

SOBRE FRANK NORRIS

*Lucas André Berno Kölln**

A segunda metade do século XIX testemunhou grandes esforços no campo literário estadunidense para que o realismo e o naturalismo se tornassem concepções e estilos literários fortes o suficiente para ombrear o cânone norte-americano e investigar a realidade e o espírito daquela sociedade e daqueles homens. Ainda que o pioneirismo de Frank Norris (1870-1902) nesse sentido seja compartilhado por outros escritores, ele foi um dos que deu maior contribuição para que o naturalismo fosse fomentado nos Estados Unidos, esforço, inclusive, que lhe rendeu a alcunha de "o Zola americano".

Frank Norris nasceu em Chicago e era filho de uma família das classes altas. Aos 14 anos mudou-se para San Francisco, de onde partiu, em 1887, para uma temporada de estudos na Europa, tanto na Inglaterra quanto na França. Foi durante esse período que ele travou contato com o naturalismo, especialmente através dos romances de Émile Zola, trazendo sua influência para os Estados Unidos quando, em 1890, passou a estudar na University of California, Berkeley.

Após seus estudos, Norris tentou estabelecer uma carreira como escritor correspondente. Na década de 1890, por exemplo, o escritor viajou para a África do Sul no intento de fazer uma cobertura jornalístico-literária da Guerra dos Bôeres. Nos anos

* Graduado em História pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História, Poder e Práticas sociais, também da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. E-mail: lucas_kolln@hotmail.com.

posteriores, Norris viajou para Cuba, de onde passou a escrever para a *McClure's Magazine* sobre a Guerra Hispano-Americana.

Embora o escritor já gozasse de algum reconhecimento por conta de ensaios, contos e artigos publicados em uma série de revistas, periódicos e jornais – além do romance de estreia *Moran of the Lady Letty* (*Moran do Lady Letty*, sem tradução) –, Norris se tornou mais amplamente conhecido quando da publicação de *McTeague: A story of San Francisco* (*McTeague: Uma história de San Francisco*, sem tradução), em 1899. O romance conta o apogeu e a queda de um matrimônio por conta da avareza e do ciúme, tendo causado sensação quando de sua publicação.

Foi com essa obra que Norris aumentou suas oportunidades no universo literário do período e aperfeiçoou suas investidas naturalistas, publicando nos anos seguintes *A man's woman* (*Uma mulher forte*, sem tradução), em 1900; e os dois primeiros volumes de sua *Epopéia do trigo*, *The octopus: A story of California* (*O polvo: Uma história da Califórnia*, 1901, sem tradução), e *The pit: A story of Chicago* (*O pregão: Uma história de Chicago*, 1903, sem tradução). A epopéia previa três livros, mas o terceiro, *The wolf: A story of Empire* (*O lobo: Uma história do Império*), nunca foi iniciado. Além dessas, outras obras suas foram publicadas postumamente, como os ensaios de crítica literária aqui traduzidos, reunidos na coletânea *The responsibilities of the novelist* (*As responsabilidades do romancista*, sem tradução), de 1903.

Defensor de uma literatura engajada, com "um propósito", Norris dedicou sua produção literária à investigação exaustiva da realidade estadunidense de seu tempo, submetendo boa parte da vida cotidiana e do sistema de negócios americano a uma análise literária pormenorizada e profundamente questionadora. Frank Norris foi alvo de muitas críticas por conta de determinadas concepções naturalistas, precisamente aquelas que, especialmente na Europa, sofriam uma sistemática sabatina por conta do determinismo e cientificismo dos quais não raro comungava. Ainda que críticas devam lhe ser endereçadas por conta de concepções simplistas acerca dos leitores de literatura, ou ainda por conta de uma esquematização às vezes exagerada dos tipos e das situações

em seus romances, sua literatura permanece como um documento histórico de grande valia. Seus livros permitem enxergar as feições de um período crucial para o desenvolvimento do mundo como o conhecemos hoje, especialmente em suas estruturas capitalistas e sua extensão tentacular – a metáfora de Norris é muito feliz – por sobre os mais diversos rincões da vida humana.

AS RESPONSABILIDADES DO ROMANCISTA¹

Frank Norris

Esta não é uma questão sobre romancistas "não reconhecidos" ou sobre "não publicados", esses são os irresponsáveis despreocupados cujas horas são de ócio e cujos esforços têm todo o chamariz e toda a imprudência da aventura. Eles não são reconhecidos, eles não estabeleceram parâmetros para si mesmos e, se eles agem como saltimbancos e charlatões, ninguém se importa e ninguém (exceto eles próprios) é afetado.

Os escritores em questão são os bem-sucedidos, os que construíram um público e a quem dez, vinte ou cem mil pessoas estão contentes em ouvir. Você pode pensar, se preferir, que o romancista, de todos os trabalhadores, é independente – que ele pode escrever o que lhe agrada, e que, certamente, ele nunca "escreve para seus leitores", que ele não deve, nunca, consultar seu público.

