

Madame de Staël

Ensaio sobre as ficções (1795)

TRADUÇÃO E APRESENTAÇÃO: Claudia Amigo Pino*

Apresentação

“Há, portanto, um pensamento da literatura. A literatura é um exercício de pensamento; a leitura, uma experimentação dos possíveis. Nunca nada me fez melhor perceber a angústia da culpa que as páginas febris de *Crime e Castigo* onde Raskolnikov reflete sobre um crime que não aconteceu e que cada um de nós cometeu” (COMPAGNON 2009, 52). Antoine Compagnon finalizava assim sua aula inaugural (“Literatura para quê?”) no Collège de France, no qual assumia, em 2006, a cátedra “Literatura francesa moderna e contemporânea”.

Podemos pensar que aquilo que ele chamava de literatura em 2006 (exercício do pensamento, experimentação dos possíveis) existe desde a Antiguidade e está presente até hoje na suposta “literatura contemporânea”, que Compagnon propunha tratar em sua cátedra. Mas ele mesmo reconhece que essa literatura não é antiga, nem contemporânea: ela nasceu no século das luzes e se desenvolveu no romantismo.

Madame de Staël (1766-1817) personifica a invenção dessa literatura. Na virada do século XVIII para o século XIX, ela propôs o uso dessa nova palavra “literatura”, para designar o que antes era conhecido como “Belas-Letras” (STAËL, 1991). Mas, mais do que a adoção de um novo vocabulário – que já era usado em outros países e que estava cada vez mais presente nos ensaios franceses –, a sua maior contribuição se encontra na definição e teorização do que hoje muitos concebem como literatura.

Neste ensaio que aqui apresentamos, Germaine Necker, a Baronesa de Staël-Holstein, conhecida como Madame de Staël, ainda no início de sua carreira, levantava questões que se tornariam eixos da teoria literária a partir do século XX. Entre elas, destacamos a importância do leitor em relação ao autor, que seria defendida, mais tarde, por Proust (PROUST, 1991); a valorização dos efeitos de leitura mais do que os fatos descritos, desenvolvida por Iser e a Estética da Recepção (ISER, 1996); e a necessidade de liberdade de ação das personagens, o centro das críticas de Jean-Paul Sartre (SARTRE, 2005). O caráter visionário de seus textos não se limitava à teoria: ela também prevê um “livro por vir”, uma literatura do futuro que em muito se assemelharia à estética do realismo francês, dos romances que Stendhal e Balzac escreveriam décadas mais tarde.

As dificuldades de compreensão e tradução deste texto nos dias de hoje estão ligadas a esse caráter visionário. Como escrever de literatura quando a palavra nem sequer era usada? Como desenvolver questões de teoria literária quando a crítica nem existia? Palavras básicas para se referir à literatura podiam até constar nos dicionários, mas ainda não tinham sido incorporadas ao discurso crítico. É o caso de “estilo”, “descrição”, “intriga”, “trama”, “autor” (muitas vezes chamado aqui de “talento”). Outras palavras que já eram usadas nas Poéticas, como

* Professora de Literatura Francesa na Universidade de São Paulo. Contato: hadazul@usp.br

“personagem”, são ignoradas por Mme de Staël, que prefere adotar a palavra inglesa “caráter”, talvez com o propósito de mostrar a distância em relação aos tratados existentes até o momento.

Nesta tradução, decidimos manter, na medida do possível, o vocabulário original usado por Madame de Staël, mesmo que essa opção possa trazer algumas dificuldades de compreensão. Também optamos por não anotar todas as referências de Madame de Staël. Parte do prazer de leitura deste texto visionário é descobrir por conta própria esse universo de ficções que ela distingue como o início da literatura. Dentro desse universo, hoje visto como predominantemente masculino, chama a atenção a quantidade de referências a autoras femininas. As poucas notas explicativas que decidimos incorporar ao texto só se encontram em momentos onde essas referências são atualmente difíceis de identificar. Também optamos por explicar algumas referências não tão obscuras, mas cujo conhecimento imediato é necessário para entender o sentido das frases.

Não podemos terminar esta apresentação sem abordar a estranheza que produzem, hoje, algumas ideias de Madame de Staël sobre o papel moral da literatura. Na esteira de Diderot, ela identificava nas ficções o poder de convencer o indivíduo da importância do sacrifício de suas paixões, para a felicidade geral de uma comunidade. Em um mundo hedonista como o nosso, custa-nos pensar que o prazer da literatura deva-se ligar à repressão. Porém, quando Compagnon faz alusão ao crime de Raskolnikov que não aconteceu e todos nós cometemos, é possível perceber esse papel controlador da literatura, que nos faz pensar, viver e cometer silenciosamente o crime, para que ele não aconteça de verdade. A pergunta “Literatura para quê?”, de Compagnon, teria então uma estranha resposta, já dada por Madame de Staël no final deste texto: para proteger do crime, ou para proteger do terror, que a França acabara de viver.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

COMPAGNON, Antoine. *Literatura para quê?* Trad. Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte, UFMG, 2009.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Tradução: Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996

PROUST, Marcel. *Sobre a leitura*. Trad. Carlos Vogt. São Paulo; Pontes, 1991.

SARTRE, Jean-Paul. *Situações I. Crítica literária*. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

STAËL, Madame de. *De la littérature*. Paris: Flammarion, 1991.

Ensaio sobre as ficções

[Texto traduzido de: *Oeuvres Complètes de Madame La Barrone de Staël-Holstein*. Tome Premier. Paris: Chez Firmin Didot Frères, Fils et Cie. Libraires, 1871. pp. 62 a 72]

Não há faculdade mais preciosa ao homem que sua imaginação; a vida humana parece tão pouco calculada para a felicidade, que é somente com a ajuda de algumas criações, de algumas imagens, da escolha feliz de nossas lembranças, que podemos reunir os prazeres esparsos sobre a terra e lutar, não pela força filosófica, mas pelo poder mais eficaz das distrações, contra as dores de todos os destinos. Falamos muito dos perigos da imaginação e é inútil buscar o que a fraqueza da mediocridade ou a severidade da razão repetiram sobre esse assunto: os homens deixaram de se interessar e aqueles que possuem o talento de emocionar, ainda menos renunciarão ao sucesso que isso lhes promete. O pequeno número de verdades necessárias e evidentes não será jamais suficiente ao espírito nem ao coração do homem. A primeira glória pertence, talvez, àqueles que descobrem a partir dessas verdades: mas os autores dessas obras que produzem emoções ou doces ilusões também trabalharam utilmente para o gênero humano. A precisão metafísica, aplicada às aflições morais do homem, é totalmente incompatível com a sua natureza. Só há começos sobre a terra; nenhum limite é marcado: a virtude é positiva; mas a felicidade tem contornos vagos e querer aplicar-lhe uma medida inadequada é anulá-la como essas imagens brilhantes formadas pelos vapores ligeiros que fazemos desaparecer quando os atravessamos. No entanto, a vantagem das ficções não é apenas o prazer que elas produzem. Quando elas só nos falam aos olhos, elas só podem divertir: mas elas têm uma grande influência sobre todas as ideias morais quando elas tocam o coração; e esse talento é talvez o meio mais poderoso de dirigir ou esclarecer. No homem há apenas duas faculdades diferentes: a razão e a imaginação; todas as outras, o próprio sentimento, são somente suas dependentes ou parte delas. O império das ficções, como o da imaginação, é então muito vasto: elas ajudam as paixões, longe de tê-las como obstáculos; a filosofia deve ser o poder invisível que dirige seus efeitos: mas se ela se mostrasse primeiro, ela destruiria seu prestígio.

