



# NA ANTESSALA DOS ROMANCES

PREFÁCIOS DE ROMANCES FRANCESES  
DO SÉCULO XIX

Antologia

Organização

Mônica Fiuza Bento de Faria



# edições makunaima

**Coordenador**

**José Luís Jobim**

**Revisão**

**Mônica Fiuza Bento de Faria**

**Diagramação e editoração**

**Casa Doze Projetos e Edições**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)**

N111 Na antessala dos romances [recurso eletrônico] : prefácios de romances franceses do Século XIX / Organizadora Mônica Fiuza Bento de Faria. – Rio de Janeiro, RJ: Makunaima, 2020.

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-87250-08-3

1. Literatura francesa – História e crítica – Séc. XIX. I. Faria, Mônica Fiuza Bento de.

CDD 808.3

**Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422**

# NA ANTESSALA DOS ROMANCES

## Prefácios de romances franceses do século XIX

Antologia

ORGANIZAÇÃO

Mônica Fiuza Bento de Faria

Rio de Janeiro

2020



## **Conselho Consultivo**

Alcir Pécora (Universidade de Campinas, Brasil)  
Alckmar Luiz dos Santos (NUPILL, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil)  
Amelia Sanz Cabrerizo (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)  
Benjamin Abdala Jr. (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Bethania Mariani (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Cristián Montes (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Eduardo Coutinho (Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil)  
Guillermo Mariaca (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Horst Nitschack (Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades, Chile)  
Ítalo Moriconi (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
João Cezar de Castro Rocha (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Jorge Fornet (Centro de Investigaciones Literárias – Casa de las Américas, Cuba)  
Lívia Reis (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Luiz Gonzaga Marchezan (Universidade Estadual Paulista, Brasil)  
Luisa Campuzano (Universidad de La Habana, Cuba)  
Luiz Fernando Valente (Brown University, EUA)  
Marcelo Villena Alvarado (Universidad Mayor de San Andrés, Bolívia)  
Márcia Abreu (Universidade de Campinas, Brasil)  
Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Maria Elizabeth Chaves de Mello (Universidade Federal Fluminense, Brasil)  
Marisa Lajolo (Universidade de Campinas/Universidade Presbiteriana Mackenzie, Brasil)  
Marli de Oliveira Fantini Scarpelli (Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil)  
Pablo Rocca (Universidad de la Republica, Uruguai)  
Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil)  
Roberto Acízelo de Souza (Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil)  
Roberto Fernández Retamar (Casa de las Américas, Cuba)  
Salette de Almeida Cara (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Sandra Guardini Vasconcelos (Universidade de São Paulo, Brasil)  
Silvano Peloso (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)  
Sonia Neto Salomão (Universidade de Roma La Sapienza, Itália)

Agradeço aos queridos colegas e mestres de sempre:

Maria Elizabeth Chaves de Mello  
Roberto Acízelo Souza

*Que as páginas dos mais variados romances  
te conduzam pelo caminho das histórias,  
o que te dará alegrias mil em tua vida.*

## NOTA DO AUTOR

Todos os prefácios foram traduzidos a partir das obras originais disponíveis na BNF-GALLICA, exceto aqueles cujas notas indicam outra referência. Os prefácios de *A Comédia Humana*, de Honoré de Balzac, *O Romance Experimental*, de Émile Zola e *Pierre e Jean*, de Guy de Maupassant foram traduzidos e publicados anteriormente em *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*, com organização de Roberto Acízelo Souza, na Revista Chapecó, SC, Edição Argos, em 2018.

Estes prefácios, cujos direitos foram cedidos gentilmente, aparecem nesta antologia tal qual publicados em *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*, inclusive todas as notas de rodapé.

## Sumário

<b>Apresentação</b>	<b>9</b>
<b>Introdução</b>	<b>11</b>
<b>Prefácios</b>	
<b>Mme de Staël</b>	<b>15</b>
(1802) <i>Delphine</i>	
<b>Victor Hugo</b>	<b>27</b>
(1831) <i>Notre-Dame de Paris</i>	
(1862) <i>Os Miseráveis</i>	
<b>George Sand</b>	<b>35</b>
(1832) <i>Indiana</i>	
(1841) <i>Leila</i>	
<b>Sainte-Beuve</b>	<b>49</b>
(1834) <i>Volúpia</i>	
<b>Honoré de Balzac</b>	<b>52</b>
(1842) <i>A Comédia Humana</i>	
<b>Alexandre Dumas</b>	<b>60</b>
(1849) <i>Os Três Mosqueteiros</i>	
<b>Edmond e Jules de Goncourt</b>	<b>64</b>
(1864) <i>Germinie Lacerteux</i>	
<b>Émile Zola</b>	<b>67</b>
(1867) <i>Thérèse Raquin</i>	
(1877) <i>A Taberna</i>	
(1880) <i>O Romance Experimental</i>	
<b>Barbey d'Aureville</b>	<b>86</b>
(1874) <i>As Diabólicas</i>	
<b>Sthendal</b>	<b>90</b>
(1877) <i>Armance ou algumas cenas de um salão de Paris em 1827</i>	
<b>Jules Verne</b>	<b>94</b>
(1882) <i>A escola dos Robinsons</i>	

<b>Guy de Maupassant</b>	<b>96</b>
(1887) <i>Pierre e Jean</i>	
<b>Maurice Barrès</b>	<b>113</b>
(1889) <i>Um homem livre</i>	

## Apresentação

Roberto Acízelo de Souza

O gênero romance, como se sabe, não obstante alguns antecedentes antemodernos, firma-se no século XIX, destituindo a poesia da sua milenar precedência sobre a prosa, e assim se tornando a forma literária culturalmente mais prestigiosa. Inicialmente, no entanto, não era considerado “leitura séria”, mas mero entretenimento, e por isso muitas vezes objeto de censura por parte de educadores, clérigos e pais de família, pois, com enredos geralmente centrado em paixões amorosas, não teria um efeito edificante entre seus leitores.

Por esse motivo, os entusiastas e os praticantes do romance tiveram de dedicar-se à defesa e ao elogio do gênero, com o objetivo de legitimá-lo, livrando-o da detração de que era alvo. Se quisermos recuar muito no inventário dessas defesas, remontaremos ao século II d.C., quando Élio Aristides, renomado sofista e mestre de retórica em seu tempo, faz anteceder por um texto preambular, no qual desdenha ironicamente dos poetas e exalta os prosadores, um hino que escrevera – em prosa, e não em verso, contrariando assim a praxe estabelecida.

No âmbito francês, provavelmente a manifestação mais antiga de argumentação desse tipo encontramos na *Lettre-traité de Pierre-Daniel Huet sur l'origine des romans*, escrita em 1666 pelo abade Huet, e publicada em 1669, como texto de abertura da primeira parte do romance *Zaïde*, de Mm.<sup>e</sup> Lafayette. Essa carta-tratado, no século XIX, ainda era objeto de citação obrigatória em manuais e compêndios escolares de literatura, pois defende a tese de que os romances, embora destinados ao prazer dos leitores, também – e sobretudo – constituiriam leitura instrutiva e edificante.

Mas é no século XIX, época por assim dizer de explosão ou afirmação da narrativa de ficção em prosa como espécie literária mais valorizada pelo público, que, não por acaso, proliferam as “defesas do romance” a que nos referimos, já então em termos francamente modernos. Isso é particularmente intenso na França, onde o gênero encontrou cultores de todos os níveis, desde prolíficos escritores de apelo popular até mestres de recursos requintados. Estes e aqueles se aproximam, no entanto, no empenho de explicar e defender sua arte, servindo-se geralmente, para fazê-lo, de textos preambulares a suas obras. “Textos preambulares” – dissemos –, ou seja, *prefácios*, para usarmos o termo mais genérico para esse dispositivo de introdução a leituras.

10 Desses prefácios temos, neste *Na antessala dos romances*, uma recolha prestimosa e significativa. Assim, num único volume, compreendendo um lapso de tempo que praticamente cobre todo o século XIX – 1802-1889 –, temos uma série extensa de reflexões desenvolvidas pelos próprios romancistas sobre suas obras, nas quais eles revelam problemas éticos, estéticos, políticos e existenciais com que se defrontaram ao escrever seus livros, bem como falam de seus propósitos e das técnicas que empregaram em suas composições. Assim, os prefácios nos oferecem uma visão como que “por dentro” do processo de concepção e execução do plano de um romance, e desse modo a obra que ora temos em mãos constitui uma importante contribuição para os estudos literários, por disponibilizar em português um rico acervo da reflexão francesa sobre o tema.

## Introdução

Mônica Fiuza Bento de Faria

Segundo Jacques Noiray (2007, p.5), professor da Sorbonne que publicou inúmeros trabalhos a respeito do romance do século XIX, o escritor teria necessidade de apresentar, explicar e defender sua obra ao leitor. Isso é tão antigo quanto a literatura propriamente dita. Todo livro publicado é uma espécie de garrafa jogada ao mar contendo em seu interior uma mensagem. Quem encontrará a garrafa? Onde? Quando? Como? Quem lerá a mensagem? O que será feito dela? Precisar de tradução? Perguntas que provocam a curiosidade sobre o destino da “programada garrafa” e interpelam todos aqueles, escritores ou não, que, um dia, jogaram uma garrafa ao mar com alguma mensagem.

O autor fica tentado a acompanhar a aventura de sua obra. Prepara, então, uma apresentação que a preservaria, talvez, dos perigos e da incompreensão, mas também acrescenta ideias ou teorias em que acredita. Genette emprega o termo geral *paratextes*, para designar esses textos satélites que gravitam em torno do texto principal, precedendo-o ou sucedendo-o, em geral chamados, respectivamente, prefácio e posfácio, cada qual apontando para diversas outras expressões equivalentes.

Genette (1987) enumera alguns termos do que chama “para-sinônimos” de prefácio : *avant-propos, avant-dire, introduction, notice, avis, présentation, examen, préambule, avertissement, prélude, discours préliminaire, exorde, prologue, poème, commencement*. E enumera também “para-sinônimos” de posfácio: *après-propos, après-dire, post-scriptum, conclusion, épilogue*.

Antes, contudo, de se ater às funções do prefácio, modalidade de paratexto para o qual dá maior destaque, Genette comenta aspectos comuns a esse gênero textual: a forma, geralmente em prosa; o lugar, geralmente no início (o que faz do posfácio uma forma mais discreta); o momento em que funcionalmente atua sobre o leitor, coincidente com o momento da publicação; os receptores, que podem ser reais ou não; e, ainda, os destinatários, isto é, os leitores, instância especialmente relevante. Sobre o destinatário, Genette (1987, p.197) afirma que é o leitor, de fato, do texto, porque “o leitor de prefácio já é necessariamente detentor do livro. Lê-se menos facilmente um prefácio do que um *release* em uma livraria”.

12 Apesar de sua afirmação poder ser contestada, ela nos remete à materialidade do livro e/ou do texto. Basta que o prefácio esteja em outro lugar, como em uma antologia ou fotocópia em sala de aula, para que o destinatário o leia de outra forma. De todo modo, o que se anuncia é que a compreensão do prefácio passa, sobretudo, pelo estudo de suas funções. Para Genette, o prefácio original tem por função primordial garantir ao texto uma boa leitura. Essa fórmula, que pode parecer simples, é mais complexa do que se pode imaginar, pois compreende duas ações: a primeira condiciona, sem garantia nenhuma; e a segunda seria uma condição necessária, mas não suficiente, para se proceder a uma leitura e/ou fazer com que ela seja adequada e produtiva.

O que se destaca aqui é, por um lado, certo caráter persuasivo do prefácio que, em princípio, quer convencer o leitor a empreender a leitura; e, por outro, um caráter se não prescritivo ao menos valorativo daquilo que deve ser considerado uma boa leitura. Na concepção de Umberto Eco (1988), os autores quase sempre têm uma ideia bastante precisa do tipo de leitor que desejam e sabem poder afetá-los; mas também sabem os que desejam evitar.

Essa prática dos prefácios, oriunda da Antiguidade, desenvolveu-se através do tempo. Foi frequente no século XVII, bem comum

no XVIII, mas parece que foi no século XIX que atingiu seu apogeu. Nesta época, parece não existir texto literário que, em um momento ou outro de sua história, não seja acompanhado de um prefácio. Todos os gêneros estão incluídos aí: teatro (prefácio de *Cromwell*, de Vitor Hugo), ensaio (prefácio de *De la Littérature*, de Mme de Staël), poesia (prefácio de *Les contemplations*, de Victor Hugo), história (prefácio de *Histoire de la France*, de Michelet), memórias (prefácio de *Les Mémoires d'outre-tombe*, de Chateaubriand), dicionários (*Larousse, Littré*), todos imitando o grande prefácio que d'Alembert redigira para a *Encyclopédie*.

Todavia, foi no romance que os prefácios se mostraram bastante prolíficos. Poderíamos dizer que poucos romancistas escaparam dessa verdadeira “moda” oitocentista. Alguns autores chegaram mesmo a se tornar especialistas: Chateaubriand, Balzac, George Sand, os irmãos Goncourt. Mas todos, ou quase todos, dedicaram-se pelo menos uma vez ao que parecia um “rito”: evocação do leitor, defesa da obra e do autor.

Esse excesso poderia ser explicado, em parte, por razões históricas. O romance no século XIX é um gênero recente: “as verdadeiras obras-primas do romance nascem no século XVIII”, escreveu Mme de Staël em seu prefácio a *Delphine* (1802<sup>1</sup>). O romance vive nessa época a busca de legitimidade, pois era, então, um gênero menor, bastante depreciado, bom para o povo e as mulheres, e muitas vezes precisava de defesa contra acusações de imoralidade e frivolidade. Assim, os prefácios se tornam, para os autores de romance do século XIX, meios de comunicação eficazes para esclarecer suas intenções e divulgar suas obras. Como lemos no *Grand Dictionnaire* de Pierre Larousse, trata-se de “explicações que julgaram [os autores] necessárias ao leitor”. Desse modo, os prefácios do século XIX defendem e promovem o gênero romance, que na época ainda não se tinha firmado, assim

13

1 In: NOIRAY, J. *Préfaces des romans français du XIXe siècle – Anthologie*. Ed. Livre de Poche, Paris, 2007.

como a figura do autor de romances. A força de reflexão e expressão desses textos surge dessa necessidade de afirmação e divulgação.

A grande quantidade de prefácios de romances franceses publicados após 1800, assim como a raridade de suas traduções para o português, cremos justificar esta antologia. Os 17 textos tão diversos que a configuram foram selecionados por seu interesse histórico e teórico, assim como pela originalidade, pertinência, estilo e certa atualidade.

14 Interessante também observar que a prática do prefácio vai pouco a pouco diminuir, antes de desaparecer quase completamente após a Primeira Grande Guerra, a tal ponto que seria difícil elaborar uma antologia de prefácios desse período. Algumas explicações poderiam esclarecer essa constatação. Primeiramente, o fato de o romance ter-se firmado, finalmente, como gênero, no final do século XIX. Além disso, o fato de, no século XX, a reflexão sobre a literatura orientar-se mais pela ideologia e pela política. Os grandes pensadores franceses do século XX, como Sartre, Malraux, Gide, Camus, não propõem mais, diferentemente de seus antecessores, Chateaubriand, Gautier, Balzac etc., modelos baseados na exaltação do imaginário e das paixões, mas exemplos de posturas críticas e ético-políticas.

A partir do início do século XX, sobretudo após 1920, os autores de romances delegam o trabalho teórico aos especialistas, que se expressam doravante por outros meios, visto que não escrevem romances (nem prefácios!): cursos de literatura, artigos de revistas, ensaios, estudos históricos ou teses universitárias. O prefácio, então, não encontra mais lugar nesse novo processo de reflexão e comentário.

Será preciso um pouco mais de tempo para que leitores curiosos ou estudiosos retomem esses paratextos tão interessantes quanto desconhecidos, nos quais é possível encontrar um pouco da história do gênero romance, bem como do pensamento e da mentalidade de uma época. É para esses curiosos que dedicamos esta antologia.

**Anne-Louise Germaine de Staël-Holstein -  
MME DE STAËL**

(Paris, 1766 – Paris, 1817)

Mais conhecida como Madame de Staël, sobrenome de seu marido sueco, foi uma romancista e ensaísta que incorporou, como poucas mulheres, o espírito do iluminismo francês. Filha de político, foi acostumada a ver e participar de debates políticos que aconteciam em sua residência desde menina. Seus pais eram protestantes calvinistas e seus amigos, os que participavam dos debates, eram todos de tendência liberal. De suas obras, podemos destacar: *Da literatura considerada em suas relações com as instituições sociais*, de 1800, *Delphine*, de 1802, *Corinne*, de 1807, e *Da Alemanha*, de 1810. Escreveu, além dessas obras, várias críticas literárias, romances e ensaios. Seus escritos tiveram forte influência na eclosão do Romantismo na França e também marcaram o início da crítica literária sociológica.

## ***DELPHINE***<sup>2</sup>

**(1802)**

### **Prefácio da primeira edição**<sup>3</sup>

De todos os escritos literários, os romances são os que mais juízes possuem. Não existe quase ninguém que não tenha o direito de se pronunciar sobre o mérito de um romance. Os leitores, mesmo os mais desconfiados e modestos de mente, têm razão de crer em suas impressões. Eis aí a primeira dificuldade desse gênero para obter o sucesso popular que deseja. Outra dificuldade também importante é o fato de existir uma grande quantidade de romances medíocres. O mais comum dos homens poderia ficar tentado a acreditar que esses tipos de composições são as mais simples de todas, embora sejam exatamente as tentativas multiplicadas nessa atividade que aumentam sua dificuldade, pois, nesse gênero, assim como nos outros, as mentes um pouco elevadas temem caminhos já conhecidos, e a importuna lembrança dos escritos insípidos, que tanto nos falaram 16 as afeições do coração, é um obstáculo à expressão dos sentimentos verdadeiros. Enfim, o gênero apresenta em si mesmo dificuldades terríveis e, para nos convenceremos disso, basta lembrar do pequeno número de romances colocados no mesmo patamar das ‘obras’.

Na verdade, é necessário grande potência de imaginação e sensibilidade para se identificar com todas as situações da vida e conservar esse perfeito natural, sem o qual não existe nada de grandioso, de belo nem de durável. O encadeamento de ideias pode ser submetido a princípios invariáveis, dos quais sempre é possível fazer

---

2 In: *Préfaces des romans français du XIXe. Siècle : anthologie établie, présentée et annotée par Jacques Noiray*. Ed. Livre de Poche, Paris, 2007, pp.32-46. Na edição publicada na GALLICABnf, o prefácio foi escrito por Sainte-Beuve (1869).

3 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

uma análise exata, mas os sentimentos são apenas inspirações, mais ou menos felizes, e essas inspirações são dadas, talvez, somente às almas dignas de senti-las. Citaremos, para combater essa opinião, alguns homens de grande talento cuja atitude não foi moral, mas creio firmemente que, examinando bem a história deles, veremos que, se fortes paixões puderam arrastá-los, profundos remorsos os puniram cruelmente. Isso não basta para que a vida seja agradável, mas é o suficiente para que o coração não seja pervertido.

Sentir-nos-íamos tomados por um verdadeiro terror no seio da sociedade, se não existisse uma linguagem que a afetação não pudesse imitar e que apenas a mente soubesse descobrir. É sobretudo nos romances que esse ajuste de tom, se pudermos dizer assim, deve ser particularmente observado: sensibilidade exagerada, grande orgulho, pretensão de virtude, toda essa natureza de convenções, que muitas vezes é cansativa no mundo, encontra-se nos romances. E, observando um ou outro homem, em suas palavras, seu olhar e seu sotaque, que os traem nos limites da mente ou da alma, assim como na ficção, poderíamos mostrar em qual situação o autor não teve verdadeira sensibilidade, onde o talento não pode compensar o caráter e quando a mente procurou em vão o que alma teria encontrado imediatamente.

Os acontecimentos só devem aparecer nos romances como uma oportunidade para desenvolver as paixões do coração humano. É preciso conservar nos acontecimentos certa credibilidade para que a ilusão não seja destruída. Porém, os romances que excitam a curiosidade somente pela invenção de fatos cativam nos homens apenas essa imaginação que demonstra que os olhos são sempre crianças. Os romances que nunca nos cansaremos de admirar, tais como: *Clarisse*, *Clémentine*, *Tom-Jones*, *La Nouvelle Héloïse*, *Werther* etc.<sup>4</sup>, têm como objetivo revelar ou retrair uma multitude

---

4 Enumeração de romances do século XVII que Mme de Staël considerava obras-primas e que mostra sua preferência por romances sentimentais:

de sentimentos que, no fundo da alma, compõem a felicidade ou infelicidade da existência. Esses sentimentos que nunca dizemos, porque estão ligados a nossos segredos ou fraquezas e, também, porque os homens passam suas vidas com os homens, sem nunca se abrirem uns aos outros.

A história só nos ensina os grandes traços manifestados pela força das circunstâncias, ela não nos permite penetrar nas impressões íntimas que, influenciando a vontade de alguns, decidem o destino de todos. As descobertas desse tipo são inesgotáveis, há somente uma coisa surpreendente na mente humana: ela mesma.

*The noblest Study of mankind is man.*<sup>5</sup>

Procuramos, então, todas as origens do talento, todos os desenvolvimentos da mente no conhecimento profundo das afeições da alma, e julgemos os romances somente quando nos parecerem, por assim dizer, um tipo de confissão, roubada dos que viveram e que ainda viverão.

18 Observar o coração humano é mostrar, passo a passo, a influência da moralidade sobre o destino. Existe apenas um segredo na vida; é o bem ou o mal que fizemos; esse segredo esconde-se sob mil formas enganosas; sofre-se por um longo tempo sem tê-lo merecido, prospera-se durante muito tempo por meios condenáveis; mas, de repente, seu destino é decidido, a palavra de seu enigma é revelada, e essa palavra a consciência dissera bem antes que o destino a tenha repetido. É assim que a história do homem deve ser representada

---

Clarisse Harlowe de Richardson, *Tom-Jones* de Fielding, *Nova Heloisa* de Rousseau, *O sofrimento do jovem Werther* de Goethe e *Clémentine* que é personagem de outro romance de Richardson, *A história do Senhor Charles Grandison*.

5 Mme Staël citou *O ensaio sobre o homem*, Ep. II, v. 2, de Alexander Pope (poeta e filósofo inglês 1688-1744), de maneira inexata; a citação correta é *The proper study of manking is man* (O estudo adequado da humanidade é o homem).

nos romances. É assim que as ficções devem nos explicar, através de nossas virtudes e sentimentos, os mistérios de nosso destino.

