

## Estudo sobre o romance

Guy de Maupassant

Tradução e apresentação:

Luís Roberto Amabile<sup>1</sup>

*Estudo sobre o romance* trata-se, antes de qualquer coisa, de um texto assinado por um dos mais famosos escritores franceses da segunda metade do século XIX, que ficou conhecido principalmente por seus contos. Importa aqui a informação de Guy de Maupassant ter sido um grande contista, pois o *Estudo sobre o romance* nasceu justamente para responder aos críticos sobre suas incursões no romance. O texto foi publicado como prefácio da edição em livro de *Pedro e João*, de 1888, obra que já havia sido apresentada ao público como folhetim em 1887 e, como Maupassant afirma, os críticos não consideravam “propriamente um romance”.

*Estudo sobre o romance* também deve ser visto como uma defesa do ponto de vista naturalista. Maupassant era um dos jovens escritores que, em 1880, se reuniu ao redor de Émile Zola no “Grupo de Médan”, que defendia com rigidez as ideias do Naturalismo. Conforme o influente crítico André Vial afirma em *Maupassant et l’art du roman*, tratava-se de um grupo “já nascido morto”, pois se propunha uma extensão do Realismo, “uma técnica literária que após trinta anos já tinha esgotado suas virtudes” (VIAL, 1954, p. 40). Isso, porém, não anula o fato de que *Estudo sobre o romance* é um texto-chave para compreender o movimento a partir de seus meandros. Além disso – e não menos relevante –, trata-se de um documento histórico da literatura de sua época que havia sido suprimido em duas das três edições brasileiras encontradas de *Pedro e João*. A única tradução, de Plínio Franco, remonta a 1953. O lapso temporal com a presente versão, como se percebe, é grande. O trabalho de Franco, condizente com as normas cultas do português de sua época, resultou num estilo que hoje seria visto, em certa medida, como rebuscado. O que procurei foi empregar uma linguagem depurada, porém acessível, como a prosa de Maupassant. A presente tradução foi feita a partir da edição de *Pierre et Jean* da Gallimard (2005).

### Referências Bibliográficas

VIAL, A. *Maupassant, et l’art du roman*. Paris: Nizet, 1954.

MAUPASSANT, G. de. *Pedro e João*. Trad. Plínio Franco. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

\_\_\_\_\_. *Pierre et Jean*. Paris: Gallimard, 2005.

<sup>1</sup> Mestrando em Letras, bolsista CNPq na Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – Porto Alegre. Publicou o livro *O amor é um lugar estranho*, pela editora Grua, em 2012. Contato: [luisrobertoamabile@gmail.com](mailto:luisrobertoamabile@gmail.com).

## Estudo sobre o romance

Não tenho de maneira nenhuma a intenção de defender aqui o pequeno romance que segue a este texto. Ao invés disso, as ideias que vou tentar passar dizem respeito à crítica do tipo de estudo psicológico que levei a cabo em Pedro e João.

Gostaria de tratar do romance em geral.

Não sou o único que a cada vez que lança um livro recebe a mesma reprovação dos mesmos críticos.

Entre um elogio e outro, encontro regularmente esta frase, escrita pelas mesmas penas: “O maior defeito dessa obra é que não se trata propriamente de um romance”.

Seria possível responder usando o mesmo argumento:

“O maior defeito do escritor que me honra com seu julgamento é que ele não é um crítico”.

Quais são de fato as características essenciais do crítico? É necessário que – sem tomar partido, sem opiniões preconcebidas, sem ideias atreladas a algum movimento e sem ligações com alguma família de artistas – ele compreenda, diferencie e explique todas as tendências que se opõem, os temperamentos contrários um ao outro, e admita que a arte possa buscar coisas muito diversas.

Ou seja, o crítico que, depois de *Manon Lescaut*, *Paulo e Virgínia*, *Don Quixote*, *As ligações perigosas*, *Os sofrimentos do jovem Werther*, *As afinidades eletivas*, *Clarissa Harlowe*, *Emile*, *Cândido*, *CinqMars*, *René*, *Os três mosqueteiros*, *Mauprat*, *O pai Goriot*, *A prima Bete*, *Colomba*, *O vermelho e o negro*, *Mademoiselle de Maupin*, *O corcunda de Notre-Dame*, *Salammbô*, *Madame Bovary*, *Adolphe*, *Monsieur de Camors*, *L'Assommoir*, *Sapho*, etc. insiste em escrever: “Este é um romance, aquele não é” me parece dotado de uma perspicácia que lembra muito a incompetência<sup>2</sup>.

Geralmente esse crítico entende por romance uma aventura mais ou menos crível, estruturada à maneira de uma peça de teatro em três atos, nos quais o primeiro contém a exposição, o segundo a ação e o terceiro o desfecho.

Essa maneira de organizar a história é totalmente admissível à condição que se aceitem igualmente todas as outras maneiras. Será que existem regras para escrever um romance, fora das quais a obra deva ter outra classificação? Se *Dom Quixote* é um romance, *O vermelho e o negro* também é? Se *O conde de Monte Cristo* é um romance, *L'Assommoir* também é? Pode-se comparar *As afinidades eletivas*, de Goethe, com *Os três mosqueteiros*, de Dumas, *Madame Bovary*, de Flaubert, *Monsieur de Camors*, de M. Feuillet e *Germinal*, de Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde elas surgiram? Quem as estabeleceu? A partir de que princípio, de qual autoridade e quais argumentos?

Entretanto, parece que esses críticos sabem de uma maneira certa, inconteste, o que constitui um romance e o que distingue um romance do que não o é. Isso significa simplesmente que, sem serem escritores, eles são afiliados a um movimento literário, e que eles rejeitam, do mesmo modo que fazem os romancistas, todas as obras concebidas e executadas fora da estética deles.

<sup>2</sup> Os títulos em francês se referem a livros sem tradução ao português [N. do T.].

Um crítico inteligente deveria, ao contrário, dar atenção a tudo o que se distancia dos romances já escritos e dar o máximo de apoio possível para que os jovens tentem novos caminhos.

Todos os escritores, desde Victor Hugo até o senhor Zola, reclamaram com insistência o direito absoluto, direito indiscutível, de compor, ou seja, de imaginar ou de observar, seguindo a concepção pessoal que eles têm da arte. O talento provém da originalidade, que é uma maneira especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar. Ou seja, o crítico que pretende definir o romance segundo a concepção que ele formou a partir dos romances que aprecia e estabelecer certas regras invariáveis de composição lutará sempre contra a personalidade do artista que traz algo novo. Um crítico, para merecer absolutamente esse nome, não deveria ser outra coisa que um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões, e, como um especialista em pintura, apreciar somente o valor artístico do objeto de arte que lhe é submetido. Uma compreensão aberta a tudo deve ser a principal característica de sua personalidade, para que ele possa descobrir e divulgar até mesmo os livros dos quais, como indivíduo, ele não gosta, mas que deve compreender com juiz.

Porém, em resumo, a maioria dos críticos não são outra coisa senão leitores, do que resulta que eles nos reprovam quase sempre em falso ou que eles nos elogiam sem reserva e sem medida.

O leitor, que procura unicamente num livro satisfazer a tendência natural de seu espírito, pede ao escritor para responder ao seu gosto predominante e esse leitor qualifica invariavelmente de notável ou de *bem escrito* a obra ou a passagem que agrada a sua imaginação idealista, alegre, obscena, triste, sonhadora ou positiva. Resumindo, o público é composto de grupos numerosos que nos gritam:

- Console-me.
- Divirta-me.
- Entristeça-me.
- Emocione-me.
- Faça-me sonhar.
- Faça-me rir.
- Faça-me estremecer.
- Faça-me chorar.
- Faça-me pensar.

Somente alguns espíritos elevados pedem ao artista:

- Faça-me algo belo, da maneira que você ache melhor, segundo o seu temperamento.

O artista tenta e será bem-sucedido ou fracassará.

O crítico não deve apreciar o resultado de outra maneira que de acordo com a natureza do esforço; e ele não tem o direito de se preocupar com as tendências.

Isso já foi dito milhares de vezes. Será sempre necessário repetir.

Portanto, depois dos movimentos literários que quiseram nos dar uma visão deformada, sobrenatural, poética, comovente, charmosa ou otimista da vida, surgiu a escola realista ou naturalista que pretendeu nos mostrar a verdade, nada além da verdade e toda a verdade.