eEntão, ao falar das ficções, eu vou considerá-las simultaneamente a partir de seu objeto e do efeito que elas produzem, porque, nesse gênero de obras, o agradável pode ser útil, mas o útil não existe sem o agradável. As ficções existem para seduzir; e quanto mais o resultado ao qual gostaríamos que elas tendessem é moral ou filosófico, mais devemos enfeitá-las de tudo aquilo que pode emocionar e conduzir ao resultado sem indicá-lo previamente. Nas ficções mitológicas, eu consideraria apenas o talento do poeta; talvez elas devessem também ser examinadas a partir de sua influência religiosa^{*1}, mas esse ponto de vista se desvia do meu tema. Eu falarei das obras antigas segundo a impressão que elas me produzem hoje em dia: é de seu talento literário, e não de seus dogmas religiosos, que eu devo me ocupar.

As ficções podem ser divididas em três classes: 1º) as ficções maravilhosas ou alegóricas; 2º) as ficções históricas; 3º) as ficções onde tudo é ao mesmo tempo inventado e imitado; onde nada é verdadeiro, mas onde tudo é verossímil.

^{*1} Eu li alguns capítulos de um livro intitulado: *Sobre o espírito das religiões*, do Sr. Benjamin Constant, onde tudo aquilo que pode ser descoberto de mais engenhoso na percepção dessa questão é desenvolvido; as cartas e a filosofia devem exigir de seu autor terminar esse grande trabalho e publicá-lo. N. da A.

Esse tema exigiria – é claro – um tratado; ele compreenderia a maioria das obras literárias: ele deveria incluir quase todos os tipos de pensamento, porque o desenvolvimento completo de uma ideia pertence ao encadeamento de todas: mas eu quis somente provar que os romances que veem a vida tal como ela é, com fineza, eloquência, profundidade e moralidade, seriam os mais úteis de todos os gêneros de ficções e eu afastei deste ensaio tudo o que não tinha relação com esse fim.

A ficção maravilhosa causa um prazer que se esgota rapidamente; é necessário que os homens se façam crianças para gostar dessas pinturas não naturais, para se deixar emocionar pelos sentimentos de terror ou de curiosidade cuja origem não é o verdadeiro; é necessário que os filósofos se tornem homens do povo, para querer atingir pensamentos úteis por meio do véu da alegoria. A mitologia dos antigos contém algumas vezes apenas simples fábulas, que a credulidade, o tempo, os padres transmitiram a idólatras de todas as religiões; mas podemos mais comumente considerá-las como uma cadeia de alegorias: são paixões, talentos ou virtudes personificados. Houve sem dúvida um momento feliz na escolha dessas ficções, um estalo de imaginação que assegurou uma verdadeira glória a seus inventores. Eles inventaram um estilo e criaram uma língua que, referindo-se a ideias ligadas à poesia, preservavam a vulgaridade de expressões já desgastadas pelo hábito. No entanto, obras que recontassem essas ficções já conhecidas não teriam nenhum tipo de utilidade. É necessário um talento muito superior para gerar grandes efeitos da pura natureza; há fenômenos, metamorfoses, milagres nas paixões dos homens; e essa mitologia inesgotável abre os céus; também atravessa os infernos seguindo os passos de quem sabe animá-la; as ficções maravilhosas sempre esfriaram os sentimentos aos quais elas sempre foram associadas. Quando queremos apenas imagens que possam agradar, é permitido deslumbrar de mil maneiras diferentes. Já foi dito que os olhos são sempre crianças, é à imaginação que essa expressão se aplica; se divertir é tudo que ela exige; seu objeto está no seu meio; ela serve para enganar a vida, para passar o tempo; ela pode dar ao dia os sonhos da noite; sua atividade leve tem lugar no repouso, suspendendo de fato tudo o que emociona e me ocupa: mas quando queremos usar os prazeres dessa mesma imaginação para um fim moral e contínuo, é necessário que o plano seja ao mesmo tempo mais simples e mais consequente. Essa aliança de heróis e de deuses, de paixões dos homens e de decretos do destino, prejudica inclusive a impressão dos poemas de Virgílio e de Homero. Apenas o inventor pode ter mérito por um gênero cuja invenção é a primeira glória. Dido ama Eneias porque ela teve em seus braços o Amor que Vênus tinha escondido sob as feições de Ascânio^{*2}; nós não gostaríamos que nos explicassem o nascimento dessa paixão somente pelo retrato dos movimentos do coração. Quando os deuses comandam a cólera, a dor e as vitórias de Aquiles, a admiração não se concentra nem em Júpiter nem no herói; o primeiro é um ser abstrato, o outro um homem a serviço do destino; o poder do caráter escapa através do maravilhoso que o rodeia. Há também nesse maravilhoso, em alguns momentos, algo de certo e em outros momentos algo de inesperado, que elimina o prazer de temer ou de prever segundo seus próprios sentimentos. Quando Príamo vai pedir a Aquiles o corpo de Heitor, eu gostaria de temer os perigos que seu amor paternal o faz enfrentar; tremer ao vê-lo entrar na tenda do terrível Aquiles; ficar muda ao ouvir todas as palavras desse pai infelizmente e receber ao mesmo tempo, pela sua eloquência, a impressão dos sentimentos que ela exprime, e o presságio dos acontecimentos que ela vai decidir: mas eu sei que Mercúrio conduz Príamo através do campo dos Gregos; que Tétis, por ordem de

^{*2} Referência à relação entre Dido, primeira rainha de Cartago, e Eneias, prófugo da guerra de Troia, relatada por Virgílio na Eneida. Dido teria se apaixonado por Eneias porque Vênus teria disfarçado o deus Cupido (o Amor) de Ascânio, filho de Eneias. O amor de Dido por Eneias lhe assegurava proteção durante a sua estadia em Cartago. (N da T.)

