

Uma nota sobre o Realismo, de Robert Louis Stevenson

Thaís Fernandes dos Santos¹
Universidade de São Paulo (USP)
thaisf.santos@bol.com.br

RESUMO: Apresentamos uma proposta de tradução integral do ensaio intitulado *Uma nota sobre o Realismo*, da língua inglesa para o português brasileiro, do poeta e romancista escocês Robert Louis Stevenson (1850-1894), que foi publicado originalmente em 1912, e integra a coleção *Essays in The Art of Writing* (1917 [2012]). Nele, Stevenson discorre sobre a técnica de escrita aplicada ao texto literário, dos elementos de estilos e dos contornos nela detalhados, que revelam a originalidade do projeto estético do escritor.

Palavras-chave: ensaio literário; literatura britânica; Robert Louis Stevenson.

A Note on Realism, by Robert Louis Stevenson

ABSTRACT: We propose a full translation from English into Brazilian Portuguese of the literary essay entitled *A Note on Realism*, written by the Scottish poet and writer Robert Louis Stevenson (1850-1894). The essay was originally published in 1912 as part of *Essays in The Art of Writing* (1917). In it, Stevenson addressed issues of writing technique associated with elements of style and form as applied to works of literature in order to reveal the originality of the writer's literary project.

Keywords: literary essay; British literature; Robert Louis Stevenson.

¹ Estudante do Curso de Mestrado junto ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, no Programa Letras Estrangeiras e Tradução, Área de Concentração: Estudos da Tradução. Bolsista CAPES. ORCID: 0000-0003-0502-5832.



Apresentação²

Notável sobretudo pelo romance de aventuras intitulado *Treasure Island* (1883) e também pela narrativa de ficção *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886), Robert Lewis Balfour Stevenson, nascido na cidade de Edimburgo, Escócia³, em 13 de novembro de 1850 e falecido em Vailima, sul de Apia, capital de Samoa, em 3 de dezembro de 1894, foi também poeta, romancista e prolífico ensaísta, considerado um dos grandes autores da literatura britânica. Estudou na Universidade de Edimburgo, no Reino Unido, onde se graduou em Direito (1875), e foi casado com a escritora norte-americana Fanny Van de Grift Stevenson (1840 -1914) e amigo próximo do escritor, dramaturgo e crítico literário Henry James, Jr., (Nova Iorque, 1843 – Londres, 1916)⁴, um dos maiores intelectuais e expoentes do Realismo na literatura do século XIX.

Por *Realismo*, na Europa, especificamente no âmbito da literatura inglesa, entendemos o movimento cultural e literário que, por meio de uma linguagem objetiva, buscou retratar a realidade social das colônias britânicas da época em resposta às críticas às transformações econômicas e políticas, em parte, relacionadas aos eventos advindos da Revolução Industrial. Nessa reflexão, entre indivíduo e sociedade, Maria Laura Bettencourt Pires (2000, p. 232) esclarece que “embora Stevenson achasse que a ficção narrativa era algo de importante e sério, e não apenas um simples entretenimento, é óbvio que o desejo de criticar as verdades estabelecidas o levou a dissociar-se da herança realista do século XIX”. Desse modo, é possível observar que “o passado, para Stevenson, não era um lugar de refúgio, mas uma temporalidade que permeia o presente e interfere no futuro” (SILVA, 2018, p. 21).

Entretanto, no ensaio literário aqui apresentado, traduzido para o português brasileiro, intitulado *A Note on Realism*, que integra a coleção *Essays in The Art of Writing* (1917), Robert Louis Stevenson chama a atenção para a questão

² Agradeço aos pareceristas pelas cuidadosas leituras e, igualmente, às editoras Dra. Carol Martins da Rocha e Dra. Noemi Teles de Melo da *Rónai - Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios* pelo processo editorial.

³ Alan Riach, poeta e acadêmico escocês, em seu artigo intitulado *What is Scottish Literature?* (2009), acentua que “**Escócia** é uma palavra que designa uma nação particular, definida por fronteiras geográficas. No entanto, no início do século XXI, desde a união das coroas da Escócia e da Inglaterra em 1603 e a união dos parlamentos de Edimburgo e Londres em 1707, esta nação existe dentro do estado político da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte, com seu legado global do imperialismo britânico. Assim, ele deve ser pensado em duas dimensões diferentes: como parte de um estado político chamado Reino Unido, e como uma nação única com distinção cultural separada, junto com outras nações do mundo”. (RIACH, 2009, p. 3, [grifo no original], tradução nossa).