Há exatos 45 anos Han e por que alguém viria a ser uma das liter:

para, mais re empí dessa indagação da gação da forma cont para, mais recent

Há exatos 45 anos H apresentava a c

passando pela inves suscita

passando pela invest da forma como a estru do texto literário susci a leitura (Wolfgang Iser Umberto Eco)

iss: "antrop O Fictic su

"O que é danças t

Dessa indagação de públi

do texto literário suscita a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco).

Luís Roberto Amabile a a conferência

pela investigação do papel das convenções na leitura da

literária" proposta sobre sua investigação sobre a leitura

É necessário admitir com um interesse igual essas teorias de arte tão diferentes e julgar as obras produzidas por essas teorias de acordo com seus pontos de vista sobre o valor artístico, aceitando *a priori* as ideias gerais que as originaram. Contestar o direito de um escritor de fazer uma obra poética ou uma obra realista é querer forçá-lo a modificar seu temperamento, recusar sua originalidade, não lhe permitir se servir do olhar e da inteligência que a natureza lhe deu.

Reprender um escritor por ver as coisas belas ou feias, pequenas ou grandes, graciosas ou sinistras, é repreendê-lo por ser dessa ou daquela maneira e de não ter uma visão que concorde com a nossa.

Deixemos que ele seja livre para compreender, observar, conceber como lhe agrada, uma vez que ele é um artista. Tornemo-nos poeticamente exaltados para julgar um idealista ou provemos a ele que seu sonho é medíocre, banal, não suficiente louco ou mágico. Mas se julgarmos um naturalista, devemos lhe mostrar em que a verdade na vida difere da verdade no seu livro.

É evidente que escolas literárias tão diferentes tiveram de empregar procedimentos de composição absolutamente opostos.

O escritor que transforma a verdade constante, brutal e desagradável, para dela tirar uma aventura excepcional e sedutora, deve, sem preocupação exagerada com a verossimilhança, manipular os acontecimentos à sua necessidade, prepará-los e organizá-los para agradar ao leitor, mexer com ele ou atingi-lo emocionalmente. O planejamento de um romance não é mais que uma série de combinações engenhosas levando à conclusão da história. Os incidentes são colocados gradualmente até o ponto culminante e a “impressão de final”, que é um acontecimento capital e decisivo, satisfazendo todas as curiosidades despertadas no começo, impondo uma barreira ao interesse, e terminando tão completamente a história contada que não se quer mais saber o que vai ser dali para frente dos personagens, mesmo dos mais interessantes.

O escritor que, ao contrário, pretende nos dar uma imagem exata da vida deve evitar com cuidado um encadeamento de acontecimentos que pareceria excepcional. Seu objetivo não é de maneira nenhuma nos contar uma história, de nos divertir ou de nos emocionar, mas de nos forçar a pensar, a compreender o sentido profundo e escondido dos acontecimentos. Por ter visto e meditado, ele enxerga o universo, as coisas, os fatos e os homens de uma certa maneira que lhe é própria e que resulta do conjunto de suas observações após as reflexões. É essa visão pessoal do mundo que ele busca nos comunicar ao reproduzi-la num livro. Para nos atingir, como ele mesmo se sentiu atingido pelo espetáculo da vida, ele deve reproduzi-la diante de nossos olhos com uma semelhança escrupulosa. Ele deverá, portanto, compor sua obra de uma maneira tão hábil, tão dissimulada, e de aparência tão simples, que seja impossível de perceber e de mostrar qual foi o planejamento da obra, de descobrir suas intenções.

Em lugar de planejar uma aventura e desenvolvê-la de maneira que seja interessante até o desfecho, ele pegará o seu ou os seus personagens num certo período de tempo da existência deles e os conduzirá, por transições naturais, até o período seguinte. Dessa maneira, mostrará num momento como os espíritos se modificam sob a influência das condições do meio que os circula, noutro momento como se desenvolvem os sen-

Há exatos 45 anos Han é e por que alguém viria a ser uma das liter:

para, mais re empri

Dessa indagação da gação da forma come para, mais recent

Há exatos 45 anos H apresentava a c

passando pela inves suscita

passando pela investiga da forma como a estru do texto literário susci a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco)

iss: "antrop O Fictic su

"O que é danças t

Dessa indagação de públi

do texto literário suscita a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco).

