

Nas Trilhas da Crítica

MARCEL PROUST

Plínio Augusto Coelho

Tradução

edusp

Imaginário

Sumário

A Propósito da Crítica de Marcel Proust
Aguinaldo José Gonçalves
9

Sobre a Arte: Para Jacques-Emile Blanche
41

A Propósito do "Estilo" de Flaubert
65

Para Paul Morand: Observações sobre o Estilo
87

A Propósito de Baudelaire
103

A PROPÓSITO DO “ESTILO” DE FLAUBERT*

Só agora li (o que me impede de empreender um estudo aprofundado) o artigo do distinto crítico de *La Nouvelle Revue Française* sobre “o Estilo de Flaubert”. Fiquei estupefato, confesso, de se considerar sem muito talento para a escrita um homem que, pelo uso inteiramente novo e pessoal que fez do passado definido, do passado indefinido, do particípio presente, de certos pronomes e certas preposições, renovou a visão que temos das coisas quase tanto quanto Kant, com suas Categorias, teorias do Conhecimento e da realidade do mundo exterior¹. Não é que eu goste de todos os livros de Flaubert, nem mesmo de seu estilo. Por razões que seriam muito extensas para desenvol-

* 1920

1. Bem sei que Descartes começara com seu “bom senso”, que não é outra coisa senão os princípios racionais. Outrora, aprendia-se

ver aqui, creio que só a metáfora é capaz de conferir certo tipo de eternidade ao estilo, e talvez não exista em toda a obra de Flaubert sequer uma única bela metáfora. Bem mais ainda, suas imagens são geralmente tão fracas que chegam a se elevar muito pouco acima da que os seus personagens mais insignificantes poderiam encontrar. Sem dúvida, quando, numa cena sublime, a sra. Arnoux e Frédéric trocam frases, tais como: "Algumas vezes suas palavras chegam-me como um eco longínquo, como o som de um sino trazido pelo vento. Eu sempre tinha no fundo de mim mesmo a música de sua voz e o esplendor de seus olhos", sem dúvida é um pouco *bom demais* para uma conversa entre Frédéric e a sra. Arnoux. Porém, se, em vez dos seus personagens, fosse Flaubert quem tivesse falado, não teria achado algo muito melhor para dizer. Para exprimir, na mais perfeita de suas obras, o silêncio que reinava no castelo de Julien, de um modo que ele julga notadamente deslumbrante, diz que "ouvia-se o roçar de uma echarpe, ou o eco de um suspiro". E, ao final, quando aquele que carrega São Julião torna-se Cristo, esse minuto inefável é descrito mais ou menos assim: "Seus olhos adquiriram um brilho de estrelas, seus cabelos alongaram-se como os raios do sol, a

em aula. De que modo o sr. Reinach, que, pelo menos nisso difere dos Emigrados, aprendeu tudo e nada esqueceu, não saberia disso, sendo capaz de acreditar que Descartes deu mostras de uma "ironia deliciosa", dizendo que o bom senso é do mundo a coisa mais bem partilhada? Em Descartes, isso significa que o homem mais estúpido utiliza, apesar dele mesmo, o princípio de causalidade etc. Todavia, o século XVIII francês tinha uma maneira muito simples de dizer coisas profundas. Quando, em meus romances, tento me colocar em sua escola, filósofos me censuram de empregar a palavra "inteligência" no sentido corrente etc. (N. do A.)

expiração de suas narinas tinha a suavidade das rosas" etc. Nada de ruim há nesse trecho, nenhuma coisa disparatada, chocante ou ridícula como em alguma descrição de Balzac ou Renan; apenas parece que, mesmo sem o auxílio de Flaubert, um simples Frédéric Moreau quase teria podido dizer isso. Mas, enfim, a metáfora não é todo o estilo. E não é possível, a quem quer que um dia tenha subido sobre essa grande *Esteira rolante* que são as páginas de Flaubert, em deslocamento contínuo, monótono, morno, indefinido, desconhecer que elas não têm precedente na literatura.

