Eça e o Impressionismo

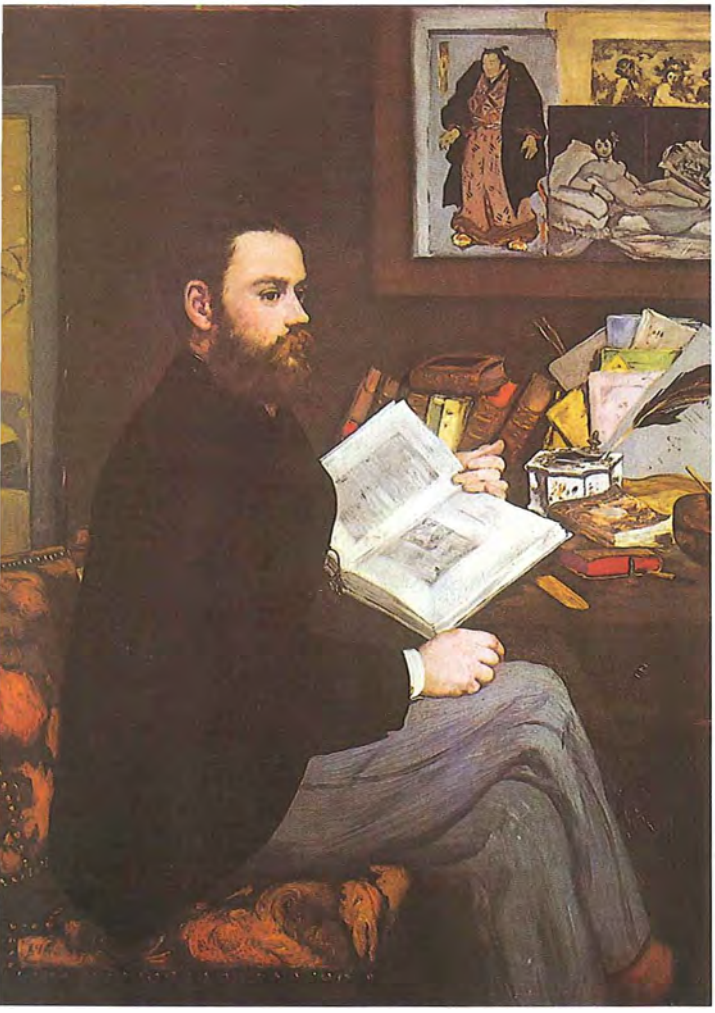
António Garcez da Silva

Numa carta, de 1879, para Ramalho Ortigão, a propósito da recente visita deste à Exposição Universal de Paris (1878), Eça de Queirós perguntava ao seu amigo que impressão lhe causara o «Paris de Gambeta».

E adiantando-se à opinião de Ramalho, apontava severamente a crise que atingia a política, a filosofia, a literatura e a arte. No tocante à pintura, dizia simplesmente: «Vide o *Salon*»[1].

Esta crítica não teria sido, porém, inteiramente aceite por Ramalho. A Exposição Universal de Paris dera-lhe a feliz oportunidade de admirar, com «assombro» – dissera –, *«a reunião de todas as obras-primas do talento e do génio contemporâneo* [...], *de todas as obras de arte do século a que pertencemos e da geração de que fazemos parte»*[2]. Dos franceses, conhecera desde os pintores *«que estão fora da corrente geral do pensamento moderno»*, até aos mais notáveis representantes do Realismo e do Naturalismo, como não deixara de conhecer algumas obras de artistas aos quais, pelo seu vanguardismo incómodo, fora recusado um pedaço de parede na Exposição – os Impressionistas. Conhecera até pessoalmente Édouard Manet, a quem chamara justamente *«o chefe afamado da escola dos* impressionistas»[3], escola que, segundo palavras de Ramalho, *«tem já um brilhante papel na pintura moderna e está destinada a ser uma poderosa encaminhadora da arte para o futuro»*[4].