¹ A coletânea *The responsibilities of the novelist and other literary essays* (As responsabilidades do romancista e outros ensaios literários, em tradução livre) foi publicada em 1903, após a morte de Frank Norris. A edição utilizada para a tradução foi publicada pela editora London: Grant Richards em 1903, e encontra-se atualmente em domínio público, disponível em: <<http://archive.org/details/responsibilities00norriala>>. Acesso em: 15 abril 2013. Estão aqui traduzidos os três primeiros ensaios da obra. Tradução de Lucas André Berno Kölln. Revisão técnica de Davi Faria De Conti.

Eu, pelo contrário, acredito que pode ser provado que o romancista bem sucedido deve ser, mais do que todos os outros, limitado na natureza e no caráter de seu trabalho. Mais do que todos os outros, ele deve ter cuidado com o que diz. Mais do que todos os outros, ele deve deferir a seu público. Mais do que todos os outros – mais do que o ministro e o editor – ele deve sentir "seu público" e prestar atenção em cada palavra sua, testando cuidadosamente cada fala, pesando com a mais implacável precisão cada declaração. Em resumo: ele deve ter noção de suas responsabilidades.

Pois o romance é a grande expressão da vida moderna. Cada forma de arte teve seu turno em refletir e expressar o pensamento de sua época. Houve um tempo em que o mundo buscou os arquitetos dos castelos e das grandes catedrais para verdadeiramente refletir e dar corpo a seus ideais. E os arquitetos – homens sérios e graves – produziram "expressões do pensamento contemporâneo" como o Castelo de Coucy e a Catedral de Notre Dame. Então, com outros tempos, vieram outros costumes e os pintores tiveram seu momento. Os homens da Renascença confiaram em Michelangelo, Da Vinci e Velásquez para falar por eles, e não confiaram em vão. Logo após, veio a era do drama. Shakespeare e Marlowe encontraram o valor de x para a vida e para a época em que viveram. Posteriormente, a vida contemporânea havia sido tão modificada que nem a pintura, nem a arquitetura, nem o drama eram a melhor forma de expressão, então o dia dos longos poemas chegou e Pope e Dryden falaram por seus contemporâneos. E assim por diante.

Cada época fala através de seu órgão peculiar e a Palavra foi deixada para nós, modernos, para lermos e entendermos.

O Castelo de Coucy e a Catedral de Notre Dame são as palavras da era medieval. A Renascença nos fala – de forma inteligível – através das sibilas da Capela Sistina e através da Mona Lisa. *Macbeth* e *Tamerlane* resumem todo o espírito da era elisabetana, enquanto o *Rape of the lock* é uma mensagem endereçada a nós diretamente do período da Restauração.

Hoje é o dia do romance. Em nenhum outro momento e por nenhum outro meio a vida contemporânea pode ser tão adequadamente expressa. Os críticos do século XXII, examinando

nosso tempo, esforçando-se para reconstruir nossa civilização, não irão olhar para os arquitetos nem para os dramaturgos, mas para os romancistas para encontrar nossa idiossincrasia.

Eu creio que isso seja verdade. Acho que, se o assunto pudesse, de alguma forma, ser transformado em estatística, os números confirmariam essa suposição. Não há dúvida de que o romance irá, com o tempo, "sair" do gosto popular tão irrevogavelmente quanto o poema longo o fez, pela razão de que ele não será mais o modo adequado de expressão.

É interessante especular sobre o que irá tomar o seu lugar. A civilização futura, certamente, não irá se voltar aos modos anteriores para expressar seus pensamentos e ideais. Possivelmente, a música será a intérprete da vida dos séculos XXI e XXII. É possível perceber uma pista disso na caracterização das óperas de Wagner como "música do futuro".

Isso, contudo, é parentético e irrelevante. Permanece o fato de que hoje é o dia do romance. Por tal, não se assume que o romance é meramente popular. Se o romance não fosse mais que uma simples distração, mais do que um meio de passar uma noite tediosa ou uma longa viagem de trem, ele não permaneceria no gosto popular, acreditem, em outra ocasião.

Se o romance, então, é popular, ele é popular por uma razão, uma vital e inerente razão. Qual seja, ele é essencial. Essencial – para retornar mais uma vez a proposição – porque ele expressa a vida moderna melhor que a arquitetura, a pintura, a poesia e a música. Ele é tão necessário à civilização do século XX quanto o violino o era para Kubelik, o piano para Paderewski, a plana para o carpinteiro, o malho para o ferreiro ou o formão para o pedreiro. Ele é um instrumento, uma ferramenta, uma arma, um veículo. Ele é aquilo que, nas mãos do homem, o faz civilizado e não mais selvagem, porque dá a ele o poder da expressão durável, permanente. Eis, portanto, o romance – o instrumento.