De fato, a verdadeira ficção, me dirão, é essa assim concebida! Vocês ainda acreditam na moralidade, no amor, na elevação da alma, enfim, em todas as ilusões desse tipo? E se não acreditássemos, o que colocaríamos em seu lugar? A corrupção e a vulgaridade de alguns prazeres, a secura da alma, a baixeza e a perfídia da mente; essa escolha hedionda por si só é, raramente, recompensada pela felicidade ou sucesso. Mas, quando um e outro forem o resultado momentâneo disso, esse acaso servirá apenas para dar ao homem virtuoso mais um sentimento de orgulho. Além disso, se a história sempre tivesse representado sentimentos generosos como prósperos, deixariam de ser generosos; os especuladores logo se apoderariam deles, como forma de ganhar terreno. Mas a incerteza do que conduz aos esplendores do mundo e a certeza do que exige a moral são uma excelente oposição que honra o cumprimento do dever e a adversidade livremente escolhida.

Acredito, portanto, que as circunstâncias da vida, por mais transitórias que sejam, nos ensinam menos sobre verdades duradouras do que ficções baseadas nessas verdades. E as melhores lições de delicadeza e orgulho podem ser encontradas nos romances, onde os sentimentos são retratados com naturalidade suficiente para que, ao lê-los, acreditemos que estamos testemunhando a vida real.

Um estilo comum, um estilo engenhoso estão também longe disso. O engenhoso é adequado apenas para as afeições de aparência, as afeições que temos somente para mostrar, o engenhoso é uma prova de compostura que exclui a possibilidade de qualquer emoção profunda. As expressões comuns estão tão distantes da verdade quanto as expressões raras, porque expressões comuns nunca tratam o que realmente está acontecendo em nosso coração. Cada homem tem um modo particular de sentir que lhe inspira originalidade, caso se entregue a isso. Talvez o talento consista apenas na

mobilidade que transporta a alma em todas as afeições que a imaginação pode representar. O gênio nunca dirá melhor que a natureza, mas dirá como ela, mesmo em situações inventadas, enquanto o homem comum será inspirado apenas por sua própria imaginação. É assim que, em todos os gêneros, a verdade é, ao mesmo tempo, o que há de mais difícil, mais simples, mais sublime e mais natural.

Não houve na literatura dos antigos o que chamamos de romances. A pátria absorvia, então, todas as ‘almas’, e as mulheres não tiveram papel tão importante para que se observassem todas as nuances do amor: nos modernos, o brilho dos romances de cavalaria pertencia muito mais ao maravilhoso das aventuras do que à verdade e à profundidade dos sentimentos. Madame de La Fayette<sup>6</sup> foi a primeira que, em *A princesa de Clèves*, conseguiu reunir a pintura desses costumes brilhantes da cavalaria, uma linguagem tocante das afeições apaixonadas. Mas as verdadeiras obras-primas, os romances de fato, são todas do século XVIII. Foram os ingleses os primeiros a dar um objetivo verdadeiramente moral a esse tipo de produção. Os ingleses buscam a utilidade em tudo, e sua disposição a esse respeito é a dos povos livres, eles precisam ser educados e não divertidos, porque fazendo um nobre uso das faculdades de sua mente, gostam de desenvolvê-las e não de adormecê-las.

Outra nação, tão importante por suas ‘luzes’ quanto os ingleses por suas instituições, os alemães, tem romances de uma verdade e uma profunda sensibilidade, mas julgamos mal, entre nós, as belezas da literatura alemã. Ou melhor dizendo, as poucas pessoas esclarecidas que a conhecem não se preocupam em responder aos que não a conhecem. Somente com Voltaire, e a partir dele, foi feita a justiça à admirável literatura dos ingleses na França. Será necessário, também, que um homem genial seja enriquecido, pelo menos uma

---

6 Escritora francesa (1634-1693), autora de *A Princesa de Clèves*, primeiro romance histórico da França e um dos primeiros romances da literatura.

vez, pela originalidade frutífera de alguns escritores alemães, para que os franceses se convençam de que existem obras na Alemanha, onde as ideias são aprofundadas e os sentimentos expressos com energia nova.

Provavelmente os autores atuais têm razão em sempre lembrar o respeito que devemos às obras-primas da literatura francesa. É desse modo que podemos formar um gosto, uma crítica severa, até diria imparcial, se na França, hoje em dia, essa palavra pudesse ter sua aplicação. No entanto, nossa literatura está ameaçada agora por um grande defeito: a esterilidade, a frieza e a monotonia. O estudo que temos das obras, perfeitas e geralmente conhecidas, ensina bem o que se deve evitar, mas não inspira nada de novo. Porém, ao ler os escritos de uma nação, cuja maneira de ver e sentir é muito diferente da dos Franceses, a mente fica excitada por novas combinações e a imaginação animada, pela própria ousadia que condena, tanto quanto pela que aprova. Poder-se-ia adaptar ao gosto francês, talvez o mais puro de todos, belezas originais que dariam à literatura do século XIX um caráter singular.

21

Pode-se apenas imitar os autores cujos trabalhos são realizados e, na imitação, nada há de ilustre. Mas escritores, cuja genialidade um pouco estranha não poliu completamente todas as riquezas que possuem, podem felizmente ser copiados por homens de bom gosto e talento: o ouro das minas pode servir a todas as nações; o ouro que recebeu a impressão da moeda é adequado apenas para uma. Não foi *Phèdre*<sup>7</sup> quem produziu o *Zaire*<sup>8</sup>, foi *Othello*<sup>9</sup>. Os próprios gregos, nos quais Racine penetrara, deixaram muito espaço para sua genialidade. Teria subido tão alto se tivesse apenas estudado obras que, como as suas, enfurecem a emulação em vez de animá-la abrindo-lhe novos caminhos?

---

7 Tragédia escrita por Racine, em 1677.

8 Tragédia escrita por Voltaire, em 1732.

9 Tragédia escrita por Shakespeare, em 1603.

Portanto, acredito que seria um grande obstáculo aos sucessos vindouros na carreira literária dos Franceses esses preconceitos nacionais que os impediriam de estudar qualquer coisa além deles mesmos. Um obstáculo ainda maior seria a moda, que rejeita o progresso da mente humana sob o nome de filosofia. A moda ou alguma opinião de partido, que transporta os cálculos do momento para o terreno dos séculos, servindo-se de considerações passageiras para atacar ideias eternas. A mente não teria realmente, assim, nenhuma maneira de se desenvolver; voltar-se-ia constantemente ao círculo cansativo dos mesmos pensamentos, combinações quase das mesmas frases, despida de futuro, e estaria condenada a sempre olhar para trás, se arrependendo primeiro, se rebaixando em seguida e, certamente, permaneceria bem abaixo dos escritores do século XVII, apresentados como modelo. Pois os escritores desse século, homens de talento raro, orgulhosos com o verdadeiro talento, amaram e presenciam as verdades que ainda cobriam as nuvens de seu tempo.

22 O amor à liberdade ‘fervia’ no ‘sangue antigo’ de Corneille; Fenelon<sup>10</sup>, em seu *Telêmaco*, dava duras lições a Luís XIV. Bossuet<sup>11</sup> traduzia os grandes da terra diante do tribunal do céu, cujos julgamentos interpretava com nobre coragem; e Pascal<sup>12</sup>, o mais ousado de todos, através de seus terrores funestos que perturbaram sua imaginação encurtando sua vida, lançou em seus desapegados pensamentos as sementes de muitas ideias, que outros escritores desenvolveram posteriormente. Os grandes homens do século de Luís XIV correspondiam às condições de talento, estavam à frente das ‘luzes’ de seu século, e nós, se refizéssemos nossos passos, nunca conseguiríamos nos igualar aos que primeiro se lançaram na carreira.

---

10 Escritor francês (1651-1715).

11 Jacques Bossuet (1627-1704), bispo e teólogo francês, um dos teóricos do absolutismo.

12 Blaise Pascal (1623-1662), matemático, escritor, físico, inventor, filósofo e teólogo católico francês.

E se eles renascessem, partindo de outro ponto, excederiam também todos os seus novos contemporâneos.

Diz-se que, acima de tudo, o que contribuíra para o esplendor da literatura do século XVII foram as opiniões religiosas da época, e que nenhuma obra de imaginação poderia se destacar sem as mesmas crenças. *O gênio do cristianismo*<sup>13</sup>, obra de que mesmo seus adversários devem admirar a imaginação original, extraordinária e deslumbrante, apoiou firmemente esse sistema literário. Eu tentei mostrar quais foram as felizes mudanças que o cristianismo trouxe à literatura; mas como o cristianismo data de dezoito séculos, e nossas obras-primas da literatura apenas dois, pensei que o progresso da mente humana em geral deveria ser contado, examinando as diferenças entre a literatura dos antigos e a dos modernos.

As grandes ideias religiosas, a existência de Deus, a imortalidade da alma e a união dessas belas esperanças com a moralidade são tão inseparáveis de todo sentimento sublime, de todo entusiasmo sonhador e terno, que me parece impossível que nenhum romance, tragédia ou obra de imaginação possa, enfim, emocionar sem a contribuição, em seguida, dessas grandes ideias. E, considerando por um momento esses pensamentos, de uma ordem muito mais sublime do que em termos literários, acreditaria que o que tem sido chamado de inspiração poética nos vários gêneros da escrita é quase sempre essa intuição do coração, esse elã do gênio, que transporta a esperança além dos limites do destino humano. Mas nada é mais oposto à imaginação e ao pensamento do que os dogmas de qualquer seita que possa existir. A mitologia tinha imagens, não dogmas; mas o que há de obscuro, abstrato e metafísico nos dogmas opõe-se invencivelmente, ao que me parece, a que eles sejam admitidos como obras de imaginação.

23

---

13 Obra de Chateaubriand, escrita durante seu exílio na Inglaterra em 1790, como uma defesa da fé católica contestada durante a Revolução Francesa.

A beleza de algumas obras religiosas deve-se às ideias que são ouvidas por todos os homens, às ideias que respondem a todos os corações, mesmo o dos incrédulos; pois não podem rejeitar os arrependimentos, mesmo se ainda não criaram esperanças. Finalmente, o que há de grande na religião são todos os pensamentos desconhecidos, vagos, indefinidos, além de nossa razão, mas que não lutam contra ela.

Há algum tempo, quisemos estabelecer uma espécie de oposição entre razão e imaginação, e muita gente que não pode ter imaginação começa perdendo a razão, na esperança de que essa prova de zelo lhe seja sempre favorável. Devemos distinguir a imaginação, considerada como uma das mais belas faculdades da mente, da imaginação a que todos os seres limitados e sofredores são suscetíveis. Uma é um talento, a outra é uma doença; uma, às vezes, precede a razão, a outra sempre se opõe a seus progressos; age-se, em uma, com entusiasmo e, na outra, com terror. Concordo que, quando se quer dominar cabeças fracas, é preciso poder lhes inspirar horrores que a razão baniria; mas, para produzir esse tipo de efeito, os contos fantasmagóricos são muito melhores do que as obras literárias.

A imaginação que foi responsável pelo sucesso de todas essas obras-primas tem laços muito fortes com a razão, ela inspira a necessidade de ir além dos limites da realidade, mas não permite dizer nada que contraste com essa realidade. Todos temos no fundo da alma uma ideia confusa sobre o que é melhor e sobre o que é maior do que nós. Isso que sempre chamamos de 'belo ideal', objeto almejado por todas as almas dotadas de alguma dignidade natural. Mas o que é contrário a nosso conhecimento, a nossas ideias positivas, desagrade à imaginação quase tanto quanto à razão. Vou dar um exemplo aleatório, tomarei esse exemplo da incoerência das imagens e será fácil aplicá-lo a ideias opostas: quando Milton amplia o vício e a virtude diante de nossos olhos com imagens muito impressionantes, nós o

admiramos, ele contribui para nossos pensamentos, fortalece nossos sentimentos. Mas, quando representa anjos disparando canhões ao céu<sup>14</sup>, falta-lhe a razão que a natureza de seu tema exige, ele se afasta da consequência que deve existir tanto na invenção como na verdade, e a razão ferida esfria a imaginação. Por que nos romances, poesia e obras dramáticas, criticamos tudo o que não está em harmonia com as proporções aceitas, com as ficções permitidas? É o mesmo instinto que torna inoportuno a desordem no raciocínio.

Existe em nós uma força moral que tende sempre para a verdade; opondo-se uma à outra, o sentimento, a imaginação, a razão, todas as faculdades do homem, estabelecer-se-ia nele uma divisão quase semelhante àquela que, ao enfraquecer os impérios, tornaria mais fácil sua escravização. As faculdades do homem devem ter todas a mesma direção, e o sucesso de uma nunca deve ser em detrimento de outra. O escritor que, na embriaguez da imaginação, acredita que subjogou a razão, sempre a verá reaparecer como seu juiz, não apenas em um exame atento, mas na impressão do momento que decide sobre o entusiasmo.

Não sei se essas diferentes reflexões fazem apologia ou crítica à correspondência que publico. Não a publicaria caso não me parecesse estar de acordo com a maneira de ver e sentir que acabei de desenvolver. As cartas que coletei foram escritas no início da revolução. Tomei o cuidado de retirar delas tudo que a história permitisse, tudo que pudesse ter relação com os eventos políticos da época. Como veremos, o objetivo desse arranjo não era ocultar opiniões das quais acredito ter orgulho, mas quis apenas levar em consideração as pessoas que escreveram essas cartas. Parece-me que podemos encontrar nessas missivas sentimentos que devem, pelo menos por alguns momentos, inspirar apenas ideias agradáveis.

25

---

14 Em *O Paraíso perdido*, liv.VI, poema épico do século XVII, escrito por John Milton, originalmente publicado em 1667 em dez cantos.

Receio que essa intenção não seja cumprida; a maioria dos julgamentos literários que se publicará na França será, por longo tempo, apenas elogios partidários ou injúrias premeditadas. Penso, portanto, que os escritores, para expressar o que acreditam ser bom e verdadeiro, desafiam esses julgamentos previamente conhecidos, escolhem seu público. Visam à França silenciosa mas esclarecida, visam mais ao futuro que ao presente, talvez aspirem também, em sua ambição, à opinião independente, ao sufrágio deliberado dos estrangeiros; mas, provavelmente, se lembrarão deste conselho que Virgílio deu a Dante, quando encontraram homens medíocres, agitados pelas paixões odiosas que viveram:

‘O mundo nem se lembrou do nome deles, não vamos interromper nosso caminho para falar deles, mas dê uma olhada neles e siga em frente.’<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> No original: *Fama di loro il mondo esser non lassa, Non ragioniam di lor; ma guarda e passa.* Inferno, III, v.49-51.

**VICTOR HUGO****(Bensançon, 1802 – Paris, 1885)**

Victor-Marie Hugo foi um romancista, poeta, dramaturgo, ensaísta, artista, estadista e ativista pelos direitos humanos e teve grande atuação política na França. É autor de *Os miseráveis* e *Notre-Dame de Paris*, entre diversas outras obras clássicas de fama e renome mundial. Em 1827, no prefácio de seu extenso drama histórico, *Cromwell*, Hugo expõe uma chamada à liberação das restrições que impunham as tradições do classicismo. O prefácio é considerado o manifesto do movimento romântico na literatura francesa. Nele, o escritor fala da necessidade de romper com as amarras e restrições do formalismo clássico, para poder, então, refletir sobre a extensão plena da natureza humana. Ainda neste prefácio, Hugo defende o drama moderno com a coexistência do sublime e do grotesco.

## **NOTRE-DAME DE PARIS**

**(1831)**

### **Prefácio<sup>16</sup>**

Alguns anos atrás, ao visitar, ou melhor, ao bisbilhotar a Catedral de Notre-Dame, o autor deste livro encontrou, em um canto escuro de uma das torres, essa palavra gravada à mão na parede:

**ANATKH<sup>17</sup>**

Essas maiúsculas gregas, enegrecidas pelo tempo e tão bem entalhadas na pedra, com não sei exatamente que letras da caligrafia gótica, impressas com formas e atitudes, como se quisessem nos revelar que foi uma mão da Idade Média que as escreveu ali. Sobretudo o sentido lúgubre e fatal que elas comportam atingiu fortemente o autor.

28 Ele se perguntou e tentou adivinhar quem seria a alma em apuros que desejava deixar esse estigma de crime ou infortúnio na fachada da antiga igreja, antes de partir deste mundo.

Desde então, passamos *badigeon*<sup>18</sup> ou raspamos (não sei qual dos dois) a parede, e a inscrição desapareceu. Pois é assim que agimos há quase duzentos anos com as maravilhosas igrejas da Idade Média. As mutilações chegam a elas de todos os lados, de dentro e de fora. O padre enverniza-a, o arquiteto raspa-a, e depois surgem pessoas para demoli-las.

Assim, além da frágil lembrança que o autor deste livro lhe dedica aqui, nada mais resta, hoje, da palavra misteriosa gravada

---

16 Traduzido por Mônica Fiuza BF. Esses dois prefácios foram traduzidos, anteriormente, por Jorge Bastos, para a edição comentada e ilustrada de O Corcunda de Notre-Dame. Ed. Zahar, Rio de Janeiro, 2013.

17 *Ananké*: fatalidade.

18 *badigeon*, uma mistura de água e cal usada nessa época para repintar as paredes.

na torre escura de Notre-Dame, nada do destino desconhecido que ela resumiu tão melancolicamente. O homem que escreveu esta palavra nessa parede apagou-se das gerações, há vários séculos. A palavra, por sua vez, apagou-se da parede da igreja, e a própria igreja apagar-se-á em breve da terra.

Este livro foi escrito sobre esta palavra.

Fevereiro de 1831.

### **Nota acrescentada à edição definitiva<sup>19</sup>**

**(1832)**

Por engano, esta edição foi anunciada como tendo sido aumentada de vários novos capítulos. Deveria ter sido anunciado ‘inéditos’. De fato, se por novo queremos dizer ‘recém-criados’, os capítulos adicionados a esta edição não são novos. Eles foram escritos ao mesmo tempo que o restante da obra, datam da mesma época e vieram do mesmo pensamento, sempre fizeram parte do manuscrito de Notre-Dame de Paris. Há mais ainda: o autor não compreenderia que depois se acrescentassem novas narrativas a uma obra desse tipo. Não se faz isso como bem se quer. Um romance, segundo ele, nasce de uma maneira, talvez necessária, com todos os seus capítulos, um drama nasce com todas as suas cenas. Não há nada aí, acredite, de arbitrário, no número de partes das quais esse todo, misterioso microcosmo chamado drama ou romance, é composto. O enxerto ou a solda são prejudiciais a obras dessa natureza, pois elas devem brotar de um único jato e permanecer como são. Uma vez o trabalho terminado, não mude de ideia, não retoque mais. Depois que o livro é publicado, uma vez que o sexo da obra, viril ou não, foi reconhecido e proclamado, quando o recém-nascido solta seu pri-

29

---

19 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

meiro grito, ele nasceu, nem pai nem mãe podem fazer mais nada, está pronto, pertence ao ar e ao sol, deixem-no viver ou morrer como ele é. Faltou algo a seu livro? Deixa pra lá. Não adicione capítulos a um livro falho. Está incompleto? Era preciso completá-lo durante sua gestação. Sua árvore está retorcida? Você não vai endireitá-la. Seu romance é tísico? Seu romance não é viável? Você não poderá lhe dar o ar necessário. Seu drama nasceu manco? Confie em mim, não lhe dê uma perna de pau.

No entanto, o autor dá importância para o fato de o público saber que os capítulos acrescentados aqui não foram feitos exatamente para esta reimpressão. Se não foram publicados nas edições anteriores, foi por uma razão muito simples: quando *Notre-Dame de Paris* foi impresso pela primeira vez, a pasta que continha esses ‘novos’ três capítulos perdeu-se. Era necessário reescrevê-los ou deixar de lado. O autor considerou que os dois únicos capítulos que tinham alguma importância para o todo eram capítulos sobre arte e história, que não afetavam de maneira alguma a substância do drama e do romance. O público não perceberia a falta deles e somente o autor conheceria o segredo dessa lacuna. Decidiu ignorar isso. Então, talvez precise confessar tudo: sua preguiça recuou diante da tarefa de reescrever três capítulos perdidos. Teria achado mais fácil escrever um novo romance.

Hoje, os capítulos foram encontrados e o autor aproveita esta primeira oportunidade para colocá-los de volta em seu lugar. Eis aqui, agora, toda sua obra, como sonhou e escreveu, boa ou ruim, duradoura ou frágil, mas como quis. Provavelmente esses capítulos encontrados terão pouco valor aos olhos das pessoas, inclusive das muito criteriosas, que viram em *Notre-Dame de Paris* apenas o drama, o romance. No entanto, talvez haja outros leitores que não consideram inútil estudar o pensamento de estética e filosofia escondido neste livro e que desejem, ao ler *Notre-Dame de Paris*, desvendar com prazer, sob o romance, algo além do romance, e, mais adiante,

que penetrem nessas expressões um tanto ambiciosas, o sistema do historiador e o objetivo do artista através da criação, tal qual o poeta.

É, sobretudo, para esses leitores, que os capítulos adicionados a esta edição completam *Notre-Dame de Paris*, admitindo-se que *Notre-Dame de Paris* valha a pena ser completada.

O autor expressa e discorre, em um desses capítulos, sobre a atual decadência da arquitetura e a morte, segundo ele, quase inevitável hoje, desse rei da arte, uma opinião infelizmente bem enraizada nele e bastante refletida. Mas também sente a necessidade de dizer que deseja muito que o futuro prove um dia que estava errado. Ele sabe que a arte em todas as suas formas, podendo esperar tudo das novas gerações cujo talento está em germinação, surge devagar em nossos ateliês. A semente está no sulco, a colheita certamente será bonita. Ele apenas teme, e poderemos ver por que, no segundo volume desta edição, a seiva se retirou desse antigo solo da arquitetura, que durante tantos séculos foi o melhor terreno da arte.

No entanto, hoje há tanta vida, potência, na juventude do artista, e, pode-se dizer, predestinação, que, atualmente, em nossas escolas de arquitetura principalmente, professores detestáveis fazem, sem saber e apesar deles, alunos excelentes. Todo o oposto desse oleiro, que meditava com ânforas e produzia vasos, de quem Horácio fala, *Currit rota, urceus exit*<sup>20</sup>.

31

De qualquer modo, seja qual for o futuro da arquitetura, nossos jovens arquitetos, um dia, resolvem a questão de sua arte. Enquanto esperamos os novos monumentos, conservemos os antigos. Se possível, inspiremos à nação o amor pela arquitetura nacional. Este é, declara o autor, um dos principais objetivos deste livro e de sua vida.

