

# Literatura & Ética

## Literature & Ethics

ANA PAIVA MORAIS\*

PALAVRAS-CHAVE: Ética, Literatura, Exemplo, Ensaio, Instrução, Valor.

KEYWORDS: Ethics, Literature, Example, Essay, Education, Value.

### 1. Revisitar conceitos – o *prodesse* e o *delectare* horacianos

Desde sempre, ou quase sempre, a literatura se tem dividido entre dois polos distintos que opõem a vertente de instrução ou de educação e a vertente do divertimento. Entenda-se o divertimento como algo que serve para alegrar os espíritos ou afastá-los das preocupações de todos os dias. A referência que vem imediatamente à ideia são os conceitos que Horácio forneceu, cerca dos anos 14-13 a.C., na *Arte Poética*, também conhecida por epístola aos Pisões, entre *prodesse* e *delectare*. Aí, afirmava ele que «os poetas ou querem ser úteis ou dar prazer ou, ao mesmo tempo, tratar de assunto belo e adaptado à vida». E acrescentava logo de seguida:

Se algum preceito deres, sê breve, para que rapidamente apreendam e decorem as tuas lições os ânimos dóceis e fiéis de quem te ouve; tudo o que for supérfluo ficará ausente da memória, carregada em demasia. As tuas ficções, se queres causar prazer, devem ficar próximas da realidade e não se pode apresentar tudo aquilo em que a fábula deseja que se creia, como quando se tira viva do ventre da Lâmia a criança, há pouco por esta devorada. As centúrias dos mais velhos repudiam todo o poema que não for proveitoso” (Horácio, 1984, 105-107).<sup>2</sup>

\* IELT, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, FCSH, Universidade Nova de Lisboa.

<sup>2</sup> Todas as traduções de citações em língua estrangeira são da nossa responsabilidade à exceção dos casos em que são usadas versões traduzidas referenciadas na bibliografia.

Note-se que, desde este recuado momento, a preocupação não era tanto a distinção entre as duas categorias, o útil e o agradável, mas a sua harmonização. De facto, como se pode ver no excerto transcrito, apesar de se privilegiar o proveito que se pode retirar dos textos poéticos, Horácio apressa-se a indicar os elementos de estilo que podem mais facilmente conduzir a ela: acima de todos está a brevidade, isto é, eliminar tudo aquilo que não for essencial e que se afigurar prejudicial à fixação da ideia central a transmitir. Percebe-se que as preocupações de elevar o espírito não estão nunca afastadas da arte de compor os textos poéticos, e passam, naturalmente, pelo respeito pela regra da verosimilhança: é mais útil aquilo que se parecer com a verdade, que for plausível, e, para isso, há que eliminar tudo o que for supérfluo na prossecução desse objetivo.

Este princípio, tão eloquente e claramente enunciado por Horácio, esteve destinado a uma excepcional fortuna ao longo da história da literatura, como se sabe. Desde a Idade Média, por exemplo, onde vemos o autor de uma obra de carácter místico-didático como o *Horto* do esposo proclamar que na sua obra se devem misturar «as coisas maravilhosas do mundo», para divertimento do espírito, com «as coisas contidas nas Sagradas Escrituras e os dizeres dos doutores católicos e outros sábios, façanhas e exemplos dos santos homens» (Nunes / Godinho, 2007, pp. 4-5), até às coleções de fábulas que se fundamentam precisamente na aliança profunda entre estas duas vertentes do caminho para a sabedoria, e até mais perto de nós, o romance ter enveredado, frequentemente, pela proclamação de um princípio ético usando como instrumento a ficção, o que se manifestou de forma excelente no romance de tese, sem esquecer a obra de Cervantes, que constituiu o apogeu dessa noção da obra como local privilegiado de produção de exemplos propícios a moldar a conduta do leitor.

A verdade, porém, é que nunca uma harmonia pacífica entre as duas maneiras de conceber a literatura foi estabelecida. Na verdade, as obras com intuítos pedagógicos procuram frequentemente instituir no seu seio uma hierarquia entre a utilidade e o deleite de tal modo que este se submete ao primeiro e lhe serve de mero instrumento. O ornamento e o prazer que daí o leitor pode retirar só se justificam pelo objetivo final de o instruir acerca de coisas moralmente elevadas, adquirindo frequentemente um valor funcional, e não é legitimado por si mesmo. Este é o tipo de argumentação que se encontra muitas vezes em obras de carácter edificante que efetivamente retiram a sua eficácia didática do prazer provocado pela arte da composição, mas que não só não atribuem poder a esta força de sedução como também procuram controlá-la por diversos meios.

A mudança de paradigma relativamente a este estado de coisas só chega tardiamente, no século XVII, pela pena de autores como La Fontaine. O célebre fabulista não introduziu na literatura um novo princípio de valorização dos ornamentos ficcionais, que já era há muito conhecido e praticado, mas foi um dos primeiros a formulá-lo teoricamente e a instituí-lo como conceito. O projeto das fábulas dedicadas ao Delfim de França é disso um exemplo relevante. No prefácio das fábulas, La Fontaine, não podendo igualar-se ao seu mestre Fedro em eloquência, e não almejando, por isso, a imitá-lo, justifica o seu projeto por trazer, em compensação, uma nova virtude às fábulas: a alegria. Entende ele por alegria, não aquilo que «provoca o riso, mas um certo encanto, um ar agradável que podemos imprimir a todos os temas, mesmo aos mais sérios.» (Je n'appelle pas gaité ce qui excite le rire; mais un certain charme, un air agréable qu'on peut donner à toutes sortes de sujets, même les plus sérieux.) (La Fontaine, 1985, p. 7). O fabulista francês recorre à tópica da modéstia do autor, tão característica dos prólogos e prefácios desde tempos remotos como forma de impor novas ideias, para introduzir nas fábulas esse princípio tradicionalmente rejeitado ou ignorado da alegria. A partir daqui, é possível reconhecer aos géneros didáticos, como o é a fabula esópica, uma qualidade que não reside apenas na sua componente moral e na função edificante que lhe está subjacente.

A literatura moderna, de facto, reduz o *docere* em proveito de um lado mais amável da literatura, e admite que a literatura pertença à ordem do inútil. A promoção da estética como fundo da atividade humana, de matriz kantiana, permite não que a literatura didática ganhe um novo sentido ao ser fecundada pelo prazer, o que não acrescentaria nada de novo ao binómio tradicional, mas que os textos didáticos se tornem eles próprios objetos estéticos.

Assiste-se, então, a uma redução da noção da literatura como meio de educação dos costumes e de elevação dos espíritos. Não significa isto que estes objetivos tenham sido radicalmente suprimidos, claro está, mas que eles funcionam de uma outra forma nas obras literárias. A lição passa a ser delegada no leitor, e o papel do autor na perspetivação do bem ou na indicação de normas de conduta ou regras para a ação sofre uma retração em proveito de um leitor que se torna bem mais ativo na construção das lições dos textos e das obras. O autor é, então, um espetador passivo de uma verdade ainda por examinar, ele deixa de convencer para ser testemunha passiva. Dá-se uma desconstrução do princípio generalizador da ética, e a literatura passa a valorizar, em grande medida, a interpretação subjetiva.

Paralelamente, a vertente prescritiva da literatura mantém-se através de géneros como o romance de tese que, segundo Susan Suleiman, é «um romance

escrito no modo realista (isto é, baseado numa estética da verosimilhança e da representação) que se apresenta ao leitor como contendo uma lição que procura demonstrar a validade de uma teoria política, filosófica ou religiosa» [a *roman à thèse* is a novel written in the realistic mode (that is, based on an aesthetic of verisimilitude and representation), which signals itself to the reader as primarily didactic in intent, seeking to demonstrate the validity of a political, philosophical, or religious doctrine.] (Suleiman, 1983, p. 7). Trata-se, portanto, de um domínio da literatura que preserva a vertente de uma verdade normativa, mas a mudança relativamente a situações anteriores, em que a autoridade da normalização era exterior à obra, é que aqui ela é totalmente inscrita no texto, ela é imanente, repousa na credibilidade do texto, ou naquilo a que Suleiman chama «autoridade fictiva». O romance *engagé*, por outro lado, segue princípios muito semelhantes ao romance de tese, embora tenha a particularidade de ser bastante mais ambíguo acerca da moral que pretende veicular por lhe faltar, precisamente, a vigilância de uma autoridade fictiva que possa supervisionar a aplicação de um sistema ideológico. Estes dois exemplos chegam para nos mostrar que a ética passa a relacionar-se de forma muito complexa com a literatura a partir do século XVII, e sobretudo ao longo das centúrias de XIX e XX. Assiste-se, nomeadamente, a uma interiorização no texto das regras que controlam a verdade, e o leitor ganha um novo poder de interpretação e uma responsabilidade aumentada nesse domínio: «o leitor pós-moderno torna inexemplares as narrativas exemplares por meio da habilidade acrobática e por vezes desenvolta do seu gesto crítico.» [au lecteur post-moderne de rendre inexemplaires les récits exemplaires par l'habileté acrobatique et parfois désinvolte de son geste critique.] (Boujou, Geffen, Hautcœur e Macé, 2007, p. 14).

## 2. A aprendizagem através da literatura

### 2.1. Vidas exemplares

Examinar-se-ão aqui alguns exemplos que nos permitirão ter uma ideia mais clara desta situação.

Observemos, em primeiro lugar, o caso das vidas exemplares, de que a literatura nos deixou situações tão díspares quanto as vidas de santos medievais e a vida de Félicité relatada na novela de Flaubert, *Un cœur simple*, composta em 1876. Os textos das vidas de santos medievais são bastante numerosos. Geralmente, trata-se da figura de um santo ou de uma santa cuja vida é apresen-

tada como excepcional e que serve de modelo de conduta pelas virtudes extraordinárias que manifestou durante a sua vida ou parte dela. Tomemos como exemplo o texto em que se relata a vida de Santo Aleixo. Aleixo era um jovem de famílias ilustres de Roma, muito caridoso. Na noite das suas núpcias, sem consumir a união, decide afastar-se da sociedade para se aproximar de Deus. Inicia-se, então, uma vida de peregrinação de cidade em cidade, passando por Edessa, na Síria, onde ganha fama de santo homem. Mas essa notoriedade não se coaduna com a vida de renúncia que tinha escolhido, e Aleixo resolve partir de novo, levando, desta vez, uma vida de privações tão rigorosas que o deixam transfigurado. Chegado a Roma de novo, nas suas deambulações, Aleixo dirige-se a casa de seu pai, onde passa a viver como um miserável criado, sem se dar a conhecer a ninguém, nem a seus próprios pais, e sofrendo várias humilhações. No momento da sua morte, vários anos mais tarde, Aleixo dá finalmente a conhecer a sua identidade, e a santidade com que viveu a sua vida é reconhecida. Posteriormente, a sua vida torna-se um exemplo, e o seu culto é rapidamente difundido. O que é interessante reter desta «vida» é o contraste entre o anonimato e a humildade de Aleixo em vida e a fama e glória de que goza após a sua morte, procurando transmitir a lição de que a verdadeira riqueza não é deste mundo. Por outro lado, toda a santidade se constrói com base na ocultação da identidade, que está bem visível na apoteose final:

E mandarō fazer hũu muymêto douro e de pedras preciosas e poserom o muj sancto corpo em ele cō muj grande honra. Acabados os vij dias que eram dez dias andados do mes de Junho. Aquele mujmêto assy cheiraua e tal odor dele saya como se fosse cheo de todas as specias do mũdo. E entō as gentes todas alegrarōse. E cō grandes alegryas e plazeres dauã louuores a graças a deus. E louuauō no por quanto lhe pouuera de ao seu pobóó dar tal aiuda e padrom. (Pereira, 1887-1889, pp. 338-339).

A ocultação da identidade é um tópico recorrente na literatura das vidas de santos. Voltamos a encontrá-lo na vida de Eufrosina, que se afasta da casa de seu pai, da existência mundana e da sociedade, para se dedicar a uma vida de santidade em reclusão. Simplesmente, para poder ingressar no mosteiro, ela vê-se na necessidade de se fazer passar por monge. Assim, debaixo de um disfarce masculino e uma falsa identidade, Eufrosina passa a viver sob o nome de Esmarado, e abraça uma vida eremítica de isolamento dedicando-se à oração. A sua fama de santidade ultrapassa as paredes do mosteiro para chegar ao conhecimento de seu pai, que vem frequentemente consultar Esmarado sobre

questões espirituais. Só no momento da morte se torna conhecido o seu género e a sua verdadeira identidade, e o seu pai reconhece que é ela o santo homem que em tantas ocasiões o tinha consolado. Aqui, o tópico da ocultação da identidade é aprofundado pela mudança de género, como se a conquista da santidade repousasse num esquecimento da identidade sexual. Assentando na ideia, tão vincada por Tertuliano, de que o género feminino é hipersexualizado, há que ocultar as suas marcas, abolir todos os traços de género de forma a alcançar uma existência sexualmente neutra. As vidas exemplares, neste caso, manifestam-se através de um paradoxo porque nelas coincide uma vida de reclusão e afastamento da sociedade com a espetacularidade inerente à fama e glória que alcança o santo ou a santa cuja vida se torna um modelo. Passa-se repentinamente do isolamento à notoriedade, e é nesta reviravolta que reside o ponto de perturbação necessário para que o público possa tomar a vida do santo como exemplo de conduta. A recompensa de todas as privações, a prova de que vale a pena viver uma vida plena de humilhações, está verdadeiramente no reconhecimento generalizado da virtude e na sua desocultação. A alteração radical operada em Panuncio, pai de Eufrosina, no momento da morte e revelação da identidade são acompanhadas de um aprofundamento da visão e do início da fama da santa: diz ele, «leixa-me morrer ca eu vi oje maravilhas» (Castro, 1985, p. 54).