Pelo fato de o romance ser tão poderoso hoje, o Povo volta-se àquele que maneja o instrumento com plena confiança. Ele espera – e está certo ao fazê-lo – que os resultados sejam tão bons quanto os meios. Pode-se esperar que o arqueiro desconhecido que agarrou

o arco de Ulisses lance sua flecha longe e de modo certo. Se ele não é hábil ou forte, não tem o que fazer com o arco. O Povo lhe dá atenção somente porque ele porta uma arma grandiosa. O arqueiro próprio sabe, antes de atirar, se é ou não digno de tal.

É muito comum zombar do Povo e do seu mau entendimento das artes, mas é um fato indiscutível que nenhuma arte que não seja, no fim, entendida pelo Povo possa sobreviver ou tenha sobrevivido até agora, por mais do que uma única geração. De uma forma geral, em última análise, é o Povo quem pronuncia o julgamento final. O Povo, desprezado, chacoteado, caricaturado e vilipendiado pelo artista, é, afinal, o real caçador da Verdade. Quem é, afinal, aquele cujo interesse é o mais vívido em qualquer obra de arte? Não se trata, portanto, de uma questão de interesse *estético* – isto é, do artista, do amador, do cognoscente. Trata-se de uma questão de interesse *vital*. Digam o que quiserem, mas Maggie Tulliver – por exemplo – é um ser muito mais vivo para a Sra. Jones do outro lado da rua do que ela é para o sensível, fastidioso e agudamente crítico artista, literato ou crítico literário. O Povo – a Sra. Jones e seus vizinhos – tomam a história de vida desses personagens fictícios e desses romances com uma seriedade e afeição que o esteticamente culto não pode conceber. O culto considera-os quase exclusivamente em suas facetas artísticas. O Povo acolhe-os no mais profundo íntimo de suas vidas. O Povo não os discrimina. Leitor onívoro como ele é hoje, faz pouca distinção entre Maggie Tulliver e a heroína do mais recente "romance popular". O Povo não para para separar verdadeiro de falso. Ele não se importa.

Quão necessário se torna, então, para aqueles que, pela simples arte de escrever, podem invadir o coração dos corações de milhares e cujos romances são recebidos com tão desmedida seriedade – quão necessário se torna, para aqueles que manejam tamanho poder, usá-lo de maneira correta! Não é seu dever agir de forma justa? Não é essencial, em nome dos céus, que o Povo ouça, não uma mentira, mas a Verdade?

Se o romance não fosse um dos mais importantes fatores da vida moderna; se ele não fosse a mais completa expressão de nossa civilização; se sua influência não fosse mais vasta que a de todos

os púlpitos e de todos os jornais entre os oceanos, não seria tão importante que sua mensagem fosse verdadeira.

O romancista é, hoje, quem alcança o maior público. Certo ou errado, o Povo volta-se para ele quando ele fala e acredita naquilo que ele diz.

Para milhões, a Vida é um assunto diminuto, ela é limitada pelas paredes do estreito canal de assuntos no qual seus pés estão postos. Eles não têm horizonte. Eles esperam hoje, como nunca esperaram antes e como nunca esperarão novamente, que o escritor de ficção mostre-lhes uma ideia de vida além de seus limites, e acreditam nele como eles nunca acreditaram antes e nunca irão novamente.

Sendo assim, não é difícil entender como certos escritores de ficção – esses favorecidos em cujas mãos os deuses depositaram o grandioso arco de Ulisses – podem encarar tão frivolamente seu ofício? Não é necessário especificar. Fala-se daqueles cujo público é medido por "cento e cinquenta mil cópias vendidas." Conhecemo-los, e, posto que os deuses abençoaram-nos com mais sagacidade do que merecemos, sabemos que seu trabalho é falso. Mas e quanto aos "cento e cinquenta mil" que não são perspicazes e que recebem essa falsidade como Verdade? E quanto aos que acreditam que essa imagem sem pé nem cabeça da Vida além de seus horizontes é real, vital e coerente?

Não há escala para medir a extensão dessa influência maligna. Não se sabe como a opinião pública é construída, por infinitesimais acréscimos e por uma multidão de diminutos elementos. Romances mentirosos, certamente, neste dia e nesta era de leitura indiscriminada, contribuem para isso mais do que todas as demais influências da atualidade.

O Púlpito, a Imprensa e o Romance – esses são, inegavelmente, os grandes moldadores da opinião e da moral pública hoje. O Púlpito, no entanto, fala apenas uma vez por semana; a Imprensa é lida apressadamente e as notícias da manhã já são descartadas ao meio-dia. Mas o romance entra no lar para ficar. Ele é lido palavra por palavra. Ele é discutido, comentado. Sua influência penetra em cada canto e em cada frincha da família.

Ainda assim, não são raros os romancistas que escrevem por dinheiro. Não acho que essa seja uma acusação infundada. Não acho que isso seja pedir demais à credulidade. Isso não importaria se eles escrevessem a Verdade. Mas esses cavalheiros que estão "na literatura por seu próprio bolso o tempo todo" descobriram que, no momento, o Povo confundiu o Errado com o Certo e prefere o que é mentira àquilo que é verdade. "Muito bem, então", dizem esses cavalheiros, "se eles querem uma mentira, eles a terão." E eles dão ao Povo uma mentira em troca de royalties.

O surpreendente disso é que você, eu e todo o resto de nós não consideramos isso digno de vergonha – não se percebe que o romancista tem responsabilidades. Nós condenamos um editor que vende seus editoriais e injuriamo-nos com um Púlpito corrompido pela venalidade, mas o romancista venal – aquele cuja influência é maior que a da Imprensa e do Púlpito – nós saudamos com uma piscadela irônica.

Não deveria ser assim. Em algum lugar, deveria haver o protesto e aqueles de nós que entendem a prática dessa fraude como tal deveriam fazer com que nos déssemos conta de que a venda de cento e cinquenta mil cópias é algo muito sério. O Povo tem o direito à Verdade como ele tem o direito à vida, à liberdade e à busca da felicidade. Não é correto que eles sejam explorados e enganados com falsas visões da vida, falsos personagens, falsos sentimentos, falsa moralidade, falsa história, falsa filosofia, falsas emoções, falso heroísmo, falsas noções de autossacrifício, falsas visões de religião, de dever, de conduta, de maneiras.

O homem que pode dirigir-se a um público de cento e cinquenta mil pessoas, as quais – não esclarecidas – *acreditam no que ele diz*, tem um duro dever a cumprir e tremendas responsabilidades sobre seus ombros. Ele deve se dedicar a essa tarefa não com a frivolidade de um malabarista barato numa feira do condado, mas com seriedade, sobriedade, noção de suas limitações e toda a duradoura sinceridade que, pelo favor e pela misericórdia dos deuses, ele possua.

A VERDADEIRA RECOMPENSA DO ROMANCISTA

Não que se condene o romance histórico por ele assim sê-lo, não que se deixe de desfrutar de boa ficção em qualquer classe ou onde quer que ela se encontre. É o método de ataque dos atuais copistas que se deplora – sua atitude, a disposição de tantos deles em tirarem seus chapéus para a moda e, então, segurá-los para que ela deposite alguns tostões.

Ah, mas o homem tem de estar acima de seu trabalho ou o trabalho perde seu valor. E, assim sendo, é melhor que o homem esteja em outro trabalho do que naquele de produzir ficção. O olho nunca pode estar a vagar pela galeria, mas deve estar sempre voltado para *dentro* do trabalho, com o único propósito de avaliá-lo e reavaliá-lo até que ele alcance a verdade.

O que se discute com relação a isso é a perversão de uma profissão, a detestável negociação do sucesso de outro homem. Ninguém pode encontrar mácula nos poucos bons romances históricos que deram início ao modismo. Havia bons artífices por trás deles, bem como honestidade. Mas os copistas, os enganadores – esses definitivamente não são romancistas, ainda que escrevam romances que vendam centenas de milhares de exemplares. Eles são homens de negócios. Eles descobrem – não, eles deixam que alguém descubra – o que o público deseja e dão-lhe isso de forma barata, anunciando-o como a um novo sabão. Bem, eles lucram; e, se é isso que eles buscam – se eles estão satisfeitos em prostituir o bom nome da literatura norte-americana por royalties desmedidos, vamos dar um basta neles. Eles já tiveram sua recompensa. Mas o lamentável resultado disso será que esses copistas irão, no final, predispor de tal maneira o povo contra uma admirável escola de ficção – a escola de Scott –, que, por anos, o conto dos tempos históricos sofrerá com o descrédito e várias histórias permanecerão não escritas, bem como muitos homens de real valor e poder se retrairão pela vergonha de pisar onde tantos tolos passaram.

Pois a ideia fixa do enganador – o copista – e do público que, por ora, o escuta, é: Roupas, Roupas, Roupas, no princípio e no fim, Roupas. Roupas não somente no sentido de gibão e

vestido, mas Roupas de discurso, Roupas de comportamento, Roupas de costumes. Basta ouvi-los discorrer sobre a moda de usar abotoaduras, sobre um logro da fala, sobre a arquitetura de uma casa, sobre a arqueologia de uma armadura ou coisa do tipo. Isso é bom o suficiente a sua maneira, mas facilmente dispensável se houver carne e sangue sob a superfície. Veronese colocou as pessoas de seu *As bodas de Canaã* vestindo as roupas de seus contemporâneos. A pintura deixa de ser uma obra-prima por conta disso?