*Notre-Dame de Paris* talvez tenha aberto algumas perspectivas verdadeiras sobre a arte da Idade Média, essa arte maravilhosa

---

20 “A roda do oleiro gira, um vaso surge.”, citação aproximativa de Horácio, *Arte poética*, v. 22.

até então desconhecida para alguns e, o que é pior, pouco conhecida de outros. Mas o autor está longe de considerar cumprida a tarefa que, voluntariamente, se impôs. Ele defendeu por várias vezes a causa de nossa arquitetura antiga, já denunciou em voz alta muitas profanações e barbaridades. E nunca se cansará. Comprometeu-se a retomar esse assunto e o fará. Será tão incansável em defender nossos edifícios históricos, quanto nossos iconoclastas das escolas e academias são incansáveis em atacá-los. Porque é algo angustiante ver em que mãos a arquitetura da Idade Média caiu e de que maneira os destruidores de gesso de hoje tratam as ruínas dessa grande arte. É até uma vergonha para nós, homens inteligentes, assistirmos a tudo isso e nos contentarmos apenas em vaiá-los. E não estamos falando aqui apenas do que acontece nas províncias, mas em Paris, à nossa porta, sob nossas janelas, na grande cidade, na cidade letrada, na cidade da imprensa, do discurso, do pensamento. Não podemos resistir à necessidade de apontar, para encerrar esta nota, alguns desses atos de vandalismo que são diariamente projetados, debatidos, iniciados, continuados e realizados tranquilamente diante de nossos olhos e dos olhos do público artista de Paris, diante da crítica, que tanta audácia desconcerta. Acabam de demolir o arcebispado, um edifício de gosto duvidoso, o mal não foi tão grande pois era de gosto duvidoso; porém, junto com o arcebispado, o bispado, uma ruína rara do século XIV que o arquiteto demolidor não soube distinguir dos demais, também foi demolido. Ele arrancou ‘o trigo junto com o joio’, é a mesma coisa. Fala-se em derrubar a admirável capela de Vincennes, para usar suas pedras na construção de alguma fortificação, das quais Daumesnil<sup>21</sup> nem mesmo precisou. Enquanto conser-tamos e restauramos, a custos altíssimos, o Palácio de Bourbon, um casebre, permitimos que os magníficos vitrais da Sainte-Chapelle se quebrassem com as rajadas de vento do equinócio. Nos últimos dias,

21 Governador do castelo de Vincennes, que o defendeu em 1814 das tropas aliadas e em 1830 dos Parisienses revoltados.

instalaram andaimes na torre de Saint-Jacques-de-la-Boucherie; e qualquer manhã dessas a picareta surgirá. Houve um pedreiro que construiu uma casinha branca entre as veneráveis torres do Palácio da Justiça. Houve outro que ‘castrou’ Saint-Germain-des-Près, a abadia feudal com três campanários<sup>22</sup>. Haverá outro, provavelmente, para derrubar Saint-Germain-l’Auxerrois. Todos esses pedreiros se dizem arquitetos, são pagos pela prefeitura ou *menus*<sup>23</sup> e se vestem de verde. Fazem todo o mal que o falso gosto pode causar ao gosto verdadeiro. No momento em que escrevemos, um espetáculo deplorável! Um desses arquitetos apossou-se das Tuileries<sup>24</sup> e esbofeteia Philibert Delorme<sup>25</sup>. Obviamente não é um dos poucos escândalos de nosso tempo, este referido Senhor teve mesmo a ousadia de colocar a pesada arquitetura em uma das fachadas mais delicadas do renascimento!

Paris, 20 de outubro de 1832.

---

22 Dois dos três campanários dessa abadia foram destruídos em 1822, durante sua restauração.

23 *menus* ou *menus plaisirs* era a administração encarregada de organizar e financiar as diversões reais.

24 Palácio das Tulherias.

25 Arquiteto encarregado da construção do Palácio das Tulherias (1564-1567). Sob o reinado de Louis Phillipe (1830/1848), o arquiteto Fontaine fez modificações importantes neste palácio.

## ***OS MISERÁVEIS***<sup>26</sup>

**(1862)**

### **Nota liminar**

Enquanto existir, pelas leis e costumes, uma maldição social criando artificialmente infernos em plena civilização e complicando com uma fatalidade humana que é divina; enquanto os três problemas do século – a degradação do homem pelo proletariado, a decadência da mulher pela fome, a atrofia das crianças pela noite – não forem resolvidos; enquanto houver asfixia social em algumas regiões; em outros termos e sob um ponto de vista mais abrangente, enquanto houver na terra ignorância e miséria, livros da natureza deste aqui poderão ser úteis.

Hauteville-House, 1862

---

26 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

**GEORGE SAND**

(Paris, 1804 – Nohant, 1876)

George Sand é o pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, romancista de sucesso e memorialista. Ela começou a escrever para o jornal *Le Figaro*, com a colaboração de Jules Sandeau. Usavam, então, o pseudônimo de Jules Sand – inspirado no nome de Sandeau. Em 1831, lançaram o livro *Rose et Blanche*. Passou a usar o pseudônimo de George Sand em 1832, quando escreveu, sozinha (obrigada a usar um pseudônimo masculino para ser aceita no meio literário), o romance *Indiana*, seu primeiro livro, seu primeiro sucesso. De 1832 a 1837, escreveu muitos outros romances que invariavelmente eram publicados, primeiramente, como folhetins no jornal. Esses romances refletiam seus próprios desejos e frustrações, advogando o direito da mulher de ter um amor sincero e dirigir sua própria vida. Alguns de seus romances tornaram-se filmes e séries de tv: *Mauprat* (1926), *Mauprat* (1972), *Les Beaux Messieurs des Bois-Doré* (1976), *La Petite Fadette* (2004), *La Mare au Diable* (1972), *Les Enfants du Siècle* (1999), entre outros. É considerada a maior escritora francesa e foi a primeira mulher a viver de direitos literários. 35

## **INDIANA**<sup>27</sup>

(1832)

### **Prefácio**

Se algumas páginas deste livro incorressem no grave erro de tendência às novas crenças; se juízes rígidos considerassem em sua abordagem algo de imprudente e perigoso, seria preciso responder à crítica, que isso é uma grande honra para uma obra sem importância; para considerar grandes questões de ordem social, é preciso sentir uma grande força da alma ou se atribuir um grande talento; tanta presunção não se insere em uma narrativa tão simples, em que o escritor nada criou. Se, durante sua tarefa, acontecer de exprimir queixas arrancadas de seus personagens, em razão do mal-estar social que sofrem; se não temeu repetir suas aspirações a uma vida melhor, reclame com a sociedade por suas desigualdades e, com o destino, por seus caprichos! O escritor é apenas um espelho que as reflete, uma máquina que as decalca, e que não tem nada para ser perdoado, se suas marcas forem exatas, se seu reflexo for fiel.

36

Observem, em seguida, que o narrador não considerou como texto nem divisa alguns gritos de sofrimento e raiva esparsos no drama da vida humana. Não teve, de modo algum, a pretensão de esconder um ensino sério sob a forma de um conto; não quis ajudar a construção de um futuro duvidoso, mas deu um pontapé na do passado que desaba. Ele bem sabe que vivemos em um tempo de ruína moral, em que a razão humana precisa de cortinas para protegê-la da grande claridade do dia que a cega. Se ele tivesse se sentido bem apto para fazer um livro realmente útil, teria amenizado a verdade, ao invés de apresentá-la com tintas cruas e efeitos gritantes. Este livro faria o efeito de óculos azuis<sup>28</sup> para olhos doentes.

---

27 Traduzido por Mônica Fiuza BF e Maria Elizabeth Chaves de Mello.

28 As primeiras lentes de óculos escuros, na França do século 19, eram de coloração azul.

Ele não desiste de, um dia, cumprir essa tarefa honesta e generosa; mas como ainda é jovem, relata o que viu, sem ousar tirar conclusões desse grande processo entre o passado e o futuro, que talvez nenhum homem de sua geração seja capaz de julgar. Consciencioso demais em dissimular suas dúvidas, mas tímido demais para estabelecer certezas, ele confia nas reflexões do leitor e se abstém de trazer para as tramas do relato ideias pré-concebidas, julgamentos feitos. Ele preenche seu papel de contador de histórias com precisão. Dirá tudo a você, mesmo o que for terrivelmente verdadeiro. Contudo, se vestisse trajes de filósofo, ficaria bem confuso, ele, simples contador, encarregado de divertir e não de instruir.

Se o narrador fosse mais maduro e hábil, ainda assim não ousaria colocar a mão nas feridas da civilização agonizante. É preciso ter muita certeza de poder curá-las quando se arrisca a sondá-las! Ele teria preferido tentar associar você, leitor, a antigas crenças nulas em velhas devoções perdidas, em vez de empregar seu talento, se o tivesse, em fulminar altares já destruídos. Ele sabe, porém, que, pelo espírito de caridade vigente, uma consciência guiada é desprezada, como uma reserva hipócrita nas opiniões, da mesma forma que nas artes, um ar tímido é interpretado como um tom ridículo. Mas também sabe que, defendendo as causas perdidas, há honra e até proveito.

37

Para aqueles que desconfiassem do espírito deste livro, esta profissão de fé soaria como um anacronismo. O narrador espera que, após ter escutado seu conto até o fim, poucos ouvintes negarão a *moralidade* que emana dos fatos e que triunfa, como em todas as coisas humanas. Pareceu-lhe, ao terminar, que sua consciência estava limpa. Vangloriou-se, então, de ter contado as misérias sociais, sem muito humor, sem demasiada paixão humana. Pôs o abafador nas cordas, quando ressoavam muito fortes, sufocou algumas notas da alma que devem permanecer mudas, algumas vozes do coro que não se aciona sem perigo.

Talvez você lhe faça justiça, se considerar que ele lhe apresentou, como muito miserável, o ser que deseja se libertar de seu freio legítimo. Pobre coração que se revolta contra as amarras do destino! Se ele não concedeu o mais belo papel a algum de seus personagens que representa *a lei*, se apresentou ainda menos risonho um outro que representa *a opinião*, você verá um terceiro que representa *a ilusão* e que destrói cruelmente as vãs esperanças, as loucas empreitadas da paixão. Você verá, enfim, que, se ele não desfolhou rosas no chão em que a lei guarda nossas vontades como apetites de carneiro, jogou urtigas nos caminhos que nos afastam dela.

38 Isso me parece proteger suficientemente este livro da acusação de imoralidade; mas, se você ainda assim quiser que um romance termine como um conto de Marmontel, criticará talvez as últimas páginas; achará ruim que eu não tenha lançado na miséria e no abandono o ser que, durante dois volumes, transgrediu as leis humanas. Aqui, o autor lhe responderá que, antes de ser moral, quis ser verdadeiro. Ele repetirá que, sentindo-se jovem demais para fazer um tratado filosófico sobre o tema de suportar a vida, limitou-se a contar *Indiana*, uma história do coração humano com suas fraquezas, violências, direitos, erros, bondades e maldades.

Indiana, se você quiser explicar totalmente este livro, é um tipo; é a mulher, o ser frágil, encarregado de representar *as paixões* reprimidas ou, se preferir, suprimidas pelas *leis*. É a vontade diante da necessidade; o amor dando cabeçadas cegas em todos os obstáculos da civilização. Mas a serpente usa e quebra os dentes de tanto roer uma lâmina; as forças da alma se esgotam tentando lutar contra o lado positivo da vida. É o que você poderá concluir desta anedota, e é neste sentido que ela foi narrada a mim, que a transmito a você.

Apesar desses protestos, o narrador espera críticas. Algumas almas probas, algumas consciências de pessoas honestas ficarão talvez alarmadas de verem a virtude tão rude, a razão tão triste e a opinião tão injusta. O escritor se assustará, pois o que ele deve

mais temer no mundo é alienar a confiança dos homens de bem a suas produções, despertar simpatias funestas em almas sombrias, envenenar feridas já cicatrizadas, que o jugo social imprime no rosto dos impacientes e rebeldes.

O sucesso baseado no apelo culpado das paixões de uma época é o mais fácil de conquistar, o menos honrado de se tentar. O historiador de *Indiana* defende-se de ter pensado nisso. Se ele supusesse que chegaria a esse resultado, renegaria seu livro, teria por ele o inocente amor paternal que envolve, atualmente, as produções raquíticas de abortos literários.

Todavia, ele espera justificar-se, afirmando que pensou ser melhor servir aos princípios através de exemplos verdadeiros, do que por invenções poéticas. Com a característica de triste franqueza que o marca, crê que seu relato poderá impressionar cérebros ardentes e joviais. Dificilmente desconfiarão de um historiador que passa brutalmente em meio aos fatos, esbarrando à direita ou à esquerda, sem preferir nenhum dos lados. Tornar uma causa odiosa ou ridícula é persegui-la e não combatê-la. Talvez toda a arte do contador consista em interessar os culpados em sua própria história, querendo emocionar os infelizes que deseja curar.

39

Afastá-la de qualquer acusação seria, provavelmente, dar importância demais a uma obra destinada a fazer pouco sucesso. Assim, o autor expõe-se totalmente à crítica. Uma única acusação apenas parece-lhe demasiado grave para aceitar: dizerem que quer fazer um livro perigoso. Preferiria permanecer sempre medíocre a ter boa reputação às custas de uma consciência arruinada. Dirá ainda uma palavra para afastar a condenação que mais teme.

Você dirá que Raymon é a sociedade; o egoísmo é a moral, a razão. – Raymon é a falsa razão, a falsa moral pela qual a sociedade é governada, afirmará o autor: é o homem de honra, tal como o mundo o considera, porque o mundo não examina suficientemente de perto para ver tudo. O homem de bem, você o encontra ao lado de Raymon,

e não dirá que ele é inimigo da ordem, pois imola sua felicidade, abnega de si mesmo diante de todas as questões de ordem social.

Em seguida, você dirá que não apresentamos a virtude recompensada de maneira bem evidente. Lamentável! Responderemos que o triunfo da virtude só se encontra nos teatros de *boulevard*<sup>29</sup>. O autor lhe dirá que não se comprometeu em mostrar a sociedade virtuosa, mas necessária, e que a honra tornou-se tão difícil quanto o heroísmo nesses dias de decadência moral. Você pensa que essa verdade desagrada às grandes almas da honra? Penso exatamente o contrário.

## **LÉLIA**

**(1841)**

### **Prefácio**<sup>30</sup>

É raro uma obra de arte levantar alguma animosidade sem gerar, por outro lado, certa simpatia; e, se tanto tempo após essas 40 diversas manifestações de acusação e generosidade, o autor, já amadurecido pela reflexão e pelos anos, decide retocar sua obra, corre o risco de desagradar igualmente os que o condenaram e os que o defenderam: os primeiros, porque não vai tão longe em suas correções a ponto de incluir seus sistemas; os outros, porque, às vezes, retira do texto o que mais lhes agradara. Entre esses dois obstáculos, o autor deve agir de acordo com sua própria consciência, sem procurar amansar seus adversários nem conservar seus defensores.

Ainda que certas críticas a *Lélia* tenham tido um tom de declamação e amargura muito singulares, aceitei-as como muito

---

29 A expressão '*théâtre de boulevard*' designa um gênero de teatro convencional, que visa unicamente agradar, com efeitos fáceis. (<https://www.larousse.fr>)

30 Traduzido por Maria Elizabeth Chaves de Mello, Mônica Fiuza BF, e Thainá Carungaba, no âmbito das atividades do LABESTRAD/UFF.

sinceras e vindas dos corações mais virtuosos. Desse ponto de vista, pude me alegrar e pensar que havia julgado mal os homens de meu tempo, ao contemplá-los através de um doloroso ceticismo. Tanta indignação da parte dos jornalistas atestava, sem dúvida, a mais alta moralidade junto à mais religiosa filantropia. Admito, no entanto, para minha vergonha, que, se me curei da doença da dúvida, não foi de maneira alguma graças a essa consideração. Não será atribuída a mim, espero, a ideia de querer desarmar a austeridade de uma crítica tão feroz. Não me atribuirão, tampouco, a de querer discutir com os últimos expoentes da fé católica; tais atitudes estão além de minhas forças. *Lélia* foi e continua em meu pensamento como um ensaio poético, um romance extraordinário, em que os personagens nem são completamente reais, como queriam os grandes amadores da análise de costumes, nem completamente alegóricos, como julgaram alguns espíritos sintéticos. Um romance em que os personagens representam cada um uma fração da inteligência filosófica do século XIX: Pulchérie, o epicurismo herdado dos sofismos do século passado; Stênio, o entusiasmo e a fraqueza de um tempo em que a inteligência eleva-se muito alto, impulsionada pela imaginação, e cai muito baixo, atingida por uma realidade sem poesia nem grandeza; Magnus, o detrito de um clero corrompido ou estúpido; e tantos outros. Quanto à *Lélia*, devo admitir que essa imagem me apareceu através de uma ficção mais impressionante do que as que a cercam. Lembro-me de ter preferido criar o personagem, personificando o advogado do espiritualismo de nosso tempo; espiritualismo que não se encontra mais no homem em estado de virtude – pois este deixou de crer no dogma que lhe fora prescrito –, mas que está e, para sempre estará, nas nações esclarecidas, no estado de necessidade e aspiração sublime, pois essa é a essência das inteligências elevadas.

Essa predileção pelo personagem orgulhoso e sofredor de *Lélia* conduziu-me a um grave erro, do ponto de vista da arte: dar-lhe uma existência impossível e que, devido à semirrealidade dos

outros personagens, parece um choque de realidade, pois parece abstrata e simbólica. Este defeito da obra não foi o único que me impactou quando a reli friamente, após tê-la esquecido durante anos. *Trenmor* pareceu-me construído de maneira incompleta e, conseqüentemente, falho em sua execução. O desfecho, bem como vários detalhes de estilo, muitas delongas e declamações chocaram-me em relação ao gosto. Senti necessidade de corrigir essas partes essencialmente defeituosas segundo minhas ideias artísticas. É um direito que meus leitores, cordiais ou hostis, não podiam contestar.

Mas, se como artista usei de meu direito sobre a forma de minha obra, não preciso dizer que, como homem, apropriei-me do direito de alterar a substância das ideias emitidas neste livro, ainda que tenham sofrido grandes revoluções desde a época em que o escrevi. Isto levanta uma questão mais profunda e sem a qual não teria tomado o cuidado pueril de escrever um prefácio no cabeçalho desta segunda edição. Após ter examinado essa questão, os espíritos sérios me perdoarão de tê-los mantidos ocupados comigo por um instante.

42

No tempo em que vivemos, os elementos de uma nova unidade social e religiosa pairam dispersos em um grande conflito de esforços e desejos, cujo objetivo começa a ser compreendido; e o elo, a ser forjado somente por alguns espíritos superiores. E esses espíritos não chegaram de imediato à esperança que os sustenta agora. A fé deles passou por mil provas; escapou de mil perigos; superou mil sofrimentos; foi ligada a todos os elementos de dissolução, em meio aos quais teve origem; e, ainda hoje, derrotada e reprimida pelo egoísmo, corrupção e cobiça dos tempos, sofre uma espécie de martírio e sai, lentamente, do meio das ruínas que se esforçam em sepultá-la. Se as grandes inteligências e grandes almas deste século tivessem de lutar contra tais inimigos/provas, quanto devem temer os seres mais humildes e os de caráter mais comum, ao atravessarem essa era de ateísmo e desespero!

Quando ouvimos elevar-se, sobre esse inferno de queixas e maldições, a grande voz de nossos poetas ceticamente religiosos, ou religiosamente céticos, como Goethe, Chateaubriand, Byron, Mickiewicz, expressões poderosas e sublimes de horror, tédio e dor que atingem esta geração, não nos é dado, e com razão, o direito de exprimir também nossa queixa e clamar como os discípulos de Jesus: “Senhor, Senhor, nós perecemos!”? Quantos de nós pegamos a pena para dizer as angústias que assolam nossas almas e censurar a humanidade contemporânea por não ter construído uma arca onde pudéssemos nos refugiar na tempestade? Acima de nós, não tínhamos o exemplo de poetas que, graças ao gênio enérgico, pareciam mais ligados ao bravo movimento do século? Por acaso, Hugo não escreveu no frontispício<sup>31</sup> de seu mais belo romance *ἀναγκή*? Dumas não traçou em *Antony* uma bela figura do desespero? Joseph Delorme não declamou um canto de desolação? Barbier não teve um olhar sombrio sobre esse mundo, que só enxergava através dos horrores do inferno dantesco<sup>32</sup>? E nós, artistas inexperientes, que seguimos seus passos, não fomos alimentados por esse amargo maná, distribuído por eles no deserto dos homens<sup>33</sup>? Nossas primeiras tentativas não foram cantos lamuriosos? Não tentamos afinar nossa tímida lira com o tom de suas magníficas liras? Quantos de nós, repito, respondemos de longe em um coro de gemidos? Éramos tantos que não se poderia contar. E muitos de nós se apegaram à vida do século, outros encontraram em convicções falsas ou sinceras uma contenção ou consolação. Hoje, olham para trás e se espantam em ver que, talvez, tão poucos anos, tão poucos meses, separam eles da idade da dúvida e do tempo de sua aflição! Seguindo a expressão poética de

43

<sup>31</sup> Primeira folha impressa de um livro que traz o nome do autor e o título, “frontispício”, In: *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* [em linha], 2008-2013.

<sup>32</sup> De Dante.

<sup>33</sup> Em itálico no original.

um de nós, que permaneceu fiel à sua religiosa dor, dobramos todos, enfim, o Cabo das Tormentas, cuja tempestade nos tornou errantes e sofridos por muito tempo. Entramos todos no oceano Pacífico, na resignação da maturidade. Alguns navegando a todo vapor, cheios de esperança e força, a maioria arfante e decrépita de tanto sofrer. Pois bem! Seja qual for o farol que nos tenha iluminado, seja qual for o porto que nos tenha dado abrigo, teremos orgulho ou covardia, teremos a má fé de negar nosso cansaço, nosso revés e a iminência de nossos naufrágios? Um pueril amor próprio, sonho de uma falsa grandeza nos fará desejar apagar a lembrança dos temores sentidos e dos gritos durante a tormenta? Podemos, devemos tentar? Quanto a mim, acho que não. Quanto mais pretendemos ser sinceramente leais e convertidos a novas doutrinas, mais devemos confessar a verdade e deixar que os outros homens exerçam o direito de julgar nossas dúvidas e nossos erros do passado. É somente nessa condição que poderão conhecer e apreciar nossas crenças atuais; pois, por menor que seja, cada um de nós tem seu lugar na história do século. A posteridade registrará apenas os grandes nomes, mas o clamor que trouxemos não cairá no silêncio da eterna noite. Ele trará ecos e suscitará controvérsias. Ele fará surgir espíritos intolerantes, sufocando seu crescimento, e generosas inteligências para suavizar a amargura. Ele terá, em uma palavra, produzido todo o mal e todo o bem que lhe cabia produzir em sua missão providencial; pois a dúvida e o desespero são grandes doenças que a raça humana deve sofrer para cumprir seu progresso religioso. A dúvida é um direito sagrado e imprescritível da consciência humana, que sua crença examina antes de rejeitá-la ou adotá-la. O desespero é sua crise fatal, o temível clímax. Mas, meu Deus! Esse desespero é algo grande! É o mais ardente apelo que a alma Vos faz, o testemunho mais irrecusável de Vossa existência em nós e de Vosso amor, pois não podemos perder a certeza dessa existência, nem a sensação desse amor, sem cair imediatamente em uma escuridão horrível, cheia de temores

e angústias mortais. Não hesito em crer que a Divindade tem uma solicitude paternal para os que, longe de negá-la na embriaguez do vício, clamam por Ela no horror da solidão; e, se Ela se oculta aos olhos dos que a discutem com fria imprudência, está muito perto de se revelar aos que a buscam em meio às lágrimas. No estranho e magnífico poema dos *Dziady*, Konrad de Miçkiewicz é levantado pelos anjos no momento em que rolava na poeira, maldizendo o Deus que o abandonara, e Manfred, de Byron, recusa entregar ao espírito do mal a alma que o demônio por tanto tempo torturou, mas escapa na hora da morte.