Com efeito, como mais atrás se referiu, é a generalização que está na base da promoção de valores éticos na literatura. É necessário que aquilo que se promove seja partilhado por uma comunidade e que possa de alguma forma reverter em seu proveito, pois o valor individual só se justifica quando se reflete na ordem do mundo. Diferente deste sistema é a noção de vida exemplar que encontramos num autor bem mais próximo de nós como Flaubert. Na novela *Um coração simples* relata-se a vida de uma mulher dominada pelo sentimento da modéstia, Félicité. Aqui, é a simplicidade desta mulher que faz que a sua vida seja exemplar, e já não a sua espetacularidade. Com efeito, Félicité, empregada em casa de Mme Auboy, nunca abandona o recato, nem a sua vida é alguma vez exemplo de um modelo a seguir. Nem sequer nos é dado vislumbrar que modelo poderia estar subjacente à sua rigorosa e persistente modéstia. É precisamente essa ausência de modelo que torna a sua vida exemplar. A descrição brevíssima e neutra da sua morte contrasta com a ênfase dada ao malogro de outras personagens da novela de Flaubert mas aprofunda essa noção de simplicidade:

Um vapor azul elevou-se no quarto de Félicité. Ela avançou as narinas, sentido o seu cheiro com uma sensualidade mística; depois as suas pálpebras cerraram-se. Os seus lábios sorriam. Os movimentos do seu coração abrandaram um a um, cada vez mais vagos, mais suaves, como uma fonte que se esgota, como um eco que desvanece; e quando exalou o último suspiro, pareceu-lhe ver, nos céus que se entreabriam um gigantesco papagaio, planando sobre a sua cabeça.

[Une vapeur d'azur monta dans la chambre de Félicité. Elle avança les narines, en la humant avec une sensualité mystique; puis ferma les paupières. Ses lèvres souriaient. Les mouvements de son coeur se ralentirent un à un, plus vagues chaque fois, plus doux, comme une fontaine s'épuise, comme un écho disparaît; et quand elle exhala son dernier souffle, elle crut voir, dans les cieux entr'ouverts, un perroquet gigantesque, planant au-dessus de sa tête.] (Flaubert, 1877, pp. 87-88).

Neste ponto, reencontramos uma noção de exemplo radicalmente diferente, muito cara à contemporaneidade, que assenta na ideia da banalidade. Como afirmou Dostoiévski no prefácio a *Os Irmãos Karamazov* a propósito do seu herói, Alexéi Fiodorovitch, o que o torna notável é o facto não de praticar atos notáveis, mas de ter levado uma existência obscura e vaga, ou seja, de ser um ser à parte, que se colocou à parte, um original, em suma, que resume em si a essência de um património comum:

Mas se se ler [o romance] sem achar o meu herói notável? Digo isto, infelizmente, mas duvido muito de conseguir convencer o leitor. O certo é que ele age, realmente, mas de uma maneira vaga e obscura. De resto, seria estranho, na nossa época, exigir clareza a alguém! De uma coisa, no entanto, não restam dúvidas: trata-se de um homem estranho, de um original, até.

[Mais si on lit [le roman] sans trouver mon héros remarquable? Je dis cela, malheureusement, mais je doute fort de parvenir à convaincre le lecteur. Le fait est qu'il agit, assurément, mais d'une façon vague et obscure. D'ailleurs, il serait étrange, à notre époque, d'exiger des gens la clarté! Une chose, néanmoins, est hors de doute: c'est un homme étrange, voire un original.] (Dostoiévski, 2002, p. 35).

Esta banalidade na originalidade vem reorientar o sentido das vidas exemplares precisamente porque elas se tornam inexemplares, para usar uma expressão de Alexandre Gefen: «Comment sommes-nous passés à l'inexemplarité moderne? [...] La modernité naissante de la seconde moitié du [XIX<sup>e</sup>] siècle tendra [...] à redéfinir la littérature comme mode de mise en suspens des valeurs

et comme un évidemment radical de l'exemplarité.» [Como surgiu a inexemplaridade moderna? [...] A modernidade emergente da segunda metade do século [XIX] tenderá [...] a redefinir a literatura como modo de suspensão dos valores e como um esvaziamento radical da exemplaridade.] (Gefen, 2007, p. 258).

Ora, Félicité é precisamente alguém que não se destaca acima dos demais, e a escrita desta novela apresenta-se mais como um estudo de caso, o estudo de um caráter insignificante que se presta à análise como parte da sociedade contemporânea na qual a protagonista se dilui.

Uma outra obra que importa referir aqui é o romance de Victor Hugo, *Le dernier jour d'un condamné* (*O último dia de um condenado*) de 1829. Publicada bastante antes das duas obras de que falámos, ela apresenta-se como um romance de tese, cujo objetivo é apresentar uma argumentação política em prol da abolição da pena de morte. Escrita durante o período da Restauração, esta novela é suscitada pelo repúdio do jovem Victor Hugo perante a crueldade da pena e a transformação das execuções públicas num espetáculo capaz de acender as emoções mais sanguinárias do público. No prefácio, Victor Hugo sublinha o traço fundamental que faz que a sua obra tenha o valor ético pretendido: «Para que a alegação seja tão vasta quanto a causa defendida [...] o autor teve de [...] argumentar em defesa de um condenado qualquer executado num dia qualquer por um crime qualquer.» [Pour que le plaidoyer soit aussi vaste que la cause, (l'auteur) a dû (...) plaider la cause d'un condamné quelconque, exécuté un jour quelconque, pour un crime quelconque]<sup>1</sup> (Hugo, 1958, pp. 4-5). Eis, pois, que o argumento de condenação da pena de morte se sustenta numa generalidade que, por seu turno, é conseguida graças à insignificância do condenado. O condenado, esse desconhecido, esse ser semelhante a tantos outros, tem uma sorte que pode ser a de qualquer homem. É esse traço comum, e não alguma característica excecional, que faz dele um exemplo a reter e um instrumento eficaz de uma retórica que, através da literatura, visa promover um dos grandes princípios éticos – e políticos, bem entendido – do século XIX, como foi a luta pela abolição da pena de morte.

## 2.2. O Ensaio ou a observação da conduta humana

A obra de Victor Hugo ganha um relevo muito especial por se basear numa situação histórica e por se empenhar numa discussão em favor de um princípio

<sup>1</sup> Esta versão do prefácio encontrava-se em edições anteriores, pelo menos desde 1932.



moral e político bem definido. De facto, observamos que este pendor da literatura para servir de instrumento de causas que abalam a sociedade de uma época está bem vincado no século XIX. Mais tarde, será criado o conceito de «intelectual» para se referir a essa competência especial que tem o escritor, e todos aqueles que utilizam a escrita como arma do pensamento, de se empenhar em causas que dizem respeito a toda a sociedade. O intelectual é, por definição, interveniente, e a expressão «intelectual interveniente» acaba por ser uma redundância no contexto do final do século XIX em que ela surgiu. Escritores como Émile Zola, em França, foram dos que mais radicalmente encarnaram este ideal de um escritor empenhado, de uma escrita ao serviço de princípios éticos que atravessavam tanto a literatura quanto a filosofia, a política e a vida social, sem que estas fossem encaradas como campos de intervenção separados, o que fazia do intelectual essencialmente um homem de ação.

Bem diferente é esta situação daquela outra que no final do século XVI tinha animado um dos primeiros escritores, senão mesmo o primeiro, a promover a escrita literária como meio privilegiado de refletir sobre a conduta humana. Refiro-me a Montaigne, que no recato da sua propriedade nas imediações de Bordéus, inventou o género do ensaio cerca de duas décadas antes do dealbar do século XVII. O ensaio, segundo Montaigne, é um modo da escrita de reflexão que se baseia na experiência que o autor tem da vida. Não é, pois, de estranhar que o escritor do ensaio se isole para produzir a sua obra no afastamento da sua torre. Trata-se da conclusão de um percurso de vida e também da revisão desta em articulação com um conjunto reflexões sobre o sentido ético da vida dos homens com base em modelos filosóficos de autores, sobretudo da Antiguidade, que Montaigne vai identificando na sua obra e que entretece com os casos de figuras que marcaram a sua experiência pessoal de vida.

No início da sua obra, Montaigne diz-nos: «pretendo que me vejam nestas páginas na minha maneira simples, natural e habitual, sem contenção nem artifício: pois sou eu próprio que aqui me retrato.» [Je veux qu'on m'y voye en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et artifice: car c'est moy que je peins.] (Montaigne, 1969, I: 35). O ensaio é, antes de mais nada, a escrita do auto-retrato, pois o autor reconhece que a escrita do mundo que o rodeia está necessariamente afetada pela sua própria experiência e que esta molda a descrição das coisas relatadas. Mais do que uma autobiografia, é efetivamente de um auto-retrato que se trata, de uma imagem que se vai compondo à medida que vai aparecendo.

Montaigne constata, além disso, que o homem é um assunto de veras complexo, pela sua diversidade: «Certamente, o homem é um assunto

espantosamente vago, diverso e ondulante» [Certes, c'est un subject merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme] (*ibid.*, 41). Daí resulta a impossibilidade de se formar juízos uniformes e definitivos acerca de tão volúvel objeto de estudo, e a necessidade de se dar conta dele na diversidade e variedade, ou seja, não na permanência, mas na passagem, como nos é magnificamente explicado no ensaio sobre o arrependimento: «Je ne puis assurer mon objet. Il va trouble et chancelant, d'une ivresse naturelle. Je le prends en ce point, comme il est, en l'instant que je m'amuse à lui. Je ne peins pas l'être. Je peins le passage.» [Não posso garantir o meu objeto. Ele é agitado e hesitante, naturalmente ébrio. Detenho-me nele nesse ponto, tal como é, no instante em que me detenho sobre ele. Não é o ser que eu retrato, mas antes a passagem.] (*Ibid.*, III, 44). A constatação de que o homem é fundamentalmente dissemelhante de si mesmo faz com que ele se torne num objeto de estudo excecionalmente interessante, por ser o mais difícil de captar. Assim, a escrita deve dar conta dos ensaios da vida do sujeito, ou seja, das suas experiências, e não apresentar um retrato acabado. O sentido da autobiografia é esse precisamente: a vida é apresentada como ela é, fluindo, como um processo. O ensaio surge, então, como uma nova forma que permite dar conta do homem no seu caminhar pela vida, numa totalidade feita de qualidades, mas também de defeitos, que se vão desenrolando à medida que ele vai progredindo.

Para desenvolver o seu retrato, Montaigne baseia-se num fundo moral, que vem da Antiguidade, que está na base de um pensamento em evolução, e para tal recorre a vários exemplos. Se atentarmos nas suas reflexões acerca da tortura no ensaio «De la conscience», por exemplo, vemos que aqui se fornece uma tese que, depois, é ilustrada por meio de exemplos retirados de diversos domínios: histórico, político, literário. Há um método dedutivo que o leva da tese ao exemplo, do geral ao particular, mas sempre estribado na ideia de que o caso particular referido no exemplo vem confirmar a ideia central formulada inicialmente, um princípio moral em que, como indivíduo, ele crê firmemente. Em lugar de uma demonstração da verdade baseada no comentário das obras de outros, o que Montaigne repudia como uma forma de obscurecer o entendimento, ele propõe uma abordagem mais direta, que abole os intermediários e privilegia a observação imediata. São os exemplos, quase sempre de autores da Antiguidade, como Plutarco, Catulo, Séneca, Lucrecio, Horácio, Cícero, muitos deles autoridades da filosofia moral, que fornecem esse meio de observação e que vêm comprovar um princípio enunciado previamente.

O ensaio é, então, um meio de reflexão, um instrumento ético que proporciona ao autor uma lente em movimento sobre a conduta humana no seio de

um mundo também ele em movimento. Descrever a passagem, e não as coisas, é, como já se verificou, o objetivo de Montaigne, e nada mais móvel e alterável do que o pensamento humano, em particular o pensamento do sujeito, que se olha neste espelho ondulante que é a obra que vai compondo.

### 2.3. A lição do conto filosófico

No decurso do século XVIII desenvolveu-se um género literário novo, o conto filosófico, que vem a propósito referir. Sendo um género de ficção, tem por objetivo transmitir uma lição ou um ensinamento com base numa reflexão ou um problema de carácter filosófico. No entanto, ao contrário da fábula, em que a lição a transmitir ao leitor é explícita, neste caso ela apresenta-se de maneira implícita. O alvo pedagógico do conto filosófico assenta no pressuposto que a narrativa ilustra um valor moral que o autor pretende transmitir. O problema, porém, é que a literatura assenta sempre numa ambiguidade que não se coaduna com este princípio de uma interpretação unívoca e acaba por introduzir elementos de dúvida ou desvios na mente do leitor que vão muitas vezes em sentido contrário ao da transmissão da moral. Se no caso da fábula, em que a moral é explícita, este problema aparentemente não se coloca, no conto filosófico, que inclui uma moral de modo implícito, as coisas apresentam-se de maneira mais complexa.

Um dos contos filosóficos mais célebres é *Candide ou L'Optimisme*, de Voltaire, publicado inicialmente em 1759. Aqui o autor expende uma série de ideias sobre vários temas filosóficos de primeiro plano na época: a religião e o fanatismo, a liberdade política e a tirania, o conhecimento e o obscurantismo, a liberdade e a escravatura, mas é sobretudo a filosofia do otimismo veiculada na obra de Leibniz, que é aqui alvo da crítica mais acentuada, tal como é exposto no próprio título do conto. Voltaire utiliza a ironia para condenar o otimismo: Cândido, cujo nome exprime a sua atitude perante o mundo, crê candidamente nas ideias subjacentes a essa filosofia, que ele bebeu junto do seu mestre Pangloss. Tudo se pode resumir num silogismo com base em três premissas: A – Deus é perfeito; B – Deus criou o mundo; C – um ser perfeito só pode criar um mundo perfeito; D – então, o mundo é perfeito. Chega-se, assim, à conclusão D através de um raciocínio dedutivo. Significa isto que para Cândido este é «o melhor dos mundos possíveis» e, por isso, «tudo corre pelo melhor no melhor dos mundos». Na verdade, ao longo das suas deambulações, todas elas levando a uma intensa reflexão intelectual sobre o estado do mundo, Cândido vai deparar-

se com uma contradição flagrante entre a realidade e as ideias que o animam à partida. No entanto, se as desilusões se acumulam, Cândido insiste, contra todas as evidências, num otimismo que se torna cada vez mais caricato: o otimismo, acaba ele por concluir, é a mania de dizer que as coisas estão bem quando se está no inferno. Cândido vai perceber, por fim, que a quantidade do bem no mundo é muito inferior à do mal. A motivação imediata das reflexões de Voltaire foi o terramoto de Lisboa de 1755, sobre o qual ele produziu, também, um extenso poema intitulado *Poème sur le désastre de Lisbonne ou examen de cet axiome, Tout est Bien* [Poema sobre o desastre de Lisboa ou análise deste axioma: «Tudo está bem»], vindo a lume no ano seguinte, inserido numa vasta reflexão acerca das leis naturais e das suas influências nos destinos humanos. Ambas as obras atestam a profunda perturbação intelectual causada em Voltaire por esta catástrofe e a sua recusa radical da filosofia do otimismo. Voltaire interroga-se sobre a verdadeira bondade, e mesmo sobre a onipotência, de um Deus que traz tamanhas desgraças à humanidade. Cândido é a tradução das suas dúvidas e interrogações metafísicas e religiosas sobre este problema. No fundo da questão está o deísmo de Voltaire, segundo o qual Deus é o criador do universo, mas uma vez criada a obra, ele deixa de intervir sobre o curso das coisas e afasta-se do mundo tal como um relojoeiro não intervém no funcionamento do relógio que ele se limitou a fabricar. Os homens devem, pois, tomar o seu destino em mãos e são responsáveis pelo bem ou o mal que vier ao mundo e lhes vier ao caminho.

A lição não é exposta diretamente, mas vai sendo construída no fio da narrativa até se impor como uma evidência. Voltaire opta pela ironia para expor o fundo filosófico e intelectual do seu conto, cuja eficácia jaz precisamente na exposição não imediata das ideias defendidas e pelo recurso ao ridículo. Cândido não é um protagonista de tipo heroico, mas alguém que parte de uma aprendizagem teórica para chegar, através da experiência e mau grado a sua tenaz crença numa filosofia de partida que a contraria, à constatação de que a verdade depende dos seus atos – talvez o bem-estar surja misteriosamente na sequência de um encadeamento de acontecimentos terríveis que não dominamos, mas, apesar disso, diz ele, «é preciso cultivar o nosso jardim» (Voltaire, 1972, p. 234).

O conto filosófico utiliza as regras formais do conto, mas tem um objetivo filosófico. As personagens são estereotipadas e reduzidas a uma só qualidade, o que as simplifica drasticamente. Claro está, Cândido é um personagem puro e crédulo, enquanto o seu mestre Pangloss se limita a uma doutrina, que ele explica continuamente, ele é um teórico compulsivo. Naturalmente, o princípio da generalidade é fundamental, e, efetivamente, tudo se reporta a um tempo

sem tempo, apesar dos marcos históricos que percorrem a narrativa: o tempo do «havia», que domina o conto, transforma os lugares e os acontecimentos referidos, que são bem definidos, em elementos de um universo impreciso. O recurso a lugares imaginários e exóticos, como o Eldorado, ajudam a compor um cenário vago através do qual mais facilmente se transmite a lição moral. O misto de ficção e fundo filosófico torna, assim, particularmente eficaz a produção e a veiculação da lição.

#### 2.4. Uma pedagogia da literatura radicada na moral

O século XIX vê nascer uma reflexão profunda sobre as relações entre a literatura e a moral. Em grande parte, esse surgimento deve-se ao avanço da criação de instituições de estado, como as do ensino, em que instrução e política se unem. Em 1806-1808, Napoleão cria a legislação que confere o monopólio ao ensino de estado, nomeadamente através da Universidade Imperial. É pouco antes deste movimento reformista de reorganização do ensino público que vem a lume a obra de Madame de Staël *De la Littérature*. Aqui, a autora revela já uma grande sensibilidade relativamente às questões de instrução pública, e do ensino da literatura em particular. Muito em especial, ela interessa-se pela forma como a literatura influenciou o desenvolvimento das faculdades humanas em todas as épocas, desde Homero: «Proponho-me examinar a influência da religião, dos costumes e das leis sobre a literatura, bem como a influência da literatura sobre a religião, os costumes e as leis» (Staël, 1991, p. 65) [Je me suis proposé d'examiner quelle est l'influence de la religion, des mœurs et des lois sur la littérature, et quelle est l'influence de la littérature sur la religion], afirma ela. «Existe, na língua francesa, acerca da arte de escrever e dos princípios do gosto, tratados que não deixam nada a desejar; mas parece-me que ainda não se analisou suficientemente as causas morais e políticas que modificam o espírito da literatura» (*ibid.*) [Il existe, dans la langue française, sur l'art d'écrire et sur les principes du goût, des traités qui ne laissent rien à désirer; mais il me semble que l'on n'a pas suffisamment analysé les causes morales et politiques, qui modifient l'esprit de la littérature.] Reconhece-se à literatura um poder de influenciar e moldar os espíritos equiparado ao de instituições como a religião, o direito ou as instituições sociais. Por outras palavras, a literatura era já entendida por Madame de Staël como uma instituição, e como tal, portadora de um poder que se exercia profundamente sobre a sociedade através de outras instituições como as religiosas ou do direito. Assim, diz ela, a literatura tem

uma relação profunda com a virtude porque é da moral mais delicada que as suas belezas imortais se nutrem. Só assim se explica que as grandes obras sejam capazes de comover os homens. A vertente pedagógica da literatura está bem patente na mente de Madame de Staël, não apenas no que respeita aos ensinamentos a transmitir mas sobretudo no modo como ela molda os espíritos seja ela de pendor didático ou não. A emoção estética é, desde logo, um instrumento da pedagogia, como a autora não se cansa de repetir:

As obras-primas da literatura, independentemente dos exemplos que fornecem, produzem uma espécie de perturbação moral e física, um frémito de admiração que nos predispõe para as ações generosas.

[Les chefs-d'œuvre de la littérature, indépendamment des exemples qu'ils présentent, produisent une sorte d'ébranlement moral et physique, un tressaillement d'admiration qui nous dispose aux actions généreuses.] (*Ibid.*, p. 68).

Um dos aspetos interessantes da teoria de Madame de Staël é justamente uma reação orgânica provocada pelo prazer estético da literatura:

Embora a eloquência, a poesia, as situações dramáticas e os pensamentos melancólicos se destinem à reflexão, eles têm também uma ação sobre os órgãos. Daí que a virtude se torne uma impulsão involuntária, um movimento que passa pelo sangue, e nos arrasta irresistivelmente como as paixões mais imperiosas. É pena que os escritos que aparecem hoje em dia já não excitem na maior parte dos casos esse nobre entusiasmo.

[L'éloquence, la poésie, les situations dramatiques, les pensées mélancoliques agissent aussi sur les organes, quoiqu'elles s'adressent à la réflexion. La vertu devient alors une impulsion involontaire, un mouvement qui passe dans le sang, et vous entraîne irrésistiblement comme les passions les plus impérieuses. Il est à regretter que les écrits qui paraissent de nos jours n'excitent pas plus souvent ce noble enthousiasme.] (*Ibid.*, p. 68).

O entusiasmo de que fala Madame de Staël não é certamente aquele que se encontra na obra de Platão, mas ela não deixa de recordar que esse poder que tem a literatura de formar os espíritos passa pela sua capacidade de animar os corpos através das emoções, e que, naquilo que respeita à literatura, o prazer estético e a missão ética nunca estão completamente desligados um do outro.

## 2.5. A prioridade dada à estética

Chegados a este ponto, regressemos de novo à fábula, para observar como ela se enquadra numa época tão dominada pelo pensamento e pela reflexão sobre a instrução. Na verdade, as fábulas revelam-se um campo privilegiado para se perceber o fenómeno não só da evolução desta tendência do pensamento sobre a instrução como até do gradual acantonamento da literatura no ensino e, num contexto mais lato, na literatura produzida ou publicada com fins educativos. Não cabendo aqui reflexões mais desenvolvidas sobre a ligação da literatura e do ensino, valerá a pena trazer à colação uma das coleções de fábulas mais interessantes produzidas no século XIX em Portugal, que se enquadra neste âmbito. Trata-se do fabulário datado de 1885 que Henrique O'Neill criou e ofereceu ao seu antigo pupilo, o príncipe Carlos, futuro rei de Portugal, por ocasião do seu vigésimo segundo aniversário. Esta obra conta trezentas e sessenta e seis fábulas, o que desde logo parece prescrever uma disciplina quotidiana de leitura, seguindo o método de uma fábula por dia. É, além disso, um dos primeiros casos em Portugal em que uma coleção de fábulas se destina expressamente à formação de um jovem, mas que claramente retoma uma prática inaugurada mais de dois séculos antes por La Fontaine, que destinara a sua coleção ao Delfim de França, para não evocar o exemplo de algumas coleções medievais que se apresentavam como verdadeiros espelhos de príncipes. Os objetivos pedagógicos agora são, contudo, bastante diferentes dos do ilustre fabulista francês, uma vez que em La Fontaine, a oferta da obra ao príncipe esgotava-se no gesto da dedicatória, ao passo que o projeto didático de Henrique O'Neill se estende por toda a obra. Tal metodologia está de acordo com princípios pedagógicos e críticos amplamente desenvolvidos em Oitocentos, como os que já antes tinham norteado Filinto Eliseo nas suas fábulas, não só recheadas de preceitos educativos como repletas de notas onde este autor manifesta a opinião sobre La Fontaine e a fábula e orienta o leitor. Na dedicatória, O'Neill expõe claramente o intuito da sua oferta:

Acabada a educação de Vossa Alteza, [...] ocupei as horas de forçado ócio escrevendo o Fabulário que tenho a honra de oferecer a Vossa Alteza, ousando esperar que se dignará de aceitar o livro destinado à educação dos filhos do povo português aquele que há de ser o seu primeiro magistrado. (O'Neill, 1885, p. V).

E mais adiante, acrescenta: «desejei organizar um todo harmonioso e útil, onde reunisse a maior cópia de ideias sãs e práticas, destinadas a concorrer para

a educação da mocidade e a servir de memento às outras idades mais adiantadas» (*ibid.*, p. VIII). O primeiro texto, intitulado «A verdade e a fábula», constitui aquilo a que se veio a chamar «fábula metaliterária». Trata-se de um texto, que já se encontrava na coleção de La Fontaine, em que se descreve, sob a forma poética, o modo como as fábulas prescrevem a verdade recorrendo à máscara da ficção. Colocado na abertura da coleção, ele apresenta-se à maneira de um prefácio, falando diretamente ao leitor para que este fique ciente do programa de leitura que deve respeitar de modo a poder interpretar corretamente as demais fábulas da obra. A segunda fábula, «O escultor e o invejoso», é ainda um texto de caráter abrangente em que se procura captar a benevolência do leitor para com a obra. Um dos traços marcantes nas fábulas de O'Neill é que, ao contrário da fábula tradicional, a lição não está contida num epimítio, mas encontra-se preparada desde o seu início e disseminada na narrativa. É certo que, desde o período medieval, a separação entre a narrativa e o epimítio foi sempre tratada como um problema, indo desde as perspetivas mais esquizofrénicas da fábula, que preconizavam uma separação radical entre os dois segmentos, perante o temor de que a ficção pudesse de alguma forma ser englobada na dignidade moral, ou mesmo que viesse a ocorrer uma diluição da moral na narrativa, mais apelativa aos ouvidos do público, até às posições que procuravam harmonizar as duas vertentes da fábula construindo um programa de leitura articulado em que uma interpenetração, por vezes profunda, dos dois segmentos tradicionais da fábula podia ocorrer. A erradicação do epimítio como lugar privilegiado de explicitação da moral, todavia, só muito tardiamente ocorre. No fabulário de O'Neill, contrariando a lógica do corte epistemológico tradicional neste género, a transferência da moral para a narrativa não a desqualifica. Ela mantém toda a sua eficácia, mas a utilidade da obra está agora representada na história, na ficção, e não se distingue dela. De facto, constata-se que a moral se tornou literária, ela é, agora, parte do elemento estético da fábula, e, a par da sua componente de instrução, ela serve igualmente para divertir. É por isso que Henrique O'Neill se previne no início contra os leitores que possam «não gostar» das suas fábulas: «Se das minhas [fábulas o leitor] não gostar: | Falo só para o invejoso» (*ibid.*, p. 6). Significa isto que a fábula está sujeita a um juízo de valor estético, que ela já não se impõe por si mesma como texto didático e, o que é mais relevante no contexto do presente artigo, que a utilidade dos textos literários deixou de ser um valor seguro.



### 3. Formas éticas *versus* modelos éticos

Poder-se-á atualmente falar de uma ética na literatura? É verdade que desde o final da Idade Média se assiste lentamente a uma emancipação dos elementos éticos na literatura, que necessitam cada vez menos de um sistema de referência moral que os caucione. Alguns textos hagiográficos mais tardios, por exemplo, circularam em virtude do valor literário que lhes foi atribuído, deixando de servir para justificar simbolicamente a origem de uma igreja ou de uma localidade. Montaigne usa os exemplos de homens ilustres, não pelo modelo de virtude ou heroicidade que eles representam, mas para fundar uma exegese de si. A fábula no sentido de La Fontaine, por outro lado, já não se fundamenta na coercividade da lição, mas na exibição de uma reescrita que se quer uma linguagem mais apurada, e as coleções seguintes, quer sejam traduções, imitações e adaptações de fábulas, ou mesmo a sua reprodução quase mecânica, colocam o enfoque no trabalho de escrita.

Alguns, como Alexandre Geffen, que já citámos (vd. *supra*), afirmam que a literatura se redefine na modernidade como um modo de suspensão dos valores e como um esvaziamento ético, apesar de se dividir entre a nostalgia de uma ética geral e a liberdade de poder produzir não valores. Estamos, neste caso, entre dois polos em que se defrontam esse sentimento de perda dos fundamentos éticos da literatura e uma atitude irónica perante a transmissão de valores éticos nos textos literários que se pode materializar, por exemplo, na paródia da ética, de que o romance de Julian Barnes, *O Papagaio de Flaubert* é exemplo excelente. Como refere também este crítico, os exemplos de vidas dão lugar aos exemplos de estilos e de formas narrativas. Em vez da tentação didática, temos a produção de identidades pela narração, irredutivelmente singulares porque não se podem reconduzir a quaisquer outras, comparar-se com quaisquer outras, reconhecer-se numa comunidade de valores partilhados: «avec la littérature moderne naît ainsi une forme nouvelle d'exemplarité, associative, subjective, opaque et instable, qui n'est pas le déploiement de savoirs constitués, mais de 'présavoirs' ou de savoirs littéraires» (Boujou, Geffen, Hautcœur e Macé, 2007, p. 20). Existe, assim, uma tendência para a individualização na arte, um afastamento das ideias gerais a favor da perspectiva do leitor, da ética como ativação de um sistema de remissão para valores instituídos para uma ética que repousa no uso. A arte só descreve o indivíduo, ela só deseja o único e o inimitável. Neste contexto, os elementos éticos na literatura tornam-se possibilidades, reconhece-se nos valores apenas potencialidades, mas eles nunca remetem para modelos de conduta a seguir.

Uma maneira de perspetivar este problema poder-se-á encontrar naquilo a que também se designou uma retórica da memória, presente na obra de Proust, mas também em Pascal Quignard, por exemplo. Os elementos são evocados de tal forma que funcionam como um método de organização cognitiva ou mesmo ética. O processo criativo é, então, uma nova forma de recompor um património de valores comuns em que a criação individual, afinal, se baseia e sem a qual não pode passar. No caso de Proust todo o processo é desencadeado por uma «convulsão do pensamento», *soulèvements [géologiques] de la pensée*, segundo a expressão do próprio autor, ou *upheavals of thought*, como Martha Nussbaum rebatizou este fenómeno do pensamento ético a partir dos textos literários, ou seja, um processo que convoca o trabalho das emoções como forma inalienável de composição literária na qual o sistema do raciocínio ético é parte fundamental:

Em lugar de considerarmos a moralidade como um sistema de princípios que devem ser captados pelo intelecto independente, e as emoções como motivações que ou sustentam ou subvertem a nossa opção de agir de acordo com um determinado princípio, teremos de considerar as emoções como parte e como bagagem do sistema do raciocínio ético.

[Instead of viewing morality as a system of principles to be grasped by the detached intellect, and emotions as motivations that either support or subvert our choice to act according to principle, we will have to consider emotions as part and parcel of the system of ethical reasoning.] (Nussbaum, 2001, p. 1).

A teoria de Nussbaum é desenvolvida a partir das lições colhidas na obra de Proust *À la recherche du temps perdu*, quando o narrador discorre acerca das alterações profundas que sofre o discernimento do Barão de Charlus quando é invadido pela impressão causada por Charlie Morel: de um espírito calmo e moderado na apreciação de tudo o que o rodeia, ele passa subitamente à exaltação, de uma interioridade plana e monótona como uma planície a uma paisagem interior onde se elevam montanhas a pique e gargantas profundas. As emoções não são algo de primitivo, impulsos ou energias do nosso fundo animal, mas, pelo contrário, fatores importantes na formação do pensamento sobre as coisas, e são fundamentais também na formação de juízos éticos. As emoções têm uma estrutura cognitiva que faz delas um elemento fundamental do juízo ético, e é necessário, então, conhecer a história de uma emoção para poder formar um juízo de valor, ou seja, o juízo de valor implica sempre uma estrutura narrativa que está na base de determinada conduta. Assim sendo,

como afirma Martha Nussbaum, sempre estribada em Proust, algumas verdades acerca do ser humano só podem ser narradas sob a forma literária, pois só a literatura fornece as bases narrativas essenciais ao conhecimento da história de determinada emoção e é nesse conhecimento, que assenta necessariamente num reconhecimento, que se funda a relevância moral. Também Pascal Quignard insiste na afirmação de uma ética estribada na experiência de um reconhecimento do mundo:

Há felicidades que pensamos que devem ser preservadas do esquecimento não porque sejam grandes ou extraordinárias, mas porque são contagiosas. Reconhecemo-las, em primeiro lugar, porque as experimentámos centenas de vezes. As lembranças que envolvem pouco a pouco a nossa vontade proporcionam um calor que já não emana dos seus conteúdos. Insensivelmente, estes implantaram-se por si só como narrativas no fundo de nós. Uma estranha cozedura os aperfeiçoou. Pensamos ao examiná-los: assim como os momentos do passado eram capazes de comunicar a sua energia e as suas alegrias, assim quando os lermos de novo, eles repetirão o seu poder. Então, quando nos colocarmos na sua órbita, seremos mais felizes. (Quignard, 2002, p. 16).

Il est des bonheurs dont on se dit qu'il faut les préserver de l'oubli non pas parce qu'ils sont grands ou extraordinaires, mais parce qu'ils sont contagieux. On les note parce que tout d'abord on les a ressassés cent fois. Les remémorations qui engagent peu à peu notre volonté procurent une chaleur qui ne procède plus de leurs contenus. Insensiblement ils se sont narrés au fond de nous tous seuls. Une étrange cuisson les a perfectionnés. Nous nous disons en les examinant: «Comme les moments du passé étaient capables de communiquer leur énergie et leurs joies, quand nous les relirons, ils répéteront leur pouvoir. Alors, une fois que nous nous serons placés sur leur orbite, nous deviendrons plus heureux.].

É este processo de composição tendo por base o reconhecimento de uma situação já vivida que permite que, através de uma experiência da felicidade, se possa pôr em funcionamento o processo ético. Como Pascal Quignard explica e Proust demonstra, a felicidade é parte integrante deste processo em que, por outro lado, ética e memória são fenómenos que atuam conjuntamente. Se a literatura se emancipou da ética, também a ética passou a integrar a literatura de uma nova forma, como experiência vivida no seio da leitura, não de forma temporária e inócua, mas, pelo contrário, como vivência antecipada, para nos permitir preparar as experiências de vida e, assim, carregá-la de sentido.

## Referências bibliográficas

- BOUJOU, Emmanuel / GEFFEN, Alexandre / HAUTCŒUR, Guiomar / MACÉ, Marielle (2007). «Littérature et exemplarité depuis Cervantes, Avant-propos», in: BOUJOU, d'Emmanuel / GEFFEN, Alexandre / HAUTCŒUR, Guiomar / MARIELLE MACÉ (direction). *Littérature & Exemplarité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- CASTRO, Ivo de (dir.) (1985). «Vida de Santa Eufrosina», in: *Vidas de santos de um manuscrito Alcobacense*, II, *Revista Lusitana*, Nova série, n.º 5, pp. 43-71.
- DOSTOIEVSKI, (2002). *Les Frères Karamazov*. Paris: Gallimard, Folio.
- FLAUBERT, Gustave (1877). «Un coeur simple», in: F., G., *Trois Contes*. Paris: G. Charpentier.
- GEFFEN, Alexandre (2007). «L'adieu aux exemples: serendipité e inexemplarité de la littérature moderne», in: Boujou, d'Emmanuel / Geffen, Alexandre / Hautcœur, Guiomar / Marielle Macé (direction). *Littérature & Exemplarité*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- HORÁCIO (1984). *Arte Poética*. Tradução portuguesa de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Inquérito [Clássicos Inquérito].
- HUGO, Victor (1958). *Le Dernier Jour d'un Condamné*. *Littérature et Philosophie Mêlées*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie.
- LA FONTAINE, Jean de (1985). *Fables*. Paris: Imprimerie Nationale, Le Livre de Poche, La Pochothèque. (Édition de Marc Fumaroli).
- MADAME DE STAËL (1991). *De la Littérature*. Paris: Garnier-Flammarion.
- MONTAIGNE, Michel de (1969). *Essais*. Paris: Garnier-Flammarion.
- NUNES, Irene Freire (ed.) / GODINHO, Helder (coords.) (2007). *Horto do Esposo*. Lisboa: Colibri.
- NUSSBAUM, Martha C. (2001). *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Cambridge: Cambridge University Press.
- O'NEILL, Henrique (1885). *Fabulário*. Lisboa: Livraria Ferreira.
- PEREIRA, F. M. Esteves (1887-1889). «Vida de Santo Aleixo segundo os Códices do Mosteiro de Alcobça», *Revista Lusitana*, n.º 1, pp. 332-345.
- QUIGNARD, Pascal (2002). *Sur le Jadis*. Paris: Gallimard, Folio.
- SULEIMAN, Susan R. (1983). *The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton / New Jersey: Princeton University Press.
- VOLTAIRE (1972). «Candide», in: Voltaire, *Romans et Contes*. Paris: Gallimard, Folio, pp. 135-234.

TÍTULO: Literatura & Ética

RESUMO: Neste artigo revê-se a relação da Ética com a Literatura partindo do binómio horaciano *prodesse e delectare* que se procura pôr em perspetiva em várias obras literárias, dando particular enfoque à reflexão sobre a possibilidade de se colocar este problema na literatura contemporânea. Percorrendo um *corpus* que se estende das vidas de santos da Idade Média ao romance contemporâneo, e tendo por base as questões da exemplaridade e do modelo, questiona-se a inscrição da Ética nos textos literários numa perspetiva comparada e diacrónica, para concluir pela verificação de que existe atualmente uma inversão dos termos deste problema e que, em lugar de a narrativa representar valores éticos previamente estabelecidos, toda a questão se desenrola dramaticamente no interior do texto, lugar onde se constroem as narrativas que constituem os instrumentos das experiências com que damos sentido e valor ao mundo.

TITLE: Literature & Ethics

ABSTRACT: This article aims to provide an insight into ethics and literature. A reading of Horace's notions of *prodesse* and *delectare* in several literary works will enable us to question whether they still apply to contemporary works. Focusing on a corpus ranging from saints' lives to the contemporary novel, and using mostly concepts such as example and model, we aim to provide a brief perspective on how ethics works in literary texts from a comparative and a diachronic standpoint. We argue that the problem has been inverted in contemporary fiction and that instead of moral rules nourishing fiction it is the dramatic enactment of ethics within the text that provides the narrative tools which will form the experiences allowing us to give meaning and value to the world we live in.