Júpiter, mandou seu filho entregar o corpo de Heitor; eu não tenho dúvidas sobre o desfecho da visita de Príamo; minha alma já não presta atenção e, sem o nome do divino Homero, eu não leria o discurso seguinte. Eu disse também que havia alguma coisa de inesperado no maravilhoso, que, por um efeito absolutamente contrário ao da grande certeza do futuro, eliminava o prazer de prever; é porque os deuses ultrapassam os limites combinados, dão a seus protegidos um irresistível apoio contra as forças mais poderosas e não permitem que os acontecimentos se relacionem com o que devemos esperar dos homens. Talvez os deuses apenas tomem o lugar do destino: são o acaso personificado. Mas, nas ficções, é melhor separar sua influência; tudo aquilo que é inventado deve ser verossímil: é necessário que possamos explicar tudo aquilo que surpreende por um encadeamento de causas morais; isso é, dar a esse tipo de obras, em primeiro lugar, um resultado mais filosófico; em segundo lugar, apresentar ao talento uma tarefa maior, porque as situações imaginadas ou reais, das quais nós nos livramos por obra do destino, são sempre mal calculadas. Enfim, eu gostaria que, dirigindo-se ao homem, fosse possível desenhar todos os grandes efeitos do seu caráter: ali está a fonte inesgotável que o talento deve usar para fazer surgir todas as emoções profundas e terríveis; e os infernos de Dante foram menos que os crimes sanguinários que acabamos de testemunhar. O que há de realmente sublime nos poemas épicos mais destacáveis pelo maravilhoso de suas ficções, são as belezas justamente independentes desse maravilhoso. O que admiramos no Satã de Milton é um homem; o que resta de Aquiles é seu caráter; já o que torna esquecível a paixão de Renaud por Armide é a magia que se mistura aos atrativos que a fizeram nascer; o que impressiona na Eneida são os sentimentos que pertencem, em todos os tempos, a todos os corações; e nos poetas trágicos, que incorporaram os temas dos autores antigos, como souberam se separar da máquina maravilhosa que encontramos ao lado de todas as belezas que caracterizam a Antiguidade.

Os romances de cavalaria fazem sentir ainda mais os inconvenientes do maravilhoso; não somente ele influencia o interesse de seus acontecimentos, como acabei de mostrar, mas ele se mistura ao próprio desenvolvimento dos caracteres e dos sentimentos. Os heróis são gigantescos, as paixões fora da verdade; e essa natureza moral imaginária tem muitos mais inconvenientes que os prodígios da mitologia e dos contos de fadas: o falso nela é mais intimamente unido ao verdadeiro e a imaginação se exerce muito menos; porque se trata não de inventar, mas de exagerar o que existe e de acrescentar ao que é belo na realidade uma espécie de carga que ridicularizaria o valor e a virtude, se os historiadores e os moralistas não restabelecessem a verdade. No entanto, é necessário excluir no julgamento das coisas humanas todas as ideias absolutas: eu estou, então, longe de não admirar o gênio criador dessas ficções poéticas sobre as quais o espírito vive há tanto tempo e que serviram para tantas comparações felizes e brilhantes. Mas é possível desejar que o talento por vir siga outro caminho; e gostaria de sugerir, ou melhor, de elevar apenas à imitação do verdadeiro, as imaginações fortes às quais os fantasmas infelizmente se oferecem, tão frequentemente como os retratos fiéis. Entre as obras nas quais alegria domina, poderíamos condenar as ficções engenhosas das quais Ariosto soube fazer um uso tão gracioso: mas antes, nesse feliz acaso que produz a graça da brincadeira, não há regras nem objeto; a impressão não pode ser analisada; a reflexão não tem nada para recolher. Há, no verdadeiro, tão poucas razões de alegria, que de fato nas obras que querem ser alegres, algumas vezes o maravilhoso é necessário. A natureza e o pensamento são inesgotáveis para o sentimento e a meditação; mas a brincadeira é uma felicidade de expressão ou de percepção, cujo retorno é impossível calcular; cada ideia que faz rir poderia ser a última descoberta: não há caminho que leve a esse gênero; não há também fonte de onde seja possível extrair os acontecimentos: sabemos que o efeito existe, porque ele se renova sem cessar; mas

não conhecemos nem a causa nem os meios: o dom de produzir graça pertence muito mais à inspiração que o entusiasmo mais exaltado: essa alegria da qual o leitor frui bem mais que o escritor é um talento ao qual chegamos de repente, que se perde de uma vez e que pode ser dirigido, mas nunca substituído por outra faculdade superior do espírito. Se eu afirmei que o maravilhoso é comumente análogo às obras que são somente alegres, é porque elas não pintam nunca a natureza completamente. Nunca uma paixão, um destino, uma verdade, podem ser alegres e é somente a partir de algumas nuances passageiras de todas essas ideias positivas que podem surgir contrastes risíveis.

Existe um gênero muito superior a esse que eu acabo de descrever, embora ele deva também produzir situações divertidas: é o talento cômico. Esse gênero, tirando sua força dos caracteres e das paixões que estão na natureza, seria, da mesma forma que todas as obras sérias, inteiramente alterado e enfraquecido pelo emprego do maravilhoso. Se nosso espírito se misturasse aos caracteres de Gil Blas, de Tartufo, do Misântropo, seria menos seduzido e menos tocados por essas obras-primas.

A imitação do verdadeiro produz sempre maiores efeitos que os meios sobrenaturais. Talvez, a alta metafísica permieira supor que há nos objetos superiores à nossa inteligência, pensamentos, verdades, seres muito superiores ao conhecimento humano; mas, como nós não temos nenhuma ideia sobre essas regiões abstratas, nosso maravilhoso não pode se aproximar a eles e fica em uma posição inferior à realidade que conhecemos. Aliás, nós não podemos conceber nada se não for a partir da natureza das coisas e dos homens; o que nós chamamos de nossas criações, não são nunca mais que uma reunião incoerente de ideias que nós tiramos dessa mesma natureza da qual queremos nos afastar. É então no verdadeiro que se encontra a impressão divina: ligamos a palavra “invenção” ao gênio, mas é somente retraçando, reunindo, descobrindo o que existe, que ele merece a glória de ser um criador.

Há outro tipo de ficções cujo efeito me é mais inferior ainda ao do maravilhoso: são as alegorias. Tenho a impressão que elas enfraquecem o pensamento, como o maravilhoso altera o retrato da paixão. Sob a forma do apólogo, as alegorias puderam servir algumas vezes para tornar populares verdades úteis: mas esse exemplo inclusive é uma prova de que, dando essa forma ao pensamento, acreditamos rebaixá-lo para colocá-lo à disposição do comum dos homens. É uma fraqueza de espírito no leitor, que tem a necessidade de imagens para compreender ideias; o pensamento que pode ser completamente acessível dessa maneira sentiria falta, em certo grau, de abstração ou de fineza. A abstração está além de todas as imagens; ela tem uma espécie de precisão geométrica que só permite exprimir em seus termos positivos. A perfeita fineza do espírito escapa a todas as alegorias; as nuances do retrato não são nunca tão delicadas quanto os raciocínios metafísicos: o que podemos pôr em relevo não será nunca o que há de mais engenhosamente sutil no pensamento. Mas independentemente dos erros aos que induzem as alegorias em relação às ideias que elas querem expressar, é sempre um tipo de obra que não produz nenhuma espécie de agrado. Há dois objetivos: o de fazer surgir uma verdade moral e ligá-la à narrativa da fábula, que é seu emblema; quase sempre um é falho pela necessidade de cumprir o outro; a ideia abstrata é vagamente representada e o retrato não tem efeito dramático. É uma ficção dentro da ficção, cujos acontecimentos não interessam de forma alguma, porque eles só estão ali para expressar resultados filosóficos e cuja interpretação cansa ainda mais que expressão puramente metafísica. É necessário distinguir na alegoria o que é abstrato do que pertence à imagem, descobrir as ideias sob o nome das personagens que as representam e começar a adivinhar o enigma antes de compreender o raciocínio. Quando queremos explicar o

que produz a monotonia do encantador poema de Telêmaco, encontramos que a personagem Mentor, que é ao mesmo tempo maravilhosa e alegórica, tem os inconvenientes dos dois gêneros. Como maravilhoso, ele nos livra da inquietude sobre o destino de Telêmaco, pela certeza que temos que ele ganhará de todos os perigos ao ser socorrido pela deusa; como alegórico, ele destrói todo o efeito das paixões, que depende de seus combates interiores. Os dois poderes que os moralistas distinguem no coração do homem são dois personagens no poema de Fenelon; o caráter de Mentor é sem paixão, o de Telêmaco, sem domínio de si mesmo. O homem está entre dois, o interesse não sabe a que objeto se ligar. Essas categorias agudas, como em Thélème e Macare, nas quais a Vontade viaja para encontrar a Felicidade; essas alegorias prolongadas, onde, como na Rainha das Fadas de Spencer, cada canto é a narrativa do combate de um cavaleiro que representa uma virtude contra um vício de seu adversário, não podem ser interessantes, seja qual for o talento que as embeleza. Chegamos ao fim tão cansados da parte romanesca da alegoria, que não temos mais força de compreender o sentido filosófico.

As fábulas, onde fazem os animais falarem, serviram em princípio como um apólogo cujo sentido era mais facilmente percebido pelo povo; a seguir desenvolveu-se um gênero de obra literária no qual muitos escritores se exercitaram. Existiu um homem que devia ser o único nessa carreira, porque seu natural era tão perfeito que ele não podia se encontrar duas vezes; nem se imitar uma vez; um homem que fez falar os animais como se eles fossem uma espécie de seres pensantes, antes do reino de todos os preconceitos e de todas as afetações. O próprio talento de La Fontaine afasta de seus escritos a ideia da alegoria, personificando o caráter da espécie que ele pinta segundo as conveniências que lhe são próprias; o cômico de suas fábulas ressurgem, não de suas alusões, mas do retrato real dos costumes dos animais que ele coloca em cena. Esse sucesso tinha necessariamente seus limites, e todas as fábulas compostas em diversas línguas, voltando para a alegoria, dividem também seus inconvenientes.

As alegorias foram muito usadas pelos Orientais. O despotismo de seus governos é sem dúvida a principal causa. Houve a necessidade de dizer a verdade sob um véu que permitisse aos sujeitos entender o que escaparia à penetração do mestre; quando ousaram querer que essa verdade chegasse ao trono, pensaram que, aliando emblemas tirados das leis da natureza física, ela se separaria da influência e da opinião dos homens, que devia supostamente depender da vontade do sultão; e quando essa mesma verdade foi apresentada sob a forma de um conto, o resultado moral não sendo pronunciado pelo autor, ele se orgulhava de que o sultão descobrisse o resultado: isso lhe faria graça, como quando se descobre sua própria inteligência. Mas todos esses recursos condenados pelo despotismo devem ser banidos com seu império, e uma vez provado que eles não são mais necessários, elas perdem todo seu interesse.

As obras de alusões são também uma espécie de ficção, cujo mérito só é sentido pelos contemporâneos. A posteridade julga seus escritos à parte do mérito da ação que eles poderiam ter em outra época e o conhecimento das dificuldades que seus autores tiveram que enfrentar. Quando o talento se exerceu de uma maneira relativa, ele perde seu brilho com as circunstâncias que o fizeram surgir. No poema de Hudibras, por exemplo, encontramos a maior quantidade possível daquilo que chamamos de espirituoso: mas como é necessário buscar o que o autor quis dizer no que ele disse, inumeráveis notas são necessárias para entender as brincadeiras e, antes de rir ou se interessar, é necessária uma instrução prévia e o mérito desse poema não é mais sentido de forma geral. Uma obra filosófica pode exigir pesquisas para ser entendida: mas uma ficção, qualquer que seja, só produz um efeito absoluto quando contém nela mesma o que importa para que todos os leitores, em todos os momentos, recebam dela uma impressão

completa. Quanto mais as ações são adaptadas às circunstâncias presentes, mais úteis elas são e, conseqüentemente, sua glória é imortal, mas os escritos, ao contrário, só se tornam grandes se desligando dos acontecimentos presentes, para elevar-se à imutável natureza das coisas; e tudo o que os escritores fazem no dia a dia, é, segundo a expressão de Massillon, *tempo perdido para sempre*.

As comparações que, até certo ponto, derivam da alegoria, sendo menos prolongadas, desviam menos a atenção; e como quase sempre são precedidas pelo próprio pensamento, elas são apenas um novo desenvolvimento: mas é raro ainda que um sentimento ou uma ideia sejam muito fortes quando podem ser expressados por uma imagem. O “*que ele morresse!*” de Horácio^{*3} não foi suficiente, e lendo o capítulo de Montesquieu onde, para dar a ideia do despotismo, ele o compara à ação dos selvagens de Louisiana, ousaríamos desejar no lugar dessa imagem um pensamento de Tácito ou do próprio autor, que tantas vezes superou os melhores escritores da Antiguidade. Seria muito austero, talvez, recusar todas essas paragens, cujo espírito muitas vezes tem a necessidade de descansar da concepção das ideias novas, ou para variar daquelas que são já conhecidas; as imagens, os retratos, são a graça da poesia e de tudo que lhe é semelhante; mas o que pertence à reflexão adquire um poder ainda maior, uma intensidade mais concentrada, quando a expressão do pensamento só tira força dela mesma.