Luís Roberto Amabile

pela investigação do papel das convenções na leitura da obra

metodologia de investigação sobre a leitura

timentos e as paixões, como nos amamos, como nos odiamos, como nos combatemos em todos os meios sociais, como se digladiam os interesses burgueses, os interesses do dinheiro, os interesses da família, os interesses políticos.

A destreza de seu planejamento não consistirá, portanto, de maneira nenhuma, na emoção ou no charme, ou num começo sedutor ou numa catástrofe comovente, mas no agrupamento hábil de pequenos fatos constantes de onde sairá o sentido definitivo da obra. Se for necessário condensar em trezentas páginas dez anos de uma vida para mostrar o que foi ela no meio de todos os seres que estiveram ao seu redor, seu significado particular e bem característico, ele deverá saber eliminar, entre os inumeráveis acontecimentos cotidianos, todos aqueles que lhe são inúteis e ressaltar, de uma maneira especial, todos os que passariam despercebidos para observadores poucos clari-videntes e que dão ao livro sua importância, seu valor de conjunto. Compreende-se que uma maneira parecida de compor, tão diferente do antigo procedimento em que tudo era visível, espanta frequentemente os críticos e que eles não descobrem todos os fios, tão finos, tão secretos, quase invisíveis, usados por certos artistas modernos no lugar da corda única que tinha nome: a intriga.

Em suma, se o escritor de ontem selecionava e contava as crises da vida, os estados dolorosos da alma e do coração; o escritor de hoje escreve a história do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para produzir o efeito desejado, ou seja, a emoção da simples realidade, e para passar o ensinamento artístico que ele deseja, ou seja, a revelação do que é verdadeiramente em seu ponto de vista o homem contemporâneo, ele deverá empregar apenas fatos de uma realidade irrecusável e constante.

Mas ao nos colocarmos no ponto de vista desses artistas realistas, devemos discutir e contestar a teoria deles, a qual parece poder ser resumida por essas palavras: “Nada além da verdade e toda a verdade”.

A intenção deles sendo a de extrair filosofia de alguns fatos comuns e constantes, eles deverão com frequência alterar os acontecimentos com vistas a melhorar a verossimilhança em detrimento da verdade, porque:

*A verdade pode algumas vezes não ser verossímil.*

O realista, se ele é um artista, não procurará mostrar-nos uma fotografia banal da vida, mas sim dar-nos a visão mais completa da vida, mais espantosa, mais convincente que a própria realidade.

Contar tudo seria impossível, porque então seria necessário ao menos um volume por dia, para enumerar a grande quantidade de incidentes insignificantes que preenchem a nossa existência.

Uma escolha se impõe, portanto, o que é um primeiro ataque à teoria de mostrar toda a verdade.

A vida, além disso, é composta das coisas mais diferentes, das mais imprevistas, das mais contrárias, das mais díspares; ela é brutal, sem ordem sequencial, sem encadeamento, cheia de catástrofes inexplicáveis, ilógicas e contraditórias que devem ser classificadas no capítulo “fatos do dia a dia”<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Em francês: *faits divers*, expressão que designa as notícias inusitadas ou pitorescas que são publicadas em jornal [N. do T.].

É por isso que o artista, tendo escolhido o seu tema, pegará nessa vida repleta de acasos e futilidades apenas os detalhes que caracterizam e são úteis ao seu assunto e rejeitará todo o resto, pondo-o de lado.

Um exemplo entre milhares:

A quantidade de pessoas que morrem a cada dia no planeta por acidente é considerável. Mas será que podemos fazer uma telha cair na cabeça de um personagem principal, ou jogá-lo sob as rodas de um carro, no meio de uma história, com o pretexto de que é necessário representar a porcentagem de acidentes que acontecem? A vida também deixa tudo no mesmo nível, precipita os fatos ou os alonga indefinidamente. A arte, ao contrário, consiste em fazer uso de precauções e preparações, em gerenciar as transições sabidas e dissimuladas, em ressaltar, somente pela composição, os acontecimentos essenciais e dar a todos os outros o nível de relevância que lhes convém, segundo sua importância, para produzir a sensação profunda da verdade especial que desejamos mostrar.

Ser muito parecido com a verdade consiste então em dar a ilusão completa da verdade, segundo a lógica ordinária dos fatos, e não transcrevê-los servilmente na desordem de sua sucessão.

