

A DEFESA DO ROMANCE NO “ENSAIO SOBRE AS FICÇÕES” DE MADAME DE STAËL

Luiza Duarte Caetano (UFMG)¹

Resumo: O Ensaio sobre as ficções é um texto escrito e publicado por Madame de Staël em 1795. Embora não seja tão amplamente reconhecido quanto os trabalhos posteriores da autora, dentre os quais se destacam *De la littérature* (1800) e *De l'Allemagne* (1810), o Ensaio tem, como pretendo ressaltar nesta comunicação, grande relevância para o entendimento do pensamento filosófico-literário de Staël, marcando seu papel como precursora do romantismo na França. Neste trabalho, o argumento conduzido por Staël ao longo do Ensaio será analisado a fim de explorar sua defesa do gênero romanesco em sua relação com a Revolução Francesa e em contraste com as influências rousseauianas e clássicas que embasam sua formação.


Palavras-chave: Madame de Staël; Romance; Revolução Francesa; Literatura do século XVIII; Rousseau.

A publicação do Ensaio sobre as ficções por Madame de Staël (2013) em 1795 foi, no mínimo, ousada. Além de transgredir o confinamento à esfera privada destinado às mulheres², o trabalho aparece em um momento no qual, principalmente devido ao contexto revolucionário, a ficção era tida como “indecente”, devendo “apagar-se por detrás dos textos [estritamente] políticos”³ (GENAND, 2013, p. 23). Como se não bastasse o título contendo esse termo então pouco prestigioso, a autora abre o ensaio declarando não existir “nenhuma faculdade mais preciosa ao homem que sua imaginação” (STAËL, 2013, p. 41), a mesma denunciada por Marmontel (2015), por exemplo, como “a mais corruptível das faculdades da alma” em seu Ensaio sobre o gosto (MARMONTEL, 2015, p. 46). No final de sua introdução, a “cereja do bolo”: Staël declara que não tem a intenção de discorrer sobre todo o reino da ficção em seu ensaio, posto que isso exigiria “um tratado muito extenso”, que “compreenderia a maior parte das obras literárias”; no lugar disso, ela anuncia que deverá restringir-se àquilo que tem relação direta seu real objetivo, a saber, “provar que os romances [...] seriam os mais úteis de todos os gêneros de ficção” (STAËL, 2013, p. 42, 43).

¹ Bacharel em Letras, Francês, com ênfase em Estudos da Tradução (UFMG), aluna de Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG). Contato: luizzacaetano@gmail.com.

² Em 1800, ela dirá em *De la littérature*: “Quando uma mulher publica um livro, ele se coloca de tal maneira na dependência da opinião, que os dispensadores dessa opinião fazem-na sentir duramente seu império.” (STAËL, 1991, p. 334) E adiante: “Se quiséssemos que o principal motor da república francesa fosse a emulação das luzes e da filosofia, seria muito razoável encorajar as mulheres a cultivar seu espírito [...]. Entretanto, desde a Revolução, os homens pensaram que seria politicamente e moralmente útil reduzir as mulheres à mais absurda mediocridade” (STAËL, 1991, p. 335).

³ Salvo menção contrária, todas as traduções aqui contidas de referências originalmente em língua estrangeira são de minha autoria.




Ora, caracterizado pela ausência de regras — como ressaltará, já no final do XIX, o famoso prefácio de Maupassant a *Pierre et Jean*⁴ —, o romance encontra-se “à sombra dos grandes gêneros codificados” (MÉLONIO *et Alli*, 2007, p. 439), para não chamá-lo de imoral e fútil, como Diderot (1846) em seu *Éloge de Richardson*: “Por romance entendeu-se até o dia de hoje um tecido de acontecimentos quiméricos e frívolos, cuja leitura era perigosa para o gosto e para os costumes” (DIDEROT, 1846, p. 5). O propósito de defendê-lo como “o mais útil dos gêneros”, conseqüentemente, adiciona-se às polêmicas já suscitadas por Staël antes mesmo que ela declarasse tal objetivo.