⁴ Para uma leitura crítica sobre a amizade entre Henry James e Robert Louis Stevenson, sugerimos o trabalho de pesquisa de Marina Miguel Bedran intitulado *Caminhos cruzados: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson*, orientado pelo professor doutor Samuel de Vasconcelos Titan Junior, produzido na Universidade de São Paulo. A referência completa encontra-se no final desta tradução.

do estilo⁵ individual do escritor, a sua marca estético-expressiva, e, igualmente, para a suposta perfeição na escrita literária associada à capacidade criativa e à audácia imaginativa dos escritores. Nesse sentido, nos parágrafos iniciais do referido ensaio, Stevenson toma como exemplo os estilos do romancista escocês Walter Scott (1771-1832) e do escritor francês Honoré de Balzac (1799-1850), dentre outros, para ressaltar que a grande mudança do século passado, na história da literatura produzida na Europa ocidental, foi também enriquecida pela incorporação de detalhes e de elementos estilísticos às escritas literárias.

Nesse ponto, em relação à busca por uma certa verossimilhança na narrativa ficcional, Antonio Candido acrescenta que “os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção” (2004, p. 80). Assim, a crítica de Robert Louis Stevenson, em linhas gerais, repousa sobre a técnica de escrita aplicada aos textos considerados como *real* e *ideal* em linguagem estilizada, visando aos projetos estéticos de autores idealistas e realistas, aqueles que estão, por sua vez, ligados ao que ele chama de um estágio meramente técnico, ou puramente ornamental, nas obras de arte literária.

1. Uma nota sobre o Realismo

O estilo é a marca invariável de qualquer mestre, e mesmo para o aprendiz que não ambiciona muito alto, a ponto de querer estar entre os grandes escritores, ela é a única qualidade na qual ele pode livremente se aprimorar. Paixão, sabedoria, força criativa, o poder do mistério, ou o tom da escrita lhe são atribuídos no momento do nascimento, e, por isso, não podem ser aprendidos, tampouco imitados. No entanto, o uso justo e hábil de tais qualidades nós já temos, como a proporção de uma parte a outra, e assim para o todo, a elisão do inútil, a acentuação do importante e a preservação de um caráter uniforme de ponta a ponta, que, em conjunto, constituem a perfeição técnica, estão até certo ponto ao alcance da criatividade e da coragem intelectual. Sendo assim, o que colocar em prática e o que deixar de fora disso, seja algum fato particularmente orgânico, seja algum traço puramente ornamental, caso seja puramente ornamental, não pode enfraquecer ou obscurecer o projeto geral. Mas, se decidirmos usá-lo, devemos fazê-lo de forma generosa e notável, ou como um artifício, que é uma questão recorrente relacionada ao estilo. A Esfinge, por fim,

⁵ Sobre aspectos teóricos da noção de estilo na linguagem escrita ou, mais especificamente, a de Estilística Literária ou Estilística idealista (nos estudos de literatura), respaldamo-nos nas pesquisas desenvolvidas pelo crítico e filólogo austríaco Leo Spitzer, em seu trabalho intitulado *Linguistics and literary history: Essays in Stylistics* (1970 [1948]), baseado em uma concepção de *estilo* como desvio na linguagem humana, sendo este, conforme o autor, motivado por questões de natureza psicológica dos escritores.

que esconde os caminhos da arte, não mais terá enigmas literários irrespondíveis a revelar.