É necessário agora, como nas ficções maravilhosas, falar das alegorias que só têm como objetivo misturar o gracejo às ideias filosóficas, como o conto do Tonel de Swift, Gulliver, Micromegas etc. Eu poderia dizer desse gênero o que disse do outro: se já fizemos rir, o objetivo está cumprido. Mas há outro destaque nesse tipo de obras: fazer surgir delas um objeto filosófico; e quando se chega a isso é de forma muito imperfeita. Quando a alegoria é ela própria divertida, a maioria dos homens retém mais sua fábula que seu resultado e Gulliver enganchou mais como conto do que instruiu como moral. A alegoria anda sempre entre duas armadilhas: se seu objetivo é muito marcado, ela cansa; se o escondemos, nós nos esquecemos dele; e se tentamos dividir a atenção, não produzimos mais interesse.

II.

Eu disse que eu falaria, nessa segunda parte, das ficções históricas, isto é, das intervenções ligadas a um fundo de verdade. Os poemas cujos temas são tirados da História, as tragédias, não podem ficar sem esse apoio. Quando é necessário fazer surgir e conter todos os sentimentos no espaço de vinte e quatro horas e cinco atos, ou então elevar seu herói à altura da poesia épica, nenhum homem, nenhuma história, oferece um modelo completo para esse gênero, mas a invenção que ele exige não é semelhante à do maravilhoso: não é de forma alguma uma outra natureza, é uma escolha naquela que existe; é o trabalho de Apelles, que reunia todas as graças dispersas para compor a beleza. Usando a linguagem que caracteriza a poesia, todos os movimentos do coração servem para julgar belas situações, os grandes caracteres épicos ou dramáticos; eles são emprestados da história, não para desfigurá-los, mas para separá-los do que eles tinham de mortais e transformá-los em deuses. Nada está então fora da natureza nessa ficção; o mesmo caminhar, as mesmas proporções são observadas; e se um homem criado pela glória escutasse as obras maestras como a *Henriade*, *Gengiskhan*, *Mithridate* ou *Tancredo*, ele admiraria sem se surpreender, ele sentiria prazer sem pensar no autor, sem duvidar da criação que se deve ao talento nos retratos do heroísmo.

^{*3} Referência a um verso da peça “Os Horácios” (1641), de Pierre Corneille, onde Horácio, o pai, reclama de seu filho, que teria fugido do campo de trabalho. Ao ser indagado sobre o que ele poderia ter feito contra três agressores, ele responde “que ele tivesse morrido”. N. da T.

Mas há outro tipo de ficções históricas, cujo gênero gostaria que fosse banido; são os romances inseridos na história, como as Anedotas da corte de Felipe Augusto, entre muitos outros. Poderíamos achar esses romances bonitos, separando-os dos nomes próprios; mas essas narrativas se encontram entre a história e você, para lhe apresentar detalhes cuja invenção – pelo fato de que ela imita o curso ordinário da vida – se confunde de tal maneira como o verdadeiro, que é muito difícil separá-los.

Esse gênero destrói a moral da história, sobrecarregando as ações de uma quantidade de motivos que nunca existiram, além de não atingir de forma alguma a moral do romance, porque, obrigado a pintar uma tela verdadeira, o plano não se desenvolve com a liberdade e o encadeamento necessários para uma obra de pura invenção. O interesse que acrescentam aos romances os nomes já célebres pela história pertence às vantagens da alusão, e eu já tentei provar que uma ficção que se apoia em fatos em vez de desenvolvimentos não é nunca perfeita: é, aliás, perigoso alterar dessa maneira a verdade. Só se pintam, nesse tipo de romances, as intrigas galantes; porque os outros acontecimentos da época que escolhemos foram todos contados pelo historiador: queremos então explicá-los pelo viés do amor, com o fim de aumentar o tema do romance e apresentarmos assim o retrato mais falso possível da vida humana. Enfraquecemos, por meio dessa ficção, o efeito que deve produzir a própria história, da qual extraímos a primeira ideia, tal como uma cópia ruim de um quadro pode danificar a impressão do original, lembrado apenas por alguns traços.

III.

A terceira e última parte deste ensaio deve tratar da utilidade das ficções que eu chamei de naturais, onde tudo é ao mesmo tempo inventado e imitado, onde nada é verdadeiro, mas onde tudo é verossímil. As tragédias cujo tema é inteiramente imaginado não seriam de forma alguma compreendidas nesse tipo de divisão; elas pintam uma natureza superior, **uma posição, uma situação** extraordinária. A verossimilhança dessas peças depende de acontecimentos muito raros cuja moral só pode se aplicar a um diminuto número de homens. Os dramas e as comédias apresentam no teatro a **mesma posição que** os romances entre as obras de ficção; é também da vida privada e das circunstâncias naturais que os temas surgem; mas as conveniências teatrais nos privam dos desenvolvimentos que particularizam os exemplos e as reflexões. Foi permitido, nos dramas, escolher personagens fora dos reis e dos heróis: mas só podemos pintá-los em situações fortes porque não tivemos tempo de nuançá-los; e a vida não é tão limitada, tão rica em contrastes, enfim, não é teatral como é necessário para compor uma peça. A arte dramática tem outros efeitos, outras vantagens, outros meios que poderiam ser assim o objeto de um tratado particular. Mas essa utilidade constante e detalhada que podemos retirar da pintura de nossos sentimentos habituais, somente um gênero – o dos romances modernos – pode atingi-la. Fizemos uma classe à parte para aquilo que chamamos romance filosófico; todos devem sê-lo, porque todos têm um fim moral: mas pode ser que nem todos cheguem a esse fim, já que, ao dirigir todas as narrativas em direção de uma ideia principal, nós dispensamos a própria verossimilhança no encadeamento das situações; cada capítulo é então uma espécie de alegoria, cujos acontecimentos são apenas a imagem da máxima que será dita a seguir. Os romances de Candide, de Zadig, de Memnon, tão cheios de graça se comparados com outros títulos, seriam de uma utilidade mais geral, se em princípio eles não estivessem de forma alguma no maravilhoso, se eles oferecessem um exemplo mais do que um emblema, e, como eu já disse, se toda a história não se relacionasse completamente com o mesmo objetivo. Esses romances têm então um pouco a inconveniência dos professores nos quais as crianças não acreditam

porque todas suas explicações levam à lição que eles querem dar; as crianças, ao perceberem isso, sabem que há menos regularidade na marcha real dos acontecimentos. Mas nos romances como os de Richardson e Fielding – nos quais é proposto acompanhar a vida de um homem seguindo as gradações, desenvolvimentos e inconsequências de sua história, retornando constantemente às vantagens da virtude e da moral, apesar do resultado da experiência – os acontecimentos são inventados; só que os sentimentos são de tal forma naturais que o leitor acredita frequentemente acredita que a narrativa se dirige a ele, com o simples respeito de mudar os nomes próprios.