É de considerar que Ramalho Ortigão encontrara no Impressionismo princípios que se ajustavam ao seu culto da ciência, que procedia da sua formação positivista. Era, sobretudo, a *«observação directa da natureza»*, que ele aclamava nos impressionistas. E daí, ao voltar a Lisboa e à sua actividade de crítico de arte, citar, com certo *«dandismo enciclopédico»*, a propósito de um quadro de Artur Loureiro, as leis que inspiravam o impressio-



Zola pintado por Manet, em 1868. Musée d'Orsay, Paris.

nismo, entre estas, as do *«insigne químico Chevreul»* e do *«ilustre químico e fisiologista alemão, sr. Helmholtz»*[5].

Eça de Queirós, por seu turno, teria ignorado, ou considerado pouco válidos, os artistas geradores da nova corrente estética que dominava a pintura do último quartel do século XIX. A única alusão a um pintor que, não sendo propriamente um impressionista, se identificava com certos revelações impressionistas, encontramo-la numa carta, escrita de Newcatle a Ramalho Ortigão, em 1878. Eça citava uma querela entre Whistler, pintor de origem irlandesa, e o crítico inglês Ruskin. Mas não aludia propriamente à sua causa de fundo: as concepções estéticas victorianas de Ruskin, quando já tinha deflagrado a revolução impressionista[6].

Mas, na Primavera de 1885, iríamos assistir a dois acontecimentos assinaláveis: Eça visitava Zola e assistia à abertura do *Salon*. O primeiro destes acontecimentos não foi, como poderia ter sido, motivo de profunda alteração nos seus conceitos estéticos, face à pintura mais viva do seu tempo. Zola ter-lhe-ia falado da nova corrente e do seu amigo Manet, morto dois anos antes. Mas nada deste encontro ficou retido numa crónica ou nalguma «palestra escrita», como ele gostava de chamar à sua actividade epistolográfica. A sua visita ao *Salon* é noticiada numa carta a um amigo (D. José da Câmara), na qual figuram comentários que nos dão a justa medida do seu desencontro com a pintura mais avançada do seu tempo: *«Assisti à abertura do* Salon *onde havia muito talento, muito 'savoir-peindre', mas nenhuma página original e forte – a não ser um quadro do grande Roll, o pintor naturalista, que apresenta um 'chantier de travail' poderoso e grandemente feito»*[7].

Naquele *Salon*, vencidos em parte os ditames do conspícuo e ordeiro júri oficial, Manet expunha a sua famigerada obra-prima, *L'Olympia*, e no mesmo *Salon* tinham conseguido lugar Monet e Pissarro.

É de estranhar que os clamores animados pela presença dessa contestada pintura não tivessem aguçado a curiosidade intelectual de Eça e merecido um fugidio comentário crítico. Tê-lo-iam dominado as obras de pintores laureados, como Bourregeau, Cabanel... E quanto ao «grande Roll», tratava-se de um pintor que praticava uma arte enraizada no terreno já estéril do realismo courbetiano, a

Em 1885, Eça visita o *Salon*, onde está exposta a obra-prima de Manet, «L'Olympia». Musée d'Orsay, Paris.

que juntava uns laivos de impressionismo, para revitalizar esse realismo em plena crise.

E, todavia, observam-se particularidades muito curiosas no estilo queirosiano, em perfeita conexão com o impressionismo pictórico do seu tempo.

Antes de nos alongarmos noutras apreciações, atinentes ao carácter impressionista do seu estilo, abramos um parêntesis destinado a fazer notar que, segundo o crítico de arte Adriano de Gusmão, *«coexistiam em Eça de Queiroz dois temperamentos artísticos: um, modestíssimo, abandonado e desviado, secreto – o plástico; outro, expressivo, largamente exteriorizado, glorioso – o literário»*[8]. Mas estes dois temperamentos, embora de condição diferentes, combinavam-se de tal modo que davam lugar, primeiro, ao frequente uso metafórico da expressão *pintar*, em vez de *descrever*: *«Eu não posso pintar Portugal em Newcastle»*[9]; ou: *«São pinturas um pouco cruéis da vida literária de Lisboa»*[10]; e respondendo à crítica de Fialho a *Os Maias*, repete a metáfora: *«...a menos que eu falseasse a pintura...»*[11].

Depois, a coexistência desses dois temperamentos, em que o *plástico* não teria somenos valor, leva à criação de uma verdadeira *pintura em prosa*, que adquire magnífica qualidade artística nalgumas páginas dos seus romances, e se revela, cedo, na descrição da viagem ao Oriente, em 1869, tinha o escritor pouco mais de vinte anos. Encontramo-la na reportagem para o *Diário de Notícias*, sobre a inauguração do Canal de Suez e, sobretudo, nas crónicas sobre o Egipto e a Palestina, que haviam de formar o volume póstumo *O Egipto. Notas de Viagem*.

Naquela reportagem, há uma belíssima imagem, inspirada nos fogos de artifício, de Port-Said, que *«faziam, sobre o céu escuro, um grande bordado luminoso»*. Depois, ante a paisagem do Egipto, o escritor deixa-se impregnar do maravilhoso oriental – e *pinta* o céu *«de uma profundidade infinita»*, o mar *«a perder de vista, sereno, azul, pacífico, coberto de luz»* e *«as verduras do Delta, que se estendem nos distantes horizontes, sob a pulverização faiscante da luz»*, ou *«a luz que caia, magnífica, sobre tudo isto, tão forte, tão viva, que parece pousar sobre as coisas como uma espécie de névoa luminosa»*.

São *quadros* que ele *pinta* por meio da palavra submissa às impressões que a paisagem maravilhosa do Oriente lhe desperta. Recebe essas impressões, instante a instante, deslumbrado – e reflecte-as, vivas, página a página, formando *quadros* de um sentido pictórico perfeito, de uma pureza surpreendente, como num exercício fecundo, a que não faltariam já intuições *pictórico-impressionistas*. Discípulo de Flaubert, que teria sido o mais impressionista dos realistas, Eça de Queirós superava o próprio mestre. E facilmente teria infundido a esses *quadros* a nota impressionista que, mais tarde, se amplia e sublima em vários trechos d'*O Primo Basílio* e d'*Os Maias*.

O terraço do palacete d'*Os Maias*, às Janelas Verdes, aberto para o Tejo, era propício à

pintura de íntimos horizontes. Dele, Eça descobre uma vista, entre duas paredes altas, que se lhe afigura *«uma bela marinha, encaixilhada entre cantarias brancas* [...], *mostrando na variedade infinita da cor e da luz, episódios fugidios de uma pacata vida do rio: às vezes uma vela de barco da Trafaria, fugindo aureamente à bolina...»*[12]. E *pinta* outro *quadro,* num domingo, em que *«o sol ia aquecendo, batendo a pedra, os vasos de louça branca, numa refracção de ouro claro* [...]*»: em baixo, o jardim verdejava, imóvel na luz* [...], *refrescado pelo cantar do repuxo, pelo brilho líquido da água do tanque,, avivado, aqui e além, pelo vermelho ou o amarelo das rosas, pela carnação das últimas camélias...»*[13].

A nota *impressionista* é evidente neste *quadro,* quando o escritor descreve a «refracção da luz» nos «vasos de louça branca». Mas esta refracção fixa-a noutro *quadro,* agora de interior, quando, num serão do Ramalhete, já tarde, à hora em que o relógio Luís XV feriu *«alegremente, vivamente, a toada argentina do seu minuete»*: *«...uma renda vermelha recobria os globos de dois grandes candeeiros Carcel; e a luz assim coada, caindo sobre os damascos vermelhos das paredes, dos assentos, fazia como uma doce refracção cor-de-rosa, um vaporoso de nuvem em que a sala se banhava e dormia...»*[14].

Que extraordinário sentido pictórico-impressionista! Mas este sentido já antes se manifestara, n'*O Primo Basílio,* quando descreve o passeio de Luísa e do primo, ao Lumiar, num dia cálido de Julho: *«Os velhos estores do 'coupé' corridos eram de seda vermelha, e a luz que os atravessava envolvia-a* [Luísa] *num tom igual, cor-de-rosa e quente. Os seus lábios tinham um escarlate molhado, a lisura sã de uma pétala de rosa; e ao canto do olho um ponto de luz movia-se num fluido doce»*[15].

Lembra um belo rosto feminino de Renoir, inclusive aquele retrato que, no romance *L'Œuvre,* de Zola, Cláudio pinta ao ar livre: *«... a mulher* [...] *sob uma sombrinha, cuja seda tom de cereja lhe banhava o rosto com uma luz cor-de-rosa...»*[16].

