

“A HISTÓRIA LITERÁRIA E A SOCIOLOGIA” – GUSTAVE LANSON

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i31p134-153>

Yuri Cerqueira dos Anjos (trad.)*

RESUMO

Nesta conferência intitulada “A História Literária e a Sociologia”, proferida na École des Hautes Études Sociales em 29 de janeiro de 1904, Gustave Lanson (1857-1934) aborda uma miríade de temas que marcaram sua visão pioneira acerca da história da literatura: da relação entre indivíduo e contexto social à literatura como parte de um sistema de comunicação, passando pela questão da recepção. As análises propostas neste texto se configuram como um germe de importantes discussões futuras no campo dos estudos literários não só no contexto francês. Esta tradução inédita para o português baseou-se na versão deste texto publicada na Revue de Métaphysique et de Morale (1904).

ABSTRACT

Dans cette conférence intitulée “L’Histoire littéraire et la sociologie”, faite à l’École des Hautes Études Sociales le 29 janvier 1904, Gustave Lanson (1857-1934) examine une série de thèmes qui marquent sa vision pionnière de l’histoire de la littérature: du rapport entre individu et contexte social à la littérature comme partie d’un système de communication, en passant par la question de la réception. Les analyses proposées dans ce texte constitueront la naissance d’importants débats dans le champ des études littéraires, qui vont bien au-delà du contexte français. La présente traduction en portugais s’est basée sur l’édition de ce texte publiée dans la Revue de Métaphysique et de Morale (1904).

PALAVRAS-CHAVE:

Gustave Lanson;
Literatura;
História literária;
Sociologia.

KEYWORDS

Gustave Lanson;
Littérature,
Histoire littéraire,
Sociologie.

* Victoria University of Wellington, Wellington, Nova Zelândia.

A

presentação

Gustave Lanson (1857-1934) foi um dos teóricos mais influentes da história literária francesa. Sua obra se destaca por propor uma ampla e profunda sistematização e organização dos princípios epistemológicos e metodológicos do estudo da literatura sob a lente histórica. Seus textos exercerão importante influência em propostas críticas posteriores, seja como modelo a ser superado,^I seja como ponto de partida a ser revisto e recuperado.^{II}

Nesta conferência proferida, a convite de Émile Durkheim, na École des Hautes Études Sociales em 29 de janeiro de 1904, Lanson aborda uma miríade de temas e problemas essenciais da história da literatura, como por exemplo a relação do indivíduo e do contexto social, a inserção da literatura em seu sistema de comunicação e a questão da recepção. Inserido num momento importante da formação do cânone literário francês e do pensamento historiográfico e sociológico (a Terceira República, 1871-1914), Lanson afirma que “toda literatura é um fenômeno social” e propõe ideias que delimitam os pontos de articulação entre literatura, história e sociedade.

O texto aqui traduzido é, portanto, um testemunho ímpar onde se pode entrever as grandes linhas de problemas fundamentais do pensamento de Lanson no tocante ao estudo histórico da literatura e à abordagem das relações entre criação artística e ambiente histórico-social, entre texto e contexto. Certas ideias e julgamentos se mostram datados, como, por exemplo, a visão de que a poesia de Baudelaire estaria condenada ao esquecimento. Contudo, diversos princípios e análises propostos pelo crítico no que diz respeito à interação entre literatura, sociedade e história ecoam tanto nos trabalhos de estudiosos franceses do século XX, como Lucien Goldmann, quanto na obra de estudiosos brasileiros (prefigurando notadamente a abordagem sócio-histórica de Antonio Candido), ou ainda de maneira mais ampla, em discussões fundamentais de campos de estudo como o da literatura comparada.

Publicada primeiramente na *Revue de Métaphysique et Morale* em

^I Certos trabalhos de Roland Barthes, como o célebre ensaio “A Morte do Autor” (em *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004), partem de uma crítica às noções de autoria e de individualidade usadas pela história literária francesa, e principalmente por Gustave Lanson. [NT]

^{II} Nesse sentido, o trabalho de Alain Vaillant é exemplar, pois que se propõe a reler o pensamento lansoniano sob uma ótica mais positiva, sem deixar de propor novos caminhos e de criticar certas soluções lansonianas (*L'Histoire littéraire*. Paris: Armand Colin, 2010). [NT]

1904, ela será mais tarde coligida no livro organizado por Henri Peyre, *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire* (Paris: Hachette, 1965). Mais recentemente, foi republicada no website <http://ressources-socius.info/>. A primeira edição, feita na revista *Revue de Métaphysique et Morale*, serviu de fonte para a tradução e pode ser consultada na plataforma JSTOR.

A História Literária e a Sociologia

Senhores,

Se aceitei, a pedido do Sr. Durkheim, falar-lhes das relações entre a história literária e a sociologia, não foi por me sentir bastante competente em tal assunto; o tema me interessou, pelo contrário, porque era novo para mim, e comprometi-me a expor minhas ideias para que tivesse a oportunidade de adquiri-las. Proponho-me hoje a discuti-las com vocês e é deste exame contraditório que espero obter um resultado mais claro.

I

Perguntei-me primeiramente se não tínhamos já bastante serviço, e serviço urgente, a fazer em história literária, sem nos embaraçar ainda mais com pretensões sociológicas. Quantas épocas, quantos autores, se falarmos apenas de literatura francesa, são ainda mal conhecidos! Quantas biografias ainda precisam ser estabelecidas, quantas fontes a serem pesquisadas, quantas influências a serem traçadas, quantas correntes e conjuntos de ideias a serem reconhecidos! Quantas formas literárias cuja geração e transformação ainda não foram suficientemente estudadas! O trabalho está longe de faltar do nosso lado, e não temos necessidade de anexar uma nova indústria.

Mesmo muitos estudos já feitos e refeitos precisam ser retomados. Sob o nome de história literária, foi-nos muitas vezes apresentada uma crítica subjetiva, impressões individuais, ou construções sistemáticas que são fundadas, ainda que disfarcem, sobre impressões individuais. A história literária ainda está para ser feita em larga medida, ou seja, precisamos aplicar o método da história às obras literárias para conhecer as obras do passado no passado e enquanto passado. É agradável, útil e são buscar o que as obras-primas ainda guardam de sentido e de prazer para nós, e eu não deixaria ninguém privar-se dessa elevada alegria. Mas a tarefa própria e principal da história literária é de nunca julgar as obras com relação a nós mesmos, segundo nosso ideal e nossos gostos, e de descobrir o que seu autor nela quis inserir, o que o primeiro público nela encontrou, a maneira real segundo a qual elas viveram, agiram sobre as inteligências e as almas das sucessivas gerações. Este trabalho de separação

do atual e do passado, do subjetivo e do histórico basta para a atividade dos historiadores literários. Ele comporta, além da leitura e análise interna das obras, uma massa de pesquisas em torno das obras, o uso de todos os tipos de documento e de fatos pelos quais se esclarecem a verdadeira personalidade e o papel histórico de um livro, e que têm o efeito de destacá-lo de nós, de retirá-lo da nossa vida interior na qual a simples leitura tende a inseri-lo.

