

A TRANSFORMAÇÃO DO ESCRITOR EM PORTUGAL NO SÉCULO XIX

THE TRANSFORMATION OF THE WRITER IN PORTUGAL IN THE NINETEENTH CENTURY

Rodrigo do Prado Bittencourt¹
rodrigodopradobittencourt@gmail.com

Resumo: Este artigo busca analisar o embate entre românticos e realistas/naturalistas em Portugal, no século XIX. Analisa também a integração do escritor ao sistema capitalista. Este passa a ser explorado pelo capitalista (editor). O lucro e a acumulação adentram o âmbito da produção literária. O escritor já não é mais alguém ligado à aristocracia. Agora, ele depende do lucro de suas vendas para poder sobreviver. É importante notar que, no século XIX, pela primeira vez na História, um escritor lusitano passou a viver apenas das vendas de seus livros: Camilo Castelo Branco. Agora, vender livros é extremamente importante e, por causa disso, as lutas entre as escolas literárias tornam-se ainda mais virulentas. Afinal, agora, trata-se da sobrevivência material imediata. Além da antiga disputa por glória e posteridade

Palavras-chave: Portugal. Século XIX. Realismo. Romantismo.

Abstract: This article aims to analyze the clash between romantics and realistic/naturalistic writers in Portugal, in the nineteenth century. It also examines the integration of the writer in the capitalist system. The writer passes to be exploited by the capitalist (editor). Profit and accumulation enter within the ambit of the literary production. The writer is no longer anyone connected to the aristocracy. Now, he depends on the profits of its sales to survive. It is important to note that in the nineteenth century, for the first time in history, a Lusitanian writer passes to live just from sales of his books: Camilo Castelo Branco. Now, sell books is extremely important and because this the struggles between the literary schools become even more virulent. After all, the sales are necessary to the immediate survival. Beyond the old scramble for glory and posterity.

Keywords: Portugal. Nineteenth Century. Realism. Romanticism.

1 Introdução

As críticas feitas pelos realistas com relação aos românticos, em Portugal, no final do século XIX, devem ser entendidas dentro de uma estratégia de poder, num cenário de conflito aberto entre os já estabelecidos e consagrados e aqueles que estavam buscando sua consagração e seu espaço.

Faz-se mesmo necessário entender que este tipo de disputas, como aponta Bourdieu (1996), configura o campo como um local em que os conflitos se dão por questões internas

¹ Mestre em Teoria e História Literária pela UNICAMP e doutorando em Literatura Portuguesa pela Universidade de Coimbra (Portugal).

(estéticas, no caso), embora estejam ligados também a questões de classe e a estratégias comerciais de longo ou curto prazo, que interferem no modo como os agentes lidam com as possibilidades que lhes são dadas pela História.

Longe de constituir-se um todo isolado da realidade histórica e social, a vida cultural e a arte literária relacionam-se com o contexto que as envolve e influencia. O que não significa que sejam diretamente determinadas pelas influências deste cenário; constituem-se, sim, um fenômeno dotado de realidade própria; com lógica própria (BOURDIEU, 1996). O que ocorre, porém, é que este fenômeno não está apartado das condições que agem sobre os seres humanos; não podem portanto ser entendidas como se existissem por si e em si.

2 Objetivo e Metodologia

O objetivo deste artigo é analisar as disputas entre românticos e realistas em Portugal, na segunda metade do século XIX, integrando este conflito no cenário do campo literário português deste momento, tendo em vista suas relações com os campos literários de outros países (sobretudo com o francês), com o desenvolvimento histórico da vida cultural portuguesa e mesmo com os processos históricos, econômicos e sociais ocorridos neste país.

A metodologia aqui utilizada é aquela definida por Bourdieu em *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário* (1996). Ou seja, trata-se de analisar o cenário de publicação, consumo e crítica das obras literárias como fruto das disputas por poder existentes entre os diversos atores sociais envolvidos na produção, difusão e consumo destas obras; bem como fruto das disputas entre estes atores sociais e os demais membros da sociedade, não diretamente ligados com a esfera cultural e artística.

A essência do método está em analisar as relações sociais que influenciam a arte e estudar a arte enquanto influenciadora das relações sociais; partindo-se do princípio de que a troca de bens simbólicos não está distante das trocas puramente econômicas, mas inclusive tende a seguir as mesmas regras. Assim, a observação do contexto social de cada obra e cada autor não deve servir como ocasião para análises biografistas ou deterministas, mas sim para que seja percebido o conjunto de possibilidades que se apresentavam diante do artista quando de sua criação e quais as consequências que advêm das escolhas por ele feitas.

Para que tal análise tenha efeito, as atividades, doutrinas, hierarquias, tradições, esperanças e disputas travadas em torno do fenômeno artístico devem ser entendidas como partes de um mesmo sistema. São diferentes forças em atividade sobre um mesmo ponto, criando um campo literário; conceito que retirou sua inspiração da definição de “campo elétrico”, da Física (BOURDIEU, 1996). Com isto, o conflito e a busca por poder passam a

ser componentes essenciais para o entendimento do fenômeno literário e é o que aqui se analisará, no contexto já referido.