Concluo a partir daí que os realistas de talento deveriam se chamar mais apropriadamente ilusionistas.

Que infantilidade, além disso, acreditar na realidade, uma vez que cada um de nós possui a sua em nossos pensamentos e em nossos órgãos. Nossa visão, nossa audição, nosso olfato e nosso paladar, diferentes em cada um de nós, criam tantas realidades quanto a quantidade de homens que há na Terra. E nossos espíritos, que recebem as instruções desses sentidos, têm as impressões mais diversas e compreendem, analisam e julgam como se cada um de nós pertencesse a uma raça própria.

Cada um de nós, portanto, constrói para si mesmo simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, segundo a natureza de cada um. E o escritor não tem outra missão que a de reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos da arte que ele aprendeu e, portanto, pode usar.

Ilusão do belo, que é uma convenção humana! Ilusão do feio, que é uma opinião mutável! Ilusão da verdade mais imutável! Ilusão do mal, que atrai tanta gente! Os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão particular.

Não nos aborrecamos então contra nenhuma teoria, pois cada uma delas é simplesmente a expressão geral de um caráter que se estuda com precisão.

Há, sobretudo, duas que com frequência se tem discutido opondo uma à outra em vez de admitir ambas, a do romance de análise pura e a do romance objetivo. Os partidários da análise pedem que o escritor se incumba de indicar as menores evoluções de um espírito e todas as motivações, mesmo as mais secretas, que determinam nossas ações, não dando ao fato em si mais do que uma importância muito secundária. É o ponto de chegada, um simples delimitador, o pretexto do romance. Seria necessário, portanto, segundo eles, escrever obras precisas e sonhadas, nas quais a imaginação se confunde com a observação, à maneira de um filósofo ao compor um livro de psicologia; expor as causas buscando-as nas origens mais longínquas, dizer todos os porquês de todos os desejos e separar todas as reações da alma motivadas pelos interesses, pela

Há exatos 45 anos Han e por que alguém viria a ser uma das liter:

para, mais emp dessa indagação da gação da forma cont para, mais recent

Há exatos 45 anos H apresentava a c

passando pela inves suscita z

passando pela invest da forma como a estru do texto literário susci a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco)

iss: "antrop O Fictic su

"O que é danças t

Dessa indagação de públi

do texto literário suscita a leitura (Wolfgang Iser e Umberto Eco).

cham Robert Jauss a a conferência

pela investigação do papel das convenções na leitura da

terária" proposta sobre sua investigação sobre a leitura

paixão ou pelo instinto. Os partidários da objetividade (que palavra vilã!) pretendem, ao contrário, nos dar a representação exata do que ocorre na vida, tendo o cuidado de evitar qualquer explicação complicada, qualquer dissertação sobre as motivações, e se limitam a fazer desfilar sob os nossos olhos os personagens e os acontecimentos.

Para eles, a psicologia deve ser escondida no livro como ela está escondida nos fatos da existência.

O romance concebido dessa maneira ganha interesse, movimento na história, cor, vida própria.

Portanto, em lugar de explicar longamente o estado de espírito de um personagem, os escritores objetivos buscam a ação ou o gesto que esse estado de alma deve provocar fatalmente nesse homem numa situação determinada. E o fazem comportar-se dessa maneira, do começo ao fim do livro, para que todos os seus atos, todos os seus movimentos sejam o reflexo de sua natureza íntima, de todos os seus pensamentos, de todas as suas vontades ou de todas as suas hesitações. Eles escondem, portanto, a psicologia em lugar de colocá-la em exposição; eles fazem dela a carcaça da obra, como a ossatura invisível é a carcaça do corpo humano. O pintor que faz nosso retrato não mostra nosso esqueleto.