Reconhecemos, então, que não temos o direito de retomar e transformar, por um covarde engessamento, as heresias sociais ou religiosas que manifestamos. Se reconhecer um erro passado e confessar uma nova fé é um dever, negar esse erro ou dissimulá-lo para, desajeitadamente, juntar as partes deslocadas do edifício de sua vida é um tipo de apostasia, não menos culpável e mais digna de desprezo do que as outras. A verdade não pode mudar de templo e altar, segundo os caprichos ou interesses dos homens. Se os homens se enganam, que admitam suas falhas; mas, de modo algum, que façam o ultraje de vestir a deusa nua com manto remendado que arrastaram pelo caminho.

45

Penetrado pela inviolabilidade do passado, me permiti corrigir minha obra somente quanto à forma. E fiz muito isso. E, mesmo assim, *Lélia* continua uma obra de dúvida, a queixa do ceticismo. Algumas pessoas disseram-me que esse livro havia lhes feito mal. Acredito que é maior o número de pessoas para quem o livro tenha feito algum bem; pois, após tê-lo lido, qualquer espírito simpático às dores que o livro exprime deve ter sentido a necessidade de procurar seu caminho para verdade, com mais ardor e coragem. E quanto aos espíritos que, seja pelo poder de convicção, seja por desprezo a qualquer convicção, jamais sofreram nada semelhante, essa leitura não pôde fazer-lhes nem bem nem mal. É possível que algumas

46 pessoas, mergulhadas na indiferença a qualquer ideia séria, tenham sentido, na leitura de obras desse gênero, surgir uma tristeza e um horror até então desconhecidos. Após tantas obras do gênio cético que mencionei anteriormente, *Lélia* pode ter apenas uma pequena participação no efeito dessas manifestações da dúvida. Além disso, o efeito é benéfico, e, visto que uma alma saia da inércia, o que equivale a nada, pouco importa que esteja inclinada a se elevar pela tristeza ou alegria. A questão para nós, nessa vida, e nesse século particularmente, não é de adormecermos em divertimentos vãos e fecharmos nosso coração ao grande infortúnio da dúvida. Temos algo melhor a fazer: combater esse infortúnio e dele sair, não somente para erguer em nós a dignidade humana, mas também para abrir caminho à geração que nos segue. Aceitemos, então, como uma grande lição, as páginas sublimes em que René, Werther, Obermann, Konrad e Manfred exalam suas profundas amarguras, que foram escritas com o sangue de seus corações. Elas foram molhadas com lágrimas ardentes, pertencem mais à história filosófica do gênero humano do que a suas crônicas poéticas. Não nos envergonhemos de termos chorado com esses grandes homens. A posteridade, rica de nova fé, os incluirá entre seus primeiros mártires.

E nós, que ousamos invocar seus nomes e caminhar na poeira de seus passos, respeitemos em nossas obras o pálido reflexo que a sombra deles deixou. Tentemos progredir como artistas e, nesse sentido, corrijamos humildemente nossas falhas; tentemos, sobretudo, progredir como membros da família humana, mas sem a louca vaidade e a hipócrita sabedoria: lembremos bem que erramos nas trevas e que nelas ganhamos mais que uma ferida, cuja cicatriz não se apaga.

## NOTA

(1854)

Após *Indiana* e *Valentine*, escrevi *Lélia*, sem sequência, sem plano, livremente, com a intenção, a princípio, de escrevê-lo apenas para mim. Não tinha nenhum sistema, não pertencia a nenhuma escola, quase não pensava no público; não tinha ainda uma ideia nítida do que era a publicidade. Não acreditava, de modo algum, que coubesse a mim impressionar ou influenciar o espírito dos outros.

Seria modéstia? Posso afirmar que sim, ainda que não pareça modéstia atribuir a si mesmo uma virtude tão rara. Mas como, na verdade, para mim não era virtude, digo a coisa como ela é. Não era um esforço da minha razão, um triunfo conquistado sobre a vaidade natural de nossa espécie, mas uma negligência, falta de visão inata, tendência a me deixar absorver por um trabalho do espírito; sem lembrar que, além do mundo dos meus sonhos, existia um mundo de realidades sobre o qual meu pensamento, sereno ou sombrio, podia ter alguma ação.

47

Fiquei, logo, muito surpreso com a repercussão desse livro, que me criou defensores e antagonistas. Não tenho por que dizer o que penso da obra: já disse no prefácio da segunda edição e não mudei de opinião desde então. O livro foi escrito de boa-fé, sob o peso de um sofrimento interno, quase mortal. Sofrimento inteiramente moral, filosófico e religioso, que provocava angústias inexplicáveis para aqueles que vivem sem buscar a causa e o objetivo da vida. Excelentes amigos que estavam próximos e com os quais fui, em geral, alegre (pois tais preocupações não se revelam sem aborrecer quem simplesmente não as tem) ficaram espantados ao ler páginas tão amargas e sombrias. Eles não entenderam nada e me perguntaram de onde havia tirado esse pesadelo. Os que lerão a história de minha vida intelectual mais tarde não se surpreenderão mais, ao saber que

a dúvida foi para mim uma coisa tão séria e uma crise tão terrível.

No entanto, não fui uma exceção aos olhos de todos. Muitos sofreram com o problema da vida, mil vezes mais do que diante dos fatos e males reais, com os quais ela nos oprime. Falsos devotos disseram que era um crime exalar assim uma queixa contra o mistério que agrada a Deus: envolver sua vontade em nossos destinos. Não penso como eles, persisto em acreditar que a dúvida é um direito, sem o qual a fé não seria uma vitória ou um mérito.

GEORGE SAND

Nohant, 15 de janeiro de 1854.

**Charles Augustin SAINTE-BEUVE**  
(Boulogne sur Mer, 1804 – Paris, 1869)

Escritor e crítico literário, como foi mais conhecido. Escreveu poucos romances, tais como: *Volúpia* (1835), *Senhora de Pontivy* (1839) e *Christel* (1839). A metodologia crítica de Sainte-Beuve fundamentava-se no fato de que a obra de um escritor seria primeiramente um reflexo de sua vida e se poderia explicar por ela, estabelecendo, assim, a busca do intento poético do autor (‘intencionalismo’) e suas qualidades pessoais (biografismo). Tal sistema esteve esporadicamente à mercê de críticas subsequentes. Proust, em seu ensaio *Contra Sainte-Beuve*, foi o primeiro a contestar essa visão crítica.

## **VOLÚPIA**

**(1834)**

### **Prefácio<sup>34</sup>**

O verdadeiro objeto deste livro é a análise de uma tendência, uma paixão, ou, até mesmo, um vício; e também o lugar da alma dominado por esse vício, ao qual dá o tom de lado nostálgico, ocioso, sedutor, secreto e privado, misterioso e fugidio, sonhador até a suscetibilidade, meigo até a preguiça: voluptuoso, enfim.

Assim, o título ‘Volúpia’ tem o inconveniente de não representar precisamente seu sentido exato e de poder dar a ideia de algo mais sedutor do que realmente deveria ser. Esse título, publicado inicialmente com descuido, não pôde ser modificado. O editor desta obra julgou, aliás, que as pessoas com escrúpulos em relação a um título ambíguo, perderiam pouco, se não lessem um texto cuja moral, embora séria, só se dirigisse aos corações menos puros e prevenidos.

50 Quanto aos que, ao contrário, fossem seduzidos exatamente pelo que poderia afastar os outros, como não encontrarão o que procuram, não há grande mal nisso.

O autor, personagem não fictício do relato, morreu há pouco tempo na América do Norte, onde ocupava um cargo eminente: não precisamos dizer mais nada. O depositário, o editor, e, se me permitem dizer, o rapsodo sempre fiel e respeitoso com essas páginas, hesitou antes de entregá-las ao público, por circunstâncias alheias à forma e à organização.

Às inúmeras questões de consciência, contra as quais ele lutou durante muito tempo, é preciso acrescentar esta: tal pensamento descrito, detalhado à exaustão, mas bem confidencial, uma espécie de confissão geral em relação a um ponto incômodo da alma, e

---

34 Traduzido por Mônica Fiuza BF e Maria Elizabeth Chaves de Mello.

com a qual o grave e terno personagem se acusa tantas vezes de se desviar da seriedade de seu objetivo, não iria contra as intenções cristãs, saindo do âmbito doentio em que ele a colocara, e pela qual gostaria justamente de se curar?

Essa delicada cura de tal vício *pelo seu semelhante* deveria ser procurada de outra maneira que não fosse na sombra, e através de um caso totalmente determinado e de exceção? Eis o que me pergunto há muito tempo. Pois, quando olhei para os tempos em que vivemos, para essa confusão de sistemas, desejos, sentimentos desvairados, confissões e despojamentos de todo tipo, acabei acreditando que a publicação de um livro verdadeiro traria dificuldade por ser um mal a mais. E ele poderia até acrescentar, aqui e acolá, algo de bom para alguns.

S.B.  
(1834)

## **Honoré de BALZAC**<sup>35</sup> (Tours, 1799 – Paris, 1850)

Atuou como jornalista, crítico literário e ensaísta, notabilizando-se, contudo, por sua copiosa produção no campo do romance. A partir de 1842, concebendo a integração de sua obra romanesca em um vasto conjunto, destinado a apresentar um painel completo da sociedade francesa em seus mais variados aspectos, atribui-lhe o título geral de *A Comédia Humana*, distribuindo as diversas narrativas em subconjuntos específicos por afinidades temáticas, assim nomeados: “Estudos de costumes” (compreendendo “Cenas da vida privada”, “Cenas da vida de província”, “Cenas da vida parisiense”, “Cenas da vida política”, “Cenas da vida militar”, “Cenas da vida do campo”); “Estudos filosóficos”; “Estudos analíticos”.

---

35 Apresentação de Roberto Acízelo Souza.

## Prefácio de *A COMÉDIA HUMANA*

### História, sociedade e romance<sup>36</sup>

(1842)

A ideia primeira de *A Comédia Humana* foi, para mim, a princípio, como um sonho, como um desses projetos impossíveis que acalentamos e deixamos alçar voo; uma quimera que sorri, que mostra sua face de fêmea e que, logo em seguida, estende as asas, subindo para um céu fantástico. Mas a quimera, como muitas quimeras, transforma-se em realidade, tem seus poderes e sua tirania a que é preciso ceder.

Essa ideia veio da comparação entre a Humanidade e a Animalidade.

...] percebi que [...] a Sociedade<sup>37</sup> se assemelhava à Natureza. No homem, a sociedade não faz, de acordo com os meios em que suas ações se desenvolvem, tantos homens diferentes quanto há variedades em zoologia? As diferenças entre um soldado, um operário, um administrador, um advogado, um desocupado, um sábio, um estadista, um comerciante, um marinheiro, um poeta, um pobre e um padre são, ainda que mais difíceis de apreender, tão consideráveis quanto aquelas que distinguem o lobo, o leão, o asno, o corvo, o tubarão, a foca, a ovelha etc. Existiriam, por conseguinte, e existirão em todos os tempos, Espécies Sociais como existem Espécies Zoológicas. [...] Mas a natureza colocou, para as variedades animais, limites dentro dos quais a Sociedade não devia permanecer. [...] E o estado Social tem

53

---

36 BALZAC, Honoré de. Prefácio da *Comédia Humana*. Trad. de Sandra Regina Guimarães. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários*. 2. ed. revista. Chapecó, SC: Argos, 2018. V. 1, p. 186-192

37 Conservamos com iniciais maiúsculas as palavras e expressões assim grafadas no original.

acazos que a Natureza não se permite, porque ele é a Natureza mais a Sociedade. [...] Enfim, entre os animais, existem poucos dramas, a confusão não se estabelece senão raramente; eles atacam uns aos outros, e isso é tudo. Os homens também atacam uns aos outros; mas a sua maior ou menor inteligência torna complicado o combate. [...]

Assim, a obra a ser empreendida devia ter uma forma tripla: os homens, as mulheres e as coisas, ou seja, as pessoas e a representação material que elas dão de seu pensamento; enfim, o homem e a vida.

Ao ler as secas e as maçantes nomenclaturas de fatos chamados *histórias*, quem não se dá conta de que os escritores se esqueceram, em todos os tempos, no Egito, na Pérsia, na Grécia, em Roma, de nos dar a história dos costumes? O trecho de Petrónio<sup>38</sup> sobre a vida privada dos romanos mais irrita do que satisfaz a nossa curiosidade. Depois de ter notado esta imensa lacuna no campo da História, o abade Barthélemy consagra sua vida a refazer os costumes gregos em Anacársis<sup>39</sup>.

54 Mas como tornar interessante o drama dos três ou quatro mil personagens que uma sociedade apresenta? Como agradar, ao mesmo tempo, ao poeta, ao filósofo e às massas que desejam a poesia e a filosofia sob imagens arrebatadoras? Embora eu concebesse a importância e a poesia dessa história do coração humano, não via nenhum meio de execução; porque, até nossa época, os mais célebres contadores de histórias tinham dispendido seu talento, criando um ou dois personagens típicos, pintando uma face da vida. Foi com este pensamento que li as obras de Walter Scott, esse inventor (trovador)<sup>40</sup> moderno, que imprimia, então, um elã gigantesco a

38 Prosador latino, de identificação problemática; suposto autor do *Satiricon*, teria vivido entre os anos 27 e 66 d.C.

39 Jean-Jacques Barthélemy (1716-1795) é autor de *Viagens do jovem Anacársis na Grécia em meados do século IV* (1788), romance muito popular em seu tempo, no qual se descreve o que então se conhecia acerca da vida dos gregos do século IV a.C.

40 No original, “*ce trouveur (trouvère) moderne*”. Perde-se em português

um gênero de composição injustamente chamado secundário. Não é verdadeiramente mais difícil fazer concorrência às condições sociais da vida com Dáfnis e Cloé, Rolando, Amadis, Panurgo, Dom Quixote, Manon Lescaut, Clarisse, Lovelace, Robinson Crusóé, Gil Blas, Ossian, Julia d'Etanges, meu tio Tobie, Werther, René, Corina, Adolf, Paulo e Virgínia, Geanie Dean, Claverhouse, Ivanhoé, Manfred, Mignon<sup>41</sup>, do que colocar em ordem os fatos, quase sempre os mesmo em todas as nações, procurar o espírito de leis caídas em desuso, redigir teorias que desnorteiam o povo ou, como certos metafísicos, explicar aquilo que é? Primeiramente, quase sempre esses personagens, cuja existência se torna mais longa, mais autêntica do que a das gerações no meio das quais fizemos nascer esses personagens, não vivem senão sob a condição de serem uma grande imagem do presente. São personagens concebidos nas entranhas de seu século, todo coração humano se revolve sob seu invólucro, e neles se esconde, frequentemente, toda uma filosofia. Walter Scott elevava, pois, ao valor filosófico da história, o romance, essa literatura que, de século em século, incrusta de diamantes imortais a coroa poética dos países em que se cultivam as letras. Colocava nele o espírito dos tempos antigos; reunia, ao mesmo tempo, o drama, o diálogo, o retrato, a paisagem, a descrição; fazia entrar o maravilhoso e o verdadeiro, esses elementos da epopeia; tangenciava a poesia pela familiaridade com as mais humildes linguagens. Mas, tendo menos imaginado um sistema do que encontrado sua maneira, no ardor do trabalho ou mediante a lógica desse trabalho, não sonhou ligar suas composições umas às outras, de modo a coordenar uma história completa, da qual cada capítulo fosse um romance e cada

55

---

o jogo paronomástico que há no original em francês, entre as palavras *trouveur* (literalmente, “encontrador”, isto é, “aquele que acha, encontra ou inventa”) e *trouvère* (“trovador”), palavra do francês do norte (*langue d’oil*) equivalente ao termo provençal (*langue d’oc*) *troubadour*.

41 Longa enumeração de personagens famosos da ficção, da Antiguidade até a época do autor.

romance uma época. Ao perceber esta falta de ligação, que aliás não torna menor o escocês, vi ao mesmo tempo o sistema favorável à execução de minha obra e a possibilidade de executá-la. Ainda que deslumbrado, por assim dizer, pela fecundidade surpreendente de Walter Scott, sempre semelhante a si mesmo e sempre original, não fiquei desesperado, porque encontrei a razão desse talento na infinita variedade da natureza humana. O acaso é o maior romancista do mundo: para ser fecundo, basta estudá-lo. A Sociedade francesa iria ser o historiador, eu não devia ser, senão, seu secretário. Ao preparar o inventário dos vícios e das virtudes, ao reunir os principais fatos das paixões, ao pintar os caracteres, ao escolher os acontecimentos mais relevantes da Sociedade, ao compor tipos mediante a reunião dos traços de diversos caracteres homogêneos, talvez pudesse eu chegar a escrever a história esquecida por tantos historiadores, a história dos costumes. Com muita paciência e coragem, eu realizaria, sobre a França no século XIX, o livro que todos lamentamos não terem infelizmente nos deixado sobre suas civilizações, Roma, Atenas, Tiro, Mênfis, a Pérsia, a Índia, e que, a exemplo do abade Barthélemy, o corajoso e paciente Monteil<sup>42</sup> tentara para a Idade Média, mas sob uma forma pouco atraente.

Esse trabalho, mesmo assim, não era nada. Atendo-se a essa reprodução rigorosa, um escritor podia tornar-se um pintor, mais ou menos fiel, mais ou menos feliz, paciente ou corajoso, dos tipos humanos, o narrador dos dramas da vida íntima, o arqueólogo do mobiliário social, o nomenclador das profissões, o registrador do bem e do mal; mas, para merecer os elogios que todo artista deve ambicionar, não devia eu estudar a razão ou as razões desses efeitos sociais, surpreender o sentido oculto nesse imenso conjunto de figu-

---

42 Amans-Alexis Monteil (1769-1850) é autor da monumental *História dos franceses das diversas condições ou História da França nos últimos cinco séculos* (1828-1844), em dez volumes, na qual se propõe fazer a história dos costumes segundo os diferentes seguimentos sociais.

ras, de paixões e de acontecimentos? Enfim, depois de ter procurado, não digo encontrado, essa razão, esse motor social, não seria preciso meditar sobre os princípios naturais e ver em que as Sociedades se afastam ou se aproximam da regra eterna, do verdadeiro, do belo? Apesar da extensão das premissas, que podiam ser elas mesmas uma obra, a obra, para ser completa, pedia uma conclusão. Assim pintada, a Sociedade devia carregar consigo a razão de seu movimento.

A lei do escritor, aquilo que o faz tal, aquilo que, não temo dizer, o torna igual e talvez superior ao homem de Estado, é alguma decisão sobre as coisas humanas, uma devoção absoluta aos princípios. [...]

Certas pessoas poderão achar alguma coisa de soberbo e de presunçoso nessa declaração. Polemizaremos com o escritor por sua pretensão de ser historiador, questionaremos a razão de sua política. Obedeço aqui a uma obrigação, eis toda a resposta. A obra que empreendi terá a extensão de uma história; eu devia declarar-lhe a razão, ainda oculta, seus princípios e sua moral.

Ao copiar toda a sociedade, apreendendo-a na imensidão de suas agitações, devia acontecer que tal composição oferecesse mais mal do que bem, que tal parte do afresco representasse um grupo culpado e que a crítica clamasse contra a imoralidade de tal outra parte destinada a formar um contraste perfeito. Como a crítica ignorava o plano geral, eu a perdoava, tanto mais que não se pode impedir a crítica, tanto quanto não se pode impedir a visão, a linguagem e o julgamento. Ademais, o tempo da imparcialidade ainda não chegou para mim. Aliás, o autor que não sabe se decidir a suportar o fogo da crítica não deve mais se pôr a escrever, tanto quanto um viajante não deve se pôr na estrada contando com um céu sempre sereno. Sobre esse ponto, resta-me observar que os mais conscienciosos moralistas duvidam muito que a sociedade possa oferecer tanto de ações boas quanto de más, e, no quadro que faço dela, encontram-se mais personagens virtuosos do que personagens repreensíveis.

As ações censuráveis, as faltas, os crimes, dos mais leves aos mais graves, nesta obra encontram sempre o castigo humano ou divino, reluzente ou secreto. Fiz melhor que o historiador, sou mais livre. [...] A história não tem por lei, como o romance, inclinar-se na direção do belo ideal. A história é ou deveria ser o que foi, enquanto *o romance deve ser o mundo melhor*, disse Madame Necker,<sup>43</sup> um dos espíritos mais distintos do último século. Mas o romance não seria nada se, nesta augusta mentira, ele não fosse verdadeiro nos detalhes. [...]

Apredendo bem o sentido desta composição, reconhecer-se-á que concedo aos fatos constantes, quotidianos, secretos ou patentes, aos atos da vida individual, às suas causas e aos seus princípios, a mesma importância que os historiadores até agora associaram aos eventos da vida pública das nações. A batalha desconhecida que se trava em um vale do Indre<sup>44</sup> entre madame de Mortsauf<sup>45</sup> e a paixão é, talvez, tão grande quanto a mais ilustre das batalhas conhecidas. [...]

58 Não é uma tarefa pequena pintar as duas ou três mil figuras representativas de uma época, porque esta é, definitivamente, a soma dos tipos que cada geração apresenta e que *A Comédia Humana* comportará. Esse grande número de figuras, de caracteres, essa multidão de existências exigiam quadros e, que me perdoem a expressão, galerias. Daí as divisões tão naturais, já conhecidas, da minha obra em “Cenas da vida privada, da província, parisiense, política, militar” e “do campo”. Nesses seis livros, estão classificados todos os “Estudos de costumes” que formam a história geral da Sociedade, a coleção de todos os seus fatos e gestos, teriam dito nossos ancestrais. [...]