Deixemos de lado, não digo as simples inadvertências, mas a correção gramatical; é ela uma qualidade útil porém negativa (um bom aluno, encarregado de reler as provas de Flaubert, teria sido capaz de corrigir muitos erros). Em todo caso, há uma beleza gramatical (assim como há uma beleza moral, dramática etc.) que nada tem a ver com a correção. É uma beleza desse gênero que Flaubert devia engendrar laboriosamente. Sem dúvida essa beleza poderia às vezes ser consequência da maneira de aplicar certas regras de sintaxe. E Flaubert sentia-se encantado quando encontrava nos escritores do passado uma antecipação de Flaubert; em Montesquieu, por exemplo: "Os vícios de Alexandre eram extremos, assim como suas virtudes; ele era terrível na cólera; ela o tornava cruel". Entretanto, se Flaubert se deliciava com tais frases, não era, evidentemente, por causa de sua correção, mas porque, ao permitir fazer brotar do âmago de uma proposição o arco que recairá apenas no meio da proposição seguinte, elas asseguravam a estreita e hermética continuidade do estilo. Para chegar a esse mesmo

objetivo, Flaubert serve-se freqüentemente das regras que regem o emprego do pronome pessoal. Entretanto, se ele não tem esse objetivo a atingir, as mesmas regras tornam-se-lhe completamente indiferentes. Assim, na segunda ou terceira página de *A Educação Sentimental*, Flaubert emprega "ele" para designar Frédéric Moreau quando esse pronome deveria aplicar-se ao tio de Frédéric, do mesmo modo, ele deveria aplicar-se a Frédéric para designar Arnoux. Mais adiante, o "eles", aludindo a chapéus, quer dizer pessoas etc. Esses erros perpétuos são também quase freqüentes em Saint-Simon. Mas nessa segunda página de *A Educação*, se se trata de ligar de novo dois parágrafos para que uma visão não seja interrompida, o pronome pessoal, nesse caso, em transposição, por assim dizer, é empregado com um rigor gramatical, porque a ligação das partes do quadro, o ritmo regular, particular a Flaubert, estão em jogo: "A colina que seguia à direita o curso do Sena perdeu altura, e dela surgiu uma outra, mais próxima, sobre a margem oposta.

Árvores a coroavam etc.

A descrição de sua visão, sem, no intervalo, uma palavra de espírito ou um traço de sensibilidade: eis, com efeito, o que importa cada vez mais para Flaubert, à medida que ele libera mais sua personalidade e se torna Flaubert. Em *Madame Bovary*, tudo o que não é ele ainda não foi eliminado; as últimas palavras: "Ele acaba de receber a medalha de honra" fazem pensar no final de *O Genro do sr. Poirier*: "Par de França em 48". E mesmo em *A Educação Sentimental* (título tão belo

por sua solidez — título que conviria, por sinal, da mesma forma a *Madame Bovary* — mas que é muito pouco adequado do ponto de vista gramatical) deslizam ainda aqui e acolá restos, ínfimos, por sinal, do que não é Flaubert (“sua pobre e pequena garganta”) etc. Apesar disso, em *A Educação Sentimental* a revolução está concluída; o que até Flaubert era ação torna-se impressão. As coisas têm tanto de vida quanto os homens, pois é o raciocínio que muito depois se atribui a todo fenômeno visual das causas exteriores, mas, na impressão primeira que recebemos, essa causa não está implicada. Retomo na segunda página de *A Educação Sentimental* a frase que comentei há pouco: “A colina que seguia à direita o curso do Sena perdeu altura, e dela surgiu uma outra, mais próxima, sobre a margem oposta”. Jacques Blanche disse que, na história da pintura, uma invenção, uma novidade, revelam-se amiúde numa simples relação de tom, em duas cores justapostas. O subjetivismo de Flaubert exprime-se por um novo emprego dos tempos dos verbos, das preposições, dos advérbios, os dois últimos não tendo quase nunca em sua frase senão um valor rítmico. Um estado que se prolonga é indicado pelo imperfeito. Toda essa segunda página de *A Educação* (página tomada absolutamente ao acaso) compõe-se de imperfeitos, exceto quando intervém uma mudança, uma ação, ação cujos protagonistas são geralmente coisas (“a colina perdeu altura” etc.). Logo em seguida, o imperfeito recomeça: “Vários invejavam ser o proprietário” etc. Entretanto, a passagem do imperfeito ao perfeito é com frequência indicada por um particípio presente, que indica a maneira como a ação se dá, ou então, o

momento em que ela se dá. Ainda na segunda página de *A Educação*: “Ele contemplava campanários etc. e logo em seguida, *Paris desaparecendo*, ele exalou um profundo suspiro” (o exemplo é, de resto, muito mal escolhido, e poder-se-ia encontrar em Flaubert outros bem mais significativos). Observemos, de passagem, que esse dinamismo das coisas, dos animais, visto que elas são o sujeito das frases (a menos que esse sujeito seja homens), obriga a uma grande variedade de verbos. Tomo o exemplo absolutamente ao acaso e reduzindo muito:

As hienas andavam atrás dele, o touro balançava a cabeça, enquanto a pantera, curvando seu dorso, avançava a passos arrastados, etc. A serpente sibilava, os animais fétidos babavam, o javali, etc. Para atacar o javali havia quarenta cães de caça, etc. Mastins da Barbaria... visavam à perseguição dos *uros*². A pelagem negra dos *cocker spaniels*³ luzia como cetim, o ganido dos *talbots*⁴ equivalia ao dos *bugles*⁵ cantores etc.

É essa variedade dos verbos supera os homens que nessa visão contínua, homogênea, não são mais do que as coisas, mas não menos, “uma ilusão a ser descrita”. Assim: “ele teria desejado perseguir os avestruzes no deserto, estar escondido entre os bambus à espreita dos leopardos, atravessar florestas cheias de rinocerontes, alcançar o cume dos montes para observar as águias, e sobre as geleiras do mar combater os ursos brancos. Ele se via” etc.

2. Touro selvagem da Lituânia. (N. do T.)
3. Raça de cão de pelo comprido e orelhas pendentes, originária da Espanha. (N. do T.)
4. Raça extinta de cão de caça de cor branca. (N. do T.)
5. Búfalos em francês arcaico. (N. do T.)

Esse imperfeito eterno (que me seja permitido qualificar de eterno um passado indefinido, na maior parte do tempo, entre jornalistas, eterno designa, e com razão, não um amor, mas um lenço ou um guarda-chuva. Com o seu *eterno lenço* — bem feliz quando não é com seu *lenço legendário* — é uma expressão “consagrada”), portanto, esse imperfeito eterno, em parte composto pelas palavras dos personagens os quais Flaubert habitualmente coloca em estilo indireto para que elas se confundam com o restante (“O Estado devia se apoderar da Bolsa. Muitas outras medidas ainda eram boas. Era preciso antes de tudo passar o nível sobre a cabeça dos ricos. Era necessário que as nutrizas e as parteiras fossem remuneradas pelo Estado. Dez mil cidadãs, com bons fuzis, podiam fazer estremecer a Prefeitura...”), tudo isso não significa que Flaubert pense e afirme, mas que Frédéric, a Vanatz ou Sénécal o dizem e que Flaubert resolveu empregar aspas o menos possível); portanto, esse imperfeito, tão novo na literatura, muda inteiramente o aspecto das coisas e dos seres, como uma lâmpada que tenha sido deslocada, à chegada em uma nova casa, a antiga, quando está quase vazia e que se está em plena mudança. É esse tipo de tristeza, nascida de uma ruptura com os hábitos e da irrealidade do cenário, que dá o tom de Flaubert, esse estilo tão novo que só poderia ser assim. Esse imperfeito serve para relacionar não somente as palavras mas toda a vida das pessoas. *A Educação Sentimental* é uma longa narração de toda uma vida, sem que os personagens assumam, por assim dizer, uma parte ativa na ação. Às vezes, o perfeito interrompe o imperfeito, mas então se torna, com ele, algo de indefi-

nido que se prolonga: "Ele viajou, ele conheceu a melancolia dos paquetes etc., além disso, teve outros amores", e nesse caso, por um tipo de vai-e-vem⁶, é o imperfeito que vem conferir certa precisão: "mas a violência do primeiro lhos tornava insípidos". Algumas vezes, inclusive, no plano inclinado e todo em *meia-tinta* dos imperfeitos, o presente do indicativo opera uma reparação, causa um furtivo clarão de luz diurna que distingue das coisas passageiras uma realidade mais durável: "Eles habitavam o fundo da Bretanha... *Era* uma casa baixa, com um jardim ascendendo até o alto da colina, de onde se *descobre* o mar"⁷.