Essas pessoinhas sabem que a arqueologia de Scott estava quase mil anos "fora de seu tempo" em *Ivanhoé* e que, para fazer um paralelo, deveríamos imaginar um escritor descrevendo, digamos, Richelieu em roupas curtas e usando uma cartola? Mas não é *Richelieu* que queremos e, da mesma forma, *Ivanhoé*, ao invés de suas roupas ou sua armadura? E, a despeito de seus erros, Scott nos deu um *Ivanhoé* real. Ele foi além das roupas de uma época e chegou ao seu coração, ao seu espírito (um espírito essencial e vitalmente diferente do nosso e de todos os outros, o espírito do feudalismo), apresentando-nos uma obra-prima.

As pessoinhas, tão precisas em termos de botões e elmos, não o fazem. Tire as roupas dos personagens de seus romances e encontrará somente manequins de madeira. Tire as roupas da época da qual eles pretendem tratar e o que há por debaixo delas? Somente o familiar, o folheado e desgastado século XIX ou XX, no fim das contas. Seria o mesmo se tivessem escrito sobre a Michigan Avenue, Chicago, sobre "La Rue de la Harpe", sobre "A Grande Estrada do Norte" ou sobre a "Via Ápia".

É um baile de máscaras, o romance dos copistas, e as pessoas que os aplaudem – elas não são as mesmas que respeitam umas às outras pela fineza de seus corpos? Um mau gosto, barato; o gosto daqueles que servem, a literatura de camareiras.

Para abordar o mesmo assunto através de um eixo diferente: por que os romances históricos dos copistas têm de ser concebidos sempre nos termos românticos? A fórmula do Realismo – não de meros aspectos externos (os copistas possuem esse), mas do Realismo dos motivos e das emoções – não poderia ser aplicada

tão bem quanto eles? O que não daríamos por uma imagem do século XV tão precisa e perfeita como um dos romances do Sr. James? Mesmo se isso for impossível, a mera tentativa, ainda que só parcialmente bem-sucedida, valeria a pena, seria melhor que os manequins de madeira usando elmos de latão e calças largas. Pelo menos, chegaríamos a algum lugar, mesmo que não seja além de onde o Sr. Kingsley levou-nos em *Hereward* ou o Sr. Blackmore em *Lorna Doone*.

E quanto à vida dos negócios e a vida estudantil, a vida artesã, a vida profissional e, acima de tudo, a vida doméstica dos períodos históricos? Céus! Existia algo mais, às vezes, do que a vida de soldado. Eles não estavam sempre cortando e golpeando, nem cavalgando à noite, escapando, aventurando-se ou posando.

Ou suponha que cortar-e-golpear fosse a ordem do dia: onde está o "homem por detrás", seu coração, seu espírito e a vida essencial, elementar, fundamental e verdadeira dentro desse espírito? Somos todos anglo-saxões o suficiente para apreciar a possibilidade de uma briga, desviarmo-nos um ou dois quarteirões de nosso caminho ou tiramos um ou dois dólares de nosso bolso para assistir a uma. Mas não permitamos que os personagens sejam esses manequins costurados à linha. Que sejam, pelo menos, o Sr. Robert Fitzsimmons ou o Sr. James Jeffries.

Roupas, parafernália, panóplia, pompa e circunstância. Basta isso para que o público do copista, bem como o pobre crítico picareta – corroído de tinta, sobrecarregado e mal pago – de um jornal do interior falem de uma "coloração vívida" e uma "fina pintura de uma época passada". É fácil ser vívido com um tinteiro vermelhão junto ao cotovelo. Qualquer um pode assustar um filhote de cachorro com uma máscara e uma voz a rugir, mas ser vívido usando tons cinza e marrom, assustar o cãozinho somente com o dedo em riste, isso é que é louvável.

O difícil é chegar à vida nas imediações de si próprio – a mesma vida na qual você se move. Não há romance nela? Não há romance em você, pobre tolo. Há tanto romance na Michigan Avenue quanto há realismo da corte do Rei Arthur. Trata-se de como você escolhe enxergá-lo. O importante a decidir é qual a

melhor fórmula para ajudá-lo a agarrar a Vida Real desta ou de qualquer outra era. Os contemporâneos sempre imaginam que sua época é prosaica e que a cavalaria e o pitoresco morreram com seus antepassados. Sem dúvida, Merlin pranteou o velho tempo do romance. Cervantes acreditava que o romance estava morto. Ainda assim, a maioria dos romances históricos de hoje se passam no tempo de Cervantes ou mesmo depois dele.