A imensidão de um plano que envolve, ao mesmo tempo, a história e a crítica da Sociedade, a análise dos seus males e a dis-

---

43 Mme Suzanne Necker (1739-1794), mãe de Mme de Staël.

44 Rio da França.

45 Personagem de *O lírio do vale*, romance do autor, publicado em 1836.

cussão dos seus princípios autoriza-me, creio, a dar à minha obra o título sob o qual ela aparece hoje: *A Comédia Humana*. É ambicioso? Não é senão justo? Eis o que, terminada a obra, o público decidirá.

## ALEXANDRE DUMAS

(Villers-Cotterêts, 1802 – Puys, 1870)

Tornou-se conhecido por seus livros, do gênero capa-e-espada, estilo nascido na Espanha no século XVII, inspirado nos romances utópicos e nas decepções amorosas. Órfão de pai, ele segue para Paris, onde escreve peças de teatro e artigos em jornais e revistas. Com a peça *Henrique III e Sua Corte*, apresentada pela Comédie Française em 1829, atinge grande sucesso junto ao público. Um ano depois, leva aos palcos sua segunda obra dramática, *Christine*, que obtém grande popularidade. Seguindo por esse caminho, o autor obtém liberdade financeira suficiente para se dedicar integralmente à literatura. Alexandre Dumas escreveu romances e crônicas históricas com muita aventura, tais como: *O conde de Monte Cristo*, *Os irmãos Corsos*, *Os três mosqueteiros*, *O homem da máscara de ferro*, *A Rainha Margot*, *O colar da rainha*, dentre outros.

## **OS TRÊS MOSQUETEIROS**

**(1849)**

### **Prefácio<sup>46</sup>**

NO QUAL ESTÁ DITO QUE, APESAR DOS NOMES EM OS E IS, OS HERÓIS DA HISTÓRIA QUE TEMOS A HONRA DE CONTAR A NOSSOS LEITORES NADA TÊM DE MITOLÓGICO.

Há um ano, mais ou menos, pesquisando na Biblioteca Real para minha história sobre Luís XIV, achei, por acaso, as *Memórias de D'Artagnan*, impressas em Amsterdam pelas Edições Pierre Rouge, como a maioria das obras dessa época, em que os autores podiam dizer a verdade sem temerem uma estadia mais ou menos longa na Bastille<sup>47</sup>. O título seduziu-me. Trouxe o manuscrito para casa, com a permissão, claro, do Sr. Conservador, e o devorei.

Não tenho a intenção de fazer aqui uma análise desta curiosa obra. Contentar-me-ei em enviar as análises de meus leitores que apreciam o 'quadro' da época. Encontrarão retratos feitos a lápis pelo mestre, e mesmo que esses desenhos tenham sido feitos às portas da caserna ou dentro das paredes do cabaré, parecerão bem próximos às imagens de Luís XIII, Ana da Áustria, Richelieu, Mazarino e da maioria das pessoas da corte dessa época, da história do Sr. Anquetil.

61

Todavia, como é sabido, o que toca o espírito temperamental do poeta não é necessariamente o que impressiona a maioria dos leitores. Então, admirando, como certamente outros, os detalhes observados, o que mais nos preocupou foi aquilo que, antes de nós, ninguém percebeu.

D'Artagnan conta que, em sua primeira visita ao Sr. de Tréville, capitão dos mosqueteiros do rei, encontra, na antessala, três

---

46 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

47 Prisão de Paris, nessa época.

jovens que serviam ao ilustre grupo, no qual solicitava a honra de ser recebido. Eram eles: Athos, Porthos e Aramis.

Admitimos que esses três nomes estrangeiros chamaram nossa atenção e imaginamos que seriam pseudônimos dados por D'Artagnan para esconder nomes verdadeiros, talvez ilustres, se os que assim eram chamados teriam escolhido seus próprios nomes, por capricho, descontentamento ou falta de recursos, no dia em que vestiram o uniforme de mosqueteiro.

Desde então, não tivemos sossego enquanto não achamos em obras contemporâneas um vestígio qualquer desses nomes extraordinários que tanto despertaram nossa curiosidade. O único catálogo dos livros que lemos para atingir esse objetivo formaria um folhetim completo, o que seria bem instrutivo, mas certamente menos divertido para nossos leitores. Nos contentaremos, então, em dizer-lhes que já estávamos desmotivados por tantas investigações infrutíferas e íamos abandonar nossa pesquisa, quando encontramos, finalmente, guiados pelos conselhos de nosso ilustre e sábio Paulin Pâris, um manuscrito *in-folio* registrado sob o número 4772 ou 4773, não lembramos bem, cujo título era: “Memória do Sr. Conde de la Fère, considerando alguns dos acontecimentos passados na França, mais ou menos no fim do reinado do rei Luís XIII e início do reinado de Luís XIV”.

Imaginemos nossa grande alegria quando folheamos esse manuscrito, nossa última esperança, e lemos, na página vinte, o nome de Athos, na página vinte e sete, Porthos, e na página trinta e um, Aramis. A descoberta de um manuscrito, completamente desconhecido na época em que a ciência histórica era elevada ao mais alto grau, pareceu-nos uma descoberta miraculosa. Imediatamente solicitamos a permissão de imprimi-lo, com o intuito de nos apresentar um dia, com a bagagem de outros, à Academia das Inscrições e Belas-Letras. Caso fosse possível, e muito provavelmente, entrar

na Academia Francesa com nossa própria bagagem, já sólida, talvez, para atravessar suas portas.

É preciso dizer que esta permissão nos foi concedida gratuitamente, o que declaramos aqui, a fim de desmentir publicamente os mal intencionados que dizem que vivemos sob um governo bem mediocrementemente disposto a colaborar com a gente das letras que lhe pede algo, e menos disposto ainda em relação aos que nada pedem.

Deste modo, oferecemos hoje a nossos leitores a primeira parte desse precioso manuscrito. Mudamos seu título para *Os Três Mosqueteiros*, engajando-nos, caso esta primeira parte tenha o sucesso que merece, de publicar imediatamente a segunda. Enquanto isso, como o padrinho é o segundo pai, convidamos nossos leitores a se entregarem a nós e não ao Conde de La Fère, para o bem ou para o mal.

Isso dito, passemos à nossa história.

**EDMOND Louis Antoine Huot de GONCOURT**  
(Nancy, 1822 – Paris, 1896)

**JULES-Alfred Huot de GONCOURT**  
(Nancy, 1830 – Paris, 1870)

Edmond, historiador francês, formou, com o irmão Jules, uma das mais célebres duplas de historiadores da literatura. Pertencentes a uma família abastada, trabalharam em colaboração e publicaram seus primeiros textos em revistas e, em seguida, dedicaram-se ao estudo da história e da arte do século XVIII, tema sobre o qual escreveram obras documentais como *Histoire de la société française pendant la révolution* (1854) e *L'Art du dix-huitième siècle* (1859-1875). Mais tarde, abraçaram o gênero narrativo, ao qual também aplicaram o critério historicista e seu notável poder de observação.

<sup>64</sup> Entre os principais romances da dupla destacam-se *Soeur Philomène* (1861), *Renée Mauperin* (1864) e *Germinie Lacerteux* (1864), pontos de partida para o nascimento do naturalismo. Após a morte do irmão Jules (1870), Edmond criou o embrião da Academia Goncourt, fundada oficialmente (1903) sete anos depois de sua morte, que outorga anualmente um dos mais cobiçados prêmios das letras francesas.

**GERMINIE LACERTEUX****(1864)****Prefácio da primeira edição<sup>48</sup>**

É preciso pedir perdão ao público por lhe oferecer este livro e contar-lhe o que lerá.

O público gosta de romances falsos, este romance é um romance verdadeiro.

O público gosta de livros que fingem vir do mundo, este livro vem da rua.

Ele gosta das pequenas obras libertinas, das lembranças de moças, confissões de alcovas, obscenidades eróticas e escândalos, que a fachada das livrarias estampa. O que lerá aqui é severo e puro. Não espere a fotografia despida do prazer, verá, a seguir, o estudo que é a clínica do Amor.

O público também gosta de leituras anódinas e consoladoras, aventuras que terminam bem, ficção que não perturbe a digestão nem a serenidade. Este livro, com sua triste e violenta distração, é feito para contrariar seus hábitos e prejudicar sua higiene. 65

Por que então o escrevemos? Simplesmente para chocar o público e escandalizar seus hábitos?

Não.

Vivendo no século 19, em uma época de sufrágio universal, democracia, liberalismo, nos perguntamos se o que chamamos de “classes mais baixas” não têm direito ao Romance. Se este mundo sob um mundo, o povo, deve ficar sob a ação do interdito literário e desdém dos autores que, até então, fizeram o silêncio na alma e o coração que o povo pode ter. Ficamos imaginando se ainda have-

---

48 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

ria, para o escritor e para o leitor, nesses anos de igualdade em que vivemos, classes indignas, infortúnios baixos demais, dramas tão horrorosos, catástrofes de horrores pouco nobres. Ficamos curiosos para saber se essa forma convencional de literatura esquecida e de sociedade desaparecida, a Tragédia, estaria definitivamente morta. Se, em um país sem castas nem aristocracia legal, as misérias dos pequenos e pobres falam tanto de interesse, emoção, piedade, quanto as misérias dos poderosos e ricos. Se, em uma palavra, as lágrimas que choramos ‘embaixo’ podem nos fazer chorar como as que choramos no alto.

Esses pensamentos nos fizeram ousar o humilde romance *Soeur Philomène*, em 1861, e hoje nos fazem publicar *Germinie Lacerteux*.

66 Agora, se este livro será caluniado, pouco importa. Hoje, à medida que o romance cresce e se amplia, começa a ser a grande e séria forma, apaixonada e viva do estudo literário e da investigação social, que se torna, pela análise e pesquisa psicológica, a História moral contemporânea. Hoje, o Romance que se impôs aos estudos e deveres da ciência pode reivindicar suas liberdades e franquias. E que busque Arte e Verdade! Que mostre boas misérias, que não devem ser esquecidas pelos afortunados de Paris. Que mostre às pessoas do mundo o que as damas de caridade têm a coragem de ver; o que as rainhas de antigamente faziam seus filhos verem nos asilos: sofrimento humano, presente e vivo, onde se aprende a caridade. Que os romances tenham esta religião, que o século passado chamou desse grande e vasto nome: *Humanidade*. Essa consciência lhe basta: seu direito está aí.

Paris, outubro de 1864.

**Émile ZOLA**<sup>49</sup>  
(Paris, 1842 – Paris, 1902)

Militou intensamente no jornalismo, tendo ficado famosa sua de-sassombrada intervenção no chamado caso Dreyfus,<sup>50</sup> mediante a matéria que se tornou conhecida pelo título “J’accuse”, carta aberta ao presidente da república, publicada no jornal *L’Aurore*. Líder do movimento naturalista, sua obra compreende poesia, teatro, crítica de arte, crítica literária e prosa de ficção, com destaque para este último gênero, e nele, particularmente para o romance, que também se tornou objeto de suas especulações teóricas ou, mais exatamente, de seu proselitismo em favor da estética naturalista. Buscando assim superar concepções românticas, propôs uma aproximação entre os procedimentos artístico-literários e os científicos, advogando a extensão à literatura do recurso científico por excelência: o método experimental. 67

---

49 Apresentação de Roberto Acízelo Souza.

50 Escândalo político que abalou e dividiu a França no final do século XIX. Em 1894, Alfred Dreyfus, oficial judeu do exército francês, foi condenado por alta traição, mediante processo baseado em documentos falsos. Descoberta a fraude, a cúpula das forças armadas francesas tentou ocultar o erro judicial, farsa acobertada por uma onda de nacionalismo e xenofobia que marcou a Europa na passagem do século XIX para o XX.

## ***THÉRÈSE RAQUIN***<sup>51</sup>

**(1867)**

### **Prefácio da segunda edição.**

Pensei ingenuamente que este romance poderia dispensar um prefácio. Como já estou habituado a dizer tudo o que penso, de basear o que escrevo nos mínimos detalhes, eu esperava ser compreendido e julgado sem explicações prévias; mas, aparentemente, me enganei. A crítica recebeu este livro com voz brutal e indignada. Certas pessoas virtuosas, em jornais não menos virtuosos, fizeram careta de desgosto, pegando-o com luvas para jogá-lo às chamas. Mesmo aquelas páginas literárias, aquelas folhinhas que toda noite anunciam manchetes de alcovas e lupanares, taparam o nariz, dizendo se tratar de pura imundice e mau cheiro. Não reclamo em nada dessa recepção; muito pelo contrário, encanto-me em poder constatar que meus colegas possuem nervos sensíveis de mocinhas. É evidente que minha obra pertence aos meus juízes e que eles têm o direito de torná-la repugnante, sem que eu tenha sequer o direito de protestar. Do que reclamo é que me parece que nenhum dos jornalistas puritanos, que se horrorizaram ao ler *Thérèse Raquin*, compreendeu o romance. Se o tivessem entendido, talvez ficassem ainda mais encabulados, mas ao menos eu teria a grande satisfação de vê-los enojados com razão. Nada mais irritante do que ouvir escritores esbravejando contra a depravação, quando estamos mais do que convencidos de que eles gritam sem nem saber por que o fazem. Sendo assim, sinto necessidade de apresentar eu mesmo minha obra aos meus juízes. Fá-lo-ei em algumas linhas, unicamente com o intuito de evitar qualquer mal-entendido futuro. Em *Thérèse Raquin*, eu quis estudar temperamentos e não personagens. E é disso que se

---

51 Traduzido por Mônica Fiuza BF e Maria Elizabeth Chaves de Mello.

trata o livro inteiro. Escolhi tipos predominantemente controlados por seu sangue e nervos, desprovidos de livre arbítrio, levados a cada ato da vida pelas fatalidades da carne. Thérèse e Laurent são bestas humanas e nada mais. Tentei, assim, seguir, no passo a passo desses brutos, o trabalho surdo das paixões, os impulsos instintivos, as perturbações cerebrais que surgem logo após uma crise nervosa. Os amores dos meus dois heróis são a satisfação de uma necessidade; o assassinato que cometem é consequência de seu adultério, consequência que aceitam como os lobos aceitam o assassinato de carneiros. Finalmente, o que fui obrigado a considerar remorso consiste em uma simples desordem orgânica, em uma rebelião do sistema nervoso que pode se romper. A alma é perfeitamente ausente, concordo, pois eu assim o quis.

Espero que comecemos a entender que meu objetivo era, acima de tudo, científico. Quando meus dois personagens, Thérèse e Laurent, foram criados, minha proposta era responder a certas questões. Foi assim que tentei explicar a estranha união que pode se produzir entre dois temperamentos diferentes, mostrei os profundos transtornos de uma natureza sanguínea em contato com uma natureza nervosa. Ao ler o romance com cuidado, veremos que cada capítulo trata do estudo de um caso curioso da fisiologia. Para resumir, tive apenas um desejo: diante de um homem poderoso e de uma mulher insatisfeita, procurar neles a besta, tão somente a besta; lançá-los em um drama violento; e anotar, escrupulosamente, as sensações e os atos desses seres. Simplesmente fiz, em dois corpos vivos, o trabalho analítico que os cirurgiões fazem com os cadáveres. Confessem que é difícil, após tão grande trabalho, ainda inteiramente em êxtase diante da busca da verdade, ouvir pessoas acusarem-nos de termos tido, como único objetivo, a pintura de quadros obscenos. Vi-me no caso desses pintores que copiam a nudez sem que nenhum desejo sequer lhes aflore e que se surpreendem quando um crítico se declara escandalizado pelas carnes expostas em

suas obras. Enquanto escrevi *Thérèse Raquin*, esqueci do mundo, perdi-me na reprodução precisa e minuciosa da vida, entregando-me inteiramente à análise do mecanismo humano, e posso lhes garantir que, para mim, não havia nada de imoral nos amores cruéis de Thérèse e Laurent, nada que pudesse levar a paixões nocivas. A humanidade dos modelos desaparecia, assim como desaparece aos olhos do artista quando tem uma mulher nua exposta diante de si e que almeja, simplesmente, reproduzir na tela a verdade de suas formas e cores.

Portanto, minha surpresa foi grande quando ouvi acusarem minha obra de “poça de lama e de sangue”<sup>52</sup>, de lixo, imundície etc. Conheço o belo jogo da crítica, eu mesmo já o joguei; mas confesso que os inúmeros ataques me desconcertaram. “Como assim?!” Nenhum de meus colegas soube explicar meu livro, nem para defendê-lo! Em meio ao concerto de vozes que bravejavam: “o autor de *Thérèse Raquin* é um histérico miserável que se contenta em disseminar pornografia”, fiquei esperando em vão uma voz que respondesse: “Mas claro que não! Esse escritor é, na verdade, um simples analista que conseguiu se perder na podridão humana, mas que o faz como um médico se perde em um anfiteatro.” Observem que de forma alguma peço a simpatia da imprensa para um livro que causa repugnância, como ela mesma diz, a seus sentidos tão delicados. Não sou tão ambicioso quanto a isso. Só me surpreendo que meus pares tenham me transformado em uma espécie de limpador de esgoto literário, eles, cujos olhos tão bem treinados deveriam reconhecer em dez páginas as intenções de um romancista. Contento-me em suplicar-lhes humildemente que, no futuro, vejam-me tal como sou e discutam sobre o que de fato sou.

Era fácil, porém, entender *Thérèse Raquin*, colocar-se no lugar de observação e de análise, revelar minhas falhas reais, sem atirar

<sup>52</sup> “uma poça de lama e sangue”. Crítica feita por Louis Ulbach no *Figaro*, sob pseudônimo de “Ferragus”.

um monte de lama em minha face, em nome da moral. Isso exigia um pouco de inteligência e algumas ideias de conjunto, para ser uma verdadeira crítica. A acusação de imoralidade em si, em matéria de ciência, não prova absolutamente nada. Não sei se meu romance é imoral, confesso não ter jamais me preocupado em torná-lo mais ou menos casto. Mas o que sei é que em momento nenhum imaginei pôr nele as imundícies que os moralistas dizem descobrir. O que escrevi em cada uma das cenas, até as mais ardentes, foi apenas com a curiosidade de um cientista. Desafio meus juízes a encontrarem uma só página realmente depravada, feita para os leitores desses livrinhos cor de rosa, dessas indiscrições de *boudoirs* e camarins, que alcançam mil exemplares e que os jornais recomendam ardentemente, embora sintam náuseas com as verdades de *Thérèse Raquin*.

Até hoje, tudo que li sobre minha obra foram injúrias, algumas, inclusive, repletas de futilidades. E digo isso aqui tranquilamente, como diria a um amigo que me perguntasse, na intimidade, o que penso da atitude da crítica a meu respeito. Um escritor de grande talento, ao qual eu me queixava da pouca simpatia que vinha recebendo, disse-me estas sábias palavras: “Você tem um imenso defeito, que lhe fechará todas as portas: não pode conversar dois minutos com um imbecil sem fazer com que ele compreenda que é um imbecil.” Deve ser isso mesmo. Percebo os danos que causo a mim mesmo, acusando a crítica de falta de inteligência, porém, não posso me impedir de demonstrar o desdém que sinto pelo seu horizonte limitado, por seus julgamentos feitos às cegas, sem nenhum espírito de método. Claro que estou me referindo à crítica atual, essa que julga com todos os seus preconceitos literários tolos, incapaz de um ponto de vista humano, que demanda que uma obra humana seja compreendida. Jamais vira tanta inadequação. As bofetadas que recebi da ‘crítica menor’ sobre *Thérèse Raquin* perderam-se no vazio, como sempre. Ela ataca mal, aplaudindo os rodopios de uma atriz mascarada e chamando de imoral um estudo fisiológico, sem

nada compreender, esbofeteando-o sempre, se sua tolice em pânico lhe disser para esbofetear. É irritante ser acusado por algo que não cometemos. Às vezes, arrependo-me de não ter escrito realmente obscenidades; acredito que ficaria feliz em receber um ataque de golpes bem merecidos, no meio dessa chuva de granizo que cai sobre minha cabeça, como telhas, sem que eu saiba o porquê.

72 Hoje em dia, poucos são os que conseguem ler, compreender e julgar um livro. Desses, sim, permito-me receber lições, persuadido de que falariam somente depois de terem compreendido minhas intenções e apreciado os resultados de meus esforços. Evitariam proferir discursos vazios de moralidade e pudor literário. E me concederiam o direito, nesses tempos de liberdade na arte, o poder de escolher meus temas como bem quiser, apenas exigindo de mim obras meticulosas, sabendo que a tolice, essa sim, prejudica a dignidade das letras. Certamente, a análise científica que tentei aplicar em *Thérèse Raquin* não os surpreenderia; pelo contrário, achariam o método moderno, uma ferramenta de pesquisa universal, da qual nosso século poderia se servir com euforia, a fim de projetar o futuro. Quaisquer que fossem suas conclusões, admitiriam meu ponto de partida, o estudo do temperamento e das profundas modificações do organismo humano, sob a pressão do meio e das circunstâncias. Encontrar-me-ia diante de verdadeiros juízes, homens buscando com boa fé a verdade, sem puerilidade nem falsa vergonha; sem se sentirem obrigados a demonstrar nojo, diante do espetáculo de peças anatômicas nuas e vivas. O estudo sincero purifica tudo, tal como o fogo. Claro que, diante do tribunal com o qual sonho neste momento, minha obra poderia se revelar bem humilde. Atrairia todo o rigor das críticas, e eu gostaria que ela saísse disso repleta de rasuras. Mas, ao menos, teria, assim, o enorme prazer de ser criticado pelo que tentei fazer e não pelo que não fiz.

Parece que ouço, agora, a sentença da crítica maior, da crítica metódica e naturalista que renovou as ciências, a história e a litera-

tura: “*Thérèse Raquin* é o estudo de um caso excepcionalíssimo; o drama da vida moderna é mais sutil, menos enclausurado no horror e na loucura. Casos semelhantes são relegados ao segundo plano de uma obra. O desejo de não perder nenhuma de suas observações levou o autor a evidenciar cada detalhe, o que deu ainda mais tensão e acidez ao conjunto. Por outro lado, o estilo não tem a simplicidade que exige um romance analítico. Precisaria, em suma, para que o escritor fizesse agora um bom romance, que ele visse a sociedade com um olhar mais abrangente e pintasse os seus mais diversos e variados aspectos, e, acima de tudo, empregasse uma linguagem mais clara e natural.”