A conjunção "e" absolutamente não tem em Flaubert o sentido que a gramática lhe confere. Ela marca uma pausa numa medida rítmica e divide um quadro. Com efeito, em todos os lugares em que se colocaria "e", Flaubert o suprime. É o modelo e a pausa de tantas frases admiráveis. "(E) os Celtas deploravam três pedras brutas, sob um céu chuvoso, num golfo repleto de ilhotas" (Talvez seja *semeado* ao invés de *repleto*; cito de memória). "Era em Megara, bairro de Cartago, nos jardins de Amílcar." "O pai e a mãe de Julien habitavam um castelo, no meio dos bosques, sobre a encosta de uma colina." É verdade: a variedade das preposições se acrescenta à beleza dessas frases ternárias. Porém, em outras frases com pausa diferente, nunca emprega "e". Já citei, por outras razões: "Ele

6. Troca recíproca e simultânea de lugar, de situação. (N. do T.)
 7. *A Educação Sentimental* à qual, no que tange à vontade de Flaubert certamente, poder-se-ia amiúde aplicar essa frase extraída da quarta página do mesmo livro: "E o tédio, vagamente difundido, parecia tornar o aspecto dos personagens ainda mais insignificante". (N. do A.)

viajou, conheceu a melancolia dos paquetes, o frio despertar debaixo da tenda, a perplexidade das paisagens e das ruínas, o amargor da simpatia que se perdeu". Mas esse "e", o grande ritmo de Flaubert não comporta. Em contrapartida, lá onde ninguém teria a idéia de se servir dele, Flaubert o emprega. É como a indicação de que uma outra parte do quadro começa, de que a onda em refluxo foi se formar de novo. Completamente ao acaso de uma memória que fez muito mal sua escolha: "A praça do Carrossel tinha um aspecto tranqüilo. O Hotel de Nantes lá se erguia sempre solitariamente; e as casas atrás, o domo do Louvre à frente, a longa galeria de madeira à direita etc., estavam como que imersas no cinza do ar etc., enquanto, na outra extremidade da praça etc.". Em resumo, em Flaubert, "e" sempre começa uma frase secundária e quase nunca termina uma enumeração. Observemos de passagem que o "enquanto" da frase que acabo de citar não marca um tempo; é sempre assim em Flaubert, mas trata-se de um desses artifícios bastante ingênuos empregados por todos os grandes descritores cuja frase seria por demais longa e que não querem, todavia, separar as partes do quadro. Em Leconte de Lisle, poder-se-ia observar o papel semelhante dos "não longe", "mais à frente", "no fundo", "mais abaixo", "apenas" etc. Admito que a aquisição assaz lenta de tantas particularidades gramaticais (e me falta espaço para indicar as mais importantes, que todos poderão observar sem a minha ajuda) demonstra, na minha opinião, e não conforme sustenta o crítico de *La Nouvelle Revue Française*, que Flaubert não é "um escritor de raça", porém, ao contrário, que ele o é. Se essas singularidades

gramaticais traduzissem, de fato, uma nova visão, quanta aplicação não seria preciso para que se fizesse bem essa visão, para que se a fizesse passar do inconsciente ao consciente, para incorporá-la, enfim, às diversas partes do discurso! O que surpreende nesse mestre é tão-só a mediocridade de sua correspondência. De um modo geral, os grandes escritores que não sabem escrever (assim como os grandes pintores que não sabem desenhar) só fizeram renunciar à sua "virtuosidade", à sua "facilidade" inata, a fim de criar, para uma nova visão, expressões que tratam pouco a pouco de se adaptar a ela. Ora, na correspondência, onde a obediência absoluta ao ideal interior, obscuro, não mais as submete, voltam eles a ser o que, fossem menos grandes, não teriam deixado de ser. Quantas mulheres, deplorando as obras de um dos seus escritores amigos, acrescentam: "E se soubésseis que bilhetes encantadores ele escreve quando se sente arrebatado! Suas cartas são infinitamente superiores a seus livros". Com efeito, é um jogo infantil dar mostras de eloquência, brilho, espírito, determinação no estilo, a quem, de hábito, falta tudo isso, apenas por ele dever se moldar segundo uma realidade tirânica da qual não lhe é permitido mudar o que quer que seja. Essa elevação brusca e aparente que o talento de um escritor sofre assim que ele improvisa (ou de um pintor que "desenha como Ingres" sobre o álbum de uma dama que não compreende os quadros dele) — essa elevação deveria estar visível na correspondência de Flaubert. Ora, é sobretudo um rebaixamento que se registra. Essa anomalia se complica pelo fato de que todo grande artista, que voluntariamente deixa a realidade desabro-

char em seus livros, não se permite fazer com que apareça neles uma inteligência, um julgamento crítico que considere inferior ao seu gênio. Mas tudo isso que não está presente em sua obra transborda na conversação, nas suas cartas. Nada disso revelam as cartas de Flaubert. É-nos impossível reconhecer nelas, com o sr. Thibaudet, as "idéias de um cérebro de primeira ordem", e, desta vez, não é pelo artigo do sr. Thibaudet, é pela correspondência de Flaubert que ficamos desconcertados. Mas, porquanto estamos enfim cientes do gênio de Flaubert somente pela beleza de seu estilo e pelas singularidades imutáveis de uma sintaxe deformadora, observemos ainda uma dessas singularidades: por exemplo, um advérbio terminando não apenas uma frase, um período, mas um livro. (Última frase de *Herodiade*: "Como fosse muito pesada (a cabeça de São João), eles a carregavam alternadamente".) Em Flaubert, assim como em Leconte de Lisle, sente-se a necessidade de solidez, fosse ela um pouco maciça, em reação a uma literatura se não oca, pelo menos muito leve, na qual se insinuavam muitos interstícios, lacunas. Por sinal, os advérbios, locuções adverbiais etc. são sempre empregados por Flaubert a um só tempo do modo mais feio, mais inesperado, mais pesado, como que para construir essas frases compactas, tapar os mínimos buracos. O sr. Homais diz: "Vossos cavalos *talvez* sejam fogosos". Hussonet: "Seria hora, *talvez*, de ir instruir as populações". "Paris, em breve [teria] sido." Os "afinal de contas", os "entretanto", os "todavia", os "pelo menos" sempre são introduzidos em outras passagens onde teriam sido colocados por outra pessoa em vez de Flaubert, falando ou escrevendo. "Uma

lâmpada em forma de pomba ardia em cima *continuamente*." Pela mesma razão, Flaubert não teme o peso de certos verbos, de certas expressões um pouco vulgares (em contraste com a variedade de verbos que citamos mais acima, o verbo *ter*, tão concreto, é empregado constantemente lá onde um escritor de segunda ordem procuraria nuances mais refinadas: "As casas tinham jardins em declive". "As quatro torres tinham telhados pontiagudos"). É característica de todos os grandes inventores em arte, ao menos no século XIX, que, enquanto os estetas exibiam sua filiação ao passado, o público os considerava vulgares. Podem falar à vontade que Manet, Renoir, que será enterrado amanhã, Flaubert foram, não iniciadores, mas a última descendência de Velasquez e Goya, de Boucher e Fragonard, até mesmo de Rubens e, ainda, da Grécia antiga, de Bossuet e Voltaire, seus contemporâneos os julgaram um tanto comuns; e, apesar de tudo, às vezes, duvidamos um pouco do que eles entendiam por essa palavra "comum". Quando Flaubert diz: "Tal confusão de imagens o aturdiu, ainda que nela visse encanto, *contudo*", quando Frédéric Moreau, quer esteja com a Marchala quer esteja com a sra. Arnoux, "põe-se a lhes dizer coisas ternas", não podemos pensar que esse "contudo" tenha graça, nem esse "pôr-se a dizer coisas ternas" distinção. Entretanto, gostamos dessa pesada matéria que a frase de Flaubert ergue e deixa recair com o barulho intermitente de uma escavadeira. Porque se, conforme se escreveu, a lâmpada noturna de Flaubert exercia sobre os marinheiros o efeito de um farol, pode-se dizer também que as frases saídas de sua "goela" tinham o ritmo regular dessas máquinas que ser-

vem para fazer as terraplanagens. Felizes os que sentem esse ritmo obsessivo; mas os que dele não se podem livrar, os que, independentemente do tema que tratem, submetidos às pausas do mestre, fazem invariavelmente o "estilo Flaubert", esses se assemelham aos infelizes das lendas alemãs, condenados a viver para sempre presos ao badalo de um sino. Do mesmo modo, no que concerne à intoxicação flaubertiana, eu não poderia deixar de recomendar aos escritores a virtude purgativa, exorcizante, do pasticho. Quando se acaba de terminar um livro, não somente desejar-se-ia continuar a viver com seus personagens, com a sra. de Beauséant, com Frédéric Moreau, mas, além disso, nossa voz interior, instruída que foi durante todo o tempo da leitura a seguir o ritmo de um Balzac, de um Flaubert, desejaria continuar a falar como eles. É preciso deixá-la agir por um momento, deixar o pedal prolongar o som, isto é, fazer um pasticho voluntário, para poder, depois disso, voltar a ser original, e não fazer durante toda a vida um pasticho involuntário. O pasticho voluntário é feito de maneira totalmente espontânea; pensa-se que, quando outrora escrevi um pasticho, detestável, por sinal de Flaubert, eu não me tinha perguntado se o canto que eu ouvia em mim dizia respeito à repetição dos imperfeitos ou dos participios presentes. Sem isso, eu jamais teria podido transcrevê-lo. É um trabalho inverso que hoje realizei, procurando anotar às pressas essas poucas particularidades do estilo de Flaubert. Nosso espírito nunca está satisfeito se não pôde fornecer uma clara análise do que tinha, de início, inconscientemente produzido, ou uma viva recreação do que tinha, antes de tudo, pacientemente analisa-