Parece-me também que o romance executado dessa maneira ganha em sinceridade. É a princípio mais verossímil, porque as pessoas que nós vemos agir ao nosso redor nunca nos contam as motivações aos quais elas obedecem. É necessário em seguida levar em conta que, se à força de observar os homens nós podemos determinar a natureza deles de uma maneira suficientemente exata para prever seu modo de ser em quase todas as circunstâncias, se nós podemos dizer com precisão: “Tal homem de tal temperamento, em tal caso, fará assim”, disso não resulta que nós possamos determinar, uma a uma, todas as evoluções secretas de seus pensamentos – que não são os nossos; todas as misteriosas solicitações de seus instintos – que não são parecidos com os nossos; todas as incitações confusas de sua natureza – dos quais os órgãos, os nervos, o sangue, a carne são diferentes dos nossos. Qualquer que seja o gênio de um homem fraco, suave, suas paixões, gostando unicamente da ciência e do trabalho, ele jamais poderá se transportar tão completamente para dentro da alma e do corpo de um homem poderoso, exuberante, sensual, violento, convulsionado por todos os desejos e mesmo por todos os vícios, para compreender e indicar os impulsos e as sensações mais íntimas desse ser tão diferente, mesmo que ele possa fortemente prever e contar todos os atos da vida dele.

Em suma, quem faz psicologia pura não pode nada além trocar de lugar com todos os seus personagens nas diferentes situações em que os coloca, pois é impossível mudar os próprios órgãos, que são os únicos intermediários entre a vida exterior e nós, que nos impõem suas percepções, determinam nossa sensibilidade, criam em nós uma alma essencialmente diferente de todas aquelas que nos rodeiam. Nossa visão, nosso conhecimento do mundo adquirido por intermédio de nossos sentidos, nossas ideias sobre a vida; nós podemos apenas transportá-los parcialmente para dentro de todos os personagens dos quais pretendemos revelar o ser íntimo e desconhecido. É, portanto, sempre nós mesmos que nos mostramos no corpo de um rei, de um assassino, de um ladrão ou de um homem honesto, de uma cortesã, de uma religiosa, de uma moça ou de um comerciante do mercado público, porque nós somos obrigados a nos colocar o problema assim: “Se eu fosse

Há exatos 45 anos H  
e por que alguem  
viria a ser uma das  
liter:

para, mais re  
emp

Dessa indagação de  
gação da forma como  
para, mais recent

Há exatos 45 anos H  
representava a c

passando pela inves  
suscita

passando pela investi  
da forma como a estru  
do texto literário susci  
a leitura (Wolfgang Iser e  
Umberto Eco)

iss:  
"antrop  
O Fictic  
su

"O que é  
danças

Dessa indagação de  
públi

do texto literário suscita  
a leitura (Wolfgang Iser e  
Umberto Eco).

Luís Roberto Amabile  
a a conferência

pela investigação do papel das convenções na leitura da obra

metodologia sobre  
sua investigação sobre a leitura

rei, assassino, ladrão, homem honesto, cortesã, religiosa, moça ou comerciante do mercado público, o que eu faria, o que eu pensaria, como é que eu agiria?”. Nós diversificamos, portanto, os nossos personagens apenas mudando a idade, o sexo, a situação social e todas as circunstâncias da vida de nosso “eu” que a natureza cercou com uma barreira de órgãos impenetráveis. A destreza consiste em não deixar o leitor reconhecer esse “eu” sob todas as diferentes máscaras que usamos para escondê-lo. Mas se, especificamente sob o ponto de vista da completa exatidão, a pura análise psicológica é contestável, ela pode nos dar obras tão belas quanto todos os outros métodos de trabalho.

Vejamos hoje em dia os expressionistas. Por que não? O sonho deles como artistas inspira respeito; e eles têm algo particularmente interessante: eles sabem e proclamam a extrema dificuldade da arte.

É necessário ser, na verdade, bem louco, bem audacioso, bem pretensioso ou bem estúpido para escrever hoje em dia! Depois de tantos mestres de naturezas tão variadas, de gênios tão múltiplos, o que se pode fazer que já não foi feito, o que se pode dizer que já não foi dito? Quem pode se vangloriar entre nós, de ter escrito uma página, uma frase que já não se encontre, de maneira parecida, em algum outro livro? Quando nós lemos, nós, tão saturados que estamos da escritura francesa que o nosso corpo inteiro nos dá a impressão de ser uma pasta feita com palavras, será que encontramos alguma vez uma linha, um pensamento que não nos seja familiar, do qual nós não tenhamos tido pelo menos um confuso pressentimento?