Gostaria de responder em vinte linhas aos ataques irritantes por sua ingênua má fé e percebo que começo a conversar comigo mesmo, como sempre faço quando seguro a pena por muito tempo. Paro aqui, sabendo que os leitores não gostam muito disso. Se eu tivesse vontade ou tempo de escrever um manifesto, talvez tentasse defender o que um jornalista, ao falar de *Thérèse Raquin*, chamou de “literatura pútrida”. Na verdade, para quê? O grupo de escritores naturalistas, ao qual tenho a honra de pertencer, tem bastante coragem e disposição para produzir obras fortes que carregam em si mesmas nossa defesa. É necessário optar pela cegueira em relação a uma certa crítica, para forçar um romancista a fazer um prefácio. Visto que, por amor à clareza, cometi o erro de escrever um prefácio, imploro perdão às pessoas inteligentes que não precisam que lhe demos uma lanterna para enxergar bem em plena luz do dia.

73

EMILE ZOLA

## ***A TABERNA***<sup>53</sup>

**(1877)**

### **Prefácio**

O *Rougon-Macquart* é composto de vinte romances. Desde 1869, o plano geral está parado, mas continuo trabalhando nele com extremo rigor. E quanto a *A Taberna*, chegou sua hora, pois o escrevi como escreverei os outros, sem me incomodar com meu estilo direto. Esta é minha força. Tenho um objetivo, sei aonde vou.

Quando *A taberna* apareceu em um jornal, foi atacado com uma brutalidade sem igual, denunciado e acusado de todos os crimes. É preciso explicar aqui, em algumas linhas, minhas intenções de escritor? Quis pintar o declínio fatal de uma família operária, no ambiente contaminado de nossos subúrbios. Diante do alcoolismo e preguiça, existe o relaxamento dos laços familiares, imundices da promiscuidade, esquecimento progressivo dos sentimentos de hombridade e, como resultado, vergonha e morte. É, apenas, a moral em ação.

*A taberna* é, com certeza, o mais casto dos meus livros. Muitas vezes tive de tocar em feridas terríveis de outro modo. A forma, por si só, assustou. Aborreceram-se com as palavras. Meu crime foi ter tido a curiosidade literária de recolher e despejar em um molde, bem trabalhado, a língua do povo. A forma! É nela que reside o grande crime! Existem dicionários desta língua, mas os letrados a estudam e desfrutam de seu frescor, seu imprevisto e da força de suas imagens. Ela é um deleite para os gramáticos curiosos. Pouco importa! Ninguém previu que minha vontade era de fazer um trabalho puramente filológico, que creio ser de interesse histórico e social.

---

53 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

Aliás, não me defendo. Minha obra me defenderá, pois se trata de uma obra de verdade. É o primeiro romance sobre o povo, que não mente e tem o cheiro do povo. E não se pode concluir que o povo, todo ele, é maléfico, porque meus personagens não são maus, são apenas ignorantes e desgastados pelo ambiente rude onde vivem, pelo trabalho árduo e miserável. Seria preciso ler os meus romances e compreendê-los. Ver nitidamente o seu conjunto, antes de emitir julgamentos prontos, grotescos e odiosos, que circulam sobre minha pessoa e minhas obras. Ah! Se alguém soubesse o quanto meus amigos divertiram-se com a surpreendente lenda com a qual a multidão diverte-se. Se alguém soubesse o quanto o bebedor de sangue, o romancista feroz, é um digno burguês, homem de estudo e arte, vivendo sabiamente em seu canto, tendo como única ambição deixar sua obra bem ampla e viva, o quanto for possível. Não desminto nenhum conto, trabalho. Deixo o tempo e a boa fé pública me descobrirem, enfim, sob o monte de besteiras empilhadas.

Emile Zola  
Paris, 1º de janeiro de 1887.

**O ROMANCE EXPERIMENTAL**<sup>54</sup>

(1880)

Em meus estudos literários, tenho falado com frequência do método experimental aplicado ao romance e ao drama. O retorno à natureza, a evolução naturalista que conduz o século, impulsiona pouco a pouco todas as manifestações da inteligência humana para uma mesma via científica. No entanto, por não ter sido devidamente explicitada e compreendida, a ideia de uma literatura determinada pela ciência surpreendeu. Parece-me, então, útil dizer claramente o que é preciso entender, em minha opinião, por romance experimental.

Farei aqui apenas um trabalho de adaptação, pois o método experimental foi estabelecido com uma força e uma clareza maravilhosas por Claude Bernard,<sup>55</sup> em sua *Introdução ao estudo da medicina experimental*.<sup>56</sup> Este livro, escrito por um sábio cuja autoridade é decisiva, vai-me servir de base sólida. Nele encontrarei toda a questão tratada, limitando-me, com argumentos irrefutáveis, a dar as citações que me serão necessárias. Será somente uma compilação de textos, visto que, em todos os pontos, vou me proteger atrás de Claude Bernard. Na maioria das vezes, bastará substituir a palavra “médico” pela palavra “romancista”, para tornar meu pensamento claro e atribuir-lhe o rigor de uma verdade científica.

O que determinou minha escolha e interesse pela *Introdução* é que precisamente a medicina, aos olhos da maioria, é ainda uma arte, assim como o romance. Durante toda a vida, Claude Bernard esforçou-se e lutou para que a medicina seguisse uma via científica.

---

54 ZOLA, Émile. O romance experimental. Trad. de Patrícia Alves Carvalho. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários. 2. ed. revista. Chapecó, SC: Argos, 2018. V. 1, p. 552-562.

55 Médico e fisiologista francês (1813-1878).

56 Obra publicada em 1865.

Assistimos aqui aos balbucios de uma ciência que, pouco a pouco, graças ao método experimental, se liberta do empirismo para se fixar na verdade. Claude Bernard demonstra que esse método aplicado ao estudo dos corpos brutos, na química e na física, deve ser igualmente aplicado ao estudo dos corpos vivos, na fisiologia e na medicina. Vou tratar de provar do meu jeito que, se o método experimental conduz ao conhecimento da vida física, também deve levar ao conhecimento da vida passional e intelectual. É apenas uma questão de níveis diferentes em uma mesma via, da química à psicologia, e, em seguida, da psicologia à antropologia e à sociologia. O romance experimental encontra-se no final.

Para tornar tudo mais claro, acredito que seja necessário resumir brevemente a *Introdução*. As aplicações que farei dos textos serão mais facilmente compreendidas a partir do conhecimento do plano da obra e das matérias de que ela trata.

Depois de declarar que a medicina entra desde já na vida científica, apoiando-se na fisiologia e graças ao método experimental, Claude Bernard primeiro estabelece as diferenças que existem entre as ciências de observação e as ciências de experimentação. E conclui que a experiência não é senão uma observação provocada. Todo raciocínio experimental é baseado na dúvida, pois o experimentador não deve ter nenhuma ideia preconcebida diante da natureza, devendo sempre conservar sua liberdade de espírito. Ele simplesmente aceita os fenômenos produzidos, quando tais fenômenos são provados.

Em seguida, na segunda parte, aborda o verdadeiro assunto, demonstrando que a espontaneidade dos corpos vivos não se opõe ao emprego da experimentação. A diferença vem unicamente do fato de um corpo bruto encontrar-se em um meio exterior e comum, enquanto os elementos dos organismos superiores se banham em um meio interior e aprimorado, mas dotado de propriedades físico-químicas constantes, como o meio exterior. Assim sendo, há um

determinismo absoluto nas condições de existência dos fenômenos naturais, tanto para os corpos vivos quanto para os corpos brutos. Ele chama “determinismo” a causa que determina a aparição dos fenômenos. Esta causa próxima, tal como ele a nomeia, nada mais é do que a condição física e material da existência ou da manifestação dos fenômenos. O objetivo do método experimental, o fim de toda pesquisa científica é, então, idêntico para os corpos vivos e para os corpos brutos: consiste em encontrar as relações que ligam um fenômeno qualquer a sua causa próxima, em outras palavras, significa determinar as condições necessárias à manifestação desse fenômeno. A ciência experimental não deve se preocupar com o porquê das coisas; ela explica o como, nada mais.

78 Depois de expor as considerações experimentais comum aos seres vivos e aos corpos brutos, Claude Bernard passa às considerações experimentais específicas dos seres vivos. A grande e única diferença é que, no organismo dos seres vivos, deve-se considerar um conjunto harmônico dos fenômenos. Na sequência, trata da prática experimental em seres vivos, da vivisseção, das condições anatômicas preparatórias, da escolha dos animais, do emprego do cálculo no estudo dos fenômenos e, enfim, do laboratório do fisiologista.

Na última parte da *Introdução*, a fim de sustentar as ideias que formulou, Claude Bernard dá exemplos da investigação experimental fisiológica. Em seguida, fornece exemplos de crítica experimental fisiológica. E termina indicando os obstáculos filosóficos que a medicina experimental encontra. Em primeiro lugar, coloca a falsa aplicação da fisiologia à medicina, a ignorância científica, assim como certas ilusões do espírito médico. Aliás, conclui dizendo que a medicina empírica e a medicina experimental, não sendo incompatíveis, devem ser, ao contrário, inseparáveis uma da outra. A última palavra do livro refere que a medicina experimental não responde a nenhuma doutrina médica, nem a nenhum sistema filosófico.

Essa é, de modo geral, a carcaça da *Introdução*, despojada de sua carne. Acredito que esta rápida exposição será suficiente para preencher as lacunas que minha forma de proceder vai fatalmente produzir; pois, naturalmente, só tomarei da obra as citações necessárias para definir e comentar o romance experimental. Repito: este é apenas um terreno sobre o qual me apoio, o terreno mais rico em argumentos e em provas de todos os tipos. A medicina experimental balbuciante pode sozinha nos dar uma ideia exata da literatura experimental que, ainda no ovo, não começou sequer a balbuciar.

Antes de qualquer coisa, a primeira questão que se coloca é a seguinte: na literatura, onde, até aqui, somente a observação parece ter sido empregada, a experiência é possível?

Claude Bernard discute longamente a observação e a experiência. Existe, primeiramente, uma linha de demarcação bem nítida. Aqui está:

Dá-se o nome de observador àquele que aplica os procedimentos de investigação simples ou complexos ao estudo dos fenômenos que ele não faz variar, recolhendo-os, por conseguinte, tal como a natureza os oferece a ele; dá-se o nome de *experimentador* àquele que emprega os procedimentos de investigação simples ou complexos para fazer variar ou modificar, com um objetivo qualquer, os fenômenos naturais, fazendo-os aparecer em circunstâncias ou em condições nas quais a natureza não os apresentava.

Por exemplo, a astronomia é uma ciência de observação, porque não se concebe um astrônomo agindo sobre os astros, ao passo que a química é uma ciência de experimentação, pois o químico age sobre a natureza e a modifica. Esta é, segundo Claude Bernard, a única distinção realmente importante que separa o observador do experimentador.

Não posso segui-lo em sua discussão das diferentes definições dadas até hoje. Como já disse, Claude Bernard conclui que a experiência, no fundo, não é senão uma obserbação provocada. Eu cito:

No método experimental, a busca dos fatos, isto é, a investigação, é sempre acompanhada de um raciocínio, de modo que, frequentemente, o experimentador faz uma experiência para controlar ou verificar o valor de uma ideia experimental. Logo, pode-se dizer que, neste caso, a experiência é uma observação provocada com o objetivo de controle.

De resto, para determinar o que pode haver de observação e de experimentação no romance naturalista, preciso destacar as seguintes passagens:

80 O observador constata pura e simplesmente os fenômenos que tem diante de seus olhos... Ele deve ser o fotógrafo dos fenômenos; sua observação deve representar exatamente a natureza... Ele escuta a natureza e escreve o que ela dita. Mas, uma vez constatado o fato e bem observado o fenômeno, a ideia surge, o raciocínio intervém, e o experimentador aparece para interpretar o fenômeno. O experimentador é aquele que, em virtude de uma interpretação mais ou menos provável, mas antecipada, dos fenômenos observados, institui a experiência, de tal modo que, na ordem lógica das previsões, ela forneça um resultado que sirva de controle da hipótese ou da ideia preconcebida... A partir do momento em que o resultado da experiência se manifesta, o experimentador se encontra diante de uma verdadeira observação que provocou, e que, como toda observação, deve ser constatada sem ideia preconcebida. O experimentador deve então desaparecer, ou melhor, transformar-se instantaneamente em observador; somente depois de ter constatado os resultados da experiência, como os de uma observação ordinária, é que seu espírito voltará a raciocinar, comparar e julgar se a hipótese experimental se verifica ou não pelos mesmos resultados.

Todo o mecanismo está aqui. É um pouco complicado, o que levou Claude Bernard a dizer:

Quando tudo isso se passa ao mesmo tempo na cabeça de um

cientista que se entrega à investigação em uma ciência tão confusa quanto ainda é a medicina, ocorre, então, uma confusão tal entre o que resulta da observação e o que pertence à experiência, que seria impossível – e inútil, aliás – querer analisar cada um dos termos desta mistura indestrinçável.

Em resumo, pode-se dizer que a observação “mostra” e a experiência “instrui”.

Pois bem, voltando ao romance, vemos igualmente que o romancista é feito de um observador e de um experimentador. Nele, o observador apresenta os fatos tal como os observou, definindo o ponto de partida e estabelecendo o terreno sólido sobre o qual os personagens vão caminhar e os fenômenos desenvolver-se. Depois o experimentador aparece e institui a experiência, quero dizer, faz com que os personagens se movam em uma história particular, para mostrar que a sucessão dos fatos será tal qual a exige o determinismo dos fenômenos estudados. Trata-se quase sempre de uma experiência “para ver”, como a designa Claude Bernard. O romancista parte em busca de uma verdade. Tomarei como exemplo a figura do barão Hulot, em *A prima Bette*, de Balzac. O fato geral observado por Balzac é o dano que o temperamento amoroso de um homem causa a si mesmo, à sua família e à sociedade. Desde que escolheu o assunto, Balzac partiu dos fatos observados e depois instituiu a experiência, submetendo Hulot a uma série de provas, fazendo-o passar por certos meios, para mostrar o funcionamento do mecanismo de sua paixão. É evidente que não há apenas observação, uma vez que Balzac não se limita, como um fotógrafo, aos fatos que recolheu, mas intervém de forma direta, para colocar o personagem em condições que permanecem sob seu controle. O problema consiste em saber o que tal paixão, agindo em tal meio e em tais circunstâncias, produzirá sob o ponto de vista do indivíduo e da sociedade; e um romance experimental, *A prima Bette*, por exemplo, é simplesmente o processo verbal da experiência, que o romancista repete diante dos olhos do público.

Em suma, toda a operação consiste em pegar os fatos na natureza e estudar seus mecanismos, agindo sobre eles pelas modificações das circunstâncias e dos meios, sem nunca se desviar das leis da natureza. No final, há o conhecimento do homem, conhecimento científico, em sua ação social e individual.

Estamos, provavelmente, longe das certezas da química e mesmo da fisiologia. Ainda não conhecemos os reativos que decompõem as paixões e que nos permitem analisá-las. Frequentemente, neste estudo, lembrarei que o romance experimental é mais novo do que a medicina experimental, que por sua vez acaba de nascer. No entanto, não pretendo constatar os resultados adquiridos; desejo simplesmente expor claramente um método. Se o romancista experimental ainda caminha às apalpas na mais obscura e complexa das ciências, isso não impede tal ciência de existir. É inegável que o romance naturalista, como agora o compreendemos, é uma verdadeira experiência que o romancista faz com o homem, servindo-se da observação.

82 Tal opinião, aliás, não é somente a minha, mas também a de Claude Bernard. Em certo momento, ele diz: “Na prática da vida os homens nada mais fazem do que experiências uns com os outros”. E, o que é mais conclusivo, eis aqui toda a teoria do romance experimental:

Quando raciocinamos sobre os nossos próprios atos, temos um guia seguro, porque temos consciência do que pensamos e do que sentimos. Mas se quisermos julgar os atos de outro homem e saber o móbil que o fez agir, é bem diferente. Sem dúvida, temos diante dos olhos os movimentos deste homem e suas manifestações, que são, com certeza, os modos de expressão de sua sensibilidade e vontade. Além do mais, admitimos também que há uma relação necessária entre os atos e sua causa; mas que causa é esta? Não a sentimos em nós, não temos a mesma consciência dela como quando se trata de nós mesmos; somos, então, obrigados a interpretá-la,

a supô-la através dos movimentos que vemos e dos discursos que ouvimos. Devemos então controlar os atos deste homem, uns pelos outros; para isso, consideramos como ele age em tal circunstância e, em uma palavra, recorreremos ao método experimental.

Tudo o que disse anteriormente está resumido nesta última frase, que é de um cientista.

Citarei ainda essa imagem de Claude Bernard, que muito me impressionou: “O experimentador é o juiz de instrução da natureza.” Nós, os romancistas, somos os juizes de instrução dos homens e de suas paixões.

Mas observemos que tudo começa a se esclarecer quando nos colocamos sob o ponto de vista do método experimental aplicado ao romance, com todo o rigor científico que a matéria hoje suporta. Uma crítica boba que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas, é de querermos ser exclusivamente fotógrafos. Por mais que declaremos que aceitamos o temperamento, a expressão pessoal, continuam a nos responder com argumentos imbecis sobre a impossibilidade de ser estritamente verdadeiro, sobre a necessidade de acomodar os fatos para constituir uma obra de arte qualquer. Pois bem: com a aplicação do método experimental no romance, toda a querela termina. A ideia da experiência carrega consigo a ideia da modificação. Partimos dos fatos verdadeiros, que são nossa base indestrutível; mas, para mostrar o mecanismo dos fatos, é preciso reproduzir e dirigir os fenômenos; esta é a nossa parte de invenção, de gênio da obra. Assim, sem ter de recorrer às questões da forma, do estilo, devemos modificar a natureza, sem sair da natureza, quando empregamos o método experimental em nossos romances. Se nos reportarmos à definição “A observação mostra, a experiência instrui”, podemos desde já reivindicar para nossos livros esta alta lição da experiência.

O escritor, longe de se diminuir, se engrandece singularmente. Uma experiência, mesmo a mais simples, é sempre baseada em uma ideia, por sua vez nascida de uma observação. Como diz Claude

Bernard: “A ideia experimental não é abstrativa nem puramente imaginária; ela deve sempre ter um ponto de apoio na realidade observada, isto é, na natureza”. É sobre essa ideia e sobre a dúvida, que ela baseia todo o método: “O aparecimento da ideia experimental, diz ele mais adiante, é totalmente espontâneo, e sua natureza é completamente individual; é um sentimento particular, um *quid proprium*, que constitui a originalidade, a invenção ou o gênio de cada um.” Em seguida, faz da dúvida a grande alavanca científica:

Aquele que duvida é o verdadeiro cientista; duvida somente dele mesmo e de suas interpretações, mas acredita na ciência; admite até, nas ciências experimentais, um *criterium* ou um princípio absoluto, o determinismo dos fenômenos, dos corpos vivos quanto dos corpos brutos.

84 Portanto, em vez de aprisionar o romancista em laços estreitos, o método experimental o abandona a sua inteligência de pensador e a todo seu gênio de criador. Ele terá de ver, compreender, inventar. Um fato observado deverá fazer eclodir a ideia da experiência a instituir, do romance a escrever, para fazer chegar ao conhecimento completo de uma verdade. Mais tarde, quando tiver discutido e fixado o plano dessa experiência, julgará os resultados a cada minuto, com a liberdade de espírito de um homem que só aceita os fatos conformes ao determinismo dos fenômenos. Partiu da dúvida para chegar ao conhecimento absoluto; e só para de duvidar quando o mecanismo da paixão, desmontado e remontado por ele, funciona segundo as leis fixadas pela natureza. Não há tarefa maior e mais livre para o espírito humano. Veremos adiante a pobreza dos escolásticos, dos sistemáticos e dos teóricos do ideal, ao lado do triunfo dos experimentadores.

Resumo esta primeira parte, repetindo que os romancistas naturalistas observam e experimentam, e que todo seu trabalho nasce da dúvida em que se colocam diante das verdades mal conhe-

cidas, dos fenômenos inexplicados, até que uma ideia experimental desperte bruscamente, um dia, seu gênio e os impulse a instituir uma experiência, para analisar os fatos e dominá-los.

**Jules Amédée BARBEY D'AUREVILLY**  
(Contentin, 1808 – Paris, 1889)

Nascido em uma família aristocrática, fascinou-se pelo imaginário da tradição oral normanda. Estudou Direito em Caen. Em 1830, publicou *Le Cachet d'Onyx*, obra que refletia um desgosto amoroso sofrido pelo autor. Em 1832, ainda estudante, fundou em parceria com um primo bibliotecário a *Revue de Caen*, revista na qual publicou seu romance *Léa* (1832). Oscilando entre as atitudes de dândi aristocrata e católico tradicionalista e intransigente, manifesta em sua obra um fascínio pelo bizarro e o satânico.

**AS DIABÓLICAS****( As seis primeiras)****(1874)****Prefácio**<sup>57</sup>

Eis as seis primeiras!

Se o público ‘morder a isca’ e gostar, publicaremos em breve as outras seis, pois no total são doze, como doze iscas, essas pecadoras.

É evidente que, com este título, *Diabólicas*, essas histórias não têm a pretensão de ser livros de orações ou ‘imitação cristã’... No entanto, foram escritas por um moralista cristão que se vangloria pela observação verdadeira, mesmo que seja ardil, e crê, é sua própria poética, que os pintores poderosos podem pintar tudo, e sua pintura é sempre bastante ‘moral’, quando é ‘trágica’, e que ela ‘mostra horror às coisas que retrata’. *Imoral* são somente os Impassíveis e os Debochados. Então, o autor deste livro, que crê no Diabo e em suas influências no mundo, não ri delas e conta essas histórias a almas puras, somente para assustá-las.

Quando tiverem lido essas *Diabólicas*, creio que não haverá ninguém que queira, na verdade, imitá-las, eis a moralidade deste livro...

Isso dito, pela honra da ‘coisa’, uma outra questão: Por que o autor deu diretamente a essas pequenas tragédias esse nome tão sonoro, talvez até demais, *Diabólicas*?... Pelas próprias histórias escritas aqui? Ou para as mulheres dessas histórias?...

Infelizmente essas histórias são verdadeiras. Nada foi inventado. Somente não nomeamos os personagens: eis tudo! Escondemos os nomes e tiramos a ‘etiqueta’ de suas roupas... “O alfabeto me pertence”, dizia Casanova, quando acusavam-no de não usar seu nome. O alfabeto dos romancistas é a vida de todos os que tiveram

---

57 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

paixões e aventuras, e basta combinar as letras desse alfabeto com a descrição de uma arte profunda. Inclusive, apesar do chocante dessas histórias, com necessárias precauções, certamente haverá cabeças explosivas, nutridas por este título, *Diabólicas*, que não acharam tão diabólicas quanto se vangloriarão de ser. Elas terão a expectativa de encontrar invenções, complicações, buscas, refinamentos, tudo que agita o melodrama moderno, que se dissimula em todos os lugares, inclusive no romance. Essas agradáveis almas se enganarão... As *diabólicas* não são diabinhas: são diabólicas, histórias reais desta época de progresso e de tão deliciosa e divina civilização... Ao escrevê-las, parecia que eram ditadas pelo Diabo!...O Diabo é como Deus. O maniqueísmo, que foi a origem da grande heresia da Idade Média, o maniqueísmo não é tão estúpido. Malebranche dizia que Deus se reconhecia no emprego dos meios mais simples. O Diabo também.