Mariano Pina, com *fumos* de crítico, definira desastradamente a plástica dos tipos de Eça como *«obras-primas de escultura»,* e acrescentava: *«Parece que só se serviu do desenho e do colorido de Messonier e de Fortuny, da poesia de Corot e de Millet»*[17].

Ora, se é verdade que algo de Corot e de Millet poderá encontrar-se nalguns trechos de suave naturalismo, ou do colorido mais intenso de Fortuny nalgumas das suas páginas mais vivas – nunca, porém, há vestígios da influência de Messonier, da sua exactidão fotográfica, dos seus detalhes cansativos, frios, se bem que Messonier não tivesse sido esteticamente indiferente a Eça, como a Ramalho.

O «extraordinário sentido pictórico-impressionista» de Eça, quando descreve o passeio de Luísa e do primo em *O Primo Basílio,* «lembra um belo rosto feminino de Renoir». *No Terraço,* 1881. Art Institute of Chicago.

Eça seguia processos que nada tinham de comum com o realismo balzaquiano, que nos revela a presença, imperativa, exacta, densa, de Goriot ou de Grandet. O conselheiro Acácio, figura lapidar da galeria queirosiana, descrito através daquilo que o escritor *o faz dizer de si próprio*, será exemplo da criação impressionista de uma figura, oposta à criação realista de Balzac.

Em todo este processo Eça revela-se possuído de um estilo vivo, límpido, sintético, subtil. Traduz a impressão momentânea, a nota fugidia, mas impressiva, o jogo entre as formas, as cores, a luz e até os sons[18].

Epítetos, como *vago, indefinido, incerto, fugidio*, inscrevem-se abundantemente na sua linguagem literária, no propósito de colher, segundo palavras suas, *«a nota justa da realidade transitória»*[19] – em perfeita conexão com o propósito do impressionismo-pictórico.

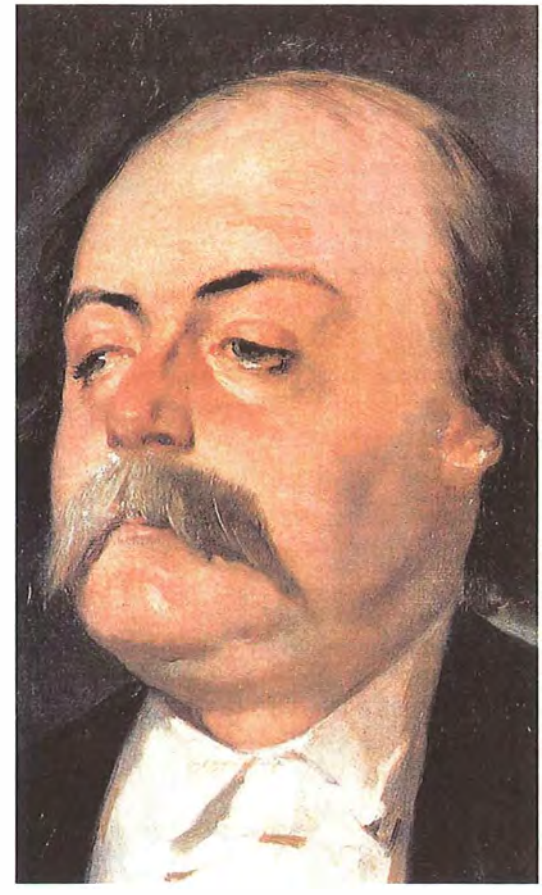
«Discípulo de Flaubert, que teria sido o mais impressionista dos realistas, Eça de Queirós superava o próprio mestre».

Ernesto Guerra da Cal, que à linguagem de Eça dedicou largo estudo, observa que epítetos como aqueles permitem a evocação das coisas através de *«manchas pictóricas, de linhas turvas, esboçadas, numa visão artística a que a pintura impressionistas estava habituando os escritores»*[20].

Mas é estranho que o próprio Eça – sem aliás nunca manifestar interesse pela pintura impressionista – confesse o *seu* impressionismo, quando se refere ao processo literário de traduzir *«os mais fugidios tons de luz»*[21], ou ao processo de *«surpreender a realidade exterior das coisas nos seus tons flagrantes»*[22], ou aos *«estilos novos, tão precisos e tão dúcteis, apanhando em flagrante a linha, a cor, a palpitação mesma da vida»*[23], ou quando, artista insatisfeito, se lamenta, referindo-se a *O Primo Basílio*, que o seu processo ainda acuse *«uma superabundância de detalhes, que obscurecem e abafam a acção»*, acrescentando: *«O essencial é dar a* nota justa: *um traço justo e sóbrio cria mais que a acumulação de tons e valores – como se diz em pintura»*[24].

As suas mais vastas, mais curiosas e expressivas paginas de *pintura em prosa*, de maior incidência impressionista, encontramo-las no belo episódio das corridas de cavalos, que preenche um capítulo d'*Os Mais*.

Desporto favorito do «high life» europeu, a sociedade elegante lisboeta encontrava motivo neste desporto para se exibir, revelando todavia um provincianismo congénito, que o humor crítico de Eça não deixara de realçar.



Demais, o tema cativava os próprios pintores impressionistas, como Manet, Dufy, Degas, e este, no acume das pesquisas impressionistas, descobria até, neste tema pleno de luz e bulício, para além do *instante luminoso,* outro instante – o do *movimento*[25].

Por seu turno, Duranty, entusiástico defensor do Impressionismo, punha em evidência este fenómeno: o próprio brilho da sociedade da época constituía motivo de pintura: *«Tout me semblait arrangé comme si le monde eût été fait uniquement pour la joie des peintres, la joie des yeux»*[26].

Eça, no seu gosto de *pintura,* encontrava estímulo no tema das corridas, no colorido, na luz, no alvoroço... E é particularmente neste episódio d'*Os Maias* que ele *pinta* os seus melhores *quadros,* de uma feição claramente impressionista – desde a partida de Carlos da Maia para o hipódromo de Belém, no seu «phaeton» de oito molas, tirado pelas éguas, *«de ancas luzidias como um cetim castanho, e riscava no largo uma volta brusca e nervosa»,* até à descrição do hipódromo que, *«depois da poeira da calçada»,* parecia *«mais fresco, mais vasto, com a relva já um tanto crestada pelo sol de Junho, e uma ou outra papoila vermelhejando aqui e além...»*

Mas é páginas adiante que Eça *pinta* um dos seus mais belos *quadros,* que se dirá verdadeiramente impressionista, ao reter imagens como estas: «*...no largo espaço verde, negrejava, no brilho do sol, um magote apertado de gente, com algumas carruagens pelo meio, donde sobressaíam tons claros de sombrinhas»,* ou *«faiscava, por vezes, o vidro de uma lanterna, o metal de uma arreio»,* ou se destacava *«um casaco branco de cocheiro»,* ou *«sobre a almofada, alguma figura de chapéu alto...».*

Sem o suspeitar, Eça repetia o quadro *Attelage,* de Degas, como, ao descrever a par-

«O conselheiro Acácio, figura lapidar da galeria queirosiana [...], será exemplo da criação impressionista de uma figura, oposta à criação realista de Balzac».

tida dos cavalos há perfeitas imagens que lembram o quadro de Manet, *Course en Longchamps*: «*...os cavalos passavam junto da tribuna. Todos se ergueram, de binóculo na mão. O 'starter' ainda estava na pista, com a bandeira vermelha inclinada ao chão: e as ancas dos cavalos fugiam na curva, lustrosas de luz, sob as jaquetas enfunadas dos 'jockeys'.* [...] *e pela pista verde, os cavalos corriam, mais pequenos, finamente recortados na luz* [...], *e o distante horizonte resplandecia, com dourados de luz, brilhos de rio vidrado, fundindo-se numa névoa luminosa, onde as colinas, nos seus tons azulados, tinham quase transparências, como feitas de uma substância preciosa...*».