O homem que procura somente divertir o seu público pelos meios já conhecidos escreve com confiança, na inocência de sua mediocridade, obras destinadas à massa ignorante e desocupada. Mas aqueles sobre os quais pesam todos os séculos da literatura que já foi feita, aqueles aos quais nada satisfaz, tudo desagrade, porque eles sonham em fazer melhor; aos quais tudo parece já experimentado, aos quais a sua obra dá sempre a impressão de um trabalho inútil e comum, chegam a julgar a arte literária como algo inefável, misterioso, que nos é revelado apenas por algumas páginas dos maiores mestres.

Vinte versos, vinte frases lidos de uma vez só, nos fazem tremer até o coração como uma revelação surpreendente; mas os versos seguintes se parecem com todos os outros versos, a prosa que vem em seguida se parece com todas as outras prosas. Os homens de gênio não têm, provavelmente, nenhuma dessas angústias e desses tormentos, porque eles trazem dentro deles uma força criativa irresistível. Eles não se julgam eles mesmos. Os outros, nós outros, que somos simplesmente trabalhadores conscientes e tenazes, a nós só resta lutar contra o invencível desencorajamento, continuando a nos esforçar.

Dois homens, por meio de seus ensinamentos simples e luminosos, me deram essa força para sempre tentar: Louis Bouilhet<sup>4</sup> e Gustave Flaubert.

Se falo aqui deles e de mim é porque os conselhos deles, resumidos em algumas linhas, talvez sejam úteis a alguns jovens menos confiantes em si mesmos do que normalmente se é quando se começa a escrever. Bouilhet, que conheci de uma maneira mais próxima dois anos antes de ganhar a amizade de Flaubert, de tanto me repetir que cem versos, às vezes menos, bastam à reputação de um artista se os versos são irrepreensíveis e se contêm a essência do talento e da originalidade de um homem, mesmo que ele

<sup>4</sup> Poeta e dramaturgo francês de meados do século XIX, colega de escola e amigo de Flaubert [N. do T.].

seja de segunda linha, me fez compreender que o trabalho contínuo e o conhecimento profundo da profissão podem, num dia de lucidez, de potência e de inspiração, com o encontro feliz de um assunto que está de acordo com as tendências de nosso espírito, levar a essa eclosão da obra curta, única e a mais perfeita possível que possamos produzir. Compreendi em seguida que os escritores mais conhecidos quase sempre não deixaram mais de um volume e que é necessário, antes de tudo, ter essa sorte de encontrar e de discernir, no meio do grande número de matérias que se apresentam à nossa escolha, aquela que absorverá todas as nossas faculdades, todo nosso valor, toda a nossa potência artística. Mais tarde, Flaubert, que eu encontrava algumas vezes, tornou-se meu amigo. Ousei submeter a ele alguns ensaios. Ele os leu com boa vontade e me respondeu:

– Eu não sei se você tem talento. O que você me trouxe dá mostras de uma certa inteligência, mas não esqueça de jeito nenhum, meu jovem, que o talento – de acordo com as palavras de Chateaubriand<sup>5</sup> – não é mais do que uma longa paciência. Trabalhe.

Eu trabalhava e voltava com frequência à casa dele, compreendendo que eu o agradava, pois ele começou a me chamar, rindo, de seu discípulo.

Durante sete anos eu produzi versos, produzi contos, produzi romances, produzi mesmo uma peça detestável. Nada disso ficou. O mestre lia tudo, então, no domingo seguinte, enquanto almoçava, expunha de modo detalhado suas críticas e incutia em mim, pouco a pouco, dois ou três princípios que são o resumo de seus longos e pacientes ensinamentos. “Se temos uma originalidade” – dizia ele – “é necessário antes de tudo liberá-la; se não temos, é necessário conseguir uma”.

– O talento é uma longa paciência. – Trata-se de olhar tudo aquilo que nós desejamos expressar por tempo suficiente e com atenção suficiente para descobrir um aspecto que não tenha sido visto ou dito por ninguém. Em tudo há algo inexplorado, porque somente estamos habituados a usar nosso olhar com a lembrança do que outros pensaram antes de nós sobre aquilo que estamos contemplando. A coisa mais ínfima contém um algo de desconhecido. Encontremos isso. Para descrever um fogo que arde e uma árvore numa planície, fiquemos parados em frente a esse fogo e a essa árvore até que eles não se pareçam mais, para nós, a nenhuma outra árvore e a nenhum outro fogo.

É dessa maneira que nos tornamos originais.

