

As reflexões literárias na carta de Maupassant

Dra. Brigitte Monique Hervot¹ (UNESP)

Resumo:

Partindo da premissa de que as missivas de epistológrafos escritores denotam uma preocupação que vai além do desejo de se comunicar com alguém distante, trata-se, neste artigo, de analisar algumas cartas de Guy de Maupassant (1850-1893) nas quais existe um pensamento crítico e dinâmico da literatura. Usando a correspondência como um espaço onde é possível pensar e escrever sobre a criação artística, o escritor francês, por meio de um diálogo epistolar com profissionais e outros, constrói sua concepção estética de literatura. Ver-se-á que as reflexões de ordem estética, não raramente, são reencontradas — às vezes idênticas — em ensaios e artigos teóricos, passando assim da esfera privada para a pública. É no confronto desses textos de gêneros diferentes que se percebe que Maupassant definiu, antes mesmo de se tornar célebre, a sua concepção de escrita literária e defendeu os mesmos princípios durante a vida toda.

Palavras-chave: Guy de Maupassant, literatura francesa, século XIX, correspondência, epistolografia.

Introdução

Embora Guy de Maupassant tenha se recusado abertamente a discutir questões de arte e de literatura, em uma época em que essas discussões eram mais do que comuns, tanto nos salões literários dos mestres mais destacados da literatura francesa quanto nos jornais, o escritor deixa entrever na sua correspondência uma concepção bem definida da arte, em particular, da arte literária. Na verdade, Maupassant nunca parou de pensar sobre sua prática, bem como sobre o status simbólico e a função social do escritor. Por isso, sem afirmar que suas cartas servem essencialmente de base para um pensamento conceitual, é possível dizer que sua correspondência surge como um espaço onde se reflete sobre a criação artística, pois suas cartas invariavelmente denotam uma preocupação que vai além do desejo de se comunicar com alguém distante.

Não se pode esquecer que ele é discípulo de Flaubert e, para este, o programa subjacente às suas cartas é precisamente falar a respeito de literatura. Claro, a *causerie littéraire*, expressão de Flaubert, está ligada à idéia de certa comunidade intelectual que fala uma língua diferente da dos editores, dos críticos e dos leitores. Essa língua, isto é, a literatura, não é falada exclusivamente nos livros; para sobreviver, precisa de alguém que a pratique, de um espaço próprio onde possa ser refletida e discutida por um leitor privilegiado, e não apenas ser apreciada e criticada pelo leitor comum. Os cenáculos, círculos, jantares, são parte desse espaço, mas é também em sua correspondência que os autores procuram esse outro domínio para viver e pensar a literatura. Assim, além da simples manifestação de amizade, a carta serve de suporte para uma crítica entre profissionais da escrita, entre pessoas "nascidas para isso", como dizia Flaubert.

1. Os traços gerais da crítica de Maupassant em suas cartas

Maupassant, em várias ocasiões, escreve cartas a seus amigos e colegas – o próprio Flaubert, Zola, os Goncourt, Turgueniev, Brunetière, entre outros – para lhes dar sua opinião a respeito de suas obras. Acrescenta a esse exercício crítico as noções de ternura, de simpatia presente no interesse estético que cada um dos correspondentes despertou nele enquanto criador. É interessante observar que, à primeira vista, a crítica de Maupassant parece um pouco sucinta, vaga,

impressionista e, até mesmo, em alguns casos, excessivamente elogiosa. Veja-se, por exemplo, uma breve carta que escreveu a Turgueniev em 12 de maio de 1877, na qual alude à importância da análise psicológica no romance do escritor russo, segundo ele, um dos maiores gênios da literatura russa:

Senhor e caro Mestre,

Como tentei em vão encontrar o senhor por duas vezes, não quero ficar mais tempo sem lhe dizer minha admiração profunda, absoluta, por suas *Terres vierges*, que teve a gentileza de me mandar.

Com certeza é um dos livros mais bonitos que conheço e que, sobretudo, me marcou por um tipo de sagacidade tranqüila que desce no fundo das coisas e das pessoas. O senhor nos faz sentir o que é o povo russo, seu temperamento, as sutilezas originais de sua mente, e nos sentimos viver até o final em uma atmosfera da Rússia.

Obrigado, caro Mestre, e acredite em minha devoção profunda e respeitosa. (carta 70, 12 de maio de 1877)²

Um ano depois, Maupassant escreve a Émile Zola para manifestar também sua opinião positiva sobre o romance intitulado *Page d'amour*, destacando, desta vez, a questão do estilo, da construção da personagem e da originalidade:

Caro Mestre,

Tinha a intenção de visitar o senhor hoje à noite com *os outros da meia-dúzia*, mas como será impossível, não quero ficar mais tempo sem lhe agradecer e dizer a admiração que tenho pela sua *Page d'Amour*.

Se não for o mais colorido de seus romances, é o mais perfeito de estilo, a meu ver, e um dos mais humanos, mais verdadeiros.

Acho Hélène uma de suas criações mais bonitas, absolutamente magnífica de cabo a rabo.

Essa obra segue uma direção simples e grande, com adoráveis páginas. O baile de crianças é uma das que mais me surpreendeu.

Mlle Isabelle é ótima!

Tenho a intenção de lhe dizer, com mais tempo, quando vir o senhor, caro Mestre, tudo aquilo que penso de seu livro, e lhe peço para acreditar que sou um de seus amigos mais devotos e um de seus mais ardentes admiradores. (carta 94, 24 de abril de 1878)

Outro bilhete mandado a Edmond de Goncourt, em 9 de maio de 1879, revela a mesma forma e o mesmo tom. Novamente ressalta a profundidade da análise psicológica, a junção da observação e da forma poética, e destaca a importância do final da obra que, como se verá mais adiante, constitui um dos princípios da arte romanesca de Maupassant:

Senhor e caro Mestre,

Acabo de receber e de ler seu livro [*Les Frères Zemganno*].

Creio que seja um de seus mais bonitos, isto é, um dos mais bonitos desta época: e está repleto de um encanto penetrante e triste, de uma poesia na verdade, de uma compaixão particular que fazem dele uma obra singular, única, absolutamente emocionante e sedutora.

O final tão simples é um dos mais comoventes que conheço; e o senhor nos fez entender, com todo o poder e a agilidade de seu estilo, esse ciúme do irmão estropeado, de tal forma que ficamos emocionados tal como diante das paixões que encontramos a cada dia. (carta 134, 9 de maio de 1879)

Tal visão crítica, se comentada à luz da concepção teórica de Harold Bloom, mostra que Maupassant não sofria da "angústia da influência". Não negava a continuidade, embora procurasse recriar os dados recebidos de seus diversos mestres em busca de sua própria identidade poética. Nesse processo de leitura de seus antecessores e contemporâneos, o artista mais jovem encontra seu

caminho para fazer a sua própria obra acontecer. Assim, nesses três bilhetes acima reproduzidos, destaca princípios estéticos que se refletirão em suas concepções críticas e na maioria de suas obras.

Deve-se dizer que a brevidade dessas críticas provavelmente se deva ao fato de que Maupassant estava sempre em contato com os autores lidos e, sobretudo, à carga de trabalho que não lhe deixava tempo livre para uma correspondência crítica extensa. Assim, muitas vezes, as cartas apenas introduzem um tema que Maupassant tem a oportunidade de debater posteriormente com o autor em pessoa. Em outras ocasiões, faz referência a um artigo mais profundo publicado em um jornal da época, justificando assim a ausência de uma avaliação acurada na carta ou no bilhete. Quanto ao tom dos elogios, justifica-se pela relação de respeito e amizade que Maupassant tinha com a maioria de seus correspondentes.

De modo geral, seus correspondentes literários têm as mesmas preocupações, sejam estéticas ou materiais, especialmente em relação à dificuldade de viver de sua profissão e de encontrar um editor. Aliás, boa parte da correspondência de Maupassant – as cartas aos editores, aos críticos e outros agentes literários – diz apenas respeito à gestão material de sua carreira e contém a busca de apoios e relações, bem como os comentários acerca da posição atingida, esperada ou a ser tomada, acerca da fortuna ou do prestígio esperado com a publicação de uma obra ou outra. As responsabilidades financeiras que pesavam sobre o escritor em sua vida privada obrigavam-no a se preocupar com o dinheiro. Assim, é fácil identificar na sua correspondência inúmeros exemplos de relações com os jornais e com os editores que dão uma imagem precisa das relações sociais no meio literário.

2. Duas cartas endereçadas a Paul Alexis e a Maurive Vaucaire

No que concerne às preocupações estéticas de Maupassant, muitas cartas e bilhetes contêm trechos que revelam o pensamento do autor, e, é justamente por causa dessa riqueza de informações, que escolhi, nesse momento, restringir minha análise a duas cartas mais representativas e esclarecedoras e confrontá-las com o ensaio teórico "Le Roman" que antecede um romance seu, *Pierre et Jean*, publicado em 1888. Pela leitura desses textos, torna-se evidente que Maupassant definiu, antes mesmo de se tornar célebre, a sua concepção de escrita literária e defendeu os mesmos princípios durante a vida toda.