3 Românticos e Realistas

Eça de Queirós denuncia o gosto romântico, sua estética e seu modo de ver a Literatura; sempre amparado no ideal. Em oposição a isso, ele se apresenta como alguém que busca o real: a expressão da vida como ela é. Com isso, a prática Realista/Naturalista ganhou prestígio e estabeleceu-se. Não sem muita luta e não sem a chegada do momento em que o Romantismo já se mostrava gasto e sem alternativas criativas. Foi preciso que este se esgotasse para o campo apresentar uma abertura à novidade. Além disso, há que se notar que a ascensão da nova escola dominante no campo literário não se dá de modo claro e inequívoco. O próprio Eça de Queirós (2009b) não distingue Realismo de Naturalismo em seus escritos, acentuando a confusão em torno do que seria esta nova maneira de produzir Literatura e quais seus pressupostos. De um modo ou de outro, entretanto, o certo é que algo novo se impõe, ferindo a hegemonia romântica e roubando seu lugar de domínio do campo.

Após esta alteração nas relações de poder no âmbito literário, os românticos, subjugados, procuraram, como acusa Eça, alinhar-se, ainda que apenas aparentemente, ao novo grupo no poder, para assim sobreviver. O autor denuncia a prática romântica de imitar o Realismo/Naturalismo:

Os discípulos do Idealismo, para não serem de todo esquecidos, agacham-se melancolicamente e, com lágrimas represas, besuntam se também de lodo! Sim, amigo, estes homens puros, vestidos de linho puro, que tão indignadamente nos arguíram de chafurdarmos num lameiro, veem agora pé ante pé enlambuzar-se com a nossa lama! Depois, erguendo bem alto as capas dos seus livros, onde escreveram em grossas letras este letreiro — *romance realista* — parece dizerem ao Público, com um sorriso triste na face mascarrada: — “Olhem também para nós, leiam-nos também a nós. Acreditem que também somos muitíssimo grosseiros, e que também somos muitíssimos sujos! (QUEIRÓS, 2009b, p. 195).

O fato de Eça ter-se envolvido em conflitos com vários escritores românticos – como Bulhão Pato, Pinheiro Chagas e Camilo Castelo Branco (QUEIRÓS, 2009c) – mostra que se trata de uma questão de luta entre diferentes escolas literárias e não meras brigas individuais. Aliás, a Questão Coimbrã atesta muito bem esse embate. Ela não foi um acontecimento isolado, mas apenas um dentre os vários episódios do conflito entre os autores já estabelecidos e canônicos e os que desejavam entrar no cânone. Se bem que não se tratasse aí de um conflito entre escolas literárias diferentes, mas entre grupos estabelecidos e um novo grupo, marginal, buscando estabelecer-se. Tudo dentro de uma mesma escola: o Romantismo.

Para Eça, tratava-se de uma “guerra”. Ele escreveu isso em uma carta a Camilo Castelo Branco. O romântico o acusava de insinuar algo contra si no trecho já citado da *Carta-prefácio a “Azulejos” do Conde de Arnoso*, em que o autor de *O crime do padre Amaro* menciona românticos que tentam fazer-se passar por realistas/naturalistas. Eça escreve uma carta pública a Camilo, explicando que não se referia a este autor. No seguinte trecho, vê-se como ele classifica o embate entre as duas escolas:

A guerra de *realistas* e *idealistas*, causa primordial destas explicações, tornou-se já quase tão desinteressante e cediça, meu prezado confrade, como a guerra dos Clássicos e Românticos, a das Duas Rosas, ou essa outra que, para vantagem única dos livreiros que editam Homero, dois povos semibárbaros tiveram a paciência de arrastar dez anos em torno de uma vila da Ásia Menor murada de adobe e tijolo. (QUEIRÓS, 2009a, p. 208).

4 Desenvolvimento das estruturas do campo

Para que ocorresse o embate entre realistas e românticos foi necessário o desenvolvimento da imprensa portuguesa e da brasileira. Muitos autores portugueses contribuíram para tanto, escrevendo para as duas. Foi necessária ainda a penetração de ideias estrangeiras de contestação estética e social; sobretudo por meio das obras de franceses como Dickens, Balzac, Baudelaire, Hugo, Proudhon, Renan, Flaubert e Zola. E, por fim, foi necessário não apenas o esgotamento estético do Romantismo, bem como a transformação social que levou à queda do idealismo e à construção de uma sociedade mais cética, liberal, capitalista, burguesa e cosmopolita.

Há certamente um fenômeno de hierarquização das leituras, que diferencia e valoriza os vários agentes do campo. Determinadas leituras contribuem para um empoderamento do público, ou, em outras palavras, conferem-lhe “status”. Bem como a quem escreve as obras. Assim, o que se lê diz muito sobre o leitor em questão. Às vezes, uma simples indicação do que determinada pessoa ou personagem costuma ler já é o suficiente para indicar que tipo de pessoa ela é, suas capacidades e sua visão de mundo.

Não apenas cada livro traz em si uma carga ideológica muito forte, como os conflitos do campo podem levar a uma hierarquização entre as obras: as de hierarquia superior podem transmitir a seus leitores caracteres positivos, como “sabedoria”, “inteligência” ou “caráter”, enquanto as outras podem associar seus leitores a características negativas. Isto é essencial para entender o campo literário. Quanto a isso, Bourdieu escreveu:

O crédito atribuído a uma prática cultural tende a decrescer, com efeito, com o volume e sobretudo com a dispersão social do público (isso porque o valor do crédito de reconhecimento assegurado pelo consumo decresce quando decresce a competência específica que se reconhece no consumidor e tende

mesmo a mudar de sinal quando esta desce abaixo de certo limiar). (BOURDIEU, 1996, p. 135).

Existe toda uma gama de referências, valorações, proibições, recomendações e diversos outros expedientes que permitem classificar as obras produzidas e os agentes que com elas se relacionam (escritores, editores, livreiros, leitores, críticos...). Não se tratam de obras indiferenciadas ou neutras. E essas percepções quanto às obras de literatura vão além dela e invadem outras artes. Há uma integração entre as artes em dois polos opostos que dividem a todas e aproximam certos romances de certas músicas e peças teatrais mais que de outros romances. Assim, não se compreende, por exemplo, alguém que aprecie obras tidas como de “bom gosto” e superiores na literatura, na pintura, na escultura e na música, porém frequente as peças teatrais tidas como de “mau gosto”. Pode-se pensar, assim, que as classificações de qualidade artística tendem a ser transversais, abrangendo todas as artes e aproximando-as entre si.

Mesmo antes de ser lida pelo grande público, uma obra pode ser pré-classificada e sumariamente localizada dentro do campo por meio das informações a respeito dela: quem a escreveu, qual editora a publicou, o que a crítica disse a respeito dela... Assim, leitores e demais agentes podem situar-se e otimizar seu tempo, sem ter que ler cada obra desconhecida em busca do tipo de conteúdo que lhes interessa. O que alguns românticos estavam tentando fazer, segundo Eça denuncia, é subverter essa classificação habitual do campo por meio de uma falsa identificação com o grupo mais prestigiado no momento: os realistas/naturalistas. Uma estratégia desonesta, diante da moralidade do campo e de seu código informal de conduta.

Entende-se tal atitude como fruto de uma dificuldade em acompanhar a velocidade com que os gostos do público mudavam. Fruto, sobretudo, da influência estrangeira, – responsável pelas modas que Portugal seguia –, a mudança de interesse do público fazia com que alguns escritores, que tinham obtido anteriormente considerável sucesso, fossem agora ignorados. Essa dinâmica, que se liga também à ampla gama de obras ofertadas a cada ano a um público comparativamente diminuto, levou a estratégias de logro e dissimulação para garantir maior vendagem.

Fugir às classificações do campo pode tanto ser uma estratégia de sucesso, quando a posição que estas lhe reservam não está dentre as melhores, como tornar-se um contributo para o fracasso. As sinalizações do campo existem para facilitar o agrupamento entre os agentes que se buscam e costumam se agregar: a existência de uma editora especializada na publicação de romances de terror, por exemplo, direciona para ela autores desejosos de publicar obras deste feitio, os leitores que costumam consumir estas obras, a atenção dos

estudiosos deste gênero... Enfim, serve como demarcações numa estrada, localizando os pontos de interesse para os transeuntes. A escolha de uma editora inadequada, de estratégias de divulgação impróprias para o produto e de uma confecção material também desvantajosa (capa, qualidade do papel e conseqüentemente preço) podem levar uma obra ao fracasso econômico. Essas preocupações praticamente não existiam no século XVIII, com o restrito público de leitores; o pouco desenvolvimento do campo literário; a comparativamente pequena variedade de gêneros literários aceitos e a condição aristocrática dos leitores e autores. A partir do século XIX, porém, elas serão essenciais. Bourdieu ressalta que publicar na editora “certa” é essencial para a consagração em longo prazo da obra, bem como o seu sucesso imediato, se isso for o que se está buscando:

A escolha de um lugar de publicação (no sentido amplo) — editora, revista, galeria, jornal — é tão importante apenas porque a cada autor, a cada forma de produção e de produto, corresponde um *lugar natural* (já existente ou a ser criado) no campo de produção e porque os produtores ou os produtos que não estão em seu devido lugar — que são, como se diz, “deslocados” — ficam mais ou menos condenados ao fracasso. (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Diante das transformações do campo em direção a uma vivência cada vez mais próxima da lógica capitalista, a remuneração do escritor passou a estar ligada mais às vendas de livros que ao patrocínio de algum mecenas que lhe garantisse uma renda fixa, seja este mecenas o Estado, um nobre, uma universidade ou qualquer outro agente. Tampouco o reconhecimento do público trouxe ao escritor ganhos econômicos que transcendessem o preço pago pela obra numa livraria, com raríssimas exceções. É importante que se diga aqui que o escritor passou a ser mais um agente econômico, que deveria esforçar-se por sua subsistência como todos os demais, perdendo seu caráter de benemérito a ser recompensado. Daí, a escolha da editora certa e a necessidade de uma bem calculada divulgação de sua obra.

Vão-se longínquos os tempos em que Camões recebia sua magra tença. Agora, cada um ganha seu pão com o próprio sucesso de suas empreitadas comerciais. Uma vez que o público aumentou consideravelmente e o sucesso poderia trazer ao escritor largas somas monetárias, perdeu-se a “compaixão” para com ele e mesmo o reconhecimento das dificuldades materiais que enfrentavam aqueles que se dispunham a viver da Literatura sem previamente dispor de uma fortuna familiar. O público não sabe quanto o autor ganha por cada livro vendido, mas as amplas vendagens dos autores de sucesso podem causar admiração e até mesmo inveja. Diante disso, diminuem os que adotam um artista sob sua proteção. Mais que nunca, ele está fadado a seguir só e entregue à sua própria sorte. Assim, o único mecenato que sobra será o do Estado. Ou o escritor recorre a ele ou deve buscar estratégias comerciais eficazes para vender bem.

Doravante, trata-se de uma verdadeira *subordinação estrutural*, que se impõe de maneira muito desigual aos diferentes autores segundo sua posição no campo, e que se institui através de duas mediações principais: de um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através das cifras de venda, do número de recebimentos etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; do outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que, especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato de Estado. (BOURDIEU, 1996, p. 65).

Eça mesmo testemunhará essa situação, ao comentar o fato de ter sido contemplado pelo testamento de um rico brasileiro, juntamente com outros escritores portugueses (Queirós, 1946). Segundo o autor, esse tipo de reconhecimento prático e pecuniário dado aos escritores era raro, sobretudo em Portugal. Assim, o escritor português vê-se numa posição mais vulnerável frente aos demais. E não se deve pensar que a ausência de mecenato é típica do XIX; Eça a coloca como algo já antigo.

É um traço do capitalismo que as relações econômicas caminhem em direção a uma maior autonomia em relação às esferas moral, religiosa e política. Assim, o proletário encontra-se ainda mais desprotegido que o antigo servo da gleba – que poderia contar com o amparo do senhor feudal em ocasiões especiais –, enquanto seu sucessor moderno não tem a quem recorrer. Caiu “o véu da exploração” (ENGELS e MARX, 1998, p. 27) e não sobram demonstrações de misericórdia para atenuar a pobreza. Afinal, o capitalismo é feito de relações impessoais; o trabalho agora passa a ser realizado num ambiente formal, e até certo ponto hostil, e neste novo cenário não há mais lugar para sentimentos ou problemas familiares, mesmo que se trate da fome ou da doença.

Por trás da ótica do “profissionalismo”, deve o proletário – e todo e qualquer empregado – assumir seu compromisso para com a empresa que o contratou, sem esmorecer; não importa o que pense ou sinta, seus problemas ou desejos. A relação de trabalho entre o mestre de ofício e o aprendiz, em que este morava com aquele e era considerado um membro da família, desaparece. Mesmo a relação entre o feudatário e os servos que se abrigavam em torno do castelo, sob a proteção de suas muralhas diante dos ataques inimigos; mesmo esta relação de tremenda exploração comportava auxílio por parte do senhor feudal em casos de doença, enterro, casamento ou batizado. Agora, já não há nada disso. O proletário pode contar apenas consigo próprio: seu trabalho e sua sorte. Isso, se conseguir um emprego, o que não depende só dele e nem sempre é possível.

Há o outro lado: a maior liberdade e difusão da oportunidade. Agora, pode o proletário mudar-se, num mundo globalizado, para uma ampla gama de lugares distintos. Sua liberdade de locomoção é maior. Pode ele escolher entre várias profissões e tem a oportunidade de desempenhar uma atividade completamente diferente daquela de seus pais. Ainda assim, deve-se ter em consideração que todas essas liberdades e oportunidades podem demandar dinheiro, seja para os meios de transporte e aluguel, seja para a formação numa profissão desconhecida. De todo modo, há um cenário mais complexo, com mais variantes e mais possibilidades, embora também haja uma situação de maior abandono frente às dificuldades e desafios desse cenário.