Intencionalmente revolucionário ou não, o fato é que o Ensaio sobre as ficções foi publicado nas condições menos auspiciosas possíveis, obrigando a autora a adotar certas estratégias que encorajassem sua leitura pelos contemporâneos, a despeito desse caráter (aparentemente?) insurgente. Uma delas é a organização do plano do ensaio, partindo dos gêneros clássicos e codificados (a epopeia e as tragédias dos Antigos), em descensão gradual, pela hierarquia vigente até então, para os de menor estima (a comédia, as obras de alegoria e as fábulas), até chegar no que chama de “romance moderno”. O procedimento, contudo, não serve apenas para amenizar o choque do elogio ao gênero romanesco, mas também permite que Staël trace, paralelamente a essa descida hierárquica, uma subida que tem por critério a proximidade das obras citadas com a realidade, isto é, nos termos da autora, sua relação com “a verdade” e “a natureza”, ou seja, sua verossimilhança.

I.

Discorrendo, na primeira seção do Ensaio, sobre o que denomina “ficções maravilhosas e alegóricas”, Staël (2013) cita — nessa ordem e entre outros — Virgílio, Homero, Dante, Milton, Ariosto, Molière, Fénelon, Voltaire, Spencer, La Fontaine, Butler, Corneille e Swift, sempre se valendo do mesmo preceito da verossimilhança para elogiá-los ou criticá-los. É o que faz, por exemplo, ao afirmar a superioridade do “talento cômico” de Molière sobre outras obras que não tiram “sua força dos caracteres e

⁴ “Existem regras para se fazer um romance, para além das quais uma história escrita deveria levar outro nome? [...] Pode-se estabelecer uma comparação entre *As Afinidades Eletivas* de Goethe, *Os Três Mosqueteiros* de Dumas, *Madame Bovary* de Flaubert, *Monsieur de Camors* do Sr. O. Feuillet e *Germinal* do Sr. Zola? Qual dessas obras é um romance? Quais são essas famosas regras? De onde elas vêm? Quem as estabeleceu? Em virtude de qual princípio, de qual autoridade e de qual lógica?” (MAUPASSANT, 2009, p. 5, 6).




das paixões que existem na natureza”, senão que “enfraquecem-se pelo emprego do maravilhoso” (STAËL, 2013, p. 47). O mesmo acontece quando lamenta a mistura entre o maravilhoso mitológico e o caráter dos personagens em Homero: “Sem dúvida, os deuses apenas tomam ali o lugar da fortuna — é o acaso personificado —, mas nas ficções, é melhor afastar sua influência. **Tudo o que é inventado deve ser verossímil**, é preciso que se possa explicar tudo o que impressiona por um encadeamento de causas morais.” (STAËL, 2013, p. 44, destaque meu). Essa tese já está presente no primeiro parágrafo da parte I do Ensaio, em que Staël afirma:

É necessário um talento muito superior para tirar efeitos grandiosos apenas da natureza. Existem fenômenos, metamorfoses, milagres **nas paixões dos homens**, e essa mitologia inesgotável abre os céus e cruza também os infernos nos passos daqueles que sabem animá-la. As ficções maravilhosas sempre resfriaram o sentimento ao qual foram associadas. (STAËL, 2013, p. 43, destaque meu)

A noção, portanto, é a de que “as paixões dos homens” configuram uma fonte muito mais rica para as ficções do que o “sobrenatural”, e ainda produzem obras mais louváveis, dado que exigem de seus autores “um talento muito superior” àquele que recorre à “pura invenção”:

Eu gostaria, enfim, que, ao se endereçar ao homem, fossem tirados todos os grandes efeitos do caráter do homem. É lá que se encontra a fonte inesgotável de onde o talento deve fazer sair as emoções profundas ou terríveis, e os infernos de Dante eram menos antes dos crimes sanguinários que acabamos de testemunhar. (STAËL, 2013, p. 45)

Dizer que a literatura dos Antigos não é suficientemente verossímil pode parecer um contrassenso, uma vez que é ela que funda as próprias regras clássicas, da qual a exigência de verossimilhança faz parte. A questão, entretanto, ilumina-se quando se tem em vista o contexto em que escreve Staël — como nos lembra a alusão aos “crimes sanguinários” que, confrontados no mundo real, fizeram os infernos fictícios de Dante parecerem menos assustadores — e a reinterpretação que se efetua, já naquele momento, dessa noção clássica, transformando-a no que Françoise Melónio (2007) denomina de “representação mimética moderna”:




A tendência à representação mimética do real que se manifesta a partir do fim do século XVII e que triunfa no XIX implica uma evolução da noção clássica de *verossímil*. Com efeito, a verossimilhança clássica supunha uma conformidade entre o objeto representado e a ideia que formamos desse objeto no nosso espírito de acordo com nossas próprias experiências. Ela era inseparável das convenções e dos preconceitos que regulavam a vida moral e social. Ele se referia não a um real, mas a um sistema de ideias e a um discurso. A verossimilhança clássica era, então, uma *doxa* (um conjunto de ideias comuns) e uma retórica (um conjunto de figuras e de lugares-comuns) encarregada de exprimir essa *doxa*. Ao contrário, a representação mimética moderna busca produzir um verossímil não de ideias, mas de coisas. A relação de conformidade tenderá doravante a se estabelecer diretamente entre o objeto representado no texto e o objeto real ao qual corresponde. Ela suporá, então, em princípio, uma **transparência entre o mundo e a obra**, uma translação imediata e objetiva de um a outro. (MELÓNIO, 2007, p. 454, destaque meu, em negrito; itálicos no original).

Embora ainda não indique o nadir a que chegará esse desenvolvimento — cessado pelo realismo na constatação de sua impossibilidade (MELÓNIO, 2007, p. 454, 455) —, Staël certamente se pauta nele, sobretudo no que concerne à ideia da “transparência”, tão cara a Rousseau, na interpretação de Jean Starobinski em *A transparência e o obstáculo* (1971).

II.

É apenas na terceira e última parte do Ensaio que Madame de Staël se dedica a tratar da “utilidade das ficções [...] em que tudo é ao mesmo tempo inventado e imitado, em que nada é verdadeiro, mas tudo é verossímil” (STAËL, 2013, p. 53). Aqui, a autora destaca as vantagens do “romance moderno” em dois eixos, que configuram justamente sua maior diferença em relação aos gêneros clássicos: 1) sua não codificação; e 2) o fato de se concentrarem no retrato dos “sentimentos interiores” (STAËL, 2013, p. 56).

De acordo com Staël, os romances têm mais liberdade em relação à comédia e ao drama — embora os três gêneros tenham em comum o fato de tirarem seus temas da vida privada — por não precisarem submeter-se às regras e limitações do teatro (STAËL, 2013, p. 53). Por conseguinte, são os únicos que atingem, a seu ver, a “utilidade constante e detalhada que podemos tirar da pintura de nossos sentimentos habituais” (STAËL, 2013, p. 53, 54), impossíveis de serem devidamente nuançados dentro das restrições de uma peça teatral. Sentimentos “habituais” porque, segundo ela, não dizem respeito, como a tragédia, a “uma natureza elevada, uma classe, uma situação



extraordinária” — em que a verossimilhança “depende de acontecimentos muito raros e cuja moral se aplica apenas a um número muito pequeno de homens” (STAËL, 2013, p. 53) —, senão ao meramente comum, àquilo que, como critica o editor de Rousseau em *La Nouvelle Héloïse*, “todo mundo pode ver diariamente na sua própria casa ou na do seu vizinho” (ROUSSEAU, 2002, p. 56). Da mesma forma, os romances também se diferem da História por retratarem não “os acontecimentos públicos”, mas sim “os movimentos do coração humano” ou “o quadro das paixões” que fazem parte da “vida dos homens privados” (STAËL, 2013, p. 56).

