voz e nos movimentos justifica-se pelo caracter do personagem que representa e pela natureza das situações. Aqui, contrariamente ao que succede na *Morte Civil*, Rossi n'uma peça clamante de inverosimilhança é mais verdadeiro do que n'um drama mais verosimil. É que, em meio de uma acção extravagante e inverosimil o auctor lançou no primeiro plano um personagem francamente humano.

Na scena da taberna, magistralmente representada, só de per si bastante para firmar uma reputação, Rossi é surprehendente na verdade, energia e intelligencia com que interpreta aquella situação. Nas notas agudas da paixão ou na facecia que esfusia fugaz, é sempre irreprehensivel e tão inexcedivel de verdade que em nenhuma outra creação a individualidade do eminente actor se nos antolhou mais alevantada. Admira-se o trabalho do artista que, influenciado pela sua educação, pelas suas tendencias idealisadoras e pela natureza das composições que interpreta, obra prodigios de talento para exhorbitar dos moldes naturaes; mas sente-se que o bello e o sublime seria muito mais impressionador comprehendido sobria e singelamente como a expressão verdadeira da natureza.

Esta comprehensão da arte moderna téem-na sobretudo Salvini e Pezzana; as suas creações verdadeiras e humanas comprovam até á evidencia que o naturalismo no theatro, para ser um facto consummado, depende de que um escriptor de genio saiba traduzir a formula na obra d'arte, como o actor a traduz nas suas interpretações.

O naturalismo não tem a desculpa, que entre nós invocava o seiscentismo para a sua impotencia na falta de actores. Modernamente a arte de representar, banindo pela civilisação e pelas instituições modernas o estygma que o velho obscurantismo e a intolerancia clerical impunham á condição de actor, attinge um alto grau de perfeição, que tem por objectivo a verdade e a natureza, mas só quando os auctores escreverem dramas verdadeiros, é que a interpretação na scena poderá ser uma plena affirmação da verdade natural.

Só resta saber se não será antes pela comedia do que pelo drama que o theatro attingirá a sua plena transformação. Se o theatro, pela sua natureza especial, tem de ficar irremediavelmente mais ou menos eivado de ficção, forçoso será reconhecer que é mais no drama do que na comedia que se arreiga esse vicio de origem.

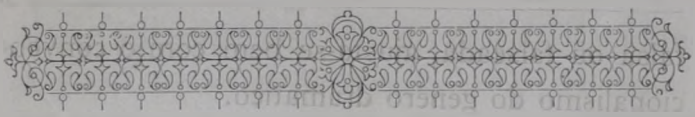
O drama romantico baniu a tragedia, e quiçá a comedia moderna banirá o drama.

O movimento romantico, impulsionado por Victor Hugo, toca na formula dramatica o zenith do seu esplendor; esta evolução na arte,

falsa ou falseada, ajusta-se bem com o convencionalismo do genero dramatico.

Para fazer vingar no theatro a nova formula será mister renunciar porventura a um genero que tanto se identificou com os desmandos do romantismo, e recorrer a outra formula de sua natureza menos convencional e isenta do vicio original.

E depois, quando a comprehensão da obra colossal da sciencia e da philosophia moderna em pró do progresso e da civilisação se circumscreve ainda a tão limitado numero de apostolos, quando é tão incompleta a verdadeira noção da democracia, quando as classes predominantes da burguezia exploram em proveito proprio a corrente democratica para levantarem sobre as ruinas da aristocracia nobiliarchica a aristocracia do dinheiro, ignara, pedante e menos justificada do que a primeira, quando no estado actual de transição e anarchia mental a mediocridade arrojada e destituida de principios e de austeridade logra impôr-se e sobrelevar ao verdadeiro merecimento, á virtude e á inteireza de convicções, é licito pensar que riso de Rabelais deve ser no theatro um poderoso instrumento de regeneração social.



A THESE NO ROMANCE

O que é these nas obras de imaginação. — A these no romance não é nem a demonstração de um theorema, nem a intervenção declamadora da individualidade do auctor. — O que se entende por impersonalidade na arte.

A THESE nas obras de imaginação está dentro da alçada do romance? É esta uma das questões em que divergem as opiniões dos que aliás são accordes em acceitar a evolução naturalista.

A nosso vêr este ponto controverso não póde resolver-se sem estabelecer uma distincção, ou antes sem se definir com precisão e clareza o que deva entender-se por these nas obras de imaginação.

A these, considerado o vocabulo n'um rigor scientifico, presupposta a necessidade da argu-

mentação, da dissertação dogmatica, da interferencia manifesta da opinião do auctor, ultrapassa a orbita da acção a que legitimamente se deve circumscrever a arte. Abranger a these, assim entendida, dentro dos dominios da arte, seria cahir na arguida confusão de arte e sciencia que pretendemos cuidadosamente evitar.

Mas se por these tambem se podem entender as illações que natural e necessariamente resultam da observação da vida, da analyse dos factos e dos documentos humanos, então, n'este sentido, a these não repugna á obra d'arte, emquanto taes illações resaltarem livre e espontaneamente de um dado conjuncto de phenomenos logicamente encadeados e fielmente observados. Tornam-se, porém, incompativeis com a arte desde que dimanem da preoccupação opiniativa do auctor ou do proposito de demonstrar pelos processos artisticos um principio, cuja demonstração só pela sciencia se póde alcançar.

O artista não é um argumentador forense, um doutrinario ex-cathedra ou um moralista pedagogico; não impõe a sua opinião e pelo contrario o seu maior cuidado deve alvejar a que na obra d'arte, espelho luminoso da verdade, não incida,

como uma macula, a sombra que se projectar da sua individualidade declamadora.

Subordinados a este ponto de vista incontestavelmente a these tem de ser repudiada da obra d'arte; o que fica é cousa mui diversa, mas seguramente não é a demonstração de um theorema, nem a intervenção da individualidade do auctor, armado em som de guerra como polemista ou argumentador rhetorico. Não é licito na arte demonstrar um principio scientifico ou social; mas póde-se partir de um principio demonstrado pela sciencia, o que equivale a partir da natureza e da verdade.

As modernas descobertas da sciencia augmentaram os nossos meios de actuar sobre as forças da natureza, alargando os horisontes do incognoscivel pela posse da verdade, e é n'esta natureza assim revelada á luz d'essas descobertas scientificas que a arte se inspira, e não na natureza como que anterior ás novas concepções.

A natureza é sempre a mesma, salvas as lentas modificações seculares; mas perante a nossa concepção ella varia mais sensivelmente, segundo é mais ou menos intimo e exacto o conhecimento que d'ella adquirimos.

E n'esta corrente de ideias surge outra questão correlativa, que se nos depara debatida na correspondencia recentemente publicada entre Flaubert e George Sand.

« Je trouve une repulsion invincible — escrevia o auctor de M.me Bovary — à mettre sur le papier quelque chose de mon cœur ; je trouve même qu'un romancier n'a pas le droit d'exprimer son opinion sur quoi que ce soit. Est ce que le bon Dieu l'a jamais dite, son opinion? Voilá pourquoi j'ai pas mal de choses qui m'étouffent, que je voudrais cracher et que je ravale. A quoi bon les dire, en effet? le premier venu est plus intéressant que Gustave Flaubert, parce qu'il est plus général et, par consequent, plus typique. »

George Sand replicava com energia :

« Ne rien mettre de son cœur dans ce que l'on écrit? Je ne comprend plus du tout, oh! mais du tout! Moi, il me semble que l'on n'y peut pas mettre autre chose. Est ce que l'être peut se scinder? Enfin, ne pas se donner tout entier dans son œuvre me paraît aussi impossible que de pleurer avec autre chose qu'avec ses yeux, ou de penser avec autre chose qu'avec son cerveau. »

A personalidade que certamente Flaubert excluia da arte era a que se põe em evidencia entumecida de rhetoricas declamações, a que doutrina com auctoritario dogmatismo, a que argumenta para sustentar uma these, a que se obstina n'uma face exclusiva da realidade para impôr uma opinião, a que faz do theatro ou do romance tribuna para evangelisar ideias politicas e sociaes, ou a que deu largo contingente para uma litteratura que esteve em voga com as confissões de J. J. Rousseau e que se inspira principalmente na vida e nas ideias pessoaes do auctor, substituindo-se ás inducções que naturalmente resultam da logica concatenação dos factos; é em summa o *eu* impertinente que se impõe constantemente ao leitor com entono doutoral ou vaidoso personalismo.

Mas a individualidade que se manifesta pelo enthusiasmo com que o auctor affirma a sua originalidade, aquella que sella a obra d'arte com o cunho peculiar de um talento creador, aquella que se eclipsa para só deixar em relevo a verdade que brota espontanea e luminosa dos factos colhidos na realidade palpitante e exactamente observados, em vez de ser um resultado

do esforço argumentador, essa individualidade é condição inalienavel e fundamental da concepção artistica, e sem ella a obra d'arte decahiria do seu ideal.

E' n'este sentido que Flaubert tinha razão, sustentando a impersonalidade da arte quando insistia:

« Dans l'idée que j'ai de l'art, je crois qu'on ne doit rien montrer de ses convictions, et que l'artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la sienne. L'homme n'est rien, l'œuvre tout. Cette discipline, qui peut partir d'un point de vue faux, n'est pas facile á observer. Et pour moi, du moins, c'est une sorte de sacrifice permanent que je fais au bon goût».

Mas George Sand revoltava-se contra esta theoria e contestava:

« Quelle fausse règle de bon goût! Qui te parle de mettre ta personne en scène! Cela, en effet, ne vaut rien, si ce n'est pas fait franchement, comme un récit. *Mais cacher sa propre opinion sur les personages que l'on met en scène, laisser, par conséquent, le lecteur incertain sur l'opinion qu'il en doit avoir, c'est vouloir n'être pas compris, et dés lors le lecteur vous quitte.* Ce que le le-

cteur veut avant tout, c'est de pénétrer notre pensée, et c'est ce que tu lui refuses avec hauteur. Il croit que tu le méprises et que tu veux te moquer de lui».

A auctora de *Valentina*, no ardor com que pugnava pela intervenção na obra d'arte da opinião do auctor, implicitamente sustentava os seus proprios processos artisticos e corria á estacada em defensa da litteratura pessoal, principalmente representada em Werter e nas Confissões de J. Jacques Rousseau.

Mas Flaubert tinha razão, quando sustentava, mais por negação do que argumentando, que a grande arte é impessoal.

As grandes obras d'arte, as que se perpetuam resistindo ao olvido dos annos, são justamente aquellas em que menos se projecta a personalidade do auctor.

D'entre os romances de G. Sand, em cuja urdidura, na maxima parte, transluzem as suas ideias pessoaes ou as aventuras da sua vida, a critica joeira precisamente os que estão isentos d'esta pecha.

Comprehende-se que se escreva com o coração, se por tal expressão se entende que o es-

criptor deve pôr na sua obra todo o seu enthusiasmo artistico, todo o verdor das suas energias em erethismo. Mas que a personalidade de artista se eclipse e que appareça só a sua obra, como apparece um potente machinismo em acção sem lhe vêrmos o motor. Vêem-se as cousas creadas, mas a força creadora sente-se e comprehende-se, mas não se vê, nem se palpa.

O artista observa a natureza e a realidade, e traduz e interpreta pela obra d'arte a synthese das suas observações. Do facto da observação resulta que o artista juntou ao elemento real o elemento pessoal, uma parcella do seu ser moral e intellectual, das suas energias sensorias e psychicas. D'ahi é que vem o dizer-se que o artista vê a natureza não como *ella* é, mas como *elle* é; a interpretação pessoal imprime-se no resultado da observação. É só n'este sentido que a arte se póde dizer pessoal; é o — *coin de la nature entrevu par un tempérament*, na expressão de Zola.

O elemento pessoal intervém não para desfigurar a realidade na sua essencia fundamental, mas só para a reproduzir na sua integridade objectiva com mais ou menos intensidade e vi-

gor, com mais ou menos relevo, com mais ou menos variedade nos cambiantes que não affectam o conjuncto dos principaes traços caracteristicos, essenciaes e evocadores.

D'esta sorte o elemento pessoal existe de facto na obra d'arte, mas manifesta-se mais como se fôra uma emanação da propria realidade evocada do que como uma imposição do eu opiniativo e opiniatico. A mão que move as peças do machinismo fica occulta.

É sob este ponto de vista que a arte se diz e deve ser impessoal.

Quando, porém, o escriptor tem por thema a vida do auctor, chama-se lhe autobiographia; e quando elle visa á propaganda de ideias scientificas, politicas ou sociaes, a formula não é o drama nem o romance.

A arte decahe da sua dignidade, quando, para a boa intelligencia do leitor, se pretende guial-o com mão pedagogica. A litteratura que precisa d'esse Mentor reduz-se á craveira dos contos dedicados á infancia. O leitor que está distanciado da escóla não perdôa que ao proprio criterio se substitua o elucidario do *magister*, e, quando elle reclamar a lição do explicador, remetta-se,

não para a grande arte, mas para as leituras ingenuas e faceis dos contos de fadas.