A arte de escrever romances não tem de forma alguma a reputação que merece, porque uma multidão de autores ruins nos abrumou com suas produções fracas no gênero, no qual a perfeição exige o gênio mais destacado, mas onde a mediocridade está ao alcance de todos. Essa inumerável quantidade de romances ruins já quase desgastou a paixão que eles pintaram; e temos medo de encontrar na própria história a menor relação com as situações que eles descrevem. Não havia a necessidade da autoridade dos grandes mestres para levantar o gênero, apesar dos escritores que o degradaram. Outros autores o desonraram ainda mais, incorporando reproduções repugnantes do vício; e já que a vantagem principal das ficções é reunir em torno do homem tudo o que, na natureza, pode lhe servir de lição ou de modelo, imaginou-se que seria possível encontrar uma utilidade qualquer nas pinturas odiosas dos maus costumes: só que o coração que as recusa não é tão puro quanto o coração que sempre as ignorou. Mas o romance ideal, como alguns modelos que temos, é uma das mais belas produções do espírito humano, uma das mais influentes sobre a moral dos indivíduos e, conseqüentemente, sobre os costumes públicos. Uma razão motivada diminui, no entanto, na opinião geral, a estima de que deveríamos acordar ao talento necessário para escrever bons romances: é que os olhamos como unicamente dedicados a pintar o amor, a mais violenta, a mais universal, a mais verdadeira de todas as paixões, mas que, exercendo sua influência somente sobre a juventude, não inspira mais interesse em outras épocas da vida. Talvez possamos pensar que todos os sentimentos profundos e tenros são ligados ao amor, que não há entusiasmo na amizade, devoção à desgraça, culto em relação aos antepassados, paixão por suas crianças nos corações que não conheceram ou perdoaram o amor. Pode existir respeito pelos deveres, mas nunca sedução, nunca abandono de si mesmo, quando não se amou com todas as forças da alma, quando não se deixou de ser si mesmo alguma vez para transformar-se em outro. O destino das mulheres, a felicidade dos homens que são chamados para governar os impérios, depende frequentemente, para o resto de suas vidas, da parte que eles entregaram na sua juventude no momento de auge do amor: mas eles esquecem em certa idade da impressão que eles tiveram, eles constroem outro caráter, eles são inteiramente entregues a outros objetos, a outras paixões; e é em direção a essas novas paixões que deveríamos estender os romances. Uma carreira nova se abriria então, acredito, aos autores que possuem o talento de pintar, e sabem ligar pelo conhecimento íntimo de todos os movimentos do coração humano. A ambição, o orgulho, a avareza, a vaidade, poderiam ser o objeto principal de romances cujos incidentes seriam mais novos e as situações tão variadas como as situações amorosas. Podemos dizer que esse retrato das paixões do homem existe na História e que é lá que é melhor ir procurá-lo? Mas a história não atinge a vida dos homens privados: os sentimentos, os caracteres não são de forma alguma resultado de eventos públicos; a história não age sobre você por um interesse moral e elevado; o verdadeiro é frequentemente incompleto nos seus efeitos; aliás, os desenvolvimentos que deixam impressões profundas parariam a marcha rápida e necessária da narração e dariam uma forma dramática a uma obra que tem um tipo de mérito completamente diferente. A moral da história, enfim,

não poderia ser completamente evidente, em parte porque não podemos mostrar com certeza os sentimentos interiores que castigaram os malvados no meio de sua prosperidade ou que compensaram o infortúnio das almas virtuosas, em parte porque também não podemos mostrar com certeza que o destino do homem não termina nesta vida. A moral prática, fundada sobre as vantagens da virtude, não surge sempre da leitura da história.

Os grandes historiadores, sobretudo Tácito, certamente tentavam ligar a moral a todos os acontecimentos que eles contavam, faziam ter inveja de Germanicus, no seu leito de morte, e detestar Tibério no auge de sua grandeza: no entanto eles só podiam pintar sentimentos atestados pelos fatos; e o que resta da leitura da história, é, acima de tudo, a ascensão do talento, o brilho da glória, as vantagens do poder, e não a moral tranquila, delicada e doce da qual depende a felicidade dos indivíduos e das suas relações entre eles. Seria algo absurdo se dissessem que eu não faço nenhum caso da História e que eu prefiro as ficções a ela: como se não fosse a partir da experiência que surgem as invenções e como se as nuances finais dos romances não derivassem todas de resultados filosóficos, de ideias-mãe que surgem no quadro dos acontecimentos públicos. Essa moralidade, no entanto, só pode existir em massa; é por haver na história sempre várias oportunidades, que ela dá sempre os mesmos resultados; não é de forma alguma nos indivíduos, mas nos povos, que as lições são constantemente aplicáveis. Os exemplos que ela oferece convêm sempre às nações, porque elas são invariáveis, consideradas nas suas relações gerais, mas as exceções não são de forma alguma motivadas por ela. Essas exceções podem seduzir cada homem em particular, e as circunstâncias marcantes que a história santifica deixam imensos intervalos onde podem se localizar as desgraças e os erros que compõem a maioria dos destinos privados. Os romances, ao contrário, podem pintar os caracteres e os sentimentos com tanta força e detalhes, que leitura alguma produz uma impressão tão profunda de ódio pelo vício e de amor pela virtude. A moral dos romances liga-se mais ao desenvolvimento dos movimentos interiores da alma que aos acontecimentos que contamos: não é da circunstância arbitrária que o autor inventa para punir o crime, que podemos tirar uma lição útil; mas da verdade dos retratos, da gradação ou do encadeamento dos erros, do entusiasmo pelos sacrifícios, do interesse pela desgraça – que deixam vestígios permanentes em nós. Tudo é tão verossímil nesses romances, que nós nos persuadimos de que tudo pode acontecer realmente dessa maneira; não é a história do passado, mas diríamos, em alguns casos, que é a história do futuro. Nós já dissemos que os romances davam uma falsa ideia do homem; isso é verdade no caso dos romances ruins, como quadros que imitam mal a natureza: mas quando eles são bons, nada dá um conhecimento tão íntimo do coração humano que essas pinturas de todas as circunstâncias da vida privada e as impressões que elas despertam; nada exerce mais a reflexão, que mostra muito mais a ser descoberto nos detalhes que nas ideias gerais. As memórias atingiriam esse objetivo se, da mesma forma que a história, os homens célebres, os acontecimentos públicos, não fossem o único tema. Os romances seriam inúteis se a maioria dos homens fosse tão espirituosa e tivesse boa fé para dar conta de forma fiel e caracterizada daquilo que eles viveram ao longo de sua vida: no entanto, essas narrativas sinceras não reuniriam todas as vantagens dos romances; seria necessário acrescentar à verdade uma espécie de efeito dramático que não a desnaturaria, mas a despertaria e ao mesmo tempo a restringiria: é arte do pintor que, longe de alterar os objetos, os representa de uma maneira mais sensível. A natureza pode muitas vezes mostrá-los no mesmo plano, separá-los de seus contrastes, mas copiando essa natureza servilmente nós não chegaremos a reproduzi-la. A narrativa mais exata é sempre uma verdade de imitação; como quadro, ele exige uma harmonia que lhe seja própria. Uma história verdadeira, mas percebida pelas nuances,