do. Não me cansarei de fazer curvar diante dos méritos, hoje tão contestados, de Flaubert. Um dos méritos que mais me sensibiliza é que ele sabe transmitir com maestria a impressão de Tempo.

Na minha opinião, a coisa mais bela de *A Educação Sentimental* não é uma frase, mas um branco. Flaubert acaba de descrever, de contar, durante páginas intermináveis, as mínimas ações de Frédéric Moreau. Frédéric vê um policial avançar com sua espada sobre um insurreto que tomba morto. "E Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal!" Aqui um "branco", um enorme "branco" e, sem sombra de uma transição, subitamente a medida do tempo tornando-se em vez de quartos de hora, anos, décadas (retomo as últimas palavras que citei para mostrar essa extraordinária mudança de velocidade, sem preparação):

Et Frédéric, béant, reconnut Sénécal.

Il voyagea. Il connut la mélancolie des paquebots, les froids réveils sous la tente, etc. Il revint.

Il fréquenta le monde, etc.

Vers la fin de l'année 1867 etc.⁸

Sem dúvida, em Balzac, temos muito frequentemente: "Em 1817, os Séchard eram" etc. Mas, nele, essas mudanças de tempo têm caráter ativo ou documentário. Flaubert, sendo o primeiro, livra-as do parasitismo das anedotas e das baixezas da história. Primeiramente, ele as musica.

8. "E Frédéric, boquiaberto, reconheceu Sénécal.

"Ele viajou. Conheceu a melancolia dos paquetes, o frio despertar sob a tenda, etc. Retornou.

Frequentou a sociedade, etc.

Por volta do final do ano de 1867" etc.

Se escrevo tudo isso para a defesa (no sentido em que Joachim du Bellay o entende) de Flaubert, de quem não gosto muito; se me sinto tão privado de não escrever sobre muitos outros de minha preferência, é que tenho a impressão de não sabermos mais ler⁹. O sr. Daniel Halévy escreveu há pouco tempo em *Débats* um belíssimo artigo sobre o centenário de Sainte-Beuve. Porém, na minha opinião, com pouca inspiração nesse dia; não teve ele a idéia de citar Sainte-Beuve como um dos grandes guias que perdemos? (Não tendo nem livros, nem jornais à mão, no momento em que improviso de “última hora” meu estudo, não respondo pela expressão exata empregada por Halévy, mas era esse o sentido). Ora, permiti-me mais do que ninguém verdadeiros excessos com a deliciosa música de mau gosto que é a linguagem falada, sonora, de Sainte-Beuve, mas, teria alguém faltado alguma vez tanto quanto ele à sua função de guia? A maior parte de seus *Lundis* é consagrada a autores de quarta categoria, e, quando fala de algum autor de primeira, de um Flaubert ou de um Baudelaire, repara imediatamente os breves elogios que lhes concede, dando a entender que se trata de um artigo complacente, sendo o autor um

9. As exceções acontecem, algumas vezes, em grandes livros sistemáticos, onde não se poderia esperar crítica literária. Uma nova crítica literária emana de *Héredo* e de *Le Monde des Images*, esses livros admiráveis e tão importantes e conseqüentes do sr. Léon Daudet, na forma de uma nova física, de uma nova medicina — como a filosofia cartesiana. Sem margem para a dúvida, as profundas visões do sr. Léon Daudet sobre Molière, sobre Hugo, sobre Baudelaire etc., são ainda mais belas se novamente ligarmos-las, pelas leis da gravitação, a essas esferas que são as Imagens, porém, nelas mesmas, e, destacadas do sistema, provam elas a vivacidade e a profundidade do gosto literário.