Pode-se, para compreender essa transformação, pensá-la por analogia com a passagem, muitas vezes analisada, do doméstico, ligado por laços pessoais a uma família, ao trabalhador livre (do qual o operário agrícola de Weber é um caso particular), que, liberto dos laços de dependência capazes de limitar ou de impedir a venda livre de sua força de trabalho, está disponível para confrontar-se com o mercado e sofrer-lhe as sujeições e as sanções anônimas, com frequência mais impiedosas que a violência branda do paternalismo. A virtude maior dessa comparação é prevenir contra a tendência muito difundida de reduzir esse processo fundamentalmente ambíguo apenas aos seus efeitos alienantes (na tradição dos românticos ingleses, analisada por Raymond Williams): esquece-se que ele exerce efeitos libertadores, por exemplo, oferecendo à nova "*intelligentsia* proletaróide" a possibilidade de viver, sem dúvida muito miseravelmente, de todos os pequenos ofícios ligados a literatura industrial e ao jornalismo, mas que as novas possibilidades assim adquiridas podem estar também no princípio de novas formas de dependência. (BOURDIEU, 1996, p. 71-72).

Não é de se estranhar, portanto, que dentre as inúmeras personagens escritoras de Eça de Queirós nenhuma dispunha de um mecenas. Desde o Conselheiro Acácio e Julião, d'*O Primo Basílio*; João da Ega, Carlos da Maia e Tomás Alencar, d'*Os Maias*; Gonçalo Mendes Ramires, d' *A Ilustre Casa de Ramires*; Zagalo, o narrador que escreve as memórias de seu falecido patrão, *O Conde d'Abranhos*; até Artur Corvelo, d'*A Capital!* Nenhum recebe o patrocínio de algum protetor. Alguns podem até se fazerem convidar para jantares e serões, mas não tomam posse de qualquer pecúlio a título de contribuição à sua arte. Zagalo pode até almejar essa retribuição pecuniária na forma de alguma pensão para ele conquistada, empréstimo ou presente; pode-se supor que é com esse intuito que ele escreve sobre seu falecido patrão, mas isso não pode passar de uma suposição, já que o texto não o diz ou indica. Entretanto, o drama da busca por sucesso num mundo cada vez mais competitivo está presente em mais de um romance queirosiano, sobretudo n'*A Capital!*

5 Especificidade do campo literário lusitano

Uma sociedade acostumada já a ver seus escritores competindo entre si pelo público no afã de conseguirem, ao menos, não perder dinheiro com as obras publicadas, ou ganhar um

pouco que seja, estranha o mecenato. Com tantas obras publicadas; com a banalização da arte, perdida e intrincada em meio à “indústria cultural” (ADORNO e HORKHEIMER, 1985), a sociedade não compreende que alguém possa ver num artista mais que um produtor de bens de consumo. Estranha-se que o artista do século XIX, neste mundo burguês e de produção massiva, possa destacar-se tanto de seus colegas da indústria cultural e destacar-se mesmo diante de outros artistas a ponto de ser associado àquele escritor culto e aristocrático do século XVIII, que recebia o patrocínio dos grandes e admiração da corte.

Vê-se, assim, que Portugal não chegou ao mesmo grau de desenvolvimento de seu mercado editorial e isso se percebe até mesmo pelas dificuldades de seu reduzido público de alfabetizados, mas também à penosa condição de escritor, que pouca atenção recebia do resto da sociedade, comparativamente em relação aos países da Europa Ocidental. Esse legado histórico de pouco desenvolvimento do campo certamente contribuiu para a aceitação da ampla influência da Literatura Estrangeira no país.

Poderia surgir o argumento de que isso prova a maior a autonomia do campo literário português, que, por não ter passado por uma fase de intenso mecenato, chegou logo à condição típica do século XIX, em que o artista é entregue à sua própria sorte e deve fazer dinheiro a partir de suas obras. Dificil situação, em que a arte e o dinheiro são colocados lado a lado, para que o artista escolha a qual deles vai privilegiar.

Nada mais distante dessa realidade, entretanto. Em Portugal, mais que em outros países, existe um recrutamento de escritores por parte do Estado. Esta, ao contrário do que pode parecer, não é uma situação que permite à classe artística o tempo livre para o bem escrever (e, muitas vezes, nem mesmo a confortável situação econômica necessária). Assim, não se pode pensar em autonomia dos escritores e garantia da independência por eles desejada. A ligação dos literatos com o Estado, enquanto funcionários públicos, traz amplas vantagens a este, entretanto: até mesmo pela condição de um país com imensas taxas de analfabetismo e a péssima instrução escolar, os escritores podem resultar em bons funcionários (ao menos, comprovadamente, sabiam escrever); a necessidade de receber o ordenado e manter a colocação cala as críticas dos mais exaltados (o que se faz cada vez mais necessário, com o avanço da imprensa, a diminuição do poder de censura e o liberalismo) e, por fim, calam-se as críticas dos que acusam o Estado de não investir em cultura e de não valorizar a arte nacional.