Romantismo e Realismo são qualidades constantes de toda era, dia e hora. Elas existem mesmo hoje. Elas existiam no tempo de Jó. Eles continuarão a existir até o fim dos tempos, não tanto nas coisas quanto na forma como as pessoas as vêem.

A dificuldade, portanto, é apreender a vida imediata – imensamente difícil, uma vez que não somente se está perto da tela, mas também porque se é parte da própria pintura.

Mas a era histórica é quase feita à mão: deixe praticamente qualquer pessoa trancar-se em seu armário com uma história e o *Dictionnaire du Mobilier* de Violet LeDuc e, no decorrer de alguns meses, ela poderá desenvolver um romance histórico do tipo que se chama popular. Essa pessoa não precisa conhecer os outros – somente roupas e jargão, o tagarelar do tipo "Olá, quem chega aí de fora?". Se quisesse, porém, ela poderia encontrar romance e aventura em Wall Street ou Bond Street. Mas o romance nesses lugares não usa roupas vistosas e acessórios pomposos, de modo que, para descobri-lo – o verdadeiro romance – é preciso trabalho duro e estudo pormenorizado, não de livros, mas de pessoas e da realidade.

Não somente isso, pois, para conhecer a vida ao redor de você, você deve vivê-la – se não *entre* as pessoas, então *nas* pessoas. Você deve ser algo mais do que um romancista se puder, algo mais do que somente um escritor. Tem de haver sensibilidade ou aquele inominável sexto sentido em você, aquilo que os grandes músicos têm em comum com os grandes inventores e com os grandes cientistas; aquilo que não entra no trabalho, mas que o enforma; aquilo que o faria tanto um grande *homem* quanto um grande romancista; aquilo que distingue o mero homem de negócios do financista (pois isso é possuído tanto pelo financista quanto

pelo poeta, de modo que somente eles sejam grandes o suficiente).

Não se trata de gênio, pois gênio é um termo negligente, um termo frouxo usado tão levemente que sua expressividade foi perdida há muito tempo. Parece-se mais com sinceridade.

E eis que, mais uma vez, detemo-nos perante tão grande palavra – sinceridade, sinceridade e, novamente, sinceridade. Deixe o escritor construir seu romance histórico com sinceridade e ele não poderá errar. Ele verá, então, o homem sob as roupas e o coração por detrás de ambos. Ele ficará tão maravilhado com essa visão que se esquecerá das roupas. Seu público será, talvez, pequeno, mas ele terá a melhor recompensa: a consciência de algo bem feito. Royalties de centenas de milhares de exemplares não valerão mais do que sua satisfação com tal feito. Ganhar dinheiro não é o objetivo de um romancista. Se ele é o tipo certo de romancista, ele tem outras responsabilidades. Estas, pesadas. Ele, de todos os homens, não pode pensar somente em si ou para si. E, quando a última página for escrita, quando a tinta formar uma crosta na ponta de sua caneta e as famintas prensas digladiarem-se atrás de outro escritor – o "novo homem" e o novo modismo do momento –, ele pensará sobre sua longa e soturna tarefa e sobre os anos que ele nela investiu. Ele pensará em como construiu seu trabalho volume por volume, sincero, dizendo a verdade como ele a via, independente da moda e dos deuses da galeria. E, segurando os volumes de seu trabalho com mãos apertadas e dentes cerrados, ele pensará sobre tudo isso e poderá dizer: "Eu nunca me submeti, nunca tirei o chapéu para a moda nem o estendi para que ela depositasse alguns tostões. Por Deus, eu disse a eles a verdade. Eles gostaram dela ou não. O que isso tem a ver comigo? Eu disse a eles a verdade, eu a tinha por verdade então e a tenho por verdade agora."

Essa é a sua recompensa – a melhor que o homem conhece, a única pela qual vale a pena lutar.

O ROMANCE COM UM "PROPÓSITO"

Após anos de doutrinação e admoestação da parte dos artistas, os leitores parecem finalmente ter compreendido um preceito – "o romance não deve pregar", mas "o propósito da história tem de estar subordinado à própria história". Levou muito tempo para que eles entendessem-no, mas uma vez que esse preceito tornou-se claro, os leitores prenderam-se a ele com uma tenacidade comparável àquela de um jovem estudante à data 1492. "O romance não deve pregar", você pode ouvi-los dizendo.

Como se fosse possível escrever um romance sem um propósito, mesmo que seja simplesmente o de divertir. Admite-se aqui que isso cheira um pouco à tergiversação, pois "propósito" e propósito de divertir são dois tipos diferentes de propósitos. Todo o romance, mesmo o mais frívolo, tem de possuir uma razão para ter sido escrito e, portanto, deve ter um "propósito".

Todo romance deve fazer uma das três coisas – (1) contar algo, (2) mostrar algo, ou (3) provar algo. Alguns romances fazem as três coisas, alguns somente duas, mas todos devem fazer pelo menos uma delas.