Na literatura, da qual devo extrair meus exemplos, a grande mudança do século passado foi resultado da incorporação dos detalhes à escrita. Foi assim com o romântico Sr. Walter Scott e, por último, com o romancista francês Honoré de Balzac e seus seguidores semi-românticos⁶, unidos pelo dever ao romancista. Por algum tempo, isso significou e expressou uma certa contemplação muito mais ampla às condições de vida do homem; mas, recentemente, pelo menos na França, reduziu-se em um estágio meramente técnico e ornamental o que, talvez, ainda seja muito severo para chamar aqui de sobrevivência. Em um movimento de alerta, os mais sábios ou, ainda, os mais tímidos, começam a recuar nessas extremidades, eles começam, então, a ambicionar uma narrativa articuladamente mais despida, depois de sucinta, digna de nota e de um toque poético; enfim, seguida de um esclarecimento geral sobre essa experiência rica em detalhes. Depois de Walter Scott, vimos a ambiciosa história – outrora, também pelas mãos de Voltaire, tão abstrata como uma parábola, começando a ser deleitada com fatos. A introdução desses detalhes permitiu o desenvolvimento de uma habilidade especial de escrita, e essa habilidade, inocentemente e também indulgente, tem levado às obras de arte literária adiante, que agora nos surpreende com uma longa viagem de trem. Assim, um homem da força literária inquestionável como a de Émile Zola desaproveita o seu tempo com técnicas de escrita para ter sucesso. Para proporcioná-la um sabor popular e, por conseguinte, atrair a multidão, ele adiciona uma escrita corrente que posso chamar de desagradável. Isso é interessante para o moralista, no entanto, o que interessa, mais particularmente ao artista, é essa tendência ao extremo dos detalhes, quando seguida como um princípio, ao degenerar, por exemplo, em um mero *feu-de-joie*⁷ do truque literário. Outro dia, até mesmo Alphonse Daudet, dramaturgo, romancista e poeta francês, foi ouvido balbuciando sobre cores audíveis e sons visíveis.

Este estranho suicídio, por parte de um dos ramos dos realistas, pode servir para nos lembrar o fato que está por detrás de um conflito muito empoeirado entre os críticos. Toda arte representativa, que pode, por assim dizer, considerada viva, é realista e ideal; e esse realismo sobre o qual aqui discutimos

⁶ No texto original em inglês Stevenson expressa: “more or less wholly unromantic followers”, referindo-se a Scott como romântico e, ao que sugere, Balzac como um semi-romântico. Logo, os seguidores de Balzac naquele cenário literário, ressalta Stevenson, podem ser também considerados semi-românticos.

⁷ Como estratégia de tradução, à luz da teoria de Jean-Paul Vinay e Jean Darbelnet, em seu texto intitulado originalmente *Stylistique comparée du français et de l'anglais: Méthode de traduction* (1977 [1958]), e traduzido para o inglês sob o título de *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation* (1995 [1958]), optamos por manter a expressão *feu-de-joie* mesmo em francês, assim como aparece no original em inglês. (N. da T.).

é uma questão meramente externa. Ou seja, ele não é um culto especial da natureza e da veracidade, talvez seja apenas um simples capricho de uma moda diferente, que nos fez virar as costas à arte maior; sua natureza é tão variada e também mais romântica de outrora. Nesse ponto, uma exatidão fotográfica em diálogos é, por ora, uma moda exclusiva, porém, mesmo nas mãos mais hábeis, ela não nos diz tanto (é provável que ela nos diga menos ainda nas mãos dos mais hábeis) do que Jean-Baptiste Poquelin, também conhecido como Molière, que, ao empunhar o seu meio artificial, disse a nós e a todos, os tempos de *Alceste* ou *Orgon*, *Dorine* ou *Chrysale*. O romance histórico é esquecido. Mas, a verdade sobre as condições da natureza do homem e as condições de vida do próprio homem, isto é, a verdade da arte literária, é livre de eras. Por essa razão, ela pode ser narrada como um *comedy carpet*, um romance de aventuras, ou, ainda, como um conto de fadas. A cena pode, então, ser ambientada na cidade de Londres, na costa marítima da *Boêmia*, ou nas longínquas montanhas de *Beulah*. E por um estranho, ao mesmo tempo, deslumbrante acontecimento, se, de fato, há alguma página da literatura escrita para despertar a inveja de Émile Zola, ela deve ser aquela de *Troilo* e *Créssida*, que William Shakespeare, em um assombro de raiva com o mundo, fixara na história heroica do cerco de Tróia.

Essa questão do realismo, uma vez claramente entendida, não no que diz respeito a uma certa verdade fundamental, em maior ou menor grau, mas sim a uma técnica de escrita aplicada a uma obra de arte. Assim, seja ela ideal, seja ela abstrata, ou tanto quanto você desejar, não deixará de sê-lo, por isso, menos verdadeira. Entretanto, se a sua escrita for tímida, você corre o risco de ela ser tediosa e inexpressiva. Por outro lado, se ela for ousada e verdadeira, você pode atrever-se a escrever um *magnum opus*.

Assim, uma obra de arte literária é concebida primeiro nebulosamente na mente, e tais névoas nela envolventes tornam-se mais claras somente um pouco mais adiante, durante um certo período de sua gestação, ao assumirem contornos expressivos, e, por fim, tornarem-se uma obra de arte mais perfeita, bem acabada; mas também, (infelizmente!), tornam-se aquele tipo de obra incomunicável, uma espécie de projeto de *design* aperfeiçoado. Porém, do momento de sua elaboração ao plano de execução, tudo é alterado. Agora, o artista deve se deslocar, vestir suas roupas de trabalho e se tornar o artesão. Ele arrisca, de maneira audaciosa, a sua concepção aérea, a sua *delicada Ariel*⁸ e o toque da matéria para a verdadeira criação. Ele deve decidir, num piscar de olhos, a equivalência imaginária, o estilo, o espírito e a particularidade de execução de todo o seu projeto estético.

A ideia de engendrar algumas obras literárias é estilística, uma preocupação técnica as sustenta, ao invés de algum outro princípio robusto da vida. E, com isso, a execução é apenas um jogo, no qual o problema estilístico é

⁸ Alegoria da força criativa. (N. da T.).

resolvido previamente, e toda grande originalidade de tratamento é deliberadamente abandonada. Tais são os versos, escritos com primor, que aprendemos a admirar, com um certo deslumbre sorridente, nas mãos do Sr. Andrew Lang⁹ e do Sr. Henry Austin Dobson¹⁰, como são também aquelas imagens em que a destreza, ou mesmo a amplitude do estilo moldável, toma o lugar da nobreza pictórica da configuração. Nesse sentido, pode-se observar que seria mais fácil começar a escrever o intitulado *Henry Esmond* do que o *Vanity Fair*¹¹, uma vez que, no primeiro referido, o estilo foi ditado pela natureza do próprio plano simples, e William Thackeray, um homem provavelmente dotado de alguma indolência mental, desfrutou e obteve bom proveito com essa economia de esforços. Todavia, o caso é excepcional. Geralmente, em todas as obras de arte literária que foram engendradas, em sua essência, de dentro para fora, e, de forma generosa, lapidadas pelo seu autor; o momento em que ele começa a executá-las é de extrema perplexidade e tensão. Pois os artistas que possuem uma energia indiferente, bem como uma devoção imperfeita ao seu próprio ideal, fazem esse esforço ingrato e definitivo; mas, uma vez que eles criam uma marca, um estilo individual, adotam-na por toda a vida. No entanto, aqueles tidos como os mais superiores não podem se contentar com um processo que, como eles continuam empregando, devem infalivelmente degenerar em direção ao acadêmico e ao imutável. Assim, cada novo trabalho em que eles embarcam é um sinal para um novo engajamento de todas as forças de sua mente, e as mudanças de visão que acompanham o crescimento de sua experiência são, desse modo, marcadas pelas alterações ainda mais abrangentes, sobretudo na forma como elas são aplicadas à sua obra de arte. Portanto, esse tipo de crítica adora enfatizar e distinguir os diversos períodos de um Rafael, Shakespeare, ou um Beethoven.

É, então, a princípio, nesse momento inicial e decisivo, que a execução é iniciada e, mais à frente, em um menor grau, que é, de fato, aquilo chamado de ideal e real, assim como os anjos bons e maus, que disputam a direção da obra. Mármore, tinta e linguagem; caneta, agulha e o pincel, todas estas ferramentas têm suas rusticidades, suas impotências inefáveis, suas horas, por assim dizer, e se assim posso me expressar, de insubordinação. É o trabalho, como grande parte do prazer de qualquer artista, lidar com essas ferramentas indisciplinadas e, ora pela energia bruta, ora por expediente engenhoso, guiá-las e persuadi-las a realizar o seu desejo de artista. Dados esses meios, tão ridiculamente inadequados, e dado o interesse, a intensidade e a multiplicidade da sensação do real, cujo efeito deve-se produzir com sua ajuda, o artista dispõe de um recurso

⁹ Escritor escocês. (N. da T.).

¹⁰ Ensaísta e poeta inglês. (N. da T.).

¹¹ Romances históricos de William Makepeace Thackeray. (N. da T.).

principal e necessário que deve, assim, em todos os casos e sobre qualquer teoria, empregar. Em vista disso, ele deve suprimir muito e omitir mais. Ele deve, portanto, omitir o que é tedioso ou irrelevante, e suprimir o que é tedioso e necessário. Mas, tais fatos, em relação ao projeto estético principal, servem a uma variedade de propósitos, ele os reterá de modo forçoso e, ao mesmo tempo, ávido. E é essa a marca da verdadeira essência da arte criativa, a ser tecida, então, unicamente com tal. Lá, qualquer fato registrado é concebido como uma dívida dupla ou tripla a pagar e é, concomitantemente, um ornamento em seu lugar e um pilar no próprio projeto primeiro. Nada encontraria espaço, em tal quadro que não servisse, ao mesmo tempo, para completar a composição, para acentuar o esquema de cores, para distinguir os planos da distância e para atacar a nota do sentimento selecionado. Nada seria permitido, em tal história, que, de forma sincrônica, não agilizasse o progresso da fábula, não construísse os personagens e não atingisse a moral ou a configuração filosófica da obra literária. Entretanto, isso é inatingível. Como regra, longe de construir o tecido narrativo de nossas obras tal como eles o fizeram, nós somos arrebatados quando pensamos que podemos reunir uma dúzia, ou uma legião deles, para serem *as cerejas* de nossa produção. E, portanto, para que a imagem seja preenchida, ou, em outras palavras, a história prossiga de uma ponta a outra, outros detalhes deverão ser acrescentados. Eles devem ser acrescentados (sim!), com um título talvez duvidoso, como muitos deles são sem as devidas vestes de casamento. Contudo, qualquer obra de arte literária, à medida que avança em direção à conclusão, ao desfecho da narrativa, muitas vezes (eu mesmo tinha quase sempre escrito assim) perde a força e a agudeza do projeto estético principal. Nosso pouco ar é inundado e diminuído, em razão das orquestrações raramente relevantes, também nossa pequena história apaixonada se afoga em um mar profundo de eloquência descritiva, ou conversa distraída.

Aqui, novamente, podemos admitir aqueles detalhes os quais nós sabemos que podemos descrever; e, portanto, aqueles que, acima de tudo, têm sido descritos com muita frequência, que cresceram para serem tratados, de maneira convencional, na prática de nossa arte. Isso porque eles vêm naturalmente com as mãos preparadas. Os clássicos incidentes, bem como truques de acabamento e esquemas de composição, todos eles admiravelmente bons; caso contrário, teriam sido esquecidos há muito tempo, assombram e tentam nossa fantasia, nos oferecem soluções prontas, ainda que elas não sejam perfeitamente adequadas para qualquer problema que possa surgir, e também nos afastam do estudo da natureza e da prática irreduzível da própria arte. Lutar e enfrentar a natureza, encontrar novas soluções e, assim, dar expressão aos fatos que ainda não foram adequadamente expressos, ou não foram expressados com a devida elegância, é correr um pouco sobre o extremo perigo do amor-próprio.

A dificuldade impõe um alto preço à realização, e o escritor, por sua vez, pode facilmente incorrer no erro dos naturalistas franceses e, portanto, considerar qualquer fato como bem-vindo à admissão, ao reconhecimento, se isso for a base de um trabalho manual brilhante, ou, ainda, ele pode incorrer no erro do paisagista moderno, que tende a pensar que, a dificuldade superada e a ciência apresentada, pode tomar o lugar do que é, afinal, a única desculpa e sopro da arte: o charme. Para além disso, ele considerará o encanto à luz de um sacrifício indigno da beleza, e a omissão de uma passagem tediosa, como uma infidelidade à arte.

210

Temos, agora, a questão dessa diferença diante de nós. O idealista, com os olhos fixos nos contornos cada vez maiores, prefere preencher o suposto espaço com detalhes de ordem mais convencional, ou seja, brevemente tocados, sobriamente reprimidos em tom, cortejando, portanto, a negligência. Por outro lado, o realista, com sua fina intemperança, não tolerará a presença de nada tão morto quanto uma convenção¹², pois ele terá toda a vivacidade, a calidez advinda da natureza, característica e notável, captando os seus olhos. O estilo que convém aqui a qualquer um desses extremos, ou seja, o idealista ou o realista, uma vez escolhido, traz consigo as deficiências e os perigos necessários. O perigo imediato do realista é sacrificar a beleza e o significado do todo à destreza local, ou, na busca insana de uma conclusão, deixar seus leitores, à medida que sua energia declina, descartar por inteiro o próprio projeto estético, abdicar de toda escolha e, com rigor científico, comunicar, seguramente, aquilo que não vale mais a pena desenvolver. Por sua vez, o perigo do idealista é tornar-se neutro e perder todo o controle dos fatos, das particularidades ou paixões.