Não foi à toa, portanto, que Gonçalo Mendes Ramires, personagem de Eça, busca na escrita condições para o início de uma carreira política. Isso mostra o quanto estão ligados o Estado e a atividade do escritor. A esse respeito, afirma Eça de Queirós: “Mera questão de retórica: os poetas líricos e os cismadores idealistas tratam de se empregar nas secretarias,

cultivam o bife do Áurea, são de um centro político, e usam flanela” (QUEIRÓS, 1945b, v. I, p. 20) e Oliveira Martins não fica atrás na associação entre o poder literário e o poder estatal:

Era-se ainda romântico, por se não poder ser outra coisa; mas de um romantismo literato apenas, exterior, janota: romantismo de sala, que não entrava na inteligência, conquistada já pelo utilitarismo. Todos os literatos deste tempo acabaram mais ou menos na Alfândega, ou no Ministério da Fazenda. Assim foi Serpa, o autor dos madrigais; assim Sant’Ana; assim muitos, assim todos. (MARTINS, s/d, v. II, p. 284).

Tem-se, assim, uma literatura cooptada, quase que incapaz de contestar o poder, por ser a ele subserviente na figura de muitos de seus autores. Poucos, efetivamente, tiveram a coragem de arriscar seu ganha-pão em nome das críticas políticas e sociais que achassem necessárias. Pouca autonomia pode ter um campo que se submete assim ao maior empregador e maior consumidor do país: o próprio Estado. Com efeito, não se encontrou nenhum grande artista dentre os diversos literatos empregados com salários miseráveis pelas diversas repartições públicas portuguesas. Ao assumirem suas funções, esses homens abandonavam suas pretensões literárias ou adaptavam-nas ao “gosto oficial”. A exceção deve ser feita para servidores de mais alto grau dentro da hierarquia estatal, como foi o caso de Eça de Queirós, que fora diplomata, e de Garrett, que se elegera deputado e ocupara diversos cargos públicos de certa relevância.

A despeito de uma pretensa unidade cuja imagem se tentou propagar, entretanto, deve-se atentar para o fato de que o século XIX assistiu ao nascimento do “artista proletário” e do artista burguês, paralelamente ao já tradicional artista aristocrata. Se já nem sempre há a necessidade de ser rico e ocioso para poder escrever, essa exigência, muitas vezes, se faz presente para que não seja necessário “vender-se”. A riqueza passa a ser uma necessidade para aqueles que não desejavam escrever necessariamente aquilo que era desejado pelo grande público, ou calar-se diante do Estado e das classes poderosas. Antes, apenas os ricos aristocratas podiam dedicar-se à escrita (até mesmo pelo elevado número de analfabetos em toda a sociedade); agora, os pobres também podem escrever, mas só os ricos escrevem o que querem e como querem.

Como filhos da instrução escolar básica ou mesmo de programas beneficentes de formação de adultos e programas sindicais de formação classista, os artistas burgueses e operários são um fenômeno novo, no século XIX. Fenômeno que acompanha o avanço do campo e sua transformação capitalista.

O grau de autonomia destes artistas varia muito de acordo com suas estratégias e objetivos e sua inserção na esfera econômica. Realidade mais comum na França que em Portugal, os “artistas proletários” muitas vezes trabalham para jornais classistas, sindicais e

políticos e escrevem livros com objetivos combativos. Também podem ser vistos nas redações de jornais de grande circulação, em cargos baixos, com escassa remuneração. Eles apresentam outra relação com o establishment literário, para o qual raríssimas vezes são aceitos, e provocam uma intensificação da luta de classes no seio do próprio campo literário, denunciando cooptações e alianças com o poder.

Não se trata apenas de uma questão estrutural, daquilo que contextualiza a produção artística e sua fruição. Como demonstra Bourdieu (1996, p. 348), a apreciação da arte é também uma questão de classe. Assim, a existência de grupos contestadores dentro do próprio campo confere a ele uma heterogeneidade que não permite mais assumir como consensual a Estética do grupo dominante e tampouco suas posições políticas. Isso porque, também na apreciação e no julgamento da obra de arte, temos a interferência de posicionamentos políticos:

Se não é possível ver a literatura como uma categoria “objetiva”, descritiva, também não é possível dizer que a literatura é apenas aquilo que, caprichosamente, queremos chamar de literatura. Isso porque não há nada de caprichoso nesses tipos de juízos de valor: eles têm suas raízes em estruturas mais profundas de crenças, tão evidentes e inabaláveis quanto o edifício do Empire State. Portanto, o que descobrimos até agora não é apenas que a literatura não existe da mesma maneira que os insetos, mas que estes juízos têm, eles próprios, uma estreita relação com as ideologias sociais. Eles se referem, em última análise, não apenas ao gosto particular, mas aos pressupostos pelos quais certos grupos sociais **exercem e mantêm o poder sobre outros**. (EAGLETON, 1997, p. 22, grifo nosso).

No caso português, além da questão de classe, de estética e de política, havia ainda uma leve questão de geração. Afinal, ainda que muitos escritores românticos produzissem suas obras no momento em que o Realismo/Naturalismo já fizesse sucesso diante do público, o fato é que o auge do Romantismo português pertencera a um conjunto de homens que, se não havia morrido, já estava envelhecido. Isso é verdade, ao menos, para os nomes de maior destaque. Garrett falecera em 1854; Soares Passos, em 1860; Júlio Dinis, em 1871; Castilho, em 1875; e Alexandre Herculano, em 1877. Apenas Camilo Castelo Branco e João de Deus estarão vivos quando o Realismo/Naturalismo se torna dominante no campo literário: o primeiro viverá até 1890, e o Segundo, até 1896.