Quando tivermos feito nossa tarefa convenientemente, nada impedirá os sociólogos de, se quiserem, buscar nela o que lhes seja útil. Nós não temos que nos ocupar com eles; mas nós os favorecemos ao lhes fornecer materiais bem preparados, ou seja, fatos verificados, relatórios exatos. É tarefa deles de se servir desses materiais e de se manterem atualizados dos nossos resultados – um pouco mais do que eles costumam fazer. Uma das coisas que tornam o filólogo ou o historiador literário às vezes um pouco céticos com relação à obra sociológica é ver o quanto diversos sociólogos são pouco exigentes diante do material que eles tomam de nós: hipóteses envelhecidas, fatos pouco seguros, eles não recusam nada, contanto que se enquadre nas suas perspectivas gerais, e sua erudição às vezes está atrasada de meio século. Não é mais permitido hoje, por exemplo, dar como verdade histórica a teoria wolfiana da origem dos poemas homéricos, quando filólogos e historiadores da literatura recentemente a atacaram e, no mínimo, a danificaram fortemente: contudo, ainda a encontramos alegada na sociologia como se estivesse acima de qualquer discussão.

A história política, religiosa, ou econômica, poderia também adotar essa atitude que eu acabo de mostrar no caso da sociologia. Eis o que é mais particular aos nossos estudos. Nós concordamos atualmente em tomar como objeto da história um conhecimento com certo caráter de generalidade: não mais, como antigamente, as batalhas e os grandes homens, mas as instituições, crenças e costumes dos grupos humanos. Ao contrário, nós podemos nos perguntar se o objetivo da história literária não é individual, a descrição exata da individualidade literária. Mais de um literário estaria disposto a defender que seu trabalho teria pouco interesse se tratasse apenas de perceber a ideia geral do movimento romântico, na qual Victor Hugo se confunde com Émile Deschamps, ou a ideia geral da tragédia clássica, na qual Racine não se distingue de Pradon. O que importa extremamente, pelo contrário, é definir as personalidades incompatíveis de Hugo e de Deschamps, de Racine e de Pradon, e de situá-las em lugares diferentes nas cenas romântica ou clássica. O estudo geral dos movimentos literários é um meio de chegar a um discernimento mais fino dos caracteres individuais.

Toda a diferença que há aqui entre crítica subjetiva e história literária é que, através da crítica, eu extraio a relação entre a obra e mim mesmo,

pela história, a relação entre a obra e o autor e os diversos públicos diante dos quais ela passou. Pela crítica, eu determino quais impressões em mim, pela história, quais impressões dos públicos e quais disposições do autor constituem uma personalidade literária distinta. Mas o objetivo é sempre um indivíduo, Montaigne, Hugo, Racine, como na história da arte é Rembrandt, ou Michelangelo, ou Velázquez.

Ora, o que os sociólogos têm a ver com as individualidades? Por instinto, eles as suprimem, ou delas se distanciam. Quando abordam os fenômenos literários, vemo-los fugirem das grandes épocas de poderosas individualidades. Eles vão, ao contrário, em direção ao folclore, às épocas primitivas ou pré-históricas, às questões de origem, a todas as regiões onde a individualidade, indistinta, indiscernível, pode ser negada ou considerada como uma quantidade negligenciável, regiões em que eles possam falar misticamente sobre “produtos espontâneos da estética popular”.¹

Entrevejo que essas reflexões exporão a história literária ao desprezo dos sociólogos? Mas o que fazer? Eles nos dizem – pois nem todos eles são indulgentes – que nossos espíritos^{III} foram deformados por servidões tradicionais; que nosso trabalho é um trabalho de manobras; que nossa história literária não é uma ciência: só há ciência do geral. Não contesto, e o nome que darão aos meus estudos me é indiferente. Mas, nós não devemos ser enganados pelo velho aforismo: *só há ciência do geral*, e além disso, é preciso ver se, em certos tipos de pesquisas onde o resultado rigorosamente científico não pode ser atingido, o trabalhador não poderá, entretanto, colocar-se em uma posição realmente científica, através da qual as suas *aproximações* não excederão de uma linha a aproximação imposta pela natureza do objeto e pelas condições do estudo. Uma vez que o tipo de ciência não é exclusivamente o tipo *a priori* das matemáticas e da metafísica, devemos dizer ainda: *só há ciência do geral*, mas é preciso acrescentar: *só há conhecimento do particular*. É ao conhecer os fatos que nós chegamos às ideias gerais e às leis, e a ciência do geral se faz pela elaboração do particular. Haverá dois estágios, se quisermos, do trabalho científico; embaixo, a preparação dos fatos e das relações particulares: em cima, a confecção das leis e das generalizações. Seremos, nós que fazemos história literária – não tenho nenhum pesar em admitir –, aqueles que trabalham no subsolo da ciência.

Chegando a esse ponto, senhores, estou tentado a concluir que a

¹ Raras são as obras similares à de M. Ouvre sobre a literatura grega. [NA]

^{III} A palavra “espírito” (“*esprit*” em francês) é usada ao longo do texto com sentido semelhante ao encontrado em frases como “não me vem ao espírito”. A escolha tradutória tem aqui o intuito de não modernizar demasiadamente o texto de Lanson com termos como “consciência” ou “mente”. [NT]

história literária e a sociologia são duas ordens de estudo inteiramente distintas e independentes e que, se a sociologia deve estar atenta à história literária, de quem ela deve receber materiais, a história literária não deve olhar por cima dela, não deve se preocupar com a sociologia que lhe é posterior e que a supõe. Penso que a história literária, se for sair de si mesma, deve olhar para o lado da filologia, da paleografia, da crítica dos textos, da arqueologia, da bibliografia: é aí, parece-me, nos estudos que fornecem elementos à nossa enquete, e não nas generalizações que a excedem, que poderemos encontrar apoio.

II

Irei eu parar aqui e me contentar de ter dissociado a sociologia e a história literária? Eu detesto isso, entretanto, e, pouco a pouco, a minha reflexão, aprofundando-se, faz-me perceber o que eu não notava a princípio, a conexão estreita entre o ponto de vista sociológico e a história literária. Descubro então que, na crítica dos fatos, dos textos e das testemunhas, na descrição e classificação das personalidades literárias, nós não conseguiríamos, e seria ruim querer fazê-lo, evitar o ponto de vista sociológico.