É por isso que nem de todos póde ser comprehendido o romance pelos processos naturalistas; o espirito ainda está educado nas phantasmagorias ou nas faceis sentimentalidades das formula romantica, pouco exigentes de esforço mental.

Mas na verdadeira obra d'arte a opinião do auctor não é elemento indeclinavel para a boa comprehensão dos personagens; quando essa intelligencia não resulta nitidamente dos factos e das situações postas com logica e naturalidade, a obra é tão defeituosa e imperfeita, que não merece as honras de tal qualificação.

O facto é a grande caracteristica da evolução naturalista, do mesmo modo que o traço capital na arte classica é a ideia, e no romantismo a imagem.

Facto, ideia e imagem são elementos que se combinam harmonicamente para formar a obra d'arte; mas na fórma naturalista o que predomina é o facto. e do facto resulta a ideia vestida pela imagem.

As obras d'arte com these argumentam mas

não vivem; na obra d'arte o que mais que tudo se pretende sentir é a vida com todas as suas luctas, com todas as suas paixões, angustias e alegrias por tal arte que ella seja uma verdadeira illusão da realidade, e se n'este microcosmo que o artista creou transparece uma these, que ella resalte espontaneamente á intuição do leitor e não resulte laboriosamente da preoccupação do auctor, do seu proposito preconcebido em architectar artificiosamente um certo numero de dados para provar aquillo que justamente póde ser destruido pela contraposição de outros dados habilmente concertados.

O objectivo da arte não é a these, mas a verdade. Á combinação mais ou menos habil de factos engendrados para demonstrar uma these póde oppôr-se como antithese a combinação de outros factos, em quanto que á verdade não se póde oppôr outra verdade. A verdade é uma só e incontrastavel, e, quando ella resulta da justa observação da realidade, está preenchido o fim supremo da arte.

A formula naturalista, como a entendemos, visa certamente a um fito levantado; pelo conhecimento exacto da vida tende-a melhoral-a;

inspirando-se por um lado na natureza, e por outro guiando-se á luz da sciencia que nos dá uma concepção verdadeira do universo, nutre uma aspiração de aperfeiçoamento, tem um ideal conscientemente definido e orientado para o problema do destino humano. É esta uma das caracteristicas mais salientes que tão profundamente distinguem a moderna evolução naturalista de tantas banalidades que medraram á sombra do convencionalismo aferrado á imitação fetichista dos modelos; mas esses ensinamentos que resultam da investigação do mundo moral são o fructo de uma gestação espontanea, jactos de luz que emanam da verdade posta em acção e não o resultado de um esforço de demonstração rigorosamente scientifica.

O artista, no theatro ou no romance, pela observação da vida real, internando-se no mundo moral para actuar sobre as paixões, continua a tarefa do physiologista; mas os processos são differentes. Na sua essencia, e na applicação dos elementos capitaes da arte, ficam sempre e profundamente artisticos, e são tão sómente scientificos no sentido de se acceitar a sciencia como fanal para a arte, além de que aos methodos

exactos da sciencia moderna corresponde na arte a observação positiva e a analyse, que se adstringe de perto á natureza em todos os seus aspectos.

Estabelece-se uma mutua correspondencia de harmonia entre a arte e a sciencia, sem todavia se confundirem.

Podem encontrar-se no mesmo objectivo supremo, que é para a arte, como para todo o esforço mental, a posse da verdade como meio de se attingir a resolução do problema do destino humano pelo progresso e pelo aperfeiçoamento successivo das civilisações; mas as veredas são diversas. Cada ramo da humana actividade tem a sua, e a senda da arte, está profundamente separada da rota da sciencia.

Além d'isso a preoccupação pela these póde conduzir á confusão da arte com a moral. A moral póde ser muitas vezes uma convenção, mas nem sempre a verdade. A arte visa ao bello, ao melhor pela interpretação da natureza, á verdade pela observação da vida real e pela analyse dos factos; tanto melhor para a moral se com ella coincide a verdade.

Se não coincide a moral póde esbravejar ira-

cunda; mas a arte passa serena, indifferente e triumfante. O seu fim não é incitar ao cumprimento de um dever moral, mas póde muitas vezes mostrar que nem sempre a moral está em conformidade com a natureza e com a verdade.

INDICE

cunda;
triumfan
mento
zes
co

Hirsch
Lon