Assim, nem todos os autores românticos tiveram tempo para conviver com a decepção de grande parte da sociedade portuguesa diante do Fontismo; desesperança apática de um povo cansado e desiludido, se for dado crédito ao que escrevera Oliveira Martins (s/d). Além disso, apenas dois deles viveram para ver a humilhação de seu país diante do ultimato britânico de 1890. Assim, o clima de desesperança e insatisfação que alimentou as críticas do Realismo/Naturalismo não pode ser visto como semelhante à euforia dos anos do auge da Regeneração, que trouxe progresso econômico, estabilidade e a pacificação do país.

Além disso, há que se analisar que, apesar das rivalidades expressas em diversas polêmicas literárias, românticos e realistas/naturalistas tinham muito em comum. Isso porque o segundo grupo assimilou algumas dentre as escolhas feitas pelos primeiros em sua trajetória no interior do campo literário. Deve-se chamar a atenção sobretudo para a continuidade da forma romanesca e do folhetim. Eça de Queirós, por exemplo, publicará suas obras integral ou parcialmente em folhetim até o fim de sua vida. Pode-se dizer mesmo que o Romantismo foi essencial para o desenvolvimento do folhetim e do romance em Portugal, contribuindo para a consolidação de um ávido público leitor (ainda que diminuto) e de casas editoriais viáveis economicamente.

O romance surge por meio do folhetim na França do século XIX. Embora suas origens primeiras possam nos remeter ao século XVIII, na Inglaterra, Alemanha (*Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe, é de 1774) e na própria França, é no XIX que ele vai realmente ganhar contornos definidos. Ele aparece como expressão do ideário burguês, buscando se aproveitar da ampla vendagem, agora possibilitada pelo desenvolvimento tipográfico e do maior número de alfabetizados, e valorizando o individualismo, a originalidade e o sentimentalismo. O romance, em sua origem, se liga ao Romantismo. Aos poucos esse gênero foi se difundido por outros países, alcançando Brasil e Portugal por volta de 1840. Em Portugal, ele se firmará em 1850 e, no Brasil, em 1860. Essa importação, entretanto, não se dará na forma de uma simples cópia. O romance se ligava a um universo de valores ateus ou protestantes e Portugal e Brasil eram fortemente católicos, na época. Os enredos e a linguagem serão, assim, adaptados e as traduções nem sempre serão fiéis ao livro original, retirando ou acrescentando coisas conforme o gosto do público local. Isso não apenas por uma questão de valores, mas também de vendas. (BITTENCOURT, 2010, s/p).

Sobreira (2001, p. 2) afirma que os editores portugueses preferiam investir em traduções de obras estrangeiras de grande sucesso em seus países – sobretudo se oriundas da França – a se arriscarem a lançar obras nacionais. Assim, o embate entre românticos e realistas/naturalistas em Portugal ganha caráter de integração a uma luta internacionalista. Com efeito, não são raras as referências a Zola e mesmo ao Marquês de Sade feitas pelos românticos portugueses ao criticarem os realistas/naturalistas de seu próprio país: Eça de Queirós faz menção a isso em seu prefácio ao livro *Azulejos* (QUEIRÓS, 2009b).

Paulo Motta de Oliveira (2011), por sua vez, demonstra como a análise do campo literário português do momento de ascensão do romance demanda a compreensão não apenas dos livros hoje consagrados e canônicos, mas também de obras relegadas ao esquecimento e à obscuridade. Nisso, ele segue as proposições de Moretti (2008), que ressalta a importância de se entender a Literatura também como fenômeno quantitativo, e não apenas qualitativo. De fato, o campo é formado pela interação de seus agentes, o que remete ao clássico conceito de “sistema literário”, de Antonio Candido (2014). E é justamente como fenômeno social e literário que está sendo pensada aqui a transição pela qual o escritor e a Literatura Portuguesa

estavam passando no momento em que o Romantismo decaía, e tomava corpo algo que ainda não se diferenciava em Realista e Naturalista.

Para Carlos Reis (2014), este fenômeno social e literário de transição entre as duas escolas – talvez por influência do desenvolvimento do capitalismo e do liberalismo, geradores de um crescente individualismo – leva a um aprofundamento da figuração da personagem. Ela torna-se cada vez mais importante no interior da narrativa, e sua ascensão liga-se, de certa forma, à própria ascensão do romance, referida anteriormente. Um marco escolhido por Reis para exemplificar o incremento cada vez maior da constituição da personagem é o mais famoso livro de Garrett: *Viagens na Minha Terra* (REIS, 2014, p. 55). Daí vieram influxos que, passando por outras obras românticas, chegaram ao grande desenvolvimento das personagens queirosianas (REIS, 2014, p. 64-65). Personagens que chegaram quase a ganhar vida, como o Conselheiro Acácio, que gerou o termo “acaciano”, que está amplamente dicionarizado. Aliás, não apenas personagens, uma vez que Fradique Mendes deve ser visto como um passo além diante do estatuto de personagem; ele é uma figuração que chega a constituir-se quase como um heterônimo pessoano. (REIS, 1999).