Na verdade, desde que saímos do dogmatismo absoluto ou do puro impressionismo, uma filosofia da literatura é forçosamente um ensaio de sociologia literária. Toda generalização que não é *a priori* é necessariamente sociológica. Mme de Staël, traçando uma relação entre a literatura e as instituições, Villemain fazendo da literatura a expressão da sociedade, Taine determinando a obra literária historicamente pelos três fatores *raça, meio, momento*, ou a classificando esteticamente pelo grau de benevolência, M. Brunetière desenhando a evolução dos gêneros e observando as suas transformações, M. Bourget procurando na obra de alguns mestres os elementos da consciência e dos seus contemporâneos etc.: o que é tudo isso, se não tantos esforços para desemaranhar seja aquilo que escorre do meio para a obra, que a vida ancestral ou atual introduz, seja aquilo que escorre da obra para o meio, que ela introduz na vida atual ou ulterior? O que é então, se não tantas tentativas de passar do individual ao coletivo, e de converter o valor pessoal em valor social?

Muitos dirão: “Nós sofremos o suficiente com essas filosofias da literatura e com esses doutrinários. Basta justamente alegá-los para fazer estourar a necessidade que a história crítica e indutiva tem de se separar da sociologia”.

Eu diria melhor: “Isso prova a impossibilidade de fazer história literária sem sociologia”. Sejamos injustos por um momento: negligenciemus tudo o que alguns dos críticos que eu nomeei fizeram de bom trabalho histórico. Olhemos somente para suas visões sistemáticas, suas generalizações apressadas, suas temeridades construtivas, suas

ilusões sobre terem encontrado a lei das leis, a chave que abre todas as fechaduras. Por isso mesmo, por essas partes caducas das suas obras, eles não foram inúteis. Eles excitaram os espíritos, eles levantaram problemas, eles esculpíram o trabalho de gerações que viveram verificações a serem feitas sobre as suas hipóteses: a ciência tirou proveito de tudo isso. Esqueçamo-nos ainda: o progresso não pode se fazer sem algumas ingratidões. Mas compreendamos bem que os Villemain, os Taine etc. foram para a história literária aquilo que os Michelet, os Guizot foram para a história. É preciso fazer, pela literatura, aquilo que é feito pela história, substituir a filosofia sistemática pela sociologia indutiva. O que é ruim são as sínteses arbitrárias, as generalizações imaginadas, as concepções do espírito que impõem enquadramentos ou ligações aos fatos, que ditam escolhas arbitrárias entre os fatos, ou interpretações abusivas dos fatos. O que é excelente é comparar os fatos e as séries de fatos, e tentar entrever, elaborar algumas leis, leis modestas, parciais, provisórias, proporcionais ao conhecimento real. Façamos a boa sociologia, observadora e objetiva, porque se nós não a fizermos por bem, voluntariamente, nós a faremos necessariamente por mal.

É impossível de fato ignorar que toda obra literária é um fenômeno social. É um ato individual, mas um ato social do indivíduo. A característica essencial, fundamental da obra literária, é a de ser a comunicação de um indivíduo e de um público. Essa afirmação de um sociólogo: “A arte supõe um público” (Hirn, p. 583), e esse aforismo de Tolstoi: “A arte é uma linguagem”, são duas proposições idênticas. Em um livro, há sempre dois homens: o autor – e isso todos nós sabemos –, mas também o leitor, um leitor que, salvo em casos excepcionais, não é um indivíduo, mas um ser coletivo, um público; e isso nós percebemos menos facilmente. Eu não quero dizer somente que a obra literária é um intermediário entre o escritor e o público; ela carrega o pensamento do escritor para o público; mas, e eis o que é importante considerar, ela já contém o público. A imagem que o espírito faz de si em um livro é determinada, entre todas as imagens possíveis da complexidade mutante de um ser individual, pela representação que esse espírito se faz do público ao qual ele se destina; ela é justamente aquela que essa representação convoca a se realizar.

O público comanda a obra que lhe será apresentada: ele a comanda sem sabê-lo. Não coloco isso em um sentido vulgar do desejo do sucesso. Não nego o desinteresse do artista apaixonado por um ideal e que renuncia a agradecer. O público do qual eu falo não é necessariamente o público atual, aquele que quer que nós o sirvamos com a moda do dia, aquele que dá a celebridade e o dinheiro: esse pode ser um público ideal, um público imaginado sobre o modelo do passado ou sobre o sonho do futuro. *Mihi canto et Musis*, dizia o cantor não reconhecido: ele acrescentava as Musas,

porque lhe era necessário um público. Todos os artistas e os críticos que afirmam o dever de sacrificar o sucesso imediato em nome da perfeição artística não se limitam a empregar a volúpia ou a grandeza dessa perfeição na escrita para si, para satisfazer a si mesmo: todos eles se compõem um pequeno público, de mortos ou vivos, dos quais eles dizem se contentar e engajam o escritor a se contentar. Para Horácio, é Augusto e Mécène, Varius, Virgílio e Pollion; para Boileau, é Condé, Vivonne e La Rochefoucauld; Racine se propõe Homero, Virgílio e Sófocles como seus “verdadeiros espectadores”; Sainte-Beuve se compõe um Parnaso de grandes escritores de todos os tempos e de todos os países, e quer que não façamos nada sem nos perguntar: *O que dizem eles de nós?* E se Schumann escreve: “Quando tocares, não te preocupes em saber quem te escuta”, ele logo também acrescenta: “Toque sempre como se um maestro te escutasse”. Só se supera a tirania do público através da representação de um outro público.

Mesmo a poesia lírica não foge a esta condição geral da obra literária. Dizemos (e temos razão nesse sentido): o lirismo é o individualismo. Na poesia lírica é o *eu* íntimo que se exprime. E, por causa disso, um de nossos críticos mais espirituais falou do impudor essencial do lírico moderno. Mas prestemos atenção: nenhum lírico canta por si, ou ao menos ele não publica o que nele canta apenas para si. Vigny não faz versos sobre a morte da sua mãe: ele anota em seu diário as suas emoções dolorosas; ele não imagina um público ao escrevê-las. Hugo, nos primeiros momentos, não coloca em versos a morte da sua filha: a partir do momento que ele faz os versos, ele os faz para publicá-los um dia: trata-se de uma cópia. O lírico canta no momento em que ele acolhe a ideia de ser ouvido, de cantar para alguém. E então ele adapta o seu canto a esse público, real ou ideal. Ele coloca em seu canto aquilo que desperta nesse público uma emoção harmônica à sua, quer dizer, a parte da sua emoção que ele sabe ser comum aos outros e a si. É o que queremos dizer quando indicamos que os sentimentos pessoais que são o estofado da poesia de Hugo, Lamartine ou Musset, são sentimentos “humanos”. O *eu* do poeta é o *eu* de um grupo, mais amplo quando é Musset quem canta, mais restrito quando é Vigny, de um grupo religioso quando é Aubigné, de um grupo político quando é o Victor Hugo dos *Châtiments* [Castigos]^{IV}. O mesmo que disse um sociólogo acerca dos *Salmos*, que o *eu* do poeta hebraico é um *eu* coletivo, pode ser dito de quase todo lírico. O leitor realiza sua alma no canto do poeta.

Esse efeito é facilitado pela circunstância de que, na maior parte do tempo, os grandes escritores só possuem de extraordinário a personalidade artística: pessoas ordinárias e medianas em todo o resto de seu ser intelectual e moral, como Lamartine ou Hugo, são, em seus versos, pessoas que têm a capacidade de exprimir como sendo deles – e de uma maneira que de fato é só deles – as ideias, as alegrias, as dores, os desejos,

^{IV} Livro de poesias político-satíricas contra Napoleão III, publicado em 1852. [NT]

se não de todo mundo, ao menos de muitos seres humanos. E a celebridade, a difusão das obras dependem talvez menos do valor único dos efeitos artísticos do que da comunhão do fundo emocional. O artista que de sua personalidade exprime apenas os estados singulares, por onde ele se distingue dos outros homens, como quis fazer Baudelaire, pode ser assegurado de um longo insucesso: sua técnica não será suficiente para conquistar o público.

Mesmo no que toca à forma, que é o que há de mais verdadeiramente seu em sua obra, o poeta recebe alguma coisa do público. A tradição que ele continua não é somente o passado prolongado em si: mas sabendo que esse passado vive igualmente na alma de seus contemporâneos, ele constrói os seus ritmos sobre os hábitos e as capacidades estéticas que ele conhece. Ele sabe, ou tenta prever, a reação provocada em resposta a um ou outro efeito. Daí vem que nós sejamos mais assegurados do sucesso pela intensidade do que pela novidade do estilo ou do metro. Vimos isso na história do simbolismo. Eu não sei se, realmente, o ritmo é um produto social, se na origem toda poesia foi coral: o que é certo é que na poesia tradicional, onde a técnica segue uma evolução muito lenta, o verso liga estreitamente o auditor ou o leitor ao poeta; cada um de nós, levado por ritmos conhecidos, acompanha de um canto interior os versos que o poeta escreve ou lê. Os efeitos originais, redutíveis às regras, não nos desconcertam a ponto de nos impedir de decifrar o trecho com desenvoltura e prazer. Mas os simbolistas se esforçam em criar ritmos pessoais, em colocar de alguma maneira cada peça sob um novo ar, adaptado ao objeto e ao momento. Nada mais de canto interior para o leitor. É preciso decifrar penosamente; e isso repudia. Na audição, o ouvido não reconhece nada; nós capturamos cada elemento no momento em que ele se apresenta, temos muito trabalho em percebê-lo para compará-lo, e a medida escapa. Um iletrado que se abandonasse passivamente e sentisse “como uma besta” experimentaria talvez um prazer no carinho dos ritmos misteriosos: um letrado se revolta porque sua atividade rítmica entra em conflito com a do poeta. É uma das razões, não a única, evidentemente, da resistência injustificada que o público opôs aos mais belos versos simbólicos.

Assim, o “fenômeno literário” é por essência um fato social, e haveríamos de distinguir, como de natureza absolutamente diferente, as notas que escrevemos para nós mesmos², da obra dirigida a um público qualquer. Isso não impede que essas notas, que não o são por destinação, se tornem fatos sociais, quando em um dado momento herdeiros ou eruditos as publiquem.

² Desde que sejam sinceramente e estritamente “notas para si”. Tudo o que não se publica e não se quer publicar não necessariamente é produzido sem se pensar, mais ou menos conscientemente, em um público. [NA]

Nós críticos somos todos então como o Sr. Jourdain:^v nós fazemos prosa, quer dizer sociologia, sem o saber, pela impossibilidade de considerar a obra apartadamente de seu público, que está já dentro dela no momento em que ela sai de espírito do escritor.

O crítico impressionista não se distingue aqui do historiador literário: ele olha a obra em si, ele se faz público; e seu estudo nos apresenta indissolúvelmente unidas a obra e a ação da obra sobre um público, o que é um fenômeno social.

O crítico dogmático faz também sociologia sem se dar conta: ele julga e classifica as obras segundo um ideal absoluto, que, como todos os absolutos, é relativo: é o ideal do seu tempo, da sua nação, da sua escola, da sua tradição; é, em uma palavra, um pensamento coletivo, que nós encontramos em todo dogmatismo literário. No fundo dos julgamentos de Boileau sobre Homero ou Ronsard, o que encontramos se não a representação de Ronsard ou de Homero em uma consciência coletiva, na consciência de um grupo francês do século XVII? O dogmático, de fato, só escapa à crítica de universalizar as suas impressões individuais sob a condição de ter socializado o seu pensamento.

III

Mostraria-se em seguida, sem muita dificuldade, que os problemas mais importantes da história literária são problemas sociológicos, e que grande parte de nossos trabalhos tem uma base ou uma conclusão sociológica. O que queremos? *Explicar* as obras; e podemos explicá-las de outra maneira senão fundindo os fatos individuais nos fatos sociais, situando obras e homens nas séries sociais?

É o caso das pesquisas de fontes e das pesquisas biográficas. Se elas tiverem apenas o objetivo de produzir o relatório das pastas de Jean-Jacques Rousseau ou de desvendar um verso italiano traduzido por Ronsard, essa seria uma erudição bastante rasa e estéril. Mas aonde queremos chegar com essas precisões minuciosas? Nós procuramos alcançar tudo o que podemos alcançar do passado, para capturar todas as comunicações de um indivíduo com a vida do seu tempo e dos tempos que o precederam. Nós olhamos o contexto de nascimento de Racine, a atmosfera familiar onde ele se banhou, o Port-Royal jansenista e helenista, a corte, o mundo, a Champmeslé e seus amantes, o interior de burguês rico onde ele envelheceu, nós lemos o inventário de seus livros; nós deciframos em suas obras os traços da ação de certas obras antigas e modernas. Eu não digo que nós saibamos tudo de Racine, e que com os elementos que nós desemaranhamos nós possamos *engendrar* uma única de suas tragédias por uma espécie de síntese química. Depois que nós distinguimos quatro ou cinco elementos constitutivos da pessoa literária de Racine, restam outros,

^v Personagem da peça de Molière *Le Bourgeois gentilhomme*, de 1670. [NT]

atualmente et para sempre irredutíveis, inexplicáveis; e resta uma combinação que não se explica, propriedades novas do composto que em nada se parecem com o que está nos elementos. Mas enfim, o que fizemos nós com todas essas pesquisas de biografia e de fontes?

Nós substituímos, parcialmente, à ideia do *indivíduo*, a ideia das suas relações com diversos grupos e seres coletivos, a ideia de sua participação em estados coletivos de consciência, de gosto, de costumes. Nós notamos na sua personalidade partes que não são nada além de prolongamentos de uma vida social exterior e anterior a ela. Nós reduzimos essa personalidade a ser – parcialmente (para não ultrapassar o nosso conhecimento com a nossa afirmação) – um foco de concentração de raios emanados da vida coletiva que a envolve. Nosso estudo tende a fazer do escritor um produto social e uma expressão social.

As pesquisas de influências são igualmente concebidas bem estritamente por muitos eruditos. Se nós constatamos que Racine forneceu tal hemistíquio ou tal locução à La Grange-Chancel ou a Voltaire, ou então se nós empreendemos a catalogação do número de traduções e de imitações de *Werther* na França ou de *Zaire* na Itália, essas precisões, que tem o mérito da exatidão, devem ter outro fim para além de si mesmas. O que é interessante e realmente instrutivo é, através delas, seguir a obra literária a partir do momento em que ela se separa do seu autor e de estudar, não somente sua fortuna, mas suas transformações. Pois o escritor não exerce influência por si próprio, por sua real pessoa, mas pelo seu livro: e o sentido eficaz desse livro não é o autor que o determina (ao menos a sua vontade não é tudo), tampouco a crítica metódica atual. O Descartes ou o Rousseau que age não é Descartes nem Rousseau, é aquilo que o público lê em seus livros e chama pelos seus nomes; e isso depende do público, e muda com o público. Cada geração lê-se a si mesma em Descartes e em Rousseau, faz para si um Descartes e um Rousseau à sua imagem e de acordo com sua necessidade. O livro, então, é um fenômeno social que evolui. A partir do momento que ele é publicado, o autor não mais o possui; ele não significa mais o pensamento do autor, mas o pensamento do público, o pensamento de cada público que se sucede. A relação que se estabelece não é aquela que existiu na criação literária, aquela que a crítica erudita procura estabelecer entre a obra e o autor: é exclusivamente a relação entre a obra e o público, que a retoca, a manipula, a enriquece ou a empobrece continuamente. O conteúdo real da obra é somente uma parte do seu sentido, e às vezes ele desaparece quase totalmente.³ Tanto que seguir a fortuna de uma obra-prima significa,

³ “Se é interessante saber o que Descartes pensou, é ainda mais interessante saber o que seus contemporâneos acreditaram que ele pensava. Pois as doutrinas e sistemas agem apenas na medida em que são compreendidos, e aqueles que os adotam tanto seus inventores quanto o são aqueles que as ensinaram” (BRUNETIÈRE, p. 119). Eis o ponto de vista sociológico nitidamente definido. [NA]

frequentemente, menos observar aquilo que passa de um pensamento individual ao domínio comum dos espíritos, do que ler em um aparelho registrador certas modificações de um meio social.⁴ A história de um livro é para o próprio livro algo como o que a lenda é para a história: a lenda nos instrui menos sobre o fato do que sobre os homens que a formaram, receberam e desenvolveram.

Nós podemos ver no recente estudo de M. Baldensperger sobre *Goethe na França* como a história da influência de Goethe em nosso país é quase estéril em resultados para a compreensão de Goethe, mas em contrapartida nos instrui sobre as disposições e as aspirações das gerações de espíritos que se sucederam na França. Não seria suficiente olhar a literatura francesa, que deve carregar essas marcas com ainda mais evidência? Não; essas influências estrangeiras nos informarão utilmente sobre a força de certos anseios, pois eles deformam e transformam Goethe; nos informarão sobre a sua origem também, pois frequentemente é através do apelo e do uso das obras estrangeiras que eles se revelam, quando a criação de obras originais não lhes é mais possível ou permitida.

Mas não é necessário recorrer ao estudo das influências estrangeiras. Olhemos para nós mesmos: vejamos Montaigne. Ele foi – nós não temos motivo para duvidar – um católico sincero e submisso. Ele foi cético, porque a ciência do seu tempo era tateante, embrionária, e sem método; cético também porque ele concebia que o homem só alcança verdades relativas, e que ele tinha ainda uma ideia teológica da verdade, a ideia de uma verdade absoluta, eterna, imutável: ele se acreditava cético, porque ele só encontrava racionalmente verdades relativas. Mas a partir dessas certezas relativas, ele teve o suficiente para fazer o que seria hoje totalmente o oposto de um cético. Ele concebeu a experiência e a razão como meios do conhecimento científico; ele marcou o domínio da ciência, a pesquisa dos efeitos e de suas ligações; ele rejeitou, reservando o domínio religioso, toda autoridade e deu ao pensamento uma liberdade completa. Ele afirmou sem escrúpulos e sem reservas os sentimentos morais, consciência, justiça, humanidade; ele nunca foi cético ou diletante na moral prática. Os *Ensaio*s são o livro de um homem que viveu em 1570, que viu o trabalho do Renascimento e que é testemunha do horror das guerras civis.

Mas o que acontece após os *Ensaio*s serem impressos e após a morte de Montaigne? Quem se preocupa com quem foi Montaigne? Nós não o procuramos mais em seu livro. Cada leitor lê Montaigne para si, e se procura em Montaigne. As circunstâncias mudaram: o estado da ciência, o estado da França, em relação aos quais o pensamento de Montaigne se

⁴ Evidentemente, na maioria dos casos, são aspectos do livro que surgem das sombras: mas por que nesta ordem? e esta escolha? por que isso em tal momento? e isto apenas? A escolha e ordem dos sentidos serão parte da colaboração do público. Mas pode haver também supressão ou inversão dos sentidos. Assim, o Chénier romântico é o romantismo do leitor revelado em sua reação diante de Chénier, etc. [NA]

organizava, mudaram. Agora os *Ensaio*s se esclarecem pelas novas circunstâncias do reino, pelas novas condições da filosofia. A reação religiosa, o dogmatismo cartesiano, o progresso da libertinagem, só deixam aparecer em Montaigne o *pirronismo*: tudo aquilo que não tem esse tom, tudo que não transmite essa impressão, ficou por muito tempo suprimido. Pascal e Bayle, Bossuet e Saint-Évremond compreendem Montaigne da mesma maneira: eles divergem nos epítetos que a ele atribuem; seus sentimentos são contrários, mas o seu conhecimento é idêntico. Assim, a influência de Montaigne é a adaptação do seu livro ao estado social do tempo em que o lemos. Enquanto livro de cabeceira dos libertinos, os *Ensaio*s não são mais a expressão de uma individualidade, eles são um fenômeno da vida coletiva.

As pesquisas de influências ganham então em interesse e em profundidade ao se tornarem estudos da participação de um livro ou de um autor na vida coletiva de uma época ou de uma nação.

Dirão-me que com isso eu reduzo a história literária à história propriamente dita, e não à sociologia. É que eu acredito nessas duas últimas, para dizer a verdade, como inseparáveis. E me é suficiente aqui de fazer ver que a literatura não se limita, não pode se limitar à observação do indivíduo, à análise da criação pessoal, e que ela capta quase sempre, cientemente ou não, um objeto social. Importa então conceber que na maior parte do tempo nós não estudamos fenômenos estritamente individuais, mas fenômenos da mesma ordem que aqueles que por definição pertencem à sociologia, atos e estados do homem em sociedade, nos quais a sociedade está tão implicada quanto o indivíduo.