No dia 17 de janeiro de 1877, Maupassant escreve para seu amigo Paul Alexis uma carta que ele próprio define como "uma profissão de fé literária completa tal qual uma confissão." (carta 60, 17 de janeiro de 1877) Ao se debruçar sobre a redação de uma obra conjunta, *Les Soirées de Médan*, escrita pelo Grupo dos Seis, o autor inicia sua reflexão com uma declaração de independência de espírito, herdada de Flaubert, e se liberta de qualquer compromisso em relação a qualquer grupo literário: "Acredito tão pouco no naturalismo e no realismo quanto no romantismo. Essas palavras em minha opinião não significam absolutamente nada e servem apenas para querelas de temperamentos opostos." (carta 60, 17 de janeiro de 1877)

Três anos depois, em 17 de abril de 1880, em um texto endereçado ao diretor do jornal *Le Gaulois*, que deseja saber como surgiu o livro *Les Soirées de Médan*, Maupassant reafirma a mesma idéia e admite que, não sendo ainda escritor de verdade, não poderia "ter a pretensão de pertencer a nenhuma escola." (1880) Essa independência permite-lhe apreciar qualquer tipo de texto sem nenhum dogmatismo. Como diz ele, "admiro indistintamente tudo aquilo que me parece superior, em todos os séculos e todos os gêneros." (1880) Essa vontade de não ter nenhum elo, tanto no plano da vida pessoal quanto no da vida literária, valeu-lhe muitas críticas e inimizades. Por outro lado, permitiu-lhe produzir obras-primas universais que revelam uma arte de compor baseada em princípios estéticos bem definidos e fundamentados em conceitos interligados entre si, como o temperamento, o talento, a originalidade e o trabalho.

O primeiro conceito, implicitamente relacionado ao cientificismo do final do século XIX, em particular ao determinismo de Taine, volta e meia marca o pensamento do escritor. Na mesma carta ao diretor do jornal *Le Gaulois*, ao esclarecer a origem da obra em conjunto, usa o termo. Diz ele:

“Somos simplesmente alguns amigos que, levados por uma admiração comum, se encontraram na casa de Zola, e que, depois, uma afinidade de temperamentos, uns sentimentos muito parecidos acerca de tudo, uma mesma tendência filosófica uniram cada vez mais.” (1880)

O temperamento, ou seja, a natureza do ser que cria, permite ao artista uma liberdade de composição, pois como Maupassant escreve a seu amigo Alexis, "Tudo pode ser bonito qualquer que seja o tempo, o país, a escola, etc. porque existem escritores de todos os temperamentos." (carta 60, 17 de janeiro de 1877) Em outras palavras, para ele, a arte está ligada à natureza pessoal de cada artista, conceito por sua vez ligado a outro, o talento, definido pelo autor como "um fluido literário" (carta 60, 17 de janeiro de 1877), que é a condição *sine qua non* para criar uma obra verdadeiramente artística e que passa pela interpretação pessoal da realidade: "o real poder literário, o talento, o gênio estão na interpretação. A coisa vista passa pelo escritor, assumirá sua tonalidade particular, sua forma, sua amplitude, suas conseqüências, de acordo com a fecundação de sua mente." (carta 60, 17 de janeiro de 1877)

Talvez a questão da visão, ou mais exatamente, da visão original, seja o ponto central de sua doutrina. Apoiando-se em nomes como Platão, Victor Hugo e Émile Zola, prega a seu correspondente o dever e o alvo do verdadeiro escritor: "Sejamos originais, qualquer que seja o caráter de nosso talento (não confundir originais com bizarros), sejamos a *Origem* de algo." (carta 60, 17 de janeiro de 1877, grifos do autor) Esse algo pode ser qualquer coisa. Mas é necessário que o objeto observado seja belo, isto é, intimamente ligado à visão do escritor. Como escreve, "se eu faço questão de que a visão de um escritor seja sempre correta, é porque acho isso necessário para que sua interpretação seja original e verdadeiramente bela." (carta 60, 17 de janeiro de 1877) O objeto real se transforma pela visão do artista.

É importante dizer que, no caso de Maupassant, essa visão não surge apenas da observação da realidade, mas foi adquirida através de uma sólida formação literária, formação que dá maior peso à sua declaração de independência. As referências, na carta a Alexis, a outros escritores mostram a variedade e a riqueza de leituras – Chateaubriand, Chénier, Boileau, Corneille, Montesquieu, Voltaire, os Padres filósofos da Igreja grega, Virgílio, Platão, Bossuet, Hugo, Shakespeare, Zola – e permitem-lhe provar que, independentemente dos movimentos literários que se sucedem uns após os outros, "tudo é bom para quem sabe captar." (carta 60, 17 de janeiro de 1877)

Assim, Maupassant reafirma sua concepção do belo que passa obrigatoriamente pelo olhar novo: "trata-se de ver de outra forma e não se limitar a isso." (carta 60, 17 de janeiro de 1877) De fato, tudo pode ser belo, independentemente do lugar e da época, já que tudo é uma questão de interpretação. Partindo dessa premissa, o autor mostra que tudo é passageiro. Para ele, há muito tempo os escritores e os grupos literários procuram encontrar "a fórmula literária absoluta e definitiva, (...) a forma suprema da arte" (carta 60, 17 de janeiro de 1877); contudo, poucos resistem à marca do tempo e da história. É justamente essa história que leva os grupos literários a se sucederem uns aos outros, sem deixarem muitos rastros.