Para a autora, em se tratando de um “bom romance”, “nada dá um conhecimento tão íntimo do coração humano” (STAËL, 2013, p. 57). Na “transparência” entre o enredo romanesco e o leitor — o qual se vê na trama em um espelho de tamanha limpidez que “acredita, frequentemente, que [o livro] se endereça a ele, com o simples cuidado de trocar os nomes próprios” (STAËL, 2013, p. 54) —, é possível “emocionar” e “dizer a verdade”, sem precisar cobri-la com o “véu da alegoria” (STAËL, 2013, p. 49) e cativando muito mais que as obras cujo único fim é “ilustrar algum resultado filosófico” preconcebido (STAËL, 2013, p. 48). Entre o romance e quem o lê, a barreira que separa o “interior” do “exterior” é suspensa⁵, oferecendo a expressão das paixões em sua forma mais pura, como no discurso de Julie e Saint-Preux, no comentário de Rousseau:

R.: [...] Nada de saliente, nada de notável; não nos prendemos nem às palavras, nem às formas, nem às frases; não admiramos nada, nada nos impressiona. Entretanto, sentimos nossa alma enternecida, sentimo-nos emocionados sem saber por quê. Se a força do sentimento não nos impressiona, sua verdade nos toca, e é assim que o coração sabe falar ao coração. (ROUSSEAU, 2002, p. 58, 59)

Se Staël adere à sensibilidade pré-romântica rousseauniana ao enxergar na transparência entre a obra e o mundo uma fonte da verdade e da moral, no entanto, os dois escritores não assentam essa noção sobre os mesmos princípios, nem em relação à forma como a moralidade é apresentada pelo romance, nem quanto ao fim a que leva tal transparência.

⁵ Não por acaso a obra consegue, como destaca Madame de Staël sobre *Tom Jones*, de Henry Fielding, “demonstrar a incerteza dos julgamentos fundados nas aparências e provar a superioridade das qualidades naturais [...] sobre as reputações que só têm por base o respeito às convenções exteriores” (STAËL, 2013, p. 59)

III.

No *Entretien sur les romans* que serve de prefácio a *La Nouvelle Héloïse*, Rousseau esclarece a seu editor que embora seu livro possa, inicialmente, parecer imoral e prejudicial aos costumes, ele deve ser assim precisamente para atingir quem mais necessita as lições ali contidas:


R.: Eu acho [...] que o fim desse conjunto [de cartas] seria supérfluo para os leitores repelidos pelo seu começo, e que esse mesmo começo deve ser agradável àqueles para quem o fim pode ser útil. [...] Para dizer algo de útil, é preciso antes fazer-se escutar por aqueles que devem tirar algum proveito do que dizemos.

[...] Quando tentei falar aos homens, não me escutaram; talvez falando às crianças me farei ouvir melhor, e as crianças não aceitam tomar a razão pura mais facilmente que os remédios mal disfarçados. (ROUSSEAU, 2002, p. 61)

Não é por acaso que, na visão de Rousseau, não há risco de que seu romance corrompa as “moças castas”: “jamais uma moça casta leria um romance” (ROUSSEAU, 2002, p. 50); se o faz, não pode ser casta, e é nesse caso que a lição ao final de *La Nouvelle Héloïse* pode-lhe ser útil. Rousseau não escreve para moças castas, escreve para os imorais, coloca-se no papel de “diretor de consciência, profeta da regeneração de almas” do leitor (TROUSSON, 1988, p. 15), fundando “a legitimidade de sua obra em sua relação privilegiada com a moral e a verdade” (GOULEMOT, 2002, p. 31).

Para Madame de Staël, não há dúvida de que é na identificação de “todos os leitores, em todos os momentos” (STAËL, 2013, p. 50) que se baseia a utilidade do romance. Contudo, diferentemente de Rousseau, ela não estabelece uma relação de minoridade — para remeter à resposta de Kant a “O que é o Esclarecimento” (KANT, sem data) — do leitor para com o autor, seu “diretor de consciência”. Isso porque segundo ela:

a moralidade dos romances está mais ligada ao desenvolvimento dos movimentos interiores da alma que aos acontecimentos que ele conta. Não é da circunstância arbitrária que o autor inventa para punir o crime que podemos tirar uma lição útil. (STAËL, 2013, p. 57).