de seus amigos pessoais. É unicamente como de amigos pessoais que ele fala dos Goncourt, que se pode apreciar mais ou menos, mas que são, em todo o caso, infinitamente superiores aos habituais objetos da admiração de Sainte-Beuve. Gérard de Nerval, seguramente um dos três ou quatro maiores escritores do século XX, é desdenhosamente tratado de *gentil Nerval*, a propósito de uma tradução de Goethe. Entretanto, que ele tenha escrito obras pessoais, isso parece ter escapado a Sainte-Beuve. Quanto ao Stendhal romancista, ao Stendhal de *A Cartuxa de Parma*, nosso "guia" dele se ri e nisso vê os funestos efeitos de uma espécie de empresa (fadada ao fracasso) para erigir Stendhal como romancista, mais ou menos como a celebridade de certos pintores parece devida a uma especulação de *marchands* de quadros. É verdade que Balzac, quando Stendhal ainda vivia, saudara seu gênio, mas o fez em troca de remuneração. E ainda o próprio autor achou que (segundo Sainte-Beuve, intérprete impreciso de uma carta que aqui não cabe comentar) que ele não pensava senão no seu dinheiro. Em resumo, encarregar-me-ia, não tivesse eu coisas menos importantes para fazer, de "pintar" conforme teria dito o sr. Cuvillier Fleury, segundo Sainte-Beuve, um "Quadro da literatura francesa no século XIX" em certa escala, e onde nem sequer um grande nome figuraria, onde seriam promovidos escritores, indivíduos cujo ato de escrever foi por todos esquecido. Sem dúvida, é permitido errar, e o valor objetivo de nossos julgamentos artísticos não tem grande importância. Flaubert ignorou cruelmente Stendhal, que, por sua vez, julgava horrendas as mais belas igrejas romanas, e zombava de Balzac.

Mas o erro é mais grave em Sainte-Beuve, porque ele não se cansa de repetir que é fácil emitir uma opinião justa sobre Virgílio ou La Bruyère, sobre autores desde há muito tempo reconhecidos e classificados, repetindo porém que o difícil, a função própria do crítico, o que realmente lhe vale o nome de crítico, é colocar no seu nível os autores contemporâneos. Ele próprio, é preciso confessá-lo, nunca fez isso uma única vez, e é o que basta para que se lhe recuse o título de guia. Talvez o mesmo artigo do sr. Halévy — artigo, por sinal, extraordinário — me permitisse mostrar, tivesse-o à minha frente, que não é só a prosa que não sabemos mais ler, mas também os versos. O autor retém dois versos de Sainte-Beuve. Um deles é mais um verso do sr. André Rivoire do que de Sainte-Beuve. O segundo:

Sorrente m'a rendu mon doux rêve infini¹⁰

é horrível se fazemos vibrar os *r* velarmente e ridículo se os fazemos vibrar de maneira alveolar. Geralmente, a repetição desejada de uma vogal ou de uma consoante é capaz de produzir grandes efeitos (Racine: *Ifigênia*, *Fedra*). Há uma labial que, repetida seis vezes num verso de Hugo, transmite essa impressão de leveza aérea que o poeta quer produzir:

Les souffles de la nuit flottaient sur Galgala¹¹

Hugo soube valer-se inclusive da repetição dos *r* que é, ao contrário, pouco harmoniosa em francês.

10. "Sorrente tornou meu doce sonho infindo."

11. "Brisas noturnas flutuavam sobre Galgala."

Serviu-se dela com felicidade, mas em condições bastante diferentes. Em todo o caso, o que quer que aconteça com os versos, não sabemos mais ler a prosa; no artigo sobre o estilo de Flaubert, o sr. Thibaudet, leitor tão douto e avisado, cita uma frase de Chateaubriand. Tinha ele grande dificuldade para escolher. Quão numerosas são as frases com que é possível extasiar-se! Thibaudet (desejando, é verdade, mostrar que o uso do anacoluto alivia o estilo) cita uma frase de Chateaubriand inferior, do Chateaubriand apenas eloqüente, e sobre cuja pouca importância meu distinto confrade poderia ter sido advertido pelo próprio prazer com que o sr. Guizot a pronunciara. Em regra geral, tudo o que em Chateaubriand continua ou pressagia a eloqüência política do século XVIII e do século XIX não é o autêntico Chateaubriand. E devemos desenvolver certo escrúpulo, certa consciência, na apreciação que fazemos das diversas obras de um grande escritor. Quando Musset, ano a ano, ramo a ramo, eleva-se até *As Noites*, e Molière até o *Misanthropo*, não existe certa crueldade em preferir as primeiras:

A Saint Blaise, à la Zuecca
 Nous étions, nous étions bien aise¹².

ao segundo *As Artimanhas de Escapino*? Por sinal, basta-nos ler os mestres, Flaubert, assim como os outros, com mais simplicidade. Seremos surpreendidos por ver como estão sempre vivos, perto de nós, oferecendo-nos mil exemplos

12. "Em São Brás, na Zuecca
 Estávamos muito, muito contentes."

satisfatórios do esforço do qual nós mesmos nos abstermos. Flaubert escolheu mestre Senard para defendê-lo; ele teria podido invocar o testemunho brilhante e desinteressado de todos os grandes mortos. Posso, para concluir, citar, dessa imortalidade protetora dos grandes escritores, um exemplo pessoal. Em *No Caminho de Swann*, certas pessoas, até mesmo muito letradas, desconhecendo a composição rigorosa, ainda que velada (e talvez mais dificilmente discernível, porque se encontrava em larga abertura de compasso, e porque causa e efeito — o trecho simétrico a um primeiro trecho — se encontravam muito afastados uma do outro) pensaram que meu romance era um tipo de antologia de recordações, encaixando-se segundo as leis fortuitas da associação das idéias. Elas citaram, em sustentação a essa contraverdade, páginas onde algumas migalhas de “madeleine”, mergulhadas numa infusão, lembram-me (ou pelo menos lembram ao narrador que diz “eu” e que nem sempre sou eu) toda uma época de minha vida, esquecida na primeira parte da obra. Ora, sem falar nesse momento do valor que encontro nessas lembranças inconscientes nas quais deposito, no último volume — ainda não publicado — de minha obra, toda a minha teoria da arte, e para me ater ao ponto de vista da composição, tinha eu, simplesmente, para passar de um plano a outro, servido-me não de um fato, mas do que eu havia encontrado de mais puro, mais precioso enquanto junção, um fenômeno de memória. Abram as *Memórias de Além-túmulo* ou *As Filhas do Fogo* de Gérard de Nerval. Verão que os dois grandes escritores que se aprazem — o segundo, principalmente — a empobrecer e a enrijecer

por uma interpretação puramente formal conheceram perfeitamente esse procedimento de brusca transição. Quando Chateaubriand está — se bem me recordo — em Montboissier, ele ouve, de repente, um tordo cantar. E esse canto, que ele ouvia com tanta freqüência em sua juventude, faz com que retorne a Combourg, incita-o a mudar, e a fazer mudar com ele o leitor, de tempo e de província. Da mesma maneira, a primeira parte de *Silvia* se passa diante de uma cena e descreve o amor de Gérard de Nerval por uma atriz. Subitamente, deita os olhos sobre um anúncio: “Amanhã os arqueiros de Loisy” etc. Essas palavras evocam uma lembrança, ou melhor, dois amores de infância: imediatamente o local da novela é deslocado. Esse fenômeno de memória serviu de transição a Nerval, a esse grande gênio do qual quase todas as obras poderiam ter por título aquele que eu tinha dado, de início, a uma das minhas: *As Intermittências do Coração*. Possuíam elas um outro caráter em Nerval; caráter devido, sobretudo, ao fato de ter sido ele um louco. Entretanto, do ponto de vista da crítica literária, não se pode propriamente denominar de loucura um estado que deixa subsistir a justa percepção (bem mais ainda, que aguce e oriente o sentido da descoberta) das relações mais importantes entre as imagens, entre as idéias. Essa loucura quase não passa do momento em que os habituais devaneios de Gérard de Nerval se tornam inefáveis. Sua loucura é, então, como um prolongamento de sua obra; ele logo se evade, para recomençar a escrever. E a loucura, resultante da obra anterior, torna-se o ponto de partida e matéria mesmos da obra que segue. O poeta não tem mais vergonha da crise terminada.

assim como não enrubescemos todos os dias por termos dormido, assim como, talvez, um dia, não estaremos confusos por termos passado em algum momento pela morte. E ele tenta ordenar e descrever sonhos alternados. Ei-nos bem longe do estilo de *Madame Bovary* e de *A Educação Sentimental*. Em razão da pressa com que escrevo estas páginas, o leitor há de me perdoar as imperfeições de meu estilo.