Assim, nós falamos do lado bom e do lado ruim. De fato, tudo é bom se for concebido com honestidade e, nesse sentido, realizado com ímpeto comunicativo. E, embora nenhum dos lados seja adequado ao dogmatismo e, embora em todos os casos o artista deva decidir por si mesmo, além de tomar decisões repetidas vezes para cada obra subsequente bem como para cada nova criação; no entanto, algo pode ser dito e expresso de um modo geral: nós, do último quarto do século XIX, respirando da maneira como respiramos a aura intelectual de nossa época, estamos mais propensos a errar pelo realismo do que a pecar pela busca de um ideal. Com base nessa teoria, é importante atentar e rever nossas próprias decisões, sempre impedindo a mão da menor aparência de destreza irrelevante e, decididamente, determinada a não começar qualquer trabalho que não seja filosófico, apaixonado, digno e alegre, ou, ao menos, romanticamente estético.

¹² Método ou recurso aplicado. (N. da T.).

2. Texto original em inglês: A Note On Realism

Style is the invariable mark of any master; and for the student who does not aspire so high as to be numbered with the giants, it is still the one quality in which he may improve himself at will. Passion, wisdom, creative force, the power of mystery or colour, are allotted in the hour of birth, and can be neither learned nor simulated. But the just and dexterous use of what qualities we have, the proportion of one part to another and to the whole, the elision of the useless, the accentuation of the important, and the preservation of a uniform character from end to end – these, which taken together constitute technical perfection, are to some degree within the reach of industry and intellectual courage. What to put in and what to leave out; whether some particular fact be organically necessary or purely ornamental; whether, if it be purely ornamental, it may not weaken or obscure the general design; and finally, whether, if we decide to use it, we should do so grossly and notably, or in some conventional disguise: are questions of plastic style continually rearing. And the sphinx that patrols the highways of executive art has no more unanswerable riddle to propound.

In literature (from which I must draw my instances) the great change of the past century has been effected by the admission of detail. It was inaugurated by the romantic Scott; and at length, by the semi-romantic Balzac and his more or less wholly unromantic followers, bound like a duty on the novelist. For some time it signified and expressed a more ample contemplation of the conditions of man's life; but it has recently (at least in France) fallen into a merely technical and decorative stage, which it is, perhaps, still too harsh to call survival. With a movement of alarm, the wiser or more timid begin to fall a little back from these extremities; they begin to aspire after a more naked, narrative articulation; after the succinct, the dignified, and the poetic; and as a means to this, after a general lightening of this baggage of detail. After Scott we beheld the starveling story – once, in the hands of Voltaire, as abstract as a parable – begin to be pampered upon facts. The introduction of these details developed a particular ability of hand; and that ability, childishly indulged, has led to the works that now amaze us on a railway journey. A man of the unquestionable force of M. Zola spends himself on technical successes. To afford a popular flavour and attract the mob, he adds a steady current of what I may be allowed to call the rancid. That is exciting to the moralist; but what more particularly interests the artist is this tendency of the extreme of detail, when followed as a principle, to degenerate into mere *feux-de-joie* of literary tricking. The other day even M. Daudet was to be heard babbling of audible colours and visible sounds.

This odd suicide of one branch of the realists may serve to remind us of the fact which underlies a very dusty conflict of the critics. All representative art, which can be said to live, is both realistic and ideal; and the realism about which

we quarrel is a matter purely of externals. It is no especial cultus of nature and veracity, but a mere whim of veering fashion, that has made us turn our back upon the larger, more various, and more romantic art of yore. A photographic exactitude in dialogue is now the exclusive fashion; but even in the ablest hands it tells us no more—I think it even tells us less—than Molière, wielding his artificial medium, has told to us and to all time of *Alceste* or *Orgon*, *Dorine* or *Chrysale*. The historical novel is forgotten. Yet truth to the conditions of man's nature and the conditions of man's life, the truth of literary art, is free of the ages. It may be told us in a carpet comedy, in a novel of adventure, or a fairy tale. The scene may be pitched in London, on the sea-coast of Bohemia, or away on the mountains of Beulah. And by an odd and luminous accident, if there is any page of literature calculated to awake the envy of M. Zola, it must be that *Troilus and Cressida* which Shakespeare, in a spasm of unmanly anger with the world, grafted on the heroic story of the siege of Troy.