Para Staël, portanto, o mérito do romance não está, como nas outras obras citadas ao longo do ensaio — e criticadas pelo seu “didatismo excessivo”⁶, subestimando a inteligência do leitor e fazendo-o colocar-se, justamente, no lugar de uma criança⁷ —, em uma moral premeditada, a ser ilustrada pelos acontecimentos, mas no fato de oferecerem “o quadro das paixões” em sua transparência, purificados de dogmas, para uma análise moral e filosófica sempre *posterior à leitura*, tocando assim mesmo “aqueles que teriam rejeitado com desdém um tal resultado, se ele tivesse precedido o quadro como máxima, no lugar de segui-lo como efeito” (STAËL, 2013, p. 61). Logo, a relação que propõe entre a obra, o autor e “**todos** os leitores, em todos os momentos” (STAËL, 2013, p. 50, destaque meu) é de igualdade, posto que o talento do escritor não está na elaboração de um desfecho moralizador, à maneira do “profeta da regeneração de almas”, mas na pintura verossímil das “circunstâncias da vida privada” — o “destino das mulheres, a felicidade dos homens que não foram chamados a governar os impérios” (STAËL, 2013, p. 56) — que, desvelando os obstáculos da aparência, coloca personagens, escritores e todos os leitores no mesmo patamar.

Nessa via, a defesa que Madame de Staël elabora a favor do romance também se difere do modelo proposto por Rousseau no resultado da transparência restabelecida pelo gênero. Certo, ambos os autores enxergam na “força do sentimento” (ROUSSEAU, 2002, p. 58), que o romance consegue exprimir com a maior liberdade possível entre todas as espécies de ficção, a razão de sua transparência, o receptáculo de sua verdade e a fonte de sua moral. Para Rousseau, porém, como aponta Starobinski (1971), a separação entre aparência e realidade “serve de veículo a um pensamento amargo, obcecado pela ideia da **impossibilidade da comunicação humana**” (STAROBINSKI, 1971, p. 15, destaque meu). Por esse motivo, o diálogo desregrado e espontâneo dos personagens de *La Nouvelle Héloïse*, que se perde inevitavelmente em meio à corrupção da civilização para ser recuperado, apenas ao final, como utopia, só pode levar à passividade, que corresponde à morte (STAROBINSKI, 1971, p. 114). Nas palavras do

⁶ Sobre os romances filosóficos, por exemplo, ela diz que eles “têm assim um pouco o inconveniente dos professores em quem as crianças não acreditam, porque eles relacionam tudo o que acontece à lição que querem dar, e porque as crianças, sem se darem conta, já sabem que há menos regularidade na verdadeira marcha dos acontecimentos” (STAËL, 2013, p. 54).

⁷ “A ficção maravilhosa causa um prazer muito rapidamente esgotado. É preciso que os homens se façam crianças para amar esses quadros fora da natureza, para se deixar emocionar pelos sentimentos de terror ou de curiosidade dos quais o verdadeiro não é a origem. É preciso que os filósofos se façam povo para querer adquirir pensamentos úteis através do véu da alegoria” (STAËL, 2013, p. 43).

romancista, Julie e Saint-Preux, “não encontrando em parte alguma o que sentem, dobram-se sobre si mesmos [*se replient sur eux-mêmes*]; se afastam do restante do universo, criando entre eles um pequeno mundo diferente do nosso” (ROUSSEAU, 2002, p. 60).

No Ensaio sobre as ficções, a tentação da morte e da retirada de uma realidade envenenada pelas decepções da história não está menos presente, como indicam as alusões frequentes ao Terror, afinal, o texto foi publicado em 1795. Ainda assim, a solução apresentada por Staël é outra:

Deixemos gozar [dos romances] as almas ardentes e sensíveis, elas não podem fazer ouvir sua língua: os sentimentos que as agitam são mal compreendidos e incessantemente condenados. Elas acreditariam estar sozinhas no mundo, elas logo detestariam sua própria natureza, que as isola, se algumas obras apaixonadas e melancólicas não lhes fizessem ouvir uma voz no meio do deserto da vida, não lhes fizessem encontrar na solidão alguns raios da felicidade que lhes escapa no meio do mundo. Esse prazer do retiro recupera-os dos esforços vão por esperanças enganadas, e quando todo o universo se agita longe do ser infeliz, resta-lhe ainda um escrito eloquente e tenro como o amigo mais fiel e que melhor o conhece. (STAËL, 2013, p. 65)

O romance, na visão staëliana, restabelece a comunicação que Rousseau via como impossível, rompendo com o *repli sur soi* (o isolamento em si mesmo) e adicionando, no diálogo com “um escrito eloquente e tenro”, vozes ao solilóquio a que estariam condenadas as “almas sensíveis”. Na transparência da vida privada, dos “sentimentos interiores”, já não restam títulos que distingam, pela aparência “externa”, leitores, personagens e mesmo escritores: mulheres, homens comuns ou imperadores, todos estão igualmente sujeitos às paixões que escapam inexoravelmente ao racionalismo na moral ou na filosofia e à batalha constante pela felicidade dos indivíduos e dos povos, a que o romance concorre como instrumento para, senão “dirigir e esclarecer” (STAËL, 2013, p. 42), ao menos tornar a luta menos penosa e garanti-los do fatalismo.

Referências bibliográficas

DIDEROT, Denis. Éloge de Richardson. In: RICHARDSON, Samuel. *Clarisse Harlove*. Tome I. Traduit sur l'édition originale par l'abbé Prévost. Précédé de l'Éloge de Richardson par Diderot. Paris: Boulé éditeur, 1846. P. 5-13.

GENAND, Stéphanie. Présentation. In: STAËL, Germaine de. *De la littérature et autres essais*. Volume 1, tome 2. Paris: Honoré-Champion, 2013. P. 21-37.

GOULEMOT, Jean Marie. *La littérature des Lumières*. Paris : Nathan Université, 2002.

KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta: o que é o Esclarecimento?* Tradução de Luiz Paulo Rouanet. Disponível em: <<https://bioetica.catedraunesco.unb.br/wp-content/uploads/2016/04/Immanuel-Kant.-O-que-%C3%A9-esclarecimento.pdf>>, acesso em 31/07/2017.

LOTTERIE, Françoise. Mutation des savoirs au XVIII^e siècle. In: DARMON, Jean-Charles; DELON, Michel (org.). *Histoire de la France littéraire : Classicismes. XVII^e - XVIII^e siècle*. Tome 2. Paris: Presses Universitaires de France, 2006. P. 198-214.

MARMONTEL. Essai sur le goût. In: *Éléments de littérature*. Paris: Déjonquères, 2015. P. 35-77.


MAUPASSANT, Guy de. *Pierre et Jean*. Paris: Collection Librio, Flammarion, 2009.

MÉLONIO *et Alli*. Le roman. In: TADIÉ, Jean-Yves (org.). *La littérature française: dynamique & histoire II*. Paris: Gallimard, 2007. P. 438-501.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Julie ou La Nouvelle Héloïse*. Paris: Librairie Générale Française, 2002.

STAËL, Madame de. *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*. Paris: Flammarion, 1991.

STAËL, Madame de. Essai sur les fictions. In: STAËL, Germaine de. *De la littérature et autres essais*. Volume 1, tome 2. Paris: Honoré-Champion, 2013. P. 38-65.



STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau : La transparence et l'obstacle*. Paris: Éditions Gallimard, 1971.

STAROBINSKI, Jean. Le mot civilisation. In: *Le remède dans le mal*. Gallimard, 1989. P. 11-59.