O romance comum meramente conta algo, elabora uma complicação e se devota primariamente a *coisas*. Nesse grupo encontra-se o romance de aventura, como *Os três mosqueteiros*.

O segundo grupo, melhor que o primeiro, mostra algo, expõe o funcionamento de um temperamento e se devota primariamente às mentes dos seres humanos. Nesse grupo, encontram-se os romances de personagem, como *Romola* [de George Eliot].

O terceiro, aquele que consideramos o melhor grupo, prova algo, suscita conclusões a partir de um amontoado de forças, tendências sociais e impulsos da raça, não se devotando ao estudo de homens, mas do homem. Nesse grupo está o romance com o propósito, como a obra *Os miseráveis* [de Victor Hugo].

E o motivo pelo qual consideramos esse último grupo como a mais alta forma do romance é porque ele não somente define um grande propósito como sendo sua tarefa, mas também, ainda assim, inclui – e é forçado a incluir – ambos os outros grupos.

O romance deve contar algo, deve narrar incidentes vigorosos e mostrar algo, deve penetrar nos motivos e no caráter de seus tipos, tipos esses que são figuras compostas a partir de uma multidão de homens. O romance deve fazer isso por causa da natureza de seu assunto, pois ele lida com forças elementares, motivos que movem nações inteiras. Não se pode lidar com isso como se se tratasse de abstrações na ficção. A ficção só pode encontrar expressão no concreto. As forças elementares, então, contribuem para que o romance com um propósito que provenha ação vigorosa. De nenhuma outra maneira a força pode ser expressa no romance. As tendências sociais devem ser expressas por meio da análise do caráter dos homens e das mulheres que compõem aquela sociedade, e os dois devem ser combinados e manipulados para desenvolver o propósito – encontrar o valor de *x*.

A escrita de tal romance é provavelmente a mais árdua tarefa à qual o escritor de ficção pode se submeter. Em nenhum outro lugar, o sucesso é mais difícil; em nenhum outro lugar, o fracasso é tão fácil. Tratada de forma desleixada, a história pode definhar e degenerar numa mera súplica e o romancista torna-se um polemista, um panfletista, esquecendo que, ainda que sua consideração primeira seja sustentar seu caso, seus *meios* devem ser os seres humanos – e não estatísticas – e suas ferramentas não devem ser figuras, mas retratos da vida como ele a vê. O romance com um propósito é, alguns o dizem, um romance de pregação. Mas ele prega contando e mostrando coisas. Só que o autor seleciona do grande armazém da vida real aquilo a ser contado e mostrado, aquilo que irá sustentar seu problema, seu propósito. A pregação e a moralização não são resultado do apelo direto do escritor. São, sim, mostradas – devem ser mostradas – ao leitor pelos próprios incidentes da história.

Aqui está, pois, apresentada uma estranha anomalia, uma distinção tão sutil quanto essencial. Ainda há pouco foi dito que, na composição do tipo de romance aqui sendo considerado, o *propósito* é, para o romancista, o elemento mais importante. Ainda assim, é impossível negar que a *história* – como mera história – é,

para aquele que as conta, o grande objeto de sua atenção. Como, então, reconciliar essas duas aparentes contradições?

Para o romancista, o propósito de seu romance, o problema que deve resolver, é, para sua história, o que a tônica é para a sonata. O músico não pode exagerar a importância da tônica, pois seu interesse repousa na sonata como um todo. Ela simplesmente coordena a música, sistematiza-a, trazendo toda a miríade de pequenas notas rebeldes sob um único código harmonioso. Assim, também, é o propósito em relação ao romance. Ele é importante como um fim, mas também como um guia sempre presente. Para o escritor, ele é importante apenas como uma nota em relação à qual seu trabalho deve ser afinado. No momento, porém, em que o escritor se torna vitalmente interessado em seu propósito, seu romance falha.

Eis a estranha anomalia. Suponhamos que Hardy, digamos, estivesse engajado em uma história que tivesse como propósito mostrar as injustiças que sofrem os mineiros do País de Gales. É possível que ele tivesse escrito uma história que fizesse o sangue ferver de indignação. Mas ele, se quiser permanecer um artista, se quiser escrever um romance de maneira bem sucedida, deverá, como um romancista, importar-se pouco com o iníquo sistema de trabalho das minas de carvão galesas. Isso será para ele tão impessoal quanto a tônica o é para o compositor de uma sonata. Enquanto homem, Hardy pode ou não estar vitalmente preocupado com a mineração de carvão galesa. Isso não é essencial. Porém, enquanto romancista e enquanto artista, seus sofrimentos devem ser para ele objeto de pequeno interesse. Eles são importantes, pois constituem sua tônica. Eles *não* são interessantes porque o desenvolvimento do *romance* – suas pessoas, episódios e imagens – é, naquele momento, a coisa mais importante do mundo para o romancista, a despeito de todo o resto. Você acha que a Sra. Stowe estava mais interessada na questão escravocrata do que em escrever *A cabana do Pai Tomás*? Seu livro, seu manuscrito, o progresso da narrativa página a página a absorviam, naquele momento, mais do que todos os negros jamais chicoteados ou vendidos. Se não tivesse sido assim, o grande romance-de-propósito dela jamais teria triunfado.