This question of realism, let it then be clearly understood, regards not in the least degree the fundamental truth, but only the technical method, of a work of art. Be as ideal or as abstract as you please, you will be none the less veracious; but if you be weak, you run the risk of being tedious and inexpressive; and if you be very strong and honest, you may chance upon a masterpiece.

212

A work of art is first cloudily conceived in the mind; during the period of gestation it stands more clearly forward from these swaddling mists, puts on expressive lineaments, and becomes at length that most faultless, but also, alas! that incommunicable product of the human mind, a perfected design. On the approach to execution all is changed. The artist must now step down, don his working clothes, and become the artisan. He now resolutely commits his airy conception, his delicate *Ariel*, to the touch of matter; he must decide, almost in a breath, the scale, the style, the spirit, and the particularity of execution of his whole design.

The engendering idea of some works is stylistic; a technical preoccupation stands them instead of some robuster principle of life. And with these the execution is but play; for the stylistic problem is resolved beforehand, and all large originality of treatment wilfully foregone. Such are the verses, intricately designed, which we have learnt to admire, with a certain smiling admiration, at the hands of Mr. Lang and Mr. Dobson; such, too, are those canvases where dexterity or even breadth of plastic style takes the place of pictorial nobility of design. So, it may be remarked, it was easier to begin to write *Esmond* than *Vanity Fair*, since, in the first, the style was dictated by the nature of the plan; and Thackeray, a man probably of some indolence of mind, enjoyed and got good profit of this economy of effort. But the case is exceptional. Usually in all works of art that have been conceived from within outwards, and generously nourished

from the author's mind, the moment in which he begins to execute is one of extreme perplexity and strain. Artists of indifferent energy and an imperfect devotion to their own ideal make this ungrateful effort once for all; and, having formed a style, adhere to it through life. But those of a higher order cannot rest content with a process which, as they continue to employ it, must infallibly degenerate towards the academic and the cut-and-dried. Every fresh work in which they embark is the signal for a fresh engagement of the whole forces of their mind; and the changing views which accompany the growth of their experience are marked by still more sweeping alterations in the manner of their art. So that criticism loves to dwell upon and distinguish the varying periods of a Raphael, a Shakespeare, or a Beethoven.

It is, then, first of all, at this initial and decisive moment when execution is begun, and thenceforth only in a less degree, that the ideal and the real do indeed, like good and evil angels, contend for the direction of the work. Marble, paint, and language, the pen, the needle, and the brush, all have their grossnesses, their ineffable impotences, their hours, if I may so express myself, of insubordination. It is the work and it is a great part of the delight of any artist to contend with these unruly tools, and now by brute energy, now by witty expedient, to drive and coax them to effect his will. Given these means, so laughably inadequate, and given the interest, the intensity, and the multiplicity of the actual sensation whose effect he is to render with their aid, the artist has one main and necessary resource which he must, in every case and upon any theory, employ. He must, that is, suppress much and omit more. He must omit what is tedious or irrelevant, and suppress what is tedious and necessary. But such facts as, in regard to the main design, subserve a variety of purposes, he will perforce and eagerly retain. And it is the mark of the very highest order of creative art to be woven exclusively of such. There, any fact that is registered is contrived a double or a treble debt to pay, and is at once an ornament in its place, and a pillar in the main design. Nothing would find room in such a picture that did not serve, at once, to complete the composition, to accentuate the scheme of colour, to distinguish the planes of distance, and to strike the note of the selected sentiment; nothing would be allowed in such a story that did not, at the same time, expedite the progress of the fable, build up the characters, and strike home the moral or the philosophical design. But this is unattainable. As a rule, so far from building the fabric of our works exclusively with these, we are thrown into a rapture if we think we can muster a dozen or a score of them, to be the plums of our confection. And hence, in order that the canvas may be filled or the story proceed from point to point, other details must be admitted. They must be admitted, alas! upon a doubtful title; many without marriage robes. Thus any work of art, as it proceeds towards completion, too often—I had almost written always—loses in force and

poignancy of main design. Our little air is swamped and dwarfed among hardly relevant orchestration; our little passionate story drowns in a deep sea of descriptive eloquence or slipshod talk.