6 Conclusão

Percebe-se que o desenvolvimento do campo literário português na segunda metade do século XIX gerou uma disputa por poder entre realistas e românticos. Organizou-se assim a transição entre uma estética já ultrapassada nos países culturalmente dominantes e a emergência de outra, mais adequada para traduzir a realidade dos anseios sociais então preponderantes.

Num campo literário pouco desenvolvido, como era o caso do português, nem sempre o formato das relações sociais propriamente artísticas foi tão variado e independente quanto em países de capitalismo mais avançado, como a França. Faltaram condições para o pleno desenvolvimento do campo, como um público consumidor amplo, constante e com grande poder aquisitivo; jornais fortes o suficiente para serem independentes politicamente e com amplas tiragens; uma escolarização suficiente para produzir uma ampla gama de leitores qualificados; uma academia, universidade ou outro centro de consagração artística com peso o suficiente para moldar o campo; um mecenato capaz de favorecer o surgimento de novos artistas e outros fatores de consolidação da autonomia do campo.

Diante destas características, a luta por poder no campo literário português remete sempre às lutas entre representantes destas duas estéticas nos países que servem como referência para Portugal; sobretudo a França. Trata-se, portanto, de uma transposição para o

local de um fenômeno ocorrido nos países centrais. O que não impediu a disputa de ter sido acirrada. As diversas polêmicas entre literatos das duas tendências demonstram bem isso.

Etendendo a importância deste conflito por poder no interior do campo literário e como ele se deu pode-se entender melhor as obras que fazem referência direta a ele (como os textos das referidas polêmicas), bem como as que foram influenciadas pela situação beligerante, como é o caso dos romances do último quartil do século XIX. O que se percebe é que não se pode analisar o realismo português de então, sem estudar o quanto há de combatividade nele. Por sua vez, não se entende esta combatividade sem antes realizar um profundo estudo do campo literário deste país e do quão conservador e refratário a mudanças ele era.

Referências

- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 2. ed., Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- BITTENCOURT, Rodrigo do Prado. Aspectos históricos e sociais da formação do romance em países da periferia do capitalismo. **LL Journal**. Nova Iorque, v. 5, n. 2. Disponível em: <<https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/romance-em-paises-da-periferia/>>. Acesso em: 06 fev. 2017.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- CANDIDO, Antonio. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. v. único. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.
- EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- ENGELS, Friedrich; MARX, Karl. **Manifesto comunista**. 1. ed., São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.
- MARTINS, Joaquim Pedro de Oliveira. **Portugal contemporâneo**. 2 v. Mira-Sintra: Publicações Europa-América, s/d.
- MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu: 1800-1900**. 1. ed. Rio de Janeiro: Boitempo, 2003.
- MORETTI, Franco. **Literatura vista de longe**. 1. ed. Porto Alegre: Arquipélago, 2008.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. Carta a Camilo Castelo Branco. In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Cartas públicas**. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Direção de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2009a, p. 205-2010.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. Carta-prefácio a *Azulejos* do Conde de Arnoso. In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Cartas públicas**. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Direção de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2009b, p.187-204.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Cartas públicas**. Edição Crítica das obras de Eça de Queirós. Direção de Carlos Reis. Lisboa: Imprensa nacional – Casa da Moeda, 2009c.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. O primitivo prólogo das *Farpas* - Estudo Social de Portugal em 1871. In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Uma campanha alegre**. v. I. Porto: Lello e Irmão, 1945, p. 1-38.
- QUEIRÓS, José Maria Eça de. “Testamento de Mecenas”. In: QUEIRÓS, José Maria Eça de. **Últimas páginas**. Porto: Livraria Lello e Irmão, 1946, p. 388-396.
- REIS, Carlos. Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico. In: REIS, Carlos. **Estudos queirosianos**. Ensaios sobre Eça de Queirós e sua obra. Lisboa: Presença, 1999, p. 137-155.
- REIS, Carlos. Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem. **Revista de Estudos Literários**. Personagem e Figuração. n. 4. 2014.
- SOBREIRA, Luís. Uma imagem do campo literário português no período romântico através dos best-sellers produzidos entre 1840 e 1860. In: Congresso internacional da associação portuguesa de literatura comparada, 4, 2001, Évora. **Anais...**, Évora, 2001. Disponível em: <<http://www.eventos.uevora.pt/comparada/VolumeI/UMA%20IMAGEM%20DO%20CAMPO%20LITERARIO%20PORTUGUES.pdf>>. Acesso em: 6 fev. 2017.