sentimentos ou caracteres, não poderia interessar sem a ajuda do talento necessário para compor uma ficção; mas admirando assim o gênio que faz penetrar nas dobras do coração humano, é impossível sustentar esses detalhes minuciosos dos quais os romances estão repletos, mesmo os mais célebres. O autor acredita que eles colaboram para a verossimilhança do quadro: nem tudo o que diminui o interesse destrói a única verdade de uma ficção, a impressão que ela produz. Se representássemos num palco tudo o que acontece num quarto, a ilusão teatral seria absolutamente destruída. Os romances têm também conveniências dramáticas; o único necessário na ficção é o que pode colaborar para o efeito do que inventamos. Se um olhar, um movimento, uma circunstância despercebida serve para pintar um caráter, desenvolver um sentimento, quanto mais simples é o meio, mais ele merece atingi-lo: mas o detalhe escrupuloso de um acontecimento ordinário, longe de aumentar a verossimilhança, a diminui. Levado à ideia positiva do verdadeiro por detalhes que só pertencem a ele, você sai da ilusão e você se cansa logo de não encontrar nem o conhecimento da história, nem o interesse de um romance.

O dom de emocionar é o grande poder das ficções; podemos tornar sensíveis quase todas as verdades morais, colocando-as em ação. A virtude tem tanta influência sobre as alegrias e desgraças do homem, que podemos fazer depender dela a maior parte das situações da vida. Há filósofos austeros que condenam todas as emoções e querem que o império da moral se exerça apenas pelo enunciado de seus deveres: mas nada é menos adaptado à natureza do homem em geral que uma opinião como essa; é necessário animar a virtude para que ela tenha vantagem contra as paixões; é necessário despertar uma espécie de exaltação para encontrar graça nos sacrifícios; é necessário enfeitar a desgraça para que ela seja preferível a todos os prestígios das seduções culpáveis; e as ficções tocantes que formam a alma com paixões generosas, habituando-a essas paixões, a fazem comprometer-se consigo mesma sem o seu conhecimento, o que ela teria vergonha de desdizer, se uma situação semelhante lhe acometesse pessoalmente. Mas quanto mais o dom de emocionar tem um poder real, mais é importante estender a influência às paixões de todas as idades, aos deveres de todas as situações. O amor é o objeto principal dos romances, e os caracteres que lhe são estrangeiros só estão ali como acessórios. Seguindo esse outro plano, descobriríamos uma multidão de temas novos. Tom Jones é de todas as obras desse gênero aquela cuja moral é mais geral; o amor só é apresentado nesse romance como um dos meios de chegar ao resultado filosófico. Demonstrar a incerteza dos julgamentos fundados sobre as aparências, provar a superioridade das qualidades naturais, digamos, involuntárias, sobre essas reputações que têm por base respeitar as conveniências exteriores: esse é o verdadeiro objeto de Tom Jones e esse é um dos romances mais úteis e um dos mais justamente célebres. Acaba de aparecer um romance que, no meio de passagens aborrecidas e de negligências, parece dar-nos uma ideia do inesgotável gênero que eu acabo de descrever: é Caleb Williams, de M. Goldwin. O amor não entra para nada no plano dessa ficção; uma paixão desenfreada pelas virtudes do herói no romance e, em Caleb, uma curiosidade que o devora para descobrir se Falkland merece o apreço de que goza são os únicos pilares da ação. Essa narrativa se lê com o entusiasmo que inspira um interesse romanesco e a reflexão que comanda o quadro mais filosófico.

Muitos contos morais de Marmontel, alguns capítulos da *Viagem sentimental*^{*4}, anedotas marcadas no *Espectador*^{*5} e outros livros de moral, alguns trechos tirados da literatura alemã, cuja superioridade aumenta cada dia, oferecem um pequeno número de ficções felizes onde

*4 Referência ao romance *Uma viagem sentimental pela França e Itália* (1768), de Laurence Sterne. N. da T.

*5 Referência ao folhetim de crônicas *Le Spectateur français* (1721-1724), do dramaturgo francês Pierre de Marivaux. N da T.

os retratos da vida são apresentados a partir de outro tipo de sentimentos, e não a partir do amor. Mas ainda não surgiu um novo Richardson, que não se dedicou a pintar as outras paixões do homem no romance, que desenvolveu por inteiro seus progressos e suas consequências; o sucesso de uma obra como essa só poderia nascer da verdade de seus caracteres, da força de seus contrastes, da energia das situações, e não desse sentimento tão fácil de pintar, tão naturalmente interessante e que agrada as mulheres pelo que ele lembra, mesmo se ele não seduz pela grandeza ou a novidade de seus retratos. Quantas belezas poderíamos encontrar no Lovelace dos ambiciosos*⁶! Quantos desenvolvimentos filosóficos teríamos, se tentássemos nos aprofundar, analisar todas as paixões como o amor tem sido analisado nos romances! E não digamos que os livros de moral são completamente suficientes para o conhecimento de nossos deveres; eles não poderiam entrar em todas as nuances da delicadeza, detalhar todas as fontes das paixões. Poderíamos extrair de bons romances uma moral mais pura, mais elevada do que qualquer obra didática sobre a virtude; como esse último gênero é mais seco, ele é obrigado a apresentar maior indulgência; e as máximas frente a uma aplicação geral não atingem jamais esse heroísmo de delicadeza que podemos oferecer como modelo, mas do qual seria *razoavelmente impossível* fazer dever. Quem é o moralista que teria dito: se toda sua família quer obrigá-la a se casar com um homem detestável e você decidir dar alguns sinais de interesse a um homem que lhe agrada, você jogará sobre você mesma a desonra e a morte? E este é, no entanto, o plano de Clarissa; eis algo que lemos com admiração, sem nada contestar a seu autor, que nos emociona e nos cativa. Que moralista teria fingido que é mais valioso se entregar ao mais profundo desespero, a esse que ameaça a vida e perturba a razão, do que se casar com o mais virtuoso dos homens, se sua religião difere da sua? Bom, sem aprovar as opiniões supersticiosas de Clementina*⁷, o amor lutando contra um escrúpulo da consciência, a ideia do dever que prevalece sobre a paixão são um espetáculo que entenece e toca aqueles de princípios menos rígidos, esses que teriam rejeitado com desprezo tal resultado, se ele tivesse precedido a narrativa como máxima, em lugar de procurá-lo como efeito. Quantos ainda, entre os romances de um gênero menos sublime, têm princípios delicados sobre a conduta das mulheres! As obras primas da Princesa de Clèves, ou do Conde de Comminge, de Paulo e Virgínia, de Cecília, a maioria dos escritos de Madame Riccoboni, Carolina, cujo efeito é tão marcante, o tocante episódio de Caliste, as Cartas de Camille*⁸, onde os erros de uma mulher, ou as desgraças às quais eles levam, são um retrato mais moral, mais severo que o próprio espetáculo da virtude; muitas outras obras francesas, inglesas, alemãs, poderiam ainda ser citadas para apoiar essa opinião. Os romances têm o direito de oferecer a moral mais austera sem que o coração se revolte; eles cativaram o único que pode conseguir indulgência, o sentimento; e, enquanto os livros de moral, em suas máximas rigorosas, são muitas vezes combatidos vitoriosamente pela piedade quanto à desgraça, ou pelo interesse pela paixão, os bons romances têm o dom de colocar essa emoção a seu lado, e de usá-la para servir o seu objetivo.