88 Quanto às mulheres dessas histórias, por que não seriam as *Diabólicas*? Elas não possuem o suficiente de diabolismo para merecer este delicado nome? Diabólicas! Todas têm um certo grau de diabolismo. Não há uma sequer para quem se possa dizer seriamente, “Meu anjo”, sem exagerar. Como o Diabo, que também era um anjo, mas virou-se. Se elas são anjos, são como ele, cabeça para baixo e o ... resto para o alto! Nenhuma delas é pura, virtuosa, inocente. Monstros, mesmo à parte, apresentam un tanto de bons sentimentos e moralidade, mas pouco considerável. Poderiam então ser chamadas “as diabólicas”, sem ter roubado... Queriam fazer um pequeno museu sobre essas damas, e enquanto esperamos por ele, mesmo pequeno, elas fazem réplica e contraste na sociedade, pois tudo tem seu duplo! A arte tem dois lóbulos, como o cérebro. A natureza assemelha-se a essas mulheres que têm um olho azul e outro negro. Eis o olho negro desenhado com tinta, tinta da pequena virtude.

Talvez, mais tarde, mostraremos o olho azul.  
Depois das *Diabólicas*, as *Celestes*.... Se for possível encontrar o suficiente de azul puro ...  
Mas, existe este azul?

Jules BARBEY D'AUREVILLY  
Paris, 1º de maio de 1874.

## **Henri-Marie Beyle STENDAL** (Grenoble, 1783 – Paris, 1842)

Famoso pela fineza na análise dos sentimentos de seus personagens e por seu estilo deliberadamente seco. Em 1830, aparece sua primeira obra-prima: *O vermelho e o negro*, uma crônica analítica da sociedade francesa na época da Restauração, na qual Stendhal representou as ambições de sua época e as contradições da emergente sociedade de classes, destacando-se, sobretudo, a análise psicológica das personagens e o estilo direto e objetivo da narração. Em 1839, publicou *A cartuxa de Parma*, muito mais novelesca do que sua obra anterior.

**ARMANCE OU ALGUMAS CENAS DE UM SALÃO  
DE PARIS EM 1827**

**AVANT PROPOS<sup>58</sup>**

Uma jovem espirituosa<sup>59</sup>, que não tem ideias muito claras sobre os méritos literários, pediu-me, a mim, indigno, para corrigir o estilo deste romance. Estou longe de adotar certos sentimentos políticos que parecem estar misturados à narrativa. Eis aí o que é necessário dizer ao leitor. O amável autor e eu pensamos de maneira oposta sobre muitas coisas, mas temos, ambos, horror também àquilo chamado ‘aplicações’<sup>60</sup>. Em Londres, fazem romances muito picantes: *Vivian Gry*, *Almak’s High life*, *Matilda* etc., que precisam de uma ‘chave’. São caricaturas bem divertidas de pessoas cujo destino do nascimento ou fortuna está em posição que invejamos.

Eis aí um gênero de mérito literário que não queremos. Desde 1814, o autor não entra no primeiro andar do palácio de Tuileries. Ele tem tanto orgulho, que mal conhece o nome das pessoas que certamente se fazem notar em um certo mundo.

91

---

58 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

59 Alusão irônica aos fatos de 1826: Henri Latouche, amigo de Stendhal, que era jornalista satírico e especialista de falsos literários, publicou seu livro *Olivier*; dando a entender que o verdadeiro autor era a duquesa de Duras, autora de sucesso com as obras *Ourika* e *Édouard*, que lera a seus amigos seu livro sobre a impotência sexual chamado *Olivier* ou *O segredo*. Stendhal escreveu sobre isso em uma revista inglesa, atribuindo o romance à escritora. Um ano depois, ele pensa em se aproveitar de um efeito de curiosidade, situando seu próprio romance na mesma controvérsia.

60 Correspondências sugeridas entre um personagem fictício e um modelo real. O fato de negar ter feito um romance com ‘chave’ é, evidentemente, um convite para o leitor buscar a chave.

No entanto, pôs em cena industriais<sup>61</sup> e privilegiados que foram satirizados por ele. Se perguntássemos as novidades do jardim de Tuileries<sup>62</sup> a seus pombos, que suspiram nas grandes árvores, diriam: “é um grande campo verde onde gozamos de imensa clareza”. Nós, que passeamos, responderíamos: “é um passeio delicioso e com sombras, onde ficamos abrigados do calor e, sobretudo, do pior dia do verão”. É assim. Cada um julga de sua posição. É assim, de modo oposto, que falam do atual estado de nossa sociedade, das pessoas ‘também respeitáveis’ que desejam seguir caminhos diferentes para alcançar a felicidade. Mas todos ficam ridículos no partido contrário.

Vocês atribuiriam a um ato malvado do espírito do autor as descrições maldosas e falsas que cada lado faz dos salões do partido oposto? Exigiriam que personagens apaixonados fossem sábios filósofos, ou seja, que não tivessem paixões? Em 1760, era preciso graça, espírito, não muito humor, nem tanta honra, como dizia o regente, para obter o favor do senhor e da senhora.

92 É necessário economia, trabalho obstinado, solidez e total falta de ilusão, para tirar partido da máquina a vapor. Essa é a diferença entre o século que acabou em 1789 e o que começou por volta de 1815.

Napoleão, indo para a Rússia, cantarolava constantemente essas palavras, tão bem ditas por Porto (em *La Molinara*<sup>63</sup>), que ouvira:

---

61 Neologismo surgido em 1825, para designar todos os que exercem uma atividade produtora de riquezas. Stendhal publicara em 1825 o livro *De um novo complot contra os industriais*.

62 Palácio das Tulherias foi um palácio de Paris construído em 1564 sob o impulso de Catarina de Médici, em um local ocupado anteriormente por uma fábrica de telhas (*tuiles*). Foi aumentado em reinados sucessivos e foi residência de Henrique IV, Luís XIV, Luís XV, Luís XVII e Napoleão III. Foi destruído em maio de 1871 por um incêndio.

63 Comédia musical em três atos, do compositor Giovanni Paisiello, em um libreto de Giuseppe Palomba. Teve sua primeira encenação com *L'amor contrastato* em Nápoles, em 1788. O sucesso foi imediato e, como ainda acontece hoje na Itália e nos países dos Alpes, a peça foi representada com um título alternativo: *La molinara*.

*Si batte net mio cuore  
L'inchostro e la farina*<sup>64</sup>

Palavras que os jovens de espírito e bem nascidos poderiam talvez repetir.

Falando de nosso século, encontramos duas características principais da Novela que segue. Talvez ela nem tenha vinte páginas que beire o perigo de parecer satírica. O autor segue outro caminho, mas o século é triste, ele ajuda com humor. É preciso tomar cuidado com ele, mesmo se publica uma brochura que, como já disse antes ao autor, será esquecida, no mais tardar, dentro de seis meses, como as melhores de sua espécie.

Enquanto aguardamos, solicitamos um pouco da indulgência que mostramos aos autores da comédia dos *Trois Quartiers*<sup>65</sup>. Eles apresentaram um espelho ao público, é culpa deles se pessoas feias passaram diante do espelho? O espelho pertence a qual partido?

Encontraremos no estilo deste romance maneiras ingênuas de falar, que não tive coragem de mudar. Para mim, nada entediante como a ênfase germânica e romântica. O autor dizia: “Uma busca tão grande de nobres expressões produz, ao final, respeito e *secura*. Lê-se uma página com prazer, mas esse ‘precioso charme’ faz fechar o livro no final do capítulo e, se queremos que se leiam outros capítulos, deixem-me então com minha simplicidade agreste ou burguesa.”

Notem que o autor ficaria desesperado, se eu o considerasse com um estilo burguês. Há um orgulho infinito nesse coração. Esse coração pertence a uma mulher que acreditaria envelhecer dez anos, caso descobríssemos seu nome. E, que assunto!...

Stendhal

Saint-Gigouf<sup>66</sup>, 24 de julho de 1827.

64 A tinta e a farinha brigam no meu coração.

65 Obra de sucesso de Louis Picard e Édouard Mazères, de 1827.

66 Cidade situada na fronteira entre a França e a Suíça, onde Stendhal parou, em 1872, a caminho para a Itália.

## **JULES VERNE** (Nantes, 1828 – Amiens, 1905)

É considerado o inventor do gênero de ficção científica, tendo feito predições em seus livros sobre o aparecimento de novos avanços científicos, como os submarinos, as máquinas voadoras e a viagem à lua. Até hoje Jules Verne é um dos escritores cuja obra (mais de 100 livros) foi mais traduzida em toda a história, com traduções em 148 línguas, segundo estatísticas da UNESCO. A carreira literária de Verne começou a se destacar ao se associar a Hetzel, editor experiente que trabalhava com grandes nomes da época. Hetzel publicou a primeira grande novela de sucesso de Jules Verne em 1862, o relato de viagem à África em balão, intitulado *Cinco semanas em um balão*.

94 A parceria entre Verne e Hetzel duraria por 20 anos.

## ***L'ÉCOLE DES ROBINSONS***

**(1882)**

### **Prefácio<sup>67</sup>**

Muitos Robinsons já despertaram a curiosidade de nossos jovens leitores. Daniel de Foë, em seu imortal *Robinson Crusóé*, pôs em cena o homem só; Wyss<sup>68</sup>, em seu *Robinson suíço*, a família; Cooper<sup>69</sup>, em *A cratera*, a sociedade com seus múltiplos elementos. Em *A ilha misteriosa*, coloquei sábios diante das necessidades desta situação. Podemos também imaginar: o Robinson de doze anos, o Robinson dos espelhos, o Robinson das mocinhas etc.

Apesar do número infinito de romances que compõem o ciclo dos Robinsons, pareceu-me, para ficar completo, faltar mostrar um grupo de crianças de oito a treze anos, abandonadas em uma ilha, lutando pela vida no meio das paixões de diferentes nacionalidades, em suma, um pensionato de Robinsons.

95

Por outro lado, em *Um capitão de quinze anos*, quis mostrar o que pode a bravura e a inteligência de uma criança, diante dos perigos e dificuldades de uma responsabilidade acima de sua idade. Ora, pensei que, se o aprendizado que este livro contém pudesse ser aproveitado por todos, deveria ser completado.

É com esse duplo objetivo que foi realizada esta nova obra.

J. Verne

---

67 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

68 Joahnn Wyss, escritor suíço (1743-1818).

69 Fernimore Cooper, escritor americano (1789-1851).

## **Henri-René-Albert-Guy de MAUPASSANT<sup>70</sup>** (Tourville-sur-Arques, 1850 – Paris, 1893)

Iniciou-se pelo jornalismo, produzindo posteriormente uma extensa obra que contempla os gêneros lírico, dramático e narrativo, além de ensaios de crítica literária. Destaca-se, contudo, tanto pela quantidade quanto pela qualidade da produção no campo da prosa de ficção, particularmente no conto, de que é mestre amplamente reconhecido.

---

70 Apresentação de Roberto Acízelo Souza.

## Estudo sobre o romance<sup>71</sup>

### PREFÁCIO A *PIERRE E JEAN*

(1887)

Não tenho a mínima intenção de defender aqui o pequeno romance que se segue. Muito ao contrário, as ideias que vou tentar fazer compreender atrairiam, antes, a crítica do gênero de estudo do psicológico que empreendi em *Pedro e João*<sup>72</sup>.

Quero ocupar-me do romance em geral.

Não sou o único a quem a mesma censura é dirigida pelos mesmos críticos, cada vez que aparece um livro novo.

No meio de frases elogiosas, encontro regularmente a seguinte, sob as mesmas penas:

- O maior defeito desta obra é o fato de não ser um romance propriamente dito.

Poderíamos responder com o mesmo argumento:

- O maior defeito do escritor que me deu a honra de me julgar é o fato de não ser um crítico.

Quais são, na verdade, os dons essenciais do crítico?

É necessário, sem restrições, sem opiniões preconcebidas, sem ideias de escola, sem vinculações com qualquer grupo de artistas, compreender, distinguir e explicar todas as mais opostas tendências, todos os mais contrários temperamentos, e admitir as mais diversas pesquisas de arte.

---

71 MAUPASSANT, Guy de. Estudo sobre o romance. Trad. de Roberto Acízelo de Souza. In: In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). Uma ideia moderna de literatura: textos seminais para os estudos literários. 2. ed. revista. Chapecó, SC: Argos, 2018. V. 2, p. 374-390.

72 Romance publicado em 1887-1888.

Ora, o crítico que, depois de *Manon Lescaut*,<sup>73</sup> *Paulo e Virgínia*,<sup>74</sup> *D. Quixote, As ligações perigosas, Werther, Afinidades eletivas, Clarisse Harlowe*,<sup>75</sup> *Emílio*,<sup>76</sup> *Cândido*,<sup>77</sup> *Cinco de março*,<sup>78</sup> *René*,<sup>79</sup> *Os três mosqueteiros, Mauprat*,<sup>80</sup> *O pai Goriot*,<sup>81</sup> *A prima Bette*,<sup>82</sup> *Colomba*,<sup>83</sup> *Vermelho e negro, Mademoiselle de Maupin*,<sup>84</sup> *Nossa Senhora de Paris, Salammbô, Madame Bovary, Adolfo*,<sup>85</sup> *M. de Camors*,<sup>86</sup> *A taverna*,<sup>87</sup> *Safo*<sup>88</sup> etc., ousa ainda escrever “Este é um romance e aquele não é”, parece-me dotado de uma perspicácia que se assemelha muito à incompetência.

Geralmente esse crítico entende por romance uma aventura mais ou menos verossímil, arranjada à maneira de uma peça de teatro em três atos, cujo primeiro contém a exposição, o segundo, a ação, e o terceiro, o desenlace.

---

73 *L'histoire du Chevalier des Gireux et de Manon Lescaut* (1731), romance do Abade Prévost (Antoine François Prévost) (1697-1763).

74 Romance de Jacques-Henri Bernadin de Saint-Pierre (1737-1814), publicado em 1787.

98 75 *Clarissa or The History of a young Lady* (1748), de Samuel Richardson (1689-1761).

76 *Émile ou De l'éducation* (1762), de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

77 *Candide ou l'Optimisme* (1759), de Voltaire (1694-1778).

78 *Cinq-mars ou Une conjuration sous Louis XIII* (1826), de Alfred de Vigny (1797-1863).

79 Romance de Chateaubriand (1768-1848), publicado em 1802.

80 Romance de George Sand (1804-1876), publicado em 1837.

81 Romance de Balzac (1799-1850), publicado em 1835.

82 Romance de Balzac (1799-1850), publicado em 1846.

83 Romance de Prosper Mérimée (1803-1870), publicado em 1840.

84 Romance de Théophile Gautier (1811-1872), publicado em 1835.

85 Romance de Benjamin Constant (1767-1830), publicado em 1816.

86 Romance de Octave Feuillet (1821-1890), publicado em 1871.

87 Título da tradução portuguesa de *L'assommoir*, de Zola, romance publicado em 1877.

88 Romance de Alphonse Daudet (1840-1897), publicado em 1884.

Essa maneira de compor é absolutamente admissível, com a condição de se aceitarem igualmente todas as outras.

Existem regras para fazer um romance, fora das quais uma história escrita deveria ter outro nome?

Se *D. Quixote* é um romance, o *Vermelho e negro* também o é? Se *Monte Cristo* é um romance, *A taverna* também o é? Podemos estabelecer uma comparação entre as *Afinidades eletivas*, de Goethe, os *Três mosqueteiros*, de Dumas, *Madame Bovary*, de Flaubert, *M. de Camors*, de O. Feuillet, e o *Germinal*, de Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde vêm? Quem as estabeleceu? Em virtude de que princípio, de que autoridade e de que raciocínios?

Parece, no entanto, que esses críticos sabem, de maneira certa, indubitável, o que constitui um romance e o que o distingue de um outro que não o é. Isso significa, muito simplesmente, que, sem serem produtores, eles estão arregimentados em uma escola e que rejeitam, à maneira dos próprios romancistas, todas as obras concebidas e execultadas fora de sua estética.

Um crítico inteligente deveria, ao contrário, procurar tudo o que menos se assemelhasse aos romances já feitos e estimular tanto quanto possível os jovens a tentar novos rumos.

Todos os escritores, tanto Victor Hugo quanto Zola, reclamaram com persistência o direito absoluto, direito indiscutível, de compor, isto é, de imaginar ou de observar segundo sua concepção pessoal da arte. O talento provém da originalidade, que é um modo especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar. Ora, o crítico que pretende definir o romance conforme a ideia que faz a partir dos romances de que gosta, e estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista portador de uma maneira nova. Um crítico, que absolutamente merecesse esse nome, não deveria ser senão um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões e, como um perito em

quadros, deveria somente apreciar o valor artístico do objeto de arte que lhe submetemos. Sua compreensão, aberta a tudo, deve absorver completamente sua personalidade, para que ele possa revelar e enaltecer os próprios livros de que não gosta como homem, mas que deve compreender como juiz.

Mas os críticos são, em suma, a maioria, apenas leitores, donde resulta que nos repreendam quase sempre sem razão ou nos felicitem sem reserva e sem medida.

O leitor, que procura unicamente em um livro satisfazer a tendência natural de seu espírito, pede ao escritor que corresponda a seu gosto predominante e qualifica invariavelmente de notável ou *bem-escrita* a obra ou a passagem que agradou a sua imaginação idealista, alegre, licenciosa, triste, sonhadora ou positiva.

Em suma, o público é composto de numerosos grupos que nos gritam:

- Console-me.

100

- Divirta-me.

- Entristeça-me.

- Enterneça-me.

- Faça-me sonhar.

- Faça-me rir.

- Faça-me vibrar.

- Faça-me chorar.

- Faça-me pensar.

Solitários, alguns espíritos de elite pedem ao artista:

- Faça alguma coisa bela, na forma que mais lhe convier, segundo seu temperamento.

O artista tenta, com ou sem sucesso.

O crítico só deve apreciar o resultado pela natureza do esforço; e não tem o direito de se preocupar com as tendências.

Isso já foi escrito mil vezes. Será preciso repeti-lo sempre.

Depois, portanto, das escolas literárias que quiseram dar-nos uma visão deformada, sobre-humana, poética, entendedor, encantadora ou soberba da vida, veio uma escola realista ou naturalista que pretendeu mostrar-nos a verdade, nada além da verdade e toda a verdade.

É preciso admitir, com o mesmo interesse, essas teorias de arte tão diferentes e julgar as obras que elas produzem unicamente do ponto de vista de seu valor artístico, aceitando *a priori* as ideias gerais de onde nasceram.

Contestar o direito de um escritor de fazer uma obra poética ou uma obra realista é querer forçá-lo a modificar seu temperamento, é recusar sua originalidade; não lhe permitir servir-se do olhar e da inteligência que a natureza lhe deu. 101

Censurá-lo por ver as coisas belas ou feias, pequenas ou épicas, graciosas ou sinistras, é censurá-lo por ser constituído desta ou daquela maneira e por não ter uma visão concordante com a nossa.

Deixemo-lo livre para compreender, observar, conceber como lhe agrada, contanto que seja um artista. Tornemo-nos poeticamente exaltados para julgar um idealista e provemos-lhe que seu sonho é medíocre, banal, não suficientemente louco ou magnífico. Mas, se julgamos um naturalista, mostremos-lhe em que a verdade na vida difere da verdade em seu livro.

É evidente que escolas tão diferentes devem empregar processos de composição absolutamente opostos.

O romancista que transforma a verdade constante, brutal e

desagradável, para tirar dela uma aventura excepcional e sedutora, deve, sem preocupação exagerada com verossimilhança, manipular os acontecimentos a seu capricho, prepará-los e ordená-los para agradar ao leitor, comovê-lo ou enternecê-lo. O plano de seu romance não é senão uma série de combinações engenhosas que conduzem com destreza ao desenlace. Os incidentes são dispostos e graduados em direção ao ponto culminante e ao efeito do fim, acontecimento capital e decisivo que satisfaz a todas as curiosidades despertadas no início, põe uma barreira ao interesse e arremata a história contada tão completamente, que não desejamos mais saber em que se transformarão no dia seguinte os personagens mais atraentes.

102 Pelo contrário, o romancista que pretende dar-nos uma imagem exata da vida deve evitar com cuidado toda concatenação de acontecimentos que pareça excepcional. Seu objetivo não é, absolutamente, contar-nos uma história, divertir-nos ou enternecer-nos, mas forçar-nos a pensar, a compreender o sentido profundo e oculto dos acontecimentos. Por força de ter visto e meditado, ele olha o universo, as coisas, os fatos e os homens, de certa maneira que lhe é própria e que resulta do conjunto de suas observações refletidas. É esta visão pessoal do mundo que procura comunicar-nos, reproduzindo-a num livro. Para nos comover, como ele próprio comoveu-se ante o espetáculo da vida, deve reproduzi-la diante de nossos olhos com escrupulosa semelhança. Deverá, portanto, compor sua obra de maneira tão hábil, tão dissimulada, e na aparência tão simples, que seja impossível perceber e indicar seu plano, descobrir-lhe as intenções.

Em lugar de maquinar uma aventura e de a envolver de forma a torná-la interessante até o desenlace, tomará seu ou seus personagens em um certo período de sua existência e os conduzirá, por transições naturais, até o período seguinte. Mostrará, dessa forma, ora como os espíritos se modificam sob a influência das circunstâncias ambientes, ora como se desenvolvem os sentimentos e as paixões,

como se ama, como se odeia, como se combate em todos os meios sociais, como lutam os interesses burgueses, os interesses do dinheiro, os interesses da família, os interesses políticos.

A habilidade de seu plano não consistirá, pois, absolutamente, na emoção ou no encanto, em um início atraente ou em uma catástrofe comovente, mas na sagaz reunião de pequenos fatos constantes, donde emanará o sentido definitivo da obra. Se faz conterem-se em trezentas páginas dez anos de uma vida, para mostrar qual foi, no meio de todos os seres que a rodearam, sua significação particular e bem característica, deverá saber eliminar, entre os miúdos acontecimentos inumeráveis e quotidianos, todos aqueles que lhe são inúteis, pondo em evidência, de forma especial, todos os que passariam despercebidos pelos observadores pouco clarividentes e que dão ao livro sua importância, seu valor de conjunto.

Compreende-se que semelhante maneira de compor, tão diferente do antigo processo visível a todos os olhos, confunda frequentemente os críticos; e que eles não descubram todos os fios tão finos, tão secretos, quase invisíveis, empregados por certos artistas modernos em lugar da astúcia única que tinha nome: intriga.