But again, we are rather more tempted to admit those particulars which we know we can describe; and hence those most of all which, having been described very often, have grown to be conventionally treated in the practice of our art. These because they come naturally to the accustomed hand. The old stock incidents and accessories, tricks of workmanship and schemes of composition (all being admirably good, or they would long have been forgotten) haunt and tempt our fancy, offer us ready-made but not perfectly appropriate solutions for any problem that arises, and wean us from the study of nature and the uncompromising practice of art. To struggle, to face nature, to find fresh solutions, and give expression to facts which have not yet been adequately or not yet elegantly expressed, is to run a little upon the danger of extreme self-love. Difficulty sets a high price upon achievement; and the artist may easily fall into the error of the French naturalists, and consider any fact as welcome to admission if it be the ground of brilliant handiwork; or, again, into the error of the modern landscape-painter, who is apt to think that difficulty overcome and science well displayed can take the place of what is, after all, the one excuse and breath of art – charm. A little further, and he will regard charm in the light of an unworthy sacrifice to prettiness, and the omission of a tedious passage as an infidelity to art.

We have now the matter of this difference before us. The idealist, his eye singly fixed upon the greater outlines, loves rather to fill up the interval with detail of the conventional order, briefly touched, soberly suppressed in tone, courting neglect. But the realist, with a fine intemperance, will not suffer the presence of anything so dead as a convention; he shall have all fiery, all hot-pressed from nature, all characterized and notable, seizing the eye. The style that befits either of these extremes, once chosen, brings with it its necessary disabilities and dangers. The immediate danger of the realist is to sacrifice the beauty and significance of the whole to local dexterity, or, in the insane pursuit of completion, to immolate his readers under facts; but he comes in the last resort, and as his energy declines, to discard all design, abjure all choice, and, with scientific thoroughness, steadily to communicate matter which is not worth learning. The danger of the idealist is, of course, to become merely null and lose all grip of fact, particularity, or passion.

We talk of bad and good. Everything, indeed, is good which is conceived with honesty and executed with communicative ardour. But though on neither side is dogmatism fitting, and though in every case the artist must decide for himself, and decide afresh and yet afresh for each succeeding work and new

creation; yet one thing may be generally said, that we of the last quarter of the nineteenth century, breathing as we do the intellectual atmosphere of our age, are more apt to err upon the side of realism than to sin in quest of the ideal. Upon that theory it may be well to watch and correct our own decisions, always holding back the hand from the least appearance of irrelevant dexterity, and resolutely fixed to begin no work that is not philosophical, passionate, dignified, happily mirthful, or, at the last and least, romantic in design.

REFERÊNCIAS

BEDRAN, Marina Miguel. **Caminhos cruzados: a correspondência entre Henry James e Robert Louis Stevenson**. 2012. 162f. Dissertação (Mestrado em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, 2012.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio (Org). **A personagem de ficção**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 51-80.

PIRES, Maria Laura Bettencourt. **Robert Louis Stevenson: túsitala, o contador de histórias**. Ensaios: notas e reflexões. Lisboa: Universidade Aberta, 2000, p. 229-281.

RIACH, Alan. **What is Scottish Literature?** – Association for Scottish Literary Studies. Scotland: University of Glasgow, 2009, p. 3-26.

SILVA, Ana Carolina. **Robert Louis Stevenson e a arte de narrar: sociedade e cultura britânica no final do século XIX**. 2018. 178f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP, São Paulo, 2018.

SPITZER, Leo. Linguistics and literary history. In: **Linguistics and literary history: Essays in Stylistics**. 2nd Edition. New Jersey: Princeton University Press, 1970 [1948], p. 3-41.

STEVENSON, Robert Louis. A Note on Realism. In: **Essays in The Art of Writing**. [S.l.]: Project Gutenberg, 2012 [1996]. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org>>. Acesso em 16 novembro. 2019. E-book.

VINAY, Jean-Paul; DARBELNET, Jean. **Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation**. Translated and edited by Juan C. Sager and Marie-Josée Hamel. Benjamins Translation Library. Amsterdam/Philadelphia. John Benjamins Publishing Company, 1995 [1958], p. 6-40.

Data de envio: 09/11/2020
Data de aprovação: 03/12/2020
Data de publicação: 21/12/2020