Ao traçar sumariamente a trajetória dos movimentos literários – respeitando a brevidade imposta pela forma epistolar –, ao mostrar o que deles sobrou, Maupassant não se refere em nenhum momento a princípios artísticos. Com poucas palavras, declara que os fundamentos estéticos dos clássicos, dos românticos e dos realistas desapareceram, sobrevivendo apenas alguns nomes de escritores mais talentosos. O que resta deles todos? Dos clássicos – "um pouco de Corneille, um pouco de Boileau, um pouco de Bossuet!!" (carta 60, 17 de janeiro de 1877) –, do romantismo, algumas peças românticas de Hugo; quanto ao realismo e ao naturalismo, apenas "algumas obras bonitas de seus mestres." (carta 60, 17 de janeiro de 1877). Em contrapartida, todos os movimentos literários revelam-se efêmeros. Assim o classicismo foi esquecido, o romantismo não sobreviveu e foi substituído pelo realismo e pelo naturalismo, movimento que, segundo Maupassant, cederia lugar aos arquiidealistas. Assim, para o autor, a genialidade desses grandes escritores, – por muitos considerados chefes de escolas literárias – não garante a sobrevivência de princípios estéticos definitivos. Ao contrário, acredita que

uma doutrina que é o triunfo de um autor porque sai dele, porque se identificou com ele, porque é sua própria natureza e seu poder, mata geralmente aqueles que vêm após ele, como o romantismo matou os parnasianos, dentre os quais alguns poderiam ter sobrevivido se tivessem sido independentes. (carta 60, 17 de janeiro de 1877)

Em suma, o valor artístico de uma obra não depende de sua semelhança com os modelos anteriores, mas sim de seu modo de destoar deles, e a missão do artista é a de enxergar a realidade, expressá-la de um modo pessoal, original e belo, sem medo de sacrificá-la em favor do verossímil e do simplificado. É a razão pela qual, na carta, Maupassant, apesar de reconhecer o talento de Hugo, "um magnífico gênio poético" (carta 60, 17 de janeiro de 1877), e de Zola, "uma magnífica, esplendorosa e necessária personalidade" (carta 60, 17 de janeiro de 1877), não confere a esses dois escritores célebres o dom de deter o curso da história literária, nem o de abrir "vias cruciais" para a literatura. Segundo ele, ambos, a partir de uma visão e interpretação diferentes, revelam apenas uma manifestação da arte e "não um conjunto" (carta 60, 17 de janeiro de 1877). É interessante notar que, no final da carta, Maupassant, por razões afetivas, tem a delicadeza de pedir a Paul Alexis que não mostre o que escreveu a Zola. Imagina que suas críticas possam magoar esse amigo que ele declara amar e admirar profundamente.

No fundo, para Maupassant, essas duas manifestações da arte em questão, bem como os movimentos literários de que tratou, são "limitados". Diante dessa constatação, não entende a razão de um escritor querer se filiar a um movimento e seguir seus princípios estéticos. Pergunta-se: "Por que se restringir?" (carta 60, 17 de janeiro de 1877), isto é, por que não ver em tudo um motivo para a arte, desde que visto sob um novo olhar? Pois, como já disse, para o autor, o verdadeiro poder literário está na interpretação e não na realidade observada.

Enfim, vale comentar rapidamente o estilo da carta ao qual o próprio Maupassant alude no seu final. Em uma autocrítica, pede desculpas a Paul Alexis pela falta de organização de suas idéias. Justifica-se pela falta de tempo. Mas se, de fato, suas idéias parecem não seguir um pensamento suficientemente elaborado, nem bem trabalhado esteticamente – "é mal dito e pouco coordenado" (carta 60, 17 de janeiro de 1877) – em contrapartida, Maupassant atinge seu verdadeiro objetivo. Como ele mesmo diz a Paul Alexis, "não é com esse objetivo [*o de convertê-lo, pois acha isso inútil*] que lhe escrevo essa longa carta, mas é para que o senhor conheça inteiramente minha maneira de ver e minha religião literária." (carta 60, 17 de janeiro de 1877) E por meio dessa carta que sobreviveu, o leitor de hoje tem, por sua vez, a oportunidade de conhecer esses princípios.

Doze anos mais tarde, Maupassant explicita novamente essa teoria que ele próprio chama de "teoria da observação", e escreve, em julho de 1886, em uma carta para Maurice Vaucaire, um jovem escritor principiante:

Senhor, estabelecer as regras de uma arte não é algo fácil, sobretudo porque cada temperamento de escritor necessita de regras diferentes. Acho que, para *produzir*, não se deve pensar demais. Mas é preciso olhar muito e pensar sobre o que vimos. *Ver*: tudo consiste nisso, e *ver corretamente*. Entendo por ver corretamente, ver com seus próprios olhos e não com os dos mestres. A originalidade de um artista aparece primeiramente nas pequenas coisas e não nas grandes. (...) É preciso achar para as coisas uma significação que ainda não foi descoberta e tentar expressá-la de uma maneira pessoal. (carta 415, 17 de julho de 1886)

Novamente, a personalidade do escritor dita as regras e a argúcia do artista consiste em olhar os objetos comuns, banais e lhes dar uma significação até então não descoberta, ou seja, a arte consiste em ser original. Ou ainda, é preciso que se busque "a poesia nas coisas precisas ou desprezadas, onde poucos artistas foram descobri-las." (carta 415, 17 de julho de 1886) A arte é particularizar o objeto observado, por meio de uma palavra exata, única e plurissignificativa, sem ser, no entanto, esotérica. E é desse modo que a arte será bela.