103

Em suma, se o romancista de ontem escolhia e contava as crises da vida, os estados agudos da alma e do coração, o romancista de hoje escreve a história do coração, da alma e da inteligência no estado normal. Para produzir o efeito que persegue, isto é, a emoção da simples realidade, e para fazer emanar o ensinamento artístico que almeja dela retirar, ou seja, a revelação do que é verdadeiramente o homem contemporâneo perante seus olhos, não deverá empregar senão fatos de uma verdade irrecusável e constante.

Mas, colocando-nos no próprio ponto de vista desses artistas realistas, podemos discutir e contestar sua teoria que parece poder resumir-se nestas palavras: “Nada além da verdade e toda a verdade.”

Sendo sua intenção fazer emanar a filosofia de certos fatos constantes e correntes, deverão frequentemente corrigir os acon-

tecimentos em benefício da verossimilhança e em detrimento da verdade, porque “O verdadeiro pode às vezes não ser verossímil”<sup>89</sup>.

O realista, se é um artista, procurará não nos mostrar a fotografia banal da vida, porém, nos dará visão mais completa, mais surpreendente e mais conveniente do que a própria realidade.

Contar tudo seria impossível, pois, para isso, seria necessário ao menos um volume por dia, para enumerar a multidão de incidentes insignificantes que preenchem nossa existência.

Impõe-se, portanto, uma escolha – o que constitui um primeiro golpe na teoria de toda a verdade.

A vida, além do mais, é composta das coisas mais diferentes, mais imprevisas, mais contrárias, mais disparatadas; é brutal, sem ordem, sem continuidade, cheia de catástrofes inexplicáveis, ilógicas e contraditórias, que devem ser classificadas no capítulo *faits divers*<sup>90</sup>.

104 Eis por que o artista, tendo escolhido seu tema, não toma, desta vida atravancada de acasos e futilidades, senão os detalhes característicos úteis a seu assunto, pondo de lado todo o resto. Um exemplo entre mil: o número de pessoas que morrem a cada dia por acidente é considerável; mas podemos fazer cair uma telha na cabeça de um personagem principal, ou atirá-lo sob as rodas de um carro, no meio de uma narrativa, a pretexto de que é preciso dar conta do acidente?

Por outro lado, a vida deixa tudo no mesmo plano, precipita os fatos ou os arrasta indefinitivamente. A arte, diferentemente, consiste em usar de precauções, em arranjar transições sábias e dissimuladas, em pôr em evidência, pela simples habilidade da com-

---

89 Verso de Boileau (1636-1711), bastante conhecido, da *Arte poética* (1674): “*Le vrai peut quelquefois n’être pas vraisemblable*” (III, 48).

90 Literalmente. “fatos diversos”; no contexto, contudo, significa certa seção dos jornais que trata dos “fatos do dia”, isto é, que contém notícias várias sobre os acontecimentos do cotidiano.

posição, os acontecimentos essenciais, dando a todos os outros o grau de relevo que lhes convenha, segundo sua importância, para produzir a sensação profunda da verdade especial que se quer mostrar.

Representar a verdade consiste, pois, em dar a ilusão completa da verdade, segundo a lógica ordinária dos fatos, e não em transcrevê-los servilmente na desordem de sua sucessão.

Concluo, daí, que os realistas de talento deveriam chamar-se, antes, ilusionistas.

Que puerilidade, aliás, acreditar na realidade, quando cada um de nós traz a sua no pensamento e nos órgãos! Nossos olhos, nossos ouvidos, nosso olfato, nosso paladar diferentes criam tantas verdades quanto são os homens sobre a terra. E nossos espíritos que recebem as instruções desses órgãos, diversamente impressionados, compreendem, analisam e julgam como se cada um de nós pertencesse a uma outra raça.

Cada um de nós constrói para si, portanto, simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, desonesta ou lúgubre, segundo sua natureza. E o escritor não tem outra missão senão reproduzir fielmente essa ilusão, com todos os procedimentos de arte que aprendeu e de que pode dispor.

105

Ilusão do belo, que é uma convenção humana! Ilusão do feio, que é uma opinião cambiante! Ilusão da verdade, que nunca muda! Ilusão do ignóbil, que atrai tantos seres! Os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão particular.

Não nos indignemos, pois, contra qualquer teoria, pois cada uma é simplesmente a expressão generalizada de um temperamento que se analisa.

Há duas, sobretudo, que discutimos com frequência, opondo-as uma à outra, em lugar de as admitir uma e outra: a do romance de análise pura e a do romance objetivo. Os partidários da análise querem que o escritor se dedique a indicar as mínimas evoluções de um espírito e todos os mais concretos motivos que determinam

nossas ações, não concedendo ao fato em si mesmo senão uma importância muito secundária. O fato é o ponto de chegada, um simples limite, o pretexto do romance. Seria necessário, pois, segundo eles, escrever essas obras precisas e sonhadas, onde a imaginação se confunde com a observação à maneira de um filósofo compondo um livro de psicologia, expor as causas tomando-as em suas mais remotas origens, dizendo todos os porquês de todas as intenções e discernir todas as reações da alma agindo sob o impulso dos interesses, das paixões ou dos instintos.

Os partidários da objetividade (que vil palavra!) pretendem, ao contrário, dar-nos a representação exata do que tem lugar na vida, evitando com cuidado toda explicação complicada, toda dissertação sobre os motivos, e limitam-se a fazer passar sob nossos olhos os personagens e os acontecimentos.

Para eles, a psicologia deve estar oculta no livro como está na realidade sob os fatos da existência.

O romance concebido desta maneira ganha em interesse, em movimento na narrativa, em cor, em agitação de vida.

106

Assim, em lugar de explicar longamente o estado de espírito de um personagem, os escritores objetivos procuram a ação ou o gesto que esse estado de alma deve originar facilmente nesse homem, em uma situação determinada. E o fazem conduzir-se de tal forma, do princípio ao fim do volume, 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. Ocultam, pois, a psicologia, em lugar de a ostentar, 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 forma ganha em sinceridade. Em primeiro lugar, é mais verossímil, pois as pessoas que vemos agir em nossa volta não nos contam absolutamente os motivos a que obedecem.

É preciso, além disso, ter em mente que, se à força de observar os homens podemos determinar sua natureza com exatidão bastante para prever sua maneira de ser em quase todas as circunstâncias, se podemos dizer com precisão “Tal homem de tal temperamento, em tal caso fará isto”, não se segue de modo algum que possamos determinar, uma a uma, todas as secretas evoluções de seu pensamento, que não é o nosso, todas as misteriosas solitações de seus instintos, que não são iguais aos nossos, todas as incitações confusas de sua natureza, cujos órgãos, nervos, sangue e carne são diferentes dos nossos.

Qualquer que seja o gênio de um homem fraco, afável, sem paixões, amando unicamente a ciência e o trabalho, jamais poderá ele transportar-se tão completamente para a alma e para o corpo de um homem vigoroso, sensual, violento, sublevado por todos os desejos e mesmo por todos os vícios, a ponto de compreender e indicar os impulsos e as sensações mais íntimas desse ser tão diferente, embora consiga prever e contar muito bem todos os atos de sua vida.

Em suma, o que faz psicologia pura não pode senão substituir-se a todos os seus personagens nas diferentes situações em que os coloca, pois lhe é impossível mudar seus 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 as que nos rodeiam. Nossa visão, nosso conhecimento do mundo, adquirido com a ajuda de nossos sentidos, nossas ideias sobre a vida, não podemos deixar de transportá-los, em parte, para cada um dos personagens cujo ser íntimo e desconhecido pretendemos revelar. Por conseguinte, somos sempre nós que nos mostramos no corpo de um rei, de um assassino, de um ladrão, de um homem honrado, de uma cortesã, de uma religiosa, de uma moça ou de uma vendedora de mercado, pois somos obrigados a pôr assim o problema: “Se eu fosse rei, assassino, ladrão, cortesã, religiosa, moça ou vendedora de mercado, o que eu

faria, o que *eu* pensaria, como *eu* agiria?”. Não modificamos, pois, os nossos personagens, senão mudando a idade, o sexo, a situação social e todas as circunstâncias da vida do nosso *eu*, que a natureza rodeou de uma barreira de órgãos infranqueável.

A habilidade consiste em não deixar que o leitor reconheça este *eu* sob todas as diversas máscaras que nos servem para ocultá-lo.

Mas, se, sob o ponto de vista exclusivo da complexa exatidão, a pura análise psicológica é contestável, ela pode, entretanto, dar-nos obras de arte tão belas quanto todos os outros métodos de trabalho.

Eis aí hoje os simbolistas. Por que não? Seu sonho de artista é respeitável; e eles têm a particularidade interessante de saberem e proclamarem a extrema dificuldade da arte.

Com efeito, é preciso ser muito louco, muito audacioso, muito presunçoso ou muito tolo para ainda escrever hoje! Depois de tantos mestres de naturezas tão variadas, de gênios tão múltiplos, o que resta a fazer que não tenha sido já feito? Quem pode gabar-se, entre nós, de ter escrito uma página, uma frase, que não se encontre já, mais ou menos parecida, em alguma parte? Quando lemos, nós, 108 tão saturados de escritura francesa, que todo nosso corpo nos dá a impressão de ser uma pasta feita de palavras, encontramos alguma vez uma linha, um pensamento que não nos seja familiar, do qual não tenhamos, ao menos, o confuso pressentimento?

O homem que procura apenas distrair seu público pelos meios já conhecidos escreve com confiança, na candura de sua mediocridade, obras destinadas à multidão ignorante e ociosa. Mas aqueles sobre os quais pesam todos os séculos da literatura passada, aqueles a quem nada satisfaz, a quem tudo desgosta, porque sonham mais alto, a quem tudo parece já deflorado, a quem a própria obra dá sempre a impressão de um trabalho inútil e vulgar, chegam a julgar a arte literária uma coisa inapreensível, misteriosa, revelada por apenas algumas páginas dos maiores mestres.

Vinte versos, vinte frases, lidos de um fôlego, fazem-nos estremecer até o coração como uma revelação surpreendente; mas os versos seguintes se parecem com todos os versos, a prosa que corre em seguida se parece com todas as prosas.

Os homens de gênio não sentem absolutamente, sem dúvida, essas angústias e esses tormentos, pois trazem em si uma força criadora irresistível. Não julgam a si próprios. Os outros, nós que somos simplesmente trabalhadores conscientes e tenazes, não podemos lutar contra o invencível desencorajamento, senão pela continuidade do esforço.

Dois homens, pelos seus ensinamentos simples e luminosos, deram-me essa força de tentar sempre: Louis Bouilhet<sup>91</sup> e Gustave Flaubert.

Se falo aqui deles e de mim, é porque seus conselhos, resumidos em poucas linhas, serão talvez úteis a alguns jovens menos confiantes em si próprios do que em geral somos quando começamos nas letras.

Bouilhet, que conheci primeiramente na intimidade, dois anos antes de ganhar a amizade de Flaubert, à força de me repetir que cem versos, talvez menos, são suficientes para a reputação de um artista, se forem irrepreensíveis e se contiverem a essência do talento e da originalidade de um homem, mesmo de segunda ordem, faz-me compreender que o trabalho contínuo e o conhecimento profundo da profissão podem, um dia de lucidez, de potência e de treino, pelo feliz encontro de um assunto bem de acordo com todas as tendências de nosso espírito, permitir a eclosão de uma obra curta, única e tão perfeita quanto nos seja possível produzir.

Compreendi em seguida que os escritores mais conhecidos quase nunca deixam mais de um volume, e que é preciso, antes de tudo, ter essa oportunidade de encontrar e discernir, no meio da

---

91 Louis-Hyacinthe Bouilhet (1822-1868), escritor francês, amigo de Flaubert (1821-1880).

multidão de matérias que se apresentam à nossa escolha, aquela que observará todas as nossas faculdades, todo o nosso valor, toda a nossa potência artística.

Mais tarde, Flaubert, que via algumas vezes, tomou afeição por mim. Ousei submeter-lhe alguns ensaios. Ele os leu com bondade e respondeu-me: “Não sei se tem talento. O que me trouxe prova uma certa inteligência, mas nunca se esqueça disso, jovem, que o talento – segundo a frase de Chateaubriand<sup>92</sup> – não é senão uma longa paciência. Trabalhe.”

Trabalhei e voltei frequentemente a sua casa, compreendendo que isso lhe agradava, porque pôs-se a me chamar, rindo, seu “discípulo”.

110 Durante sete anos, fiz versos, fiz contos, fiz novelas e fiz mesmo um drama detestável. Nada disso restou. O mestre lia tudo e, depois, no domingo seguinte, ao almoço, desenvolvia suas críticas e incutia em mim, pouco a pouco, dois ou três princípios que são o resumo de seus longos e pacientes ensinamentos: “Se se tem originalidade”, dizia, “é preciso, antes de tudo, desenvolvê-la; se não se tem, é necessário adquirir uma.”

O talento é uma longa paciência. – Trata-se de olhar tudo o que se quer exprimir por bastante tempo e com bastante atenção, para descobrir um aspecto que não tenha sido visto e dito por ninguém. Há, em tudo, algo de inexplorado, pois estamos habituados a não nos servir dos nossos olhos, senão com a recordação do que se pensou antes de nós a respeito do que contemplamos. A mínima coisa contém um pouco de desconhecido. Encontremo-lo. Para descrever um fogo que flameja ou uma árvore na planície, permaneçamos em frente desse fogo e dessa árvore até que já não se assemelhem, para nós, a nenhuma outra árvore e a nenhum outro fogo.

---

92 Lapso de Maupassant. A frase na realidade é de Buffon [N.O.:Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788), naturalista, matemático e escritor francês]. [N.E.E]

É dessa forma que nos tornamos originais.

Tendo enunciado, por outro lado, a verdade de que não há no mundo inteiro dois grãos de areia, duas moscas, duas mãos ou dois narizes absolutamente iguais, ele me forçava a exprimir, em algumas frases, um ser ou um objeto, de maneira a particularizá-lo nitidamente, a distingui-lo de todos os outros seres ou de todos os outros objetos da mesma raça ou da mesma espécie.

“Quando passar em frente de um merceeiro sentado a sua porta,” dizia-me, “de um porteiro fumando seu cachimbo, de um ponto de fiacres de aluguel, mostre-me esse merceeiro ou esse porteiro, sua atitude, toda sua aparência física, contendo também, indicada pela feição da imagem, toda sua natureza moral, de modo que eu não o confuda com nenhum outro merceeiro ou porteiro, e faça-me ver, por uma simples palavra, que certo cavalo de fiacre não se assemelha aos outros cinquenta que o seguem ou precedem.”

Desenvolvi já em outro lugar<sup>93</sup> suas ideias sobre o estilo. Elas têm muitos pontos de contato com a teoria da observação que acabo de expor.

Seja lá o que for que queiramos dizer, não há senão uma palavra para o exprimir, um verbo para o animar e um adjetivo para o qualificar. É preciso, pois, procurar, até que os tenhamos descoberto, esse vocábulo, esse verbo e esse adjetivo, e nunca nos contentarmos com o mais ou menos, nunca recorrermos a fraudes, mesmo felizes, ou a palhaçadas da linguagem para evitar a dificuldade.

Podem-se traduzir e indicar as coisas mais sutis, aplicando este verso de Boileau: “De uma palavra colocada em seu lugar [Malherbe] ensina o poder.”<sup>94</sup>

93 No estudo intitulado “Gustave Flaubert”, publicado como prefácio ao volume *Cartas de Gustave Flaubert a George Sand* (1884).

94 “*D’un mot mis en sa place [Malherbe] enseigne le pouvoir*”. (Boileau, *Art poétique*, I, p.33). Sem o sujeito da oração, presente em verso anterior ao citado e que inserimos entre colchetes, a passagem resta sintaticamente truncada.

Não há absolutamente necessidade do vocabulário bizarro, complicado, numeroso e chinês que nos é imposto hoje com o nome de escritura artística, para fixar todos os matizes do pensamento; mas é preciso discernir com extrema lucidez todas as modificações do valor de uma palavra, segundo o lugar que ela ocupa. Empreguemos menos substantivos, verbos e adjetivos de sentidos quase inapreensíveis, e mais frases diferentes, diversamente construídas, engenhosamente talhadas, cheias de sonoridades e de ritmos sábios. Esforcemo-nos para ser estilistas excelentes, mais do que colecionadores de termos raros.

É, com efeito, mais difícil manejar a frase segundo nosso capricho, fazê-la tudo dizer, mesmo o que ela não exprime, enchê-la de subentendidos, de intenções secretas e não formuladas, do que inventar expressões novas ou procurar, no fundo de velhos livros desconhecidos, todas aquelas cujo uso e significação perdemos e que constituem para nós como que um vocabulário morto.

112 A língua francesa, aliás, é uma água pura que os escritores afetados nunca puderam nem poderão turvar. Cada século jogou nessa corrente límpida suas modas, seus arcaísmos pretenciosos e suas preciosidades, sem que nada tenha sobrevivido dessas tentativas inúteis, desses esforços importantes. A natureza desta língua é ser clara, lógica e nervosa. Ela não se deixa enfraquecer, obscurecer ou corromper.

Os que fazem hoje imagens, sem se porem em guarda contra os termos abstratos, os que fazem cair a chuva e o granizo na *limpidez* dos vidros, podem também jogar pedras na simplicidade de seus confrades! Elas tingirão talvez os confrades que têm um corpo, mas não alcançarão jamais a simplicidade que não têm.

La Guillette, Étretat, setembro de 1887.

## **MAURICE BARRÈS** (Charmes, 1862 – Paris, 1923)

Escritor e homem político, foi considerado o pai do nacionalismo francês. Em 1888, com o lançamento da obra *O culto de mim*, destacou-se na literatura francesa. Publicou outras obras de popularidade, tais como: *Sob o olhar dos bárbaros*, *Um homem livre*, *O jardim de Berenice*, *O inimigo das leis*, *O romance da energia nacional* etc.

Na política, foi eleito em 1889, pela primeira vez, para a Câmara dos Deputados como um *boulangista* (movimento considerado de extrema-direita) e teria um papel político importante para o resto de sua vida.

## UM HOMEM LIVRE

(1889)

### Prefácio<sup>95</sup>

*Ofereço este livro a alguns colegas de Paris e do interior*

Escrevo para as crianças e os mais jovens. Seria vaidade minha, se me contentasse apenas com os adultos, pois a leitura não teria nenhuma utilidade para eles. Seja porque tiveram as mesmas experiências descritas aqui, que sistematizaram suas vidas, ou porque não me entenderiam, já que não gostaram delas. Em ambos os casos, essa leitura seria supérflua.

Os colegas são talvez os únicos seres de quem podemos reclamar. E a metade deles são pequenos toscos que envenenam a vida dos outros. Nós adultos isolamo-nos, divertimo-nos, segundo o sistema que mais nos convém. Na escola, eles são submetidos a uma disciplina que não escolheram, o que é abominável. Há seis ou sete anos, tomo nota, com pesar, dos nomes das crianças que se suicidaram. É uma longa lista que nem ousou publicar. Gostaria de dedicar este livrinho à memória deles, mas eternizar seus nomes pareceu-me ir contra suas intenções.

Se eles me tivessem lido, creio que não teriam tomado essa decisão tão extrema. Essas almas delicadas e preguiçosas foram certamente mal informadas. Elas acreditaram que há seriedade no mundo. Davam importância a cinco ou seis coisas. Ao experimentarem a desilusão, saíram da vida. O essencial é se convencer de que há somente modos de ver, que cada um contradiz o outro. Podemos, com um pouco de habilidade, vê-los todos da mesma maneira. Assim, considerando que são causados por nada, sofreremos menos.

---

95 Traduzido por Mônica Fiuza BF.

Detalhando esses princípios e ilustrando-os com pequenos exemplos extraídos da simples existência quotidiana, acredito que o meu livro possa ser útil.

Alguns amigos que tenho na política afirmaram que, nos últimos séculos, os seres de nossa raça, isto é, os espíritos religiosos, já gostavam de fazer proselitismo. Trancavam, às vezes, os espíritos rebeldes em uma cela de ferro em brasa e o materialista era, então, obrigado a saltar de um pé para o outro até modificar sua concepção do universo. Ainda é deste modo que a Providência age para nos tornar idealistas. Nosso sentimento elevado sobre o problema da vida é feito de uma perpétua inquietação. Não sabemos em que pé devemos dançar.

Tenho um grande prazer com essa desgraça. Procurar constantemente a paz e a felicidade, com a convicção de que nunca as encontraremos, eis a solução que proponho. É preciso achar sua felicidade nas experiências que temos e não nos resultados que elas parecem nos prometer. Vamos nos divertir no processo, sem preocupação com o fim. Escaparemos, assim, do mal-estar habitual das crianças honradas, que reside na desproporção entre o objeto sonhado e o alcançado.

115

Jérôme Paturot apostara sua felicidade em uma posição social. Isso é para almas pequenas! No entanto, como ele teria sido feliz se tivesse seguido meu método! Afastando-se de sua busca e não dando a mínima importância ao objetivo que perseguia! Não se pode negar que sua existência foi muito estranha. Como não seguiu meu sistema, talvez tenha sido o único que não sentisse prazer com seus avatares. Para mim, que vivo entre os homens, com o coração desconfiado e sem gosto na boca, hesitarei sempre entre os sonhos de Paturot e os dos místicos. Tanto uns quanto os outros, como eu, agitam-se, pois o quotidiano da vida não pode satisfazê-los. Todavia, sempre pensei que, entre todos, Inácio de Loyola fora o mais genial, eu diria o príncipe dos psicólogos, porque ele declara, na última linha

de seus *Exercícios espirituais*, ou lista mecânica de maneiras para trazer paz à alma: “E agora o fiel deve só recomeçar.”

Isso é admirável. Trabalha-se durante meses para encontrar a felicidade, acredita-se que finalmente a conquistou; quando mais a deseja, mais se aproxima dela: recomece, então. Sonhemos todas as manhãs com muita força, mas saibamos que nossos sonhos não se realizarão. Sejamos ardentes e cétricos. Bem fácil com o lindo temperamento que todos temos hoje.

Acredito ter exposto e justificado esse método na ficção que vamos ler. Preferia resumi-lo em um símbolo, descrevê-lo em vinte e cinco páginas eruditas, muito herméticas e um pouco tristes; porém, preocupado apenas em ajudar aqueles que amo, escolho a forma mais infantil que possamos imaginar: um diário.

M.B.

## REFERÊNCIAS

116

ECO, U. *Lector in fabula*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1988.

GENETTE, G. *Seuils*, Editions du Seuil, Paris, 1987.

NOIRAY, J. *Préfaces des romans français du XIXe siècle – Anthologie*. Editions Livre de Poche, Paris, 2007.

<https://gallica.bnf.fr/>