IV

O ponto de vista sociológico nos ajuda a nos orientarmos na pesquisa dos fatos, a levantarmos os problemas, a interpretarmos os resultados; ele amplia, eleva e, sobretudo, torna precisos os nossos estudos. Mas ele não pode – o que é a ambição de todo esforço científico – nos conduzir a leis? Leis indutivas, relativas, aproximativas, de escopo limitado, e que sofrem ao lado delas leis contrárias. A complexidade dos elementos é tal nas ciências morais que nós nunca estamos certos de ter determinado todas as condições da produção dos fenômenos. Também as leis não podem ser – ou ao menos não são atualmente – nada além de fórmulas do conteúdo de um grupo de fatos, um grupo vizinho podendo dar uma fórmula diferente. Não são contradições: isso quer dizer que há, em um caso, condições, às vezes indetermináveis, que não existem no outro. A água congela a 0º: mas há uma água que não congela a 0º. É a água do mar, água salgada. O estudioso o sabe; e a lei do congelamento da água a 0º subsiste. Nossa infelicidade, a nós, em literatura, é que não temos sempre o meio de saber se a água que nós observamos congelar é salgada, ou não. Não nos

deixemos perturbar; exprimamos o conteúdo dos fatos, por tantas fórmulas quantas forem necessárias. Não impliquemos nenhuma afirmação sistemática, nenhum *a priori*, nenhuma filosofia da história, ou da ciência, nenhuma ideia da unidade do universo etc. Apenas disponhamos o fato, e não entendamos outra coisa por essa palavra *leis*, senão que em uma pluralidade de casos, certas condições sendo dadas, as coisas se passam de tal maneira. São sombras de leis mais do que leis: pois nós não sabemos ainda se nós percebemos bem as condições suficientes e necessárias. É útil, portanto, defini-las e considerá-las, vagas, soltas, flutuantes, contraditórias como elas são; é ao defini-las e considerá-las que nós poderemos chegar a precisar as suas relações, a lhes dar mais vigor, mais certeza, mais coesão. Se essa palavra *leis* parece ambiciosa, digamos *fatos gerais* ou *relações gerais*; o nome não importa.

Eis alguns desses *fatos gerais* que me parecem observáveis na literatura francesa moderna (séculos XVI a XIX): eu ficaria curioso em ver essa verificação sendo feita nas literaturas antigas e estrangeiras:

1. *Lei de correlação da literatura e da vida.* – A fórmula ordinária dessa lei é: “A literatura é a expressão da sociedade.” Sob esta forma, ela virou banal; é talvez a mais antiga lei da sociologia literária já definida. Nós em geral seguimos a sua aplicação. Ela se verifica às vezes através de relações muito delicadas, que ela ajuda a observar.

Assim, certas instituições sociais determinam certos efeitos estéticos que não possuem com elas nenhuma analogia visível. *O espírito [esprit]* – um certo espírito da alusão delicada e de subentendidos, um dom de mostrar envolvendo e de sugerir sem dizer – é o sinal de uma regra social, mas de uma regra social atenuada: pois o risco pessoal não pode ser muito grande. A Bastilha produz polidez e espirituosismo na literatura; mas não a Sibéria: esta produz ou silêncio ou revolta áspera. Uma arte de moderação e de delicadeza se desenvolve sob um déspota fraco: a liberdade faz com que renunciemos à polidez e ao espírito na polêmica. A supressão do risco em uns, a supressão do poder das regras em outros, concorrem para produzir em toda parte a expressão violenta.

O estilo de uma obra pode exprimir também muito precisamente um instante da vida social. A qualidade literária das *Provinciais*^{VI} revela a queda do jansenismo. Pois se ele ainda tivesse tido a chance de ganhar sua causa face à autoridade espiritual, à qual a autoridade temporal deferia, o jansenismo, contente de se defender teologicamente, não teria colocado a pena nas mãos de Pascal e clamado a opinião pública por meio de uma *arte de aceitar* com a qual ele não havia sonhado até então. Assim, para que as *Provinciais* fossem escritas, era preciso, certamente, o jansenismo e a arte de

^{VI} Conjunto de cartas escritas por Blaise Pascal e publicadas em 1657 que visava defender o teólogo jansenista Antoine Arnauld e criticar os jesuítas. [NT]

persuadir de Pascal, mas era preciso haver também a impossibilidade de vencer pelas armas ordinárias da teologia, o início da derrota, e, além disso, um começo de liberdade no estado despótico, a semente do poder da opinião pública. O fato da beleza literária das *Provinciais*, por si só, exprime esses dois fatos sociais, a derrota do jansenismo e o nascimento de uma opinião pública.

Entretanto, a fórmula: *A literatura exprime a sociedade*, é incompleta e inexata. Acontece frequentemente que a literatura exprime aquilo que não está na sociedade, o que não aparece nem nas instituições nem nos fatos, então extraímos essa nova fórmula, que não é a contradição, mas a contrapartida da outra: *A literatura é complementar à vida*. Ela exprime frequentemente tanto o desejo, o sonho, quanto o real. Ela negligencia três quartos da realidade, o que é diário, mediano, insignificante, o tecido cotidiano da vida. A história, nos antigos, deixa de lado quase tudo o que torna a vida real, a vida de todos os dias de uma cidade. O romance realista, na maior parte do tempo, se dá uma matéria extraordinária, tanto como o romance idealista, mas às avessas. Rara é a imagem verdadeiramente mediana da vida diária.

Frequentemente, a literatura compensa as insuficiências do real, reduz o comum ou o insignificante, para extrair o belo ou o expressivo: ela altera, como notou Taine, as relações que ela observa. Ela as altera porque se propõe a exprimir o que não é aparente na realidade. Essa observação é verdadeira no que toca o indivíduo. As manifestações literárias são às vezes fenômenos acessórios da ação (como no Lamartine tornado homem político), às vezes fenômenos substituídos pela ação. O lirismo pode ser a eflorescência de uma energia que se realiza em atos ou o gesto de uma alma incapaz de agir devido a um obstáculo exterior ou a uma impotência interna. Cantar consola o não fazer ou dispensa o fazer.

Essa observação é verdadeira também no que toca à sociedade. A literatura não retrata sempre os costumes e o estado social. Ela pode exprimir o protesto do indivíduo ou da minoria contra as leis ou os costumes que os chocam e aos quais estão sujeitos, um esforço, então, para que o que é pare de ser. Ou, então, as leis e os costumes são sobrevivências do passado, o legado das gerações desaparecidas. A literatura revela o desejo, a necessidade da geração seguinte. Assim, a literatura exprime às vezes a realidade de amanhã mais do que a realidade de hoje; ela exprime sobretudo o que nós gostaríamos que o amanhã fosse, e o que ele não será, porque a vida não recebe a sua forma somente do pensamento. Falar é mais fácil e mais rápido do que agir: eis porque a literatura é frequentemente a primeira e frequentemente também a única realização da vida escondida da alma.

2. *Lei das influências estrangeiras*. – Dois casos que aliás, na realidade, podem se encontrar misturados e indistintos:

a) A grandeza política e militar de uma nação lhe confere um prestígio que faz com que o respeito tão humano pela força transforme essa superioridade parcial em uma superioridade geral de civilização. Outros povos, então, sem consultar sua necessidade nem sua aptidão, nem sua tradição, nem suas condições de existência, transportam desordenadamente, para si, tudo o que eles encontram na grande nação, costumes, artes, literatura: a lei de correlação da literatura e da vida seria por um tempo suspensa, se essa fabricação de obras artificiais e sem vida não fosse ela mesma a expressão de um fato atual e real, a ascensão de uma nação sobre outra. Exemplo: a imitação francesa na Alemanha nos séculos XVII e XVIII.

b) Quando, por razões diversas, a literatura de um país não dá satisfação às necessidades dos espíritos do maior número, ou somente do menor, quando ela vegeta magramente, ou quando ela é desgastada, empobrecida, cristalizada, mumificada, incapaz dessa contínua readaptação que é a vida de uma literatura, então o apelo ao estrangeiro se produz. O prestígio político ou militar é somente um fator muito secundário, e é frequentemente o vencedor quem pede emprestado (*Graecia capta ferum victorem cepit.* – A descoberta da Itália pelos franceses de Charles VIII). As obras estrangeiras preenchem uma tripla função: – justificar a demanda de novidade, – precisar o novo ideal ao fornecer modelos da novidade demandada, – fornecer a satisfação intelectual e estética que a literatura nacional não oferece. É esse último ponto que importa. Todo mundo assinalou a importância da imitação inglesa, em seguida o começo da infiltração alemã em nossa literatura do século XVIII, em seguida, após a estagnação clássica do Império, a torrente de exotismo que nos inunda. Nós quisemos às vezes fazer dessas influências estrangeiras a causa do romantismo. Na realidade, o exame dos fatos prova que desde 1715, desde a disputa dos Antigos e dos Modernos, desde os primeiros indícios da sensibilidade, a doutrina clássica não fornece mais uma literatura adaptada às necessidades intelectuais da sociedade francesa. Por diversas razões, os ensaios franceses de inovação fracassam, e fracassarão até 1820: enquanto isso, os espíritos e as almas foram satisfeitos e aliviados pelas obras estrangeiras. Daí a demanda por elas. Mas o público não se preocupa em se fazer uma mentalidade inglesa ou alemã, ele só pega do estrangeiro aquilo que corresponde à sua natureza, ele mutila, deforma as obras que ele adota, e os contrassensos seriam ridículos, se eles não fossem reveladores do trabalho interno dos espíritos franceses. Outro exemplo: a Inglaterra serve aos alemães para rejeitar a influência francesa. Sua consciência e seu gosto que não podem ainda criar obras-primas nacionais se reconhecem em afinidades com o gênio inglês: daí o emprego que eles fazem contra a literatura francesa cujo prestígio só deu lugar, na Alemanha, a uma produção artificial. Certas partes da arte francesa, entretanto, resistem: são aquelas que respondem a um apelo

sincero do gosto alemão, aquelas que na França contradizem o ideal clássico, e por isso têm dificuldade em se estabelecer, em viver: assim o drama, que vegeta em nós no século XVIII, encontra um bom terreno na Alemanha.

3. *Lei de cristalização dos gêneros.* – Três condições: obras-primas; uma técnica aperfeiçoada que facilita a imitação; uma doutrina autoritária que a comanda. A primeira condição domina sobre as duas outras e pode produzi-las sem que sejam necessárias. Então as obras novas são réplicas das obras anteriores ou mosaicos feitos de seus fragmentos. O escritor, pelos procedimentos dos mestres, esforça-se para dar imagens da vida que tenham a cor e gerem os efeitos que admiramos nos mestres. Quer dizer que o indivíduo se emprega em realizar a literatura que está em relação com a vida do passado e não mais com a vida do presente. Isso pode chegar a tal ponto que o público, por hábito, por inércia, por educação, vive no passado. Isso pode durar anos e dezenas de anos. As obras literárias são sobrevivências, assim como em nossa consciência e nossos atos temos partes mortas que representam a moralidade de distantes antepassados. As obras-primas e o progresso da técnica fazem com que, para o escritor que compõe, não haja mais aventura, logo, não mais liberdade. Ele sabe tudo o que tem que fazer, e como ele deve fazê-lo. A tradição – quer dizer, o gosto coletivo das gerações anteriores – fixou os temas e as formas literárias em relações precisas e múltiplas (regras, conveniências etc.), de forma que elas não se deixam mais manipular pelo indivíduo, e que esse não pode mais, quando quiser, e frequentemente nem mesmo quer, exercer sua função que é a de introduzir o gosto e a alma do seu tempo na sua obra, e de colocar os instrumentos criados pelo pensamento coletivo das gerações anteriores a serviço do pensamento coletivo do qual ele participa. Os gêneros tornam-se monumentos históricos: a vida contemporânea não tem mais o direito de dispor deles livremente, de neles fazer mudanças úteis.

4. *Lei de correlação das formas e dos fins estéticos.* – Acontece em literatura que uma forma seja criada para um fim:⁵ mais frequentemente, creio contudo ter observado, o escritor utiliza uma forma anterior para um fim novo. A forma é dada antes que o fim seja concebido. O uso de uma forma, que circunstâncias variadas fizeram eclodir ou importar, precede a concepção das propriedades e da potência dessa forma. O espírito, agindo sobre os dados que lhes são apresentados, os prova, os analisa, os organiza, e pouco a pouco determina todas as suas aptidões estéticas. Assim, as três

⁵ Não falo das modificações secundárias que a crítica ou o instinto inventam para adaptar a novos fins formas anteriormente existentes. Quero dizer que, em geral, encontramos apenas após um período mais ou menos longo de tentativas o verdadeiro uso de uma forma literária nova, o fim estético que utiliza todas as suas propriedades. [NA]

unidades, as narrações, os monólogos, a condição real ou heroica dos personagens, assim a tragédia será dada na França antes que Corneille e Racine tenham reconhecido a quais efeitos de arte tudo isso deveria servir. Corneille se submeteu, e não escolheu as unidades; Racine não teve que se perguntar se ele as aceitaria. Eles não se perguntaram se fariam narrações, ou tomariam partido de fazer como Calderon e Shakespeare. Mas lhes foi preciso observar as unidades, empregar a narração. Eles decidiram somente como tirar o melhor partido disso. Tragédias foram feitas na França durante três quartos de século antes que a tragédia francesa fosse constituída.

O teatro italiano do Renascimento conhece três gêneros dramáticos, tragédia, pastoral, comédia, e não dois como Aristóteles, Horácio e Donat. Tasso criou a pastoral. Mas Vitruvius deu o cenário pastoral aos arquitetos da cena que trabalham nos divertimentos das cortes italianas. Durante um século, do *Orfeu* de Poliziano à *Aminta* de Tasso, tateou-se, colocou-se nesse cenário rústico todo tipo de peças, até que Tasso criou um poema apropriado ao cenário e cuja qualidade literária utilizava todo seu charme pitoresco. Esse cenário, Vitruvius o chamava de cenário *satírico*: e eis então o sátiro dado como ator necessário na decoração campestre. Descobrirão para ele, em seguida, uma função estética: ele será encarregado de representar a natureza brutal e lasciva, em face do amor cortês e civil dos pastores e das pastoras.

5. *Lei de aparição da obra-prima*. – Está estabelecido, creio eu, hoje em dia, que a obra-prima não é jamais, em nenhum gênero, a produção primitiva; ela é menos um começo do que um termo. Ela conclui uma série de ensaios, de interrupções e de aproximações. Isso significa duas coisas. Primeiro, a necessidade de um acúmulo de trabalhos individuais. A obra-prima é o resumo dessa série de esforços; é um produto coletivo nesse sentido. Uma parte do *Cid* deve-se à Hardy, a Jodelle. Em seguida, a necessidade de uma colaboração do público com a obra-prima. É preciso que ele a espere, a nomeie, que as tentativas anteriores, a educação que elas deram, esbocem nele vagamente a ideia, a necessidade daquilo que será a obra-prima, de maneira que ele a reconheça e a cumprimente. Se a obra nova não se liga bastante estritamente às antecedentes, se ela encontra um público insuficientemente preparado, ela choca, ela escandaliza, ela é repelida, ela tem um estágio às vezes longo pelo qual passar antes de ser aceita. Disso vem que os grandes escritores que o sucesso cumprimentou são afortunados. Um trabalho coletivo de esboço e de vulgarização lhes abriu o caminho, indicou os meios, educou seu público. O seu gênio se impõe porque ele percebe a ideia ou a expectativa de todo mundo: disso decorre que o discernimento da hora é a metade, o sinal do gênio (*Defesa* de Du Bellay; *Hernani* de Victor Hugo).

6. *Lei da ação do livro sobre o público.* – O público, como disse, procura-se e coloca-se no livro. Ele o adapta para si. Cada indivíduo faz por si essa adaptação, a pressão do meio sobre todos tendendo a reduzir as diferenças individuais. Mas o livro, entretanto, age sobre os leitores: ele não é somente sinal, mas fator do espírito público. Eis, creio eu, a fórmula comumente verdadeira dessa ação: o livro fornece a todos os homens de uma mesma geração quase o mesmo conteúdo, conforme à sua consciência e a seus gostos atuais ou virtuais. Assim, na vida intelectual ou sentimental dos grupos sociais, ele tende a estabelecer uma harmonia, uma unidade.

Primeiramente, ele fornece a todos os espíritos, em um momento dado, a mesma fórmula da ideia ou do sentimento que estão neles e aos quais ele dá satisfação. Ele tende então a suprimir as divergências individuais, a unificar, identificar as aspirações dos particulares, a criar então o pensamento coletivo.

Em segundo lugar, um livro bem-sucedido opera uma seleção na multidão de ideias, necessidades e sentimentos dos leitores, em toda essa atividade interna que confusamente aspira a se realizar. Ele determina, em um momento dado, uma direção comum de todas as atenções individuais para um mesmo objetivo, uma convergência simultânea de todas as energias individuais sobre o mesmo ponto. O poder do escritor opera como cristalizações sucessivas da opinião pública.

Assim, Voltaire dá à sociedade do século XVIII palavras de ordem; tolerância, humanidade, que, respondendo ao sentimento interior de cada um, extraem o que todas as fermentações individuais têm em comum.

Assim, Voltaire, escrevendo o *Tratado da Tolerância*, relega momentaneamente a segundo plano todas as outras preocupações da opinião pública que ele mesmo havia contribuído a estimular, e deixa por um tempo nos espíritos apenas uma única ideia, uma única paixão, um único motor de ação: o caso Calas, o suplício de um inocente, a necessidade de justiça.

Dickens, igualmente, não cria movimentos sentimentais no público inglês. Mas seus diversos romances, abordando sucessivamente diversos assuntos, mobilizam a sensibilidade pública e dirigem o seu esforço tanto para a reforma das escolas quanto para a reforma das prisões.

O livro é, então, menos uma causa criadora do que uma força organizadora. É um órgão coordenador, unitário, disciplinar. O escritor é um maestro de orquestra: o que é dele é a concordância dos movimentos. Cada leitor, por sua parte, tem em si antecipadamente a música. É por aí que a literatura (incluindo a imprensa) é, sobretudo em uma democracia livre, um órgão importante. Ela faz com que todos, ou muitos, em um momento dado, deem o mesmo grito, façam o mesmo gesto.

Essas leis são apenas fórmulas abstratas dos fatos: elas são para mim apenas conjecturas apoiadas em uma observação limitada. Tais como são, elas podem servir, não digo a explicar, mas a olhar os fatos, a fornecer

pontos de vista para interrogá-los de mais perto, para estudá-los mais minuciosamente em suas ligações e seu mecanismo. Elas podem também dar uma ideia da natureza das generalizações que é útil tentar em história literária. Toda metafísica, toda explicação universal ou inventada pela mente ou transportada de outra ciência deve ser afastada: leis inscritas nos fatos, interiores de alguma maneira e idênticas a esses fatos são as únicas que podemos tentar constituir.

Eu concluirei dizendo que a matéria de nossos estudos é em grande parte sociológica; que o papel do indivíduo, tão aparente e tão real em literatura, a descrição das individualidades, tarefa necessária da crítica e da história literárias, não devem nos tampar os olhos sobre esse fato e nos impedir de constatá-lo. As grandes personalidades literárias são, ao menos em boa parte, as figuras e os símbolos da vida coletiva; são focos que concentram ao mesmo tempo raios emanados da coletividade, e que os reenviam em seguida, diversamente combinados e modificados, para a coletividade. O estudo que nós fazemos dessas personalidades nos conduz a um conhecimento sociológico que ele envolve. Temos interesse em tomar consciência dessa relação estreita entre a sociologia e a história literária, não para nos desviarmos de nossa tarefa para especulações ambiciosas, mas para melhor executar, mais completamente, mais finamente nossa tarefa precisa. O ponto de vista sociológico não nos deve servir para distorcer ou negligenciar a observação, mas para aprofundá-la.

Gustave Lanson

Referência bibliográfica

LANSON, Gustave. "L'Histoire Littéraire et la Sociologie". *Revue de Métaphysique et de Morale*, v. 12, n. 4, 1904, p. 621-42. Disponível em: www.jstor.org/stable/40892962, acesso em: 7/5/2020.

Recebido em 8 de maio de 2020
Aprovado em 20 de maio de 2020

Yuri Cerqueira dos Anjos é professor de Estudos Franceses na Universidade Victoria de Wellington, na Nova Zelândia. É doutor em Letras Modernas pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na tradução acadêmica e literária do francês para o português e pesquisa literatura e cultura francesas dos séculos XIX e XX, com foco na obra de Proust e no estudo histórico-literário de diferentes suportes ligados à produção e circulação de textos do período. Contato: yuri.cerqueiradosanjos@vuw.ac.nz

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-5307-9395>