Considere o oposto – *Fecundidade*, por exemplo. O propósito pelo qual Zola escreveu o livro acabou por prejudicá-lo. O escritor realmente importou-se mais com o despovoamento da França do que com seu romance. Resultado – sermões sobre a fecundidade das mulheres, súplicas e uma miscelânea de incidentes secos e monótonos, todos acabrunhados e colapsando sob o peso de um tema que deveria ter penetrado indiretamente.

Essa é, proeminentemente, uma visão egoísta da questão, mas é, com certeza, a única correta. Deve ser lembrado o fato de que o artista tem dupla personalidade: há ele como homem e ele como artista. Mas, pergunta-se, como explicar a simpatia do artista nos seus personagens, sua emoção e as reais lágrimas que ele derrama ao narrar suas mágoas, suas mortes e assim por diante?

A resposta é óbvia. Como um artista, sua sensibilidade é aguçada porque eles são personagens no romance. Isso não significa, necessariamente, que o mesmo artista seria levado às lágrimas, da mesma forma, por catástrofes similares da vida real. Como um artista, há toda a razão para supor que receberia tais notícias com total prazer, pois seriam para ele "bom material". Ele veria uma história nisso, uma boa cena, um grande personagem. Esse é o artista. O que ele faria ou como ele se sentiria como um homem é algo bem diferente.

Para concluir, deixe-nos considerar uma objeção feita ao romance com um propósito pelas pessoas comuns que o leem. Por certas razões difíceis de explicar, os romances com propósito sempre terminam de maneira infeliz. Eles são, comumente, um registro de sofrimento, um relato de tragédia. E as pessoas comuns dizem: "Ah, nós vemos tanto sofrimento no mundo, por que colocá-lo também nos romances? Nós não o queremos nos romances."

Confessa-se ter pouca paciência com esse tipo de gente. "Nós já vemos tanto sofrimento no mundo!" Veem mesmo? Será isso verdade? As pessoas que compram romances são pessoas afortunadas. Elas pertencem a uma classe cujo modo de vida objetiva evitar o desagradável. O sofrimento, as grandes catástrofes,

os espasmos sociais que aniquilam comunidades inteiras ou mesmo indivíduos isolados – tudo isso é tão afastado deles como terremotos e maremotos. Ou, mesmo se assim fosse, suponha que, por algum milagre, esses cegos olhos fossem abertos de modo que os sofrimentos dos pobres e as tragédias da casa virando a esquina fossem desnudados. Se há tamanha dor na vida, tal somente reforça a razão que justifica sua aparição numa classe de literatura que, em sua mais alta forma, é uma sincera transcrição da vida. Essa reclamação do covarde, esse protesto contra o romance com um propósito, ocorre pois ele traz as tragédias e as tristezas dos outros a lume. Tirar esse elemento da ficção é tirar o poder e a oportunidade de ela provar que a injustiça, o crime e a desigualdade existem. O que, então, lhe sobra? Somente os romances de divertimento, os romances que entretêm. O malabarista – coberto de lantejoulas, com sua corda bamba e seus malabares dourados – faz isso. É possível considerar o romance moderno desse ponto de vista. Ele pode ser uma coisa frívola, encapada com papel, – sobre espadas e mantos, para ser carregada numa viagem de trem e, depois de lida, ser atirada pela janela junto com os bagaços de laranja e as cascas de amendoim. Ou ele pode ser uma grande força, que trabalha junto com o púlpito e as universidades pelo bem das pessoas, destemidamente provando que o poder é abusado, que os fortes talham as faces dos fracos, que uma árvore do mal ainda cresce no centro do jardim, que a desgraça segue no encalço da iniquidade, que o curso do Império ainda não está completo e que todas as raças de homens ainda têm de construir seu destino naqueles grandes e terríveis movimentos que esmagam, trituram e rompem os pilares das casas das nações.

A ficção pode manter o passo da Grande Marcha, mas não o fará por divertir as pessoas. A musa é uma professora, não uma embusteira. Seu lugar correto é com os líderes. Mas esse lugar, em última análise, deve ser atingido e mantido não pelo entretenimento de um bufão, mas por um sério e sincero interesse, como aquele que inspira os grandes professores, os grandes teólogos e os grandes filósofos: um propósito bem definido, bem visto e corajosamente aspirado.