Depois, o *quadro* da assistência, em que se destacavam «*todas as senhoras que vêm no high life dos jornais, as dos camarotes de S. Carlos, as das terças-feiras dos Gouvarinhos*». Aqui e além, sobressaia «*um desses grandes chapéus à Gainsborough, que então se começavam a usar*». E, em aprazível cavaqueira, figuravam as personagens masculinas d'*Os Maias*, que não podiam faltar «*neste dia solene de* sport *oficial...*». Eça apoderara-se de todo este ambiente com um virtuosismo *impressionista*, que superava a descrição de corridas idênticas, de Tolstoi ou de Flaubert, em *Ana Karenine* ou em *L'Éducation Sentimentale*. Ele introduzira na *pintura* deste episódio d'*Os Maias* uma estética nova, a impressionista, que dominava a arte do seu tempo.

Consciente ou inconscientemente, sem o revelar, ou parecendo ignorá-lo, a finíssima sensibilidade de Eça captava o «*espírito do tempo*», que era o de uma «*visão artística*» a que tanto os pintores como os escritores, «*se estavam habituando*»[27]. Eça de Queirós, com efeito, «*vê como todos os impressionistas, pictoricamente, e capta os factos em estado de duração, num constante e permanente devir*». Daí, a extremada analogia com os quadros referidos, de Manet e Degas; daí, o *quadro* perfeito das corridas d'*Os Maias*, no qual revelava o *seu* impressionismo, ao seguir esses «*estilos novos*», a que ele se referira, através dos quais captava «*os mais fugitivos tons de luz*», e que «*apanhavam em flagrante, a linha, a cor, a palpitação mesma da vida*».

1 *Cartas de Eça de Queiroz*, Ed. Avis, Lisboa, 1945, p. 81.
2 Ramalho Ortigão, *Notas de Viagem*, Liv. Clássica Ed., Lisboa, 1945, p. 120.
3 *Idem, ibidem*, p. 29.
4 *Idem, ibidem*, p. 152.
5 *Idem, Arte Portuguesa*, Liv. Clássica Edit., Lisboa, 1947, vol. III, pp. 14-14.
6 *Cartas de Eça de Queiroz*, Ed. Avis, Lisboa, 1945, p. 67.
7 Eça de Queiroz, *Correspondência*, Lello & Irmão, Porto, 1925, p. 84.
8 Adriano de Gusmão, «Eça e a Pintura», in *Livro do Centenário de Eça de Queiroz*, Ed. Portugal-Brasil, Lisboa-Rio de Janeiro, 1945, p. 676-7.
9 Eça de Queiroz, *Correspondência*, ed. cit., p. 48.
10 Eça de Queiroz, *A Capital*, Lello & Irmão, Porto, 1929, «Introd.», p. XIX.
11 Carta de E. Q., de 8-8-1888, de Bristol, publicada no *Repórter*. vd. Fialho de Almeida, *Figuras de Destaque*, Liv. Clássica Ed., Lisboa, 1923, p. 147.
12 *Os Maias*, Liv. Lello, Ltd., Porto, 1932, vol. I, pp. 12-13.
13 *Ibibem*, vol. I, p. 247.
14 *Ibidem*, vol., p. 146.
15 *O Primo Basílio*, Liv. Lello & Irmão, Porto, 1929, p. 167.
16 Emílio Zola, *A Obra*, Ed. Guimarães, Lisboa, s/d., p. 177.
17 *Ilustração*, de 5-7-1884.
18 Ernesto Guerra da Cal, *Linguagem e Estilo de E. de Q.*, Ed. Aster, Lisboa, s/d., pp. 238 e s.
19 Cf. P. Hourcade, Eça de Queirós e a França, Ed. «Seara Nova», Lisboa, 1936, p. 50.
20 Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 152.
21 *A Correspondência de Fradique Mendes*, Liv. Lello & Irmão, Porto, 1926, p. 108.
22 *Novas Cartas Inéditas de E. de Q.*, Alba Edit., Rio de Janeiro, 1940, p. 47.
23 *Os Maias*, ed. cit., vol. I, p. 208.
24 *Correpondência*, ed. cit., p. 45.
25 Cf. Raymond Cogniat, in *Dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1954, p. 73.
26 John Rewald, *Histoire de l'Impressionnisme*, Albin Michel, Paris, 1955, t. 2, p. 40.
27 Ernesto Guerra da Cal, *op. cit.*, p. 152.