Por isso, aconselha a quem deseja se tornar escritor libertar-se dos modelos para encontrar o seu próprio estilo e produzir uma obra verdadeiramente artística. Assim, recomenda a seu

correspondente: "Mas sobretudo, sobretudo não imite, não se lembre de nada do que leu; esqueça tudo, e (vou lhe dizer uma monstruosidade que eu acho totalmente verdadeira), para se tornar bem pessoal, *não admire ninguém*." (carta 415, 17 de julho de 1886, grifos do autor) Na verdade, como se viu anteriormente, Maupassant não negava a influência dos antecessores, mas entendia que era preciso criar a sua própria arte de compor ultrapassando esses modelos.

3. As cartas e o ensaio "Le Roman"

As idéias dessa carta, bem como as da carta a Alexis, na verdade, esboçam a formulação que elas vão assumir definitivamente em um texto teórico, intitulado "Le Roman", originalmente publicado no suplemento literário do *Figaro*, em 7 de janeiro de 1888. Essa publicação provoca um desentendimento entre o autor e o jornal, pois o texto sofre vários cortes que acabam deturpando suas idéias, fato pelo qual o autor abre um processo contra o jornal logo no dia seguinte à publicação. Um dia depois, em 9 de janeiro de 1888, o livro é lançado no mercado pela editora Paul Ollendorff. O ensaio, erroneamente chamado de "prefácio", na verdade foi publicado junto com o romance *Pierre et Jean* porque o editor Ollendorff achava que o romance era curto demais para o gosto de um público acostumado com obras mais longas. Aliás, na época, o próprio escritor escreve a seu advogado Émile Straus e diz estar muito surpreso com a escolha da palavra "prefácio":

O estudo que entreguei ao *Figaro* não é um prefácio, mas uma obra de crítica contida no mesmo volume que uma obra de análise. A meu ver, ambas têm a mesma importância.

Nesse sentido, tanto não é um prefácio de *Pierre et Jean* que proibi a Ollendorff de se servir dessa palavra prefácio e de imprimi-la. Há muito tempo que eu queria expressar minhas idéias sobre minha arte, a fim de não permitir mais equívocos e erros a meu respeito. (...) não há nenhuma relação entre o estudo de costumes *Pierre et Jean* e o estudo literário contido no mesmo volume. (carta 485, janeiro de 1888)

Na verdade, o ensaio já havia sido escrito alguns meses antes. O próprio Maupassant anota no final de seu texto o lugar e a data da redação: "La Guillette, Étretat, setembro de 1887". Nesse momento, a questão do romance está na ordem do dia. Contudo, o debate sobre o gênero havia sido iniciado nos anos 80 com a publicação dos textos de Zola, "Le Roman Expérimental" e "Les Romanciers naturalistes", seguidos por outros como, por exemplo, "Réflexions sur l'art du roman", de Paul Bourget, e o romance *A Rebours*, de Huysmans. Enfim, em um clima de desconfiança em relação ao naturalismo, Zola publica o romance *La Terre*, sob forma de folhetim, no jornal *Gil Blas*, de 29 de maio até 18 de agosto de 1887. No mesmo dia, o jornal *Le Figaro* abre suas páginas para a publicação do *Manifeste des Cinq*, um panfleto assinado por Paul Bonnetain, J.-H. Rosny, Lucien Descaves, Paul Marguerite e Gustave Guiches, em que os autores afirmam com veemência sua hostilidade contra a estética naturalista. A polêmica está criada e o debate acerca do naturalismo está francamente aberto. Os escritores vêm-se impelidos a refletir sobre a doutrina literária e sobre as formas romanescas até então aceitas. Assim, como muitos outros, Maupassant aproveita a ocasião para refletir sobre o romance e acaba seu texto, originalmente prometido à diretora da *Nouvelle Revue*, Juliette Adam, em outubro de 1887.

Foi, portanto, nesse contexto conturbado que Maupassant redige seu estudo teórico sobre o gênero literário em questão. Antes mesmo de definir o que é um romance, dedica a primeira parte de seu texto ao papel dos críticos literários. Para ele, o crítico não deve julgar uma obra a partir de critérios preestabelecidos, mas, ao contrário, avaliá-la sem se deixar influenciar por qualquer tipo de crítica ortodoxa:

É preciso que, sem tomar partido, sem opiniões preconcebidas, sem padrões de escola, sem ligação com nenhuma família de artistas, ele entenda, distinga e explique todas as tendências mais opostas, os temperamentos mais contrários e admita as mais diversas pesquisas de arte. (1888)

Ou seja, ao invés de declarar as obras que não correspondem à estética defendida por uma determinada escola indignas de serem chamadas de romance, "um crítico inteligente, deveria, ao contrário, procurar tudo o que se distancia dos romances já escritos, e incentivar tanto quanto possível os neófitos a tentarem novos caminhos." (1888) É exatamente o que aconselhou a Maurice Vaucaire na carta acima citada e é uma concepção que se apóia nas idéias de talento e de originalidade. Sem mudar muito as palavras usadas nas cartas a Alexis e Vaucaire, Maupassant reafirma o direito e a necessidade de o escritor de ser original:

Todos os escritores, tanto Victor Hugo como Zola, reclamaram com persistência o direito absoluto, direito indiscutível de compor, isto é, de imaginar ou de observar, segundo a sua concepção pessoal da arte. O talento provém da originalidade que é uma forma especial de pensar, de ver, de compreender e de julgar. Ora, o crítico que pretende defender o Romance segundo sua concepção, baseada nos romances de que gosta, e que pretende estabelecer certas regras invariáveis de composição, lutará sempre contra um temperamento de artista inovador.

Assim, para Maupassant, a crítica literária deve ser antes de qualquer coisa objetiva; não deve se preocupar em encaixar a obra em um molde ou querer investigar se a obra respeita as regras clássicas de composição. Criticar é procurar a novidade, a diferença para poder entender o fenômeno de criação. Isso só será possível através de uma análise objetiva sem preconceitos nem critérios de ordem pessoal, a fim de abordar a obra exclusivamente sob o plano artístico:

um crítico que, de fato, merecesse este nome, deveria ser apenas um analista sem tendências, sem preferências, sem paixões, e, como um perito em quadros, só apreciar o valor artístico do objeto de arte que lhe é apresentado. Sua compreensão, aberta a tudo, deve absorver suficientemente sua personalidade para que ele possa descobrir e elogiar até mesmo os livros de que não gosta enquanto homem e que deve entender enquanto juiz. (1888)

Resumindo, o papel do crítico consiste em descobrir uma nova literatura e abrir caminhos para ela. Mais uma vez, Maupassant defende que aquilo que caracteriza um romance não é a sua semelhança com os modelos anteriores, mas a sua forma de se diferenciar deles. Com isso, o romance, na concepção do escritor, possui tendências multiformes contrariamente ao que vários de seus colegas contemporâneos defendiam na mesma época. Se Zola segue estritamente as normas do romance naturalista, se Bourget só concebe duas formas – de caracteres e de costumes –, Maupassant apresenta uma visão mais aberta.

Por isso, em seu ensaio, condena o romanesco e a intriga inutilmente complicada do livro de aventuras; critica os procedimentos artísticos de composição de seus contemporâneos e ironiza suas pretensões pseudocientíficas lembrando a expressão usada em um juramento legal – dizer "a verdade, só a verdade, toda a verdade." (1888) Sabe que a polêmica em torno do romance esconde o eterno problema da verdade e de sua representação artística. Em uma época em que a arte contemporânea procura reproduzir uma imagem exata da realidade, Maupassant nega que seja possível atingir essa meta em razão da própria relatividade do real e da incerteza e diversidade dos sentidos humanos. Desconfia também da pretensa "objetividade" dos escritores realistas, os quais, segundo ele, nunca poderão ser o que aspiram: meros observadores, transmissores objetivos de uma realidade externa. Por isso, propõe um realismo refletido segundo o qual o valor da criação artística não provém da reprodução mais ou menos exata da realidade, mas resulta da visão pessoal e original que o artista tem dela e da maneira como a transcreve. A missão do artista é reproduzir a sua visão de mundo e impô-la à humanidade, mesmo que, para isso, ele deva sacrificar a verdade empírica, já que, como dizia Boileau, "o verdadeiro às vezes pode não ser Verossímil." (1888) Lembra novamente uma opinião expressa na carta a seu amigo Alexis, quando Maupassant escrevia que "não é porque não estou enxergando uma coisa que essa coisa necessariamente não existe" (carta 60, 17 de janeiro de 1877)

Vê-se que essa concepção bate de frente com os princípios estéticos dos realistas e dos naturalistas que tinham como ambição artística uma mimese atenta e exaustiva do mundo, e, ao mesmo tempo, útil e moralizante. Maupassant, a exemplo de Flaubert, não quer transformar a arte em uma "fotografia banal da vida", mas quer "dar a visão mais completa, mais tocante, mais convincente do que a própria verdade." (1888) Ambos sabem que a arte romanesca é uma construção artística de uma realidade subjetiva. Para eles, tudo passa, não pelo olhar objetivo, mas pelo olhar pessoal do escritor que descobre não a realidade, mas uma ilusão da realidade, já que não existe uma verdade mas uma multidão de ilusões que se formam a partir do temperamento e da mente do artista. Como ele diz,

cada um de nós possui, portanto, simplesmente uma ilusão do mundo, ilusão poética, sentimental, alegre, melancólica, suja ou lúgubre, de acordo com a sua natureza. E o escritor não tem outra missão a não ser reproduzir fielmente essa ilusão com todos os procedimentos de arte que aprendeu e dos quais pode dispor. Ilusão do bonito que é uma convenção humana! Ilusão do feio que é uma questão de opinião! Ilusão do verdadeiro nunca imutável! Ilusão do ignóbil que atrai tantos seres! Os grandes artistas são aqueles que impõem à humanidade sua ilusão própria.