Resta ainda uma grande objeção contra os romances de amor: a paixão é pintada para ser despertada; e há momentos na vida nos quais esse perigo supera todo tipo de vantagens:

*⁶ Referência à personagem Lovelace, do romance *Clarissa Harlowe* (1748), de Samuel Richardson. Lovelace é uma personagem vil, que foge com a herdeira Clarissa Harlowe, a fim de apoderar-se de sua fortuna. N. da T.

*⁷ Referência ao romance de Richardson *A história do senhor Charles Grandison* (1753), no qual a personagem Clementina não aceita se casar com o Sr. Grandison por causa de sua religião, apesar de amá-lo. N. da T.

*⁸ Aqui são citadas algumas autoras muito conhecidas no século XVIII, porém pouco citadas hoje. Entre elas, destacamos Madame de Lafayette, autora de *La princesse de Clèves* (1678), Isabelle de Charrière, autora de *Caliste ou continuation de Lettres écrites de Lausanne* (1787), Claudine Guérin de Tencin, autora das *Mémoires du Comte de Comminge* (1735), Fanny Burney, autora de *Cecilia, ou les Mémoires d'une héritière* (1782) e Marie-Jeanne Riccoboni, autora de várias novelas e romances epistolares. N. da T.

mas esse inconveniente não existiria jamais nos romances cujo objeto fosse uma paixão completamente diferente. Caracterizando desde a origem os sintomas mais fugitivos de uma inclinação perigosa, poderíamos desviar os outros e nós mesmos dela. A ambição, o orgulho, a avareza, existem frequentemente sem o conhecimento daqueles que os têm. O amor aumenta ao ver esse sentimento retratado: mas a melhor ferramenta para combater outras paixões é reconhecê-las; se seus traços, suas formas de agir, seus meios e seus efeitos fossem descobertos e popularizados, digamos, pelos romances, como as histórias de amor, haveria na sociedade, nas transações da vida, regras mais definidas e princípios mais delicados. Embora os escritos puramente filosóficos possam, como os romances, prever e detalhar todas as nuances das ações, restará sempre uma grande vantagem para a moral dramática: pode fazer surgir movimentos de indignação, uma exaltação da alma, uma doce melancolia, efeitos diversos das situações romanescas e uma espécie de suplemento à experiência: essa experiência se assemelha à dos fatos reais dos quais somos testemunha; mas dirigida sempre em direção ao mesmo objetivo, assim ela nos desvia menos que o inconsequente quadro dos acontecimentos que nos rodeiam. Enfim, há homens para os quais o dever não tem nenhuma influência e que poderíamos proteger do crime desenvolvendo neles a capacidade de sensibilizá-los. Os caracteres que só poderiam adotar a humanidade com a ajuda dessa faculdade da emoção, que é, digamos, o prazer físico da alma, seriam talvez pouco dignos de estima; mas deveríamos a essas ficções tocantes, se isso se tornar popular, a certeza de não encontrar numa nação esses seres cujo caráter é o problema moral mais inconcebível que tenha existido. A gradação do conhecido ao desconhecido se interrompe muito antes de chegar a conceber os movimentos que guiaram os carrascos da França; era necessário que nenhum traço de humanidade, nenhuma lembrança de uma impressão de piedade, nenhuma mobilidade no espírito tenham sido desenvolvidas neles em nenhuma circunstância, por nenhum escrito, para que eles tenham sido capazes de crueldades tão constantes, tão estrangeiras a todos os movimentos da natureza e que deram ao homem seu primeiro pensamento sem limites, a ideia completa do crime.

Há escritos como a Epístola de Abelardo, Pope, Werther, as Cartas Portuguesas etc.; há uma obra no mundo, a Nova Heloísa, cujo principal mérito é a eloquência da paixão, e embora o objeto seja frequentemente moral, o que resta é sobretudo o coração todo-poderoso. Não podemos classificar esse tipo de romance: há em um século uma alma, um gênio, que sabe atingi-lo; esse não pode ser somente um gênero, esse não pode ser somente um objetivo: mas gostaríamos nós de proibir esses milagres da palavra, essas impressões profundas, que satisfazem a todos, os movimentos dos caracteres apaixonados? O número de leitores entusiastas de um talento semelhante é muito pequeno e essas obras fazem sempre bem a quem as admira. Deixem que as almas ardentes e sensíveis se deleitem, ninguém pode entender a sua língua. Os sentimentos que as agitam quase não são compreendidos, são sem cessar condenados: elas se sentiriam sós no mundo, elas detestariam logo sua própria natureza que as isola, se algumas obras apaixonadas e melancólicas não as fizessem ouvir uma voz no deserto da vida, não as fizessem encontrar, na solidão, alguns raios de felicidade que as fazem escapar do meio do mundo. Esse prazer em se retirar as descansa dos esforços vãos de esperança enganada; e, quando todo o universo se agita, longe de ser infelizmente, um escrito eloquente e tenro torna-se para elas o amigo mais fiel, aquele que as conhece melhor. Sim, ele tem razão; o livro que lhe dá somente um dia de distração para sua dor, serve aos melhores homens. Talvez possamos encontrar penas que pertencem aos defeitos de caráter, mas há tantas que nascem ou da superioridade de espírito ou da sensibilidade do coração, tanto que suportaríamos melhor se tivéssemos qualidades de menos! Antes de conhecê-lo, eu respeito o coração que sofre, eu defendo as ficções cujo único

resultado seria o de consolar, cativando seu interesse. Nessa vida, que precisamos passar mais do que sentir, aquele que distrai o homem de si mesmo e dos outros, que suspende a ação das paixões para substituí-la por pequenos prazeres independentes, distribuiria a única verdadeira felicidade possível para a natureza humana, se a influência de seu talento pudesse se perpetuar.

ARTIGO RECEBIDO EM: 31 jan. 2012

ARTIGO ACEITO EM: 19 mar. 2012

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: STAËL, Mme. de. Ensaio sobre as Ficções. Tradução de Claudia Amigo Pino. *Revista Criação & Crítica*, n. 8, p. 65–79, abr. 2012. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/dlm/criacaoecritica/dmdocuments/CC_N08_CAPino_traducao.pdf>. Acesso em dd mmm. aaaa.