Além disso, tendo estabelecido essa verdade de que não há, em todo o mundo, dois grãos de areia, duas moscas, duas mãos ou dois narizes totalmente parecidos, ele me forçava a expressar, em algumas frases, um ser ou um objeto de maneira a claramente particularizá-los, a distingui-los de todos os outros seres e de todos os outros objetos da mesma raça ou da mesma espécie.

“Quando você passa” – ele me dizia – “Em frente a um comerciante sentado à porta do estabelecimento, em frente a um zelador que fuma o seu cachimbo, em frente a um ponto de carruagens, mostre para mim esse comerciante e esse zelador, o jeito deles, a aparência física que contém também, indicada por seu tipo de imagem, toda a natureza moral deles, de modo que eu não os confunda com nenhum outro comerciante ou com

<sup>5</sup> A frase é de Buffon: “A paciência não é outra coisa que uma grande aptidão à paciência”. Maupassant percebeu seu erro após a publicação da primeira edição e o reconheceu numa carta a Arthur Meyer [N. do T.].

nenhum outro zelador; e me faça ver, por uma só palavra, em que um cavalo de carruagem não parece com os cinquenta outros que o seguem e o antecedem”.

Em outros textos, tratei de suas ideias sobre o estilo. Elas têm muitas relações com a teoria da observação que acabei de expor.

Qualquer que seja a coisa que queremos dizer, há apenas uma palavra para expressá-la, uma verbo para lhe dar vida e um adjetivo para qualificá-la. É necessário, portanto, procurar até que tenhamos descoberto essa palavra, esse verbo, esse adjetivo, e nunca se contentar com o quase, nunca recorrer aos truques, mesmo aos que dão certo, às brincadeiras com a linguagem para evitar as dificuldades.

Podemos traduzir e mostrar as coisas mais sutis aplicando esse verso de Boileau<sup>6</sup>: “De uma palavra colocada em seu lugar exato emana o poder”.

Não há necessidade do vocabulário estranho, complicado, numeroso e rebuscado que nos é imposto hoje em dia sob o nome de escritura artística, para fixar todas as nuances do pensamento; mas é necessário discernir com uma extrema lucidez todas as modificações do valor de uma palavra de acordo com o lugar que ela ocupa. Tenhamos menos nomes, verbos e adjetivos de sentido quase etéreos, mas mais frases incomuns, construídas de modo diferente, engenhosamente montadas, cheias de sonoridades e de ritmos competentes. Esforcemo-nos para sermos estilistas excelentes, mais do que colecionadores de termos raros.

É, na verdade, mais difícil modelar a frase ao nosso gosto, fazê-la tudo dizer, mesmo aquilo que ela não expressa, enchê-la de subentendidos, intenções secretas e não declaradas, do que inventar expressões novas ou procurar, no meio de velhos livros desconhecidos, todas aquelas expressões que perderam o uso e a significação e que são para nós como verbos mortos.

A língua francesa, além disso, é uma água pura que os escritores maneiristas nunca puderam e nunca poderão turvá-la. Cada século jogou nessa corrente límpida seus modos, seus arcaísmos pretensiosos e suas preciosidades, sem que nada sobreviva dessas tentativas inúteis, desses esforços impotentes. A natureza dessa língua é ser clara, lógica e viva. Ela não se deixa enfraquecer, obscurecer ou corromper.

Aqueles que hoje criam imagens sem tomar cuidado com os termos abstratos, aqueles que fazem cair granizo ou chuva na *limpidez* dos vidros, podem também jogar pedras na simplicidade de seus colegas! As pedras atingirão os colegas, que possuem um corpo, mas jamais atingirão a simplicidade, que é incorpórea.

(La Guillete<sup>7</sup>, Étretat, setembro de 1887)

**REFERÊNCIA ELETRÔNICA:** MAUPASSANT, Guy de. Estudo sobre o romance. Tradução e apresentação de Luís Roberto Amabile. *Revista Criação & Crítica*, n. 9, p. 220-229, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.

<sup>6</sup> Trecho de *A Arte Poética*, escrito em versos por Nicolas Boileau-Despréaux, em 1674 [N. do T.].

<sup>7</sup> La Guillete é o nome da casa que Maupassant construiu no balneário de Étretat, no norte da França [N. do T.].