Portanto, não nos aborrecamos contra nenhuma teoria já que cada uma delas é simplesmente a expressão generalizada de um temperamento que se analisa. (1888)

Se todas essas reflexões já estavam em germe na correspondência do romancista, a experiência adquirida ao longo dos anos, bem como a própria forma do ensaio, permitem-lhe completar sua argumentação com uma análise mais apurada dos procedimentos de composição e dos elementos-chave da construção do romance. Sabe-se que, "entre as condições próprias para sugerir a ilusão, existe uma cuja importância Maupassant, a exemplo de seu mestre, sempre considerou fundamental: a do distanciamento do romancista." (VIAL, 1954, p.536) Segundo o crítico André Vial, esse distanciamento significa a condenação de uma análise exaustiva da realidade observada, e se faz "em favor da personagem (...) técnica que nós chamaremos de personagem-testemunha." (1954, p. 537) Em todos os seus romances, o autor delega seus poderes a uma ou duas personagens privilegiadas. Para legitimar as sensações dessa personagem-testemunha, sugere as circunstâncias mais gerais – hereditariedade, condição social, caráter dominante, profissão, idade, experiências, encontros – que marcaram a sua formação e as circunstâncias contemporâneas ao momento da observação. Restituindo a sensação própria de uma personagem, promovida ao papel de personagem-testemunha, o romancista estabelece uma aproximação direta do leitor "com as realidades sensíveis que as palavras assumem" (VIAL, 1954, p. 537), o leitor, por sua vez, se tornando testemunha disso.

A composição do romance está, portanto, centrada na personagem cuja vida não deverá se resumir a uma "aventura excepcional e sedutora" (MAUPASSANT, 1888), mas revelar "a sensação profunda da verdade especial que se quer mostrar" (MAUPASSANT, 1888). Assim,

ao invés de tramar uma aventura e de desenvolvê-la de modo a torná-la interessante até o desfecho, ele focalizará sua ou suas personagens em um certo período de sua existência e as conduzirá, por transições naturais, até a fase seguinte. Desse modo, mostrará ora como as mentes se modificam sob a influência do meio, ora como se desenvolvem os sentimentos e as paixões, como amamos, como odiamos, como lutamos em todos os meios sociais, como se digladiam os interesses burgueses, os interesses financeiros, os interesses de família, os interesses políticos. (MAUPASSANT, 1888)

Ademais, por trás desses seres ficcionais, é o próprio artista que se mostra. De fato, para Maupassant, as personagens são sempre o reflexo do eu do autor: "é sempre nós que nos mostramos no corpo de um rei, de um assassino, um ladrão ou um homem honesto, de uma cortesã, uma religiosa, uma moça ou uma feirante" (MAUPASSANT, 1888). São sempre personagens-

testemunhas que variam em cada obra mas que, no fundo, encarnam sempre o seu criador. Ou ainda,

Diversificamos, pois, nossas personagens mudando somente a idade, o sexo, a situação social e todas as circunstâncias da vida de nosso *eu* que a natureza cercou com uma barreira de órgãos intransponível.

A habilidade consiste em não deixar reconhecer esse eu pelo leitor sob as diversas máscaras que nos servem para escondê-lo. (MAUPASSANT, 1888)

Como se viu, para dominar essa arte da composição, é preciso talento e originalidade, mas para isso é preciso também muito esforço e trabalho. Maupassant, mais do que ninguém, sabe o que isso significa. A sua aprendizagem da arte de escrever com o mestre Flaubert durou anos. Relata o que seu mestre lhe dizia: "Não sei se o senhor terá talento. O que o senhor me trouxe prova uma certa inteligência, mas não esqueça que o talento – segundo Chateaubriand – é só uma longa paciência. Trabalhe." (MAUPASSANT, 1888) Vale observar aqui que Maupassant usou exatamente a mesma citação na carta a Vaucaire. "Chateaubriand disse: 'O talento é só uma longa paciência.'" (carta 415, 17 de julho de 1886) Na verdade, sabe-se que o autor cometeu um lapso ao atribuir essa frase de Buffon a Chateaubriand. Ele próprio, em uma carta enviada a Artur Meyer, diretor do jornal *Le Gaulois*, reconhece o erro:

Meu caro Diretor,

Foi publicado ontem no suplemento literário do *Figaro* um estudo meu sobre o Romance contemporâneo, no qual faço Flaubert dizer uma besteira, ao atribuir a Chateaubriand uma frase de Buffon. Quero declarar que a besteira é minha; não sei como cometi um tal lapso, após ter ouvido tantas vezes na boca de Flaubert a citação que repito aqui. (carta 481, 8 de janeiro de 1888)

Independentemente do erro de Maupassant, a idéia é a mesma: é preciso trabalhar, pois apenas "o trabalho contínuo e o conhecimento profundo da profissão" (MAUPASSANT, 1888) podem levar à originalidade. Para o escritor,

trata-se de olhar tudo que queremos expressar, demorada e atenciosamente para descobrir um aspecto que não foi visto e dito por ninguém. Em tudo, existe algo de inexplorado, porque estamos acostumados a usar nossos olhos sobre o que contemplamos somente com a lembrança do que foi pensado antes. A menor coisa contém um pouco de desconhecido.

Encontremo-lo. Para descrever um fogo que queima e uma árvore na planície, permaneçamos diante desse fogo e dessa árvore até que não se pareçam mais com nenhuma outra árvore e nenhum outro fogo.

É desse modo que nos tornamos originais. (MAUPASSANT, 1888)

Tal observação remete de novo aos conselhos que Maupassant dava, uma década antes do ensaio, ao jovem poeta Vaucaire: "Aquele que me surpreenderá ao me falar *de uma pedrinha, de um tronco de árvore, de um rato, de uma cadeira velha*, estará, com certeza, no caminho da arte e apto, mais tarde, aos grandes temas." (carta 415, julho de 1886) Sabe-se que o próprio escritor assimilou essa teoria graças aos ensinamentos do mestre Flaubert que o "obrigava a expressar com algumas frases, um ser ou um objeto particularizando-o nitidamente, distinguindo-o de todos os outros seres ou objetos da mesma raça ou mesma espécie." (MAUPASSANT, 1888)

Portanto, tudo se resume no estilo que reside não na escolha de uma palavra rebuscada, mas na escolha da palavra certa. Como diz Maupassant,

para qualquer coisa que se queira dizer, só existe uma palavra para expressá-la, só um verbo para animá-la e só um adjetivo para qualificá-la. Portanto é preciso procurar, até que os tenha descoberto, esta palavra, este verbo e este adjetivo, e nunca se contentar com o mais ou menos, nunca recorrer a fraudes, embora felizes, a chistes para evitar a dificuldade. (MAUPASSANT, 1888)

Conclusão

Para concluir essa reflexão sobre as idéias literárias na correspondência de Maupassant, lembrarei que, como diz Brigitte Diaz, "a primeira carta, bem como a primeira página de um diário íntimo, assina discreta e solenemente um engajamento na escrita." (2002, p. 70) É como se fosse uma passagem obrigatória para se tornar escritor. De fato, numerosos são os escritores que se servem das missivas para se iniciarem na literatura, usando seus correspondentes como mediadores entre eles e a escrita. Como aconselhava George Sand a seus correspondentes, é preciso treinar a escrita epistolar para poder se tornar escritor. O que talvez explique o fato de que as correspondências de alguns epistológrafos, em geral escritores, freqüentemente contêm passagens que, *a priori*, não combinam com a leveza do texto epistolar. Ao escrever dessa forma, os missivistas fazem com que "as duas redes de escrita — a da carta e a do ensaio — misturem-se e alimentem-se mutuamente, sem que uma domine a outra." (2002, p. 74) É exatamente o que faz Maupassant sem nunca cair na rigidez do ensaio, resguardando o estilo.

Referências Bibliográficas

- [1] DIAZ, Brigitte. *L'épistolaire ou la pensée nomade. Formes et fonctions de la correspondance dans quelques parcours d'écrivains au XIXe siècle*. Paris: PUF, 2002.
- [2] MAUPASSANT, Guy de. Les soirées de Médan. *Le Gaulois*, 17 avr. 1880. Disponível em: < <http://maupassant.free.fr/> >. Acesso em: 3 jul. 2005.
- [3] _____. "Gustave Flaubert". In: FLAUBERT, Gustave. *Lettres à George Sand*. Paris: G. Charpentier et Cie, 1884. Disponível em: < <http://maupassant.free.fr/> >. Acesso em: 16 mar. 2007
- [4] _____. Le Roman. *Le Figaro*. Paris, 7 jan. 1888. Disponível em: < <http://maupassant.free.fr/> >. Acesso em: 6 mar. 2007.
- [5] VIAL, André. *Maupassant et l'art du roman*. Paris: Nizet, 1954.

Autora

¹ **Brigitte Monique HERVOT**
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
Departamento de Letras Modernas
biche@uol.com.br

² Todas as citações extraídas das cartas de Guy de Maupassant serão seguidas do número da carta que aparece no site de Thierry Selva, <http://maupassant.free.fr/>, e da data em que foi escrita. A tradução de todas as citações em francês, das cartas e das obras críticas citadas nesse artigo, é de minha autoria.