

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Ficções Sociológicas
Três estudos de interpretação literária

Autor: João Daniel Cardoso de Lima

Brasília, 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

Ficções Sociológicas
Três estudos de interpretação literária

Autor: João Daniel Cardoso de Lima

Dissertação apresentada ao
Departamento de Sociologia da
Universidade de Brasília como parte
dos requisitos para a obtenção do
título de Mestre.

Brasília, julho de 2009

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE SOCIOLOGIA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Ficções Sociológicas
Três estudos de interpretação literária

Autor: João Daniel Cardoso de Lima

Orientador: Prof. Dr. Luís Augusto Sarmiento de Gusmão (UnB)

Banca: Prof. Dr. Estevão Martins (UnB)
Prof. Dr. Caetano Ernesto Pereira de Araújo (UnB)
Prof. Dr. Eurico Cursino dos Santos (UnB – suplente)

AGRADECIMENTOS

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pelo apoio financeiro.

Aos professores Estevão Martins e Caetano Araújo, pelos esclarecedores e eruditos comentários na ocasião da defesa do projeto, salvando-o dos excessos de pretensão de seu autor.

Aos amigos Illimani de Moura e Gabriel Peters, pelas revisões cuidadosas e pela inspiração de costume.

A Lucas, Angela, e Bernardo Lima, pela cumplicidade e pela paciência.

E ao Prof. Luis de Gusmão, por despertar em mim o gosto pela literatura.

RESUMO

Este é um estudo de epistemologia das ciências sociais. Mais especificamente, é uma ilustração de efeitos destrutivos, sobre a investigação social empírica, acarretados pelo compromisso com teorias sociológicas e com uma tentativa de ruptura com o universo conceitual de senso comum. Tal exercício é aqui levado a cabo sobretudo pela comparação entre interpretações literárias orientadas por teorias sociológicas e interpretações “tradicionais”, isto é, em continuidade com o repertório linguístico-interpretativo de senso comum. A dissertação se desenvolve em três capítulos relativamente independentes. O primeiro avalia a análise de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, feita por Pierre Bourdieu (1996); o segundo, o estudo de *Oliver Twist* e *Bleak house*, de Charles Dickens, por D. A. Miller (1988); e o terceiro, a análise de *Lord Jim* e *Nostromo*, de Joseph Conrad, por Fredric Jameson (1981).

O que une os três casos analisados é o abuso do argumento analógico, onde se confunde a aproximação metafórica de realidades distintas com a demonstração de elos empíricos. Os três críticos compartilham também o recurso a estratégias de imunização de possíveis contra-argumentos, drenando suas hipóteses de conteúdo empírico. No caso de Bourdieu, no entanto, algumas teses não são completamente infalseáveis (sendo, nesses casos, simplesmente, falsas). Não é o que se constata em Miller e Jameson: estes críticos não tratam de nada observável, recorrendo invariavelmente à imputação especulativa de sentidos ocultos, inverificáveis, às obras que analisam.

As interpretações “tradicionais” invocadas servem, por sua vez, não só na identificação de incorreções factuais (quando há hipóteses com conteúdo empírico), mas também no grifo de distorções dos enredos literários, derivadas da aplicação forçada de teorias sociológicas.

ABSTRACT

This is a survey on the epistemology of the social sciences. More specifically, it's an illustration of destructive effects on empirical work resulting from the use of sociological theories and the attempt of conceptual break with ordinary language. Such exercise is overall sought here by means of comparison between, on one hand, literary interpretations guided by sociological theories and, on the other, "traditional" interpretations, that is, those made in continuity with common vocabulary. The dissertation evolves in three relatively independent chapters. The first evaluates the analysis of *The sentimental education*, by Gustave Flaubert, made by Pierre Bourdieu (1996); the second, the interpretation of *Oliver Twist* and *Bleak house*, by Charles Dickens, made by D.A. Miller (1988); and the third, the study of *Lord Jim* and *Nostramo*, by Joseph Conrad, made by Fredric Jameson (1981).

What brings the three analyses together is the misuse of analogical arguments, whereby different realities are united solely by metaphor, without any demonstration of empirical links. The three critics also share the deployment of immunization strategies against potential counter-arguments, draining their hypothesis of empirical content. In Bourdieu's case, however, some theses are not completely irrefutable (being, in such cases, quite simply, false). The same does not apply to Miller and Jameson: these critics are not dealing with anything observable, resorting invariably to the speculative assignment of hidden unverifiable meanings to the works analysed.

The "traditional interpretations" invoked, on their turn, serve not only the identification of factual incorrections (when there are hypotheses with empirical content), but also the highlight of distortions inflicted on literary plots, resulting from the forced application of sociological theories.

Sumário

Introdução	8
1 – Bourdieu analista de Flaubert	9
1.1 – <i>As regras da arte</i>	9
1.2 – “ <i>Flaubert analista de Flaubert</i> ”	12
1.3 – <i>Entre Newton e Baudelaire</i>	17
1.4 – <i>Três por um</i>	24
1.5 – <i>Flaubert e a arte</i>	26
1.6 – <i>A sombra do pórtico</i>	34
1.7 – <i>Uma omissão grave</i>	36
2 – Dickens: “uma leitura foucauldiana”	37
2.1 – <i>Oliver Twist</i>	38
2.2 – <i>Bleak house</i>	40
2.3 – <i>Foucault aplicado</i>	43
3 – Conrad e Jameson, ou a lógica política do modernismo precoce	49
3.1 – <i>As funções da forma</i>	51
3.2 – <i>As funções do conteúdo</i>	52
3.3 – <i>A estrutura narrativa de Lord Jim</i>	57
3.4 – <i>As causas sociais do impressionismo</i>	58
3.5 – <i>O “Conrad biográfico”</i>	60
3.6 – <i>Estratégias de contenção</i>	62
3.7 – <i>Impressionismo e reificação capitalista</i>	66
3.8 – <i>Degradação estilística em Patusan</i>	67
3.9 – <i>O método de Jameson</i>	69
Considerações finais	74
Anexo 1: resumo de <i>A educação sentimental</i>	81
Anexo 2: resumo de <i>Oliver Twist</i>	85
Anexo 3: resumo de <i>Bleak house</i>	85
Anexo 4: resumo de <i>Lord Jim</i>	90
Anexo 5: resumo de <i>Nostromo</i>	92
Bibliografia.....	97

Introdução

Este é um estudo de epistemologia das ciências sociais. Mais especificamente, é uma ilustração dos efeitos destrutivos, sobre a investigação social empírica, acarretados pelo compromisso com teorias sociológicas e com uma tentativa de ruptura com o universo conceitual de senso comum. Tal exercício é aqui levado a cabo, sobretudo, pela comparação entre interpretações literárias orientadas por teorias sociológicas e interpretações “tradicionais”, isto é, em continuidade com o repertório linguístico-interpretativo de senso comum. A dissertação se desenvolve em três capítulos relativamente independentes. O primeiro avalia a análise de *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, feita por Pierre Bourdieu (1996); o segundo, o estudo de *Oliver Twist* e *Bleak house*, de Charles Dickens, por D. A. Miller (1988); e o terceiro, a análise de *Lord Jim* e *Nostromo*, de Joseph Conrad, por Fredric Jameson (1981).

Pela própria natureza deste trabalho, seria impossível iniciá-lo com uma revisão de “referenciais teóricos”. Isto não significa dizer que inexistia uma bibliografia que o inspira. Sem embargo, uma vez que a inteligibilidade dos capítulos que se seguem não depende de uma revisão preambular desta literatura, considerou-se mais fértil comentá-la nas considerações finais, quando se poderá contemplar suas conexões com a presente dissertação de forma mais plena.

1 – Bourdieu analista de Flaubert

Triste, vago, e misterioso, como a própria vida...

Theodore Banville, sobre *A educação sentimental*

Este estudo avalia a análise de *A educação sentimental*¹, de Flaubert, feita por Pierre Bourdieu (1996) em “Flaubert analista de Flaubert”, prólogo do livro *As regras da arte*. Bourdieu tenta ali demonstrar que as estruturas sociais sob a trama do romance, trazidas à tona pela teoria dos campos, teriam sido experimentadas pelo próprio Flaubert, sendo, portanto, os condicionantes sociológicos de seu romance; ou nas palavras de Bourdieu, parte de sua “fórmula geradora”. O prólogo serve de trampolim para a análise do surgimento do campo artístico autônomo na França do século XIX, e da posição de Flaubert neste contexto; discussões também avaliadas aqui.

1.1 – *As regras da arte*

Neste livro, Bourdieu argumenta que a independência do campo artístico teria sido assegurada por meio da recusa de duas possibilidades de engajamento cultural, disponíveis inicialmente a Flaubert e seus pares, heróis desta revolução estético-política: a “arte burguesa” e a “arte social”. A primeira teria se caracterizado pela “subordinação estrutural” aos dominantes, em contraste com a dependência pessoal do artista em relação a um mecenas, observada na sociedade aristocrática dos séculos anteriores. Esta nova forma de submissão, “estrutural”, teria sido instituída “através de duas mediações principais”, o mercado e o Estado:

“De um lado o mercado, cujas sanções ou sujeições se exercem sobre as empresas literárias, seja diretamente, através de cifras de venda, do número de recebimentos, etc., seja indiretamente, através dos novos postos oferecidos pelo jornalismo, a edição, a ilustração e por todas as formas de literatura industrial; de outro lado as ligações duradouras, baseadas em afinidades de estilo de vida e de sistema de valores que,

¹ Um resumo de *A educação sentimental* pode ser encontrado no Anexo I.

especialmente por intermédio dos salões, unem pelo menos uma parte dos escritores a certas frações da alta sociedade, e contribuem para orientar as generosidades do mecenato do Estado. Na ausência de verdadeiras instâncias específicas de consagração, as instâncias políticas e os membros da família imperial exercem um domínio direto sobre o campo literário e artístico, não apenas pelas sanções que atingem jornais e outras publicações (...), mas também por intermédio dos proveitos materiais e simbólicos que estão em condição de distribuir (...). Os gostos dos novos-ricos instalados no poder voltam-se para o romance, em suas formas mais fáceis – como os folhetins (...)”. (BOURDIEU, 1996: 65, 66).

Além de se opôr a esta arte “vendida”, os fundadores do campo artístico autônomo teriam rejeitado a “arte social”, melhor exemplificada pelo realismo de Champfleury e seus seguidores. Este grupo era formado por uma geração de jovens letrados de origem popular ou pequeno-burguesa, fruto da expansão recente de vagas no ensino secundário. Tal expansão teria tido o resultado de inflar aspirações de protagonismo social sem uma equivalente ampliação dos postos necessários para saciá-las. Além de radicalismo político, as esperanças frustradas teriam inspirado uma saída existencial aparentemente honrosa, mas na verdade ressentida, pautada pelo culto ao estilo de vida boêmio (em si visto como uma arte) e pela negação de valores burgueses. Mas o radicalismo político observado nos artistas “sociais” não derivaria somente de uma identificação direta com as classes populares, das quais muitos se originavam. Ele seria resultado sobretudo da suposta homologia estrutural entre a posição dominada das classes populares, no campo do poder, e a posição dominada da arte social, no campo artístico:

“A solidariedade que estes ‘intelectuais proletaróides’ manifestam em relação aos dominados deve sem dúvida alguma coisa aos seus vínculos e aos seus apegos provincianos e populares (...). Porém, contrariamente ao que querem crer e fazer crer, ela não é apenas o resultado direto de uma fidelidade de disposições herdadas: enraíza-se também nas experiências associadas ao fato de ocupar, no interior do campo literário, uma posição dominada que não deixa de ter ligação, evidentemente, com sua posição de origem e, mais precisamente, com as disposições e o capital econômico e cultural que herdaram dela”. (BOURDIEU, 1996: 92).

A ruptura com estes pólos – o da “arte burguesa”, prostituída, e o da “arte social”, panfletária – teria fundado o campo artístico autônomo ao inventar uma nova posição, conciliando princípios vistos até ali como contraditórios. Em oposição à arte burguesa, a nova arte pretenderia se libertar da degradante submissão ao Estado e suas sinecuras. Visaria também libertar-se das injunções do mercado e, por conseguinte, dos gostos burgueses, que eram de um romantismo desbotado, infestado de moralismo vulgar. Por outro lado, embora juntando-se aos defensores da arte social na pintura desidealizada dos costumes burgueses e “na condenação do improviso e do lirismo em favor do trabalho e da pesquisa” (BOURDIEU, 1996: 97), esta nova raça de artistas abominaria o desrespeito dos colegas engajados pelos mais elementares escrúpulos estéticos, derivada de uma concepção utilitária da arte (a “arte pelo social”), tão moralizadora quanto aquela à que visavam se opor.

O principal resultado sociológico desta atitude purista teria sido a instalação de um “mundo econômico às avessas”:

“A revolução simbólica pela qual os artistas libertam-se da demanda burguesa recusando reconhecer outro mestre que não sua arte tem por efeito fazer desaparecer o mercado. De fato, eles não podem triunfar do ‘burguês’ na luta pelo domínio do sentido e da função da atividade artística sem o anular ao mesmo tempo como cliente potencial. (...) Alguns escritores, como Leconte de Lisle, chegam ao ponto de ver no sucesso imediato ‘a marca de uma inferioridade intelectual’. (...) Estamos, com efeito, em um mundo econômico às avessas: o artista só pode triunfar no terreno simbólico perdendo no terreno econômico (...). (BOURDIEU, 1996: 100-102).

Assim como a arte burguesa e a arte social, esta nova posição é analisada pelo sociólogo na ótica do intrincamento com as origens sociais daqueles que a ocupam. A hostilidade à mercantilização da obra de arte acaba paradoxalmente por favorecer, nesta nova posição, sujeitos com determinados atributos econômicos, renda ou posses, particularmente, que os libertariam “das sujeições e das urgências da demanda imediata” (BOURDIEU, 1996: 102). Além desta independência econômica essencial, Flaubert e seus

companheiros de arte pura partilhariam mais um traço essencial à esta tomada de posição – o berço em uma burguesia ilustrada ou numa nobreza tradicional que:

“(...) têm em comum favorecer disposições aristocráticas que levam esses escritores a sentir-se igualmente afastados das declamações demagógicas dos defensores da ‘arte social’, que identificam com a plebe jornalística da boemia, e dos divertimentos fáceis dos ‘artistas burgueses’ que, oriundos, na maior parte, da burguesia de negócios, não passam para eles de mercadores do templo”. (BOURDIEU, 1996: 105).

É a partir destas coordenadas no espaço social que Bourdieu se propõe analisar as posturas de Flaubert em relação à literatura, condensadas na máxima “escrever bem o medíocre”, onde se perceberia claramente o mesmo tom de dupla ruptura com os dois pólos literários descritos anteriormente. A propósito de *A educação sentimental*, Bourdieu observa:

“Escolhendo escrever, com a impassibilidade do paleontólogo e o refinamento do parnasiano, o romance do mundo moderno, sem excluir nenhum dos acontecimentos candentes que dividem o mundo literário e o mundo político, a revolução de 1848, os debates artísticos do momento (fala-se de ‘poetas operários’, de arte industrial, comparam-se as ‘canções camponesas’ às ‘líricas do século XIX’), ele faz voar em estilhaços toda uma série de associações obrigatórias: a que liga o romance dito ‘realista’ à ‘canalha literária’ ou à ‘democracia’, a ‘vulgaridade’ dos objetos à ‘baixeza’ do estilo ou o ‘realismo’ do tema ao moralismo humanista”. (BOURDIEU, 1996: 122, 123).

1.2 – “Flaubert analista de Flaubert”

“A educação sentimental (...) fornece todos os instrumentos necessários à sua própria análise sociológica: ocorre que a estrutura da obra, que uma leitura estritamente interna traz à luz, ou seja, a estrutura do espaço social no qual transcorrem as aventuras de Frédéric, é também a estrutura do espaço social no qual seu próprio autor estava situado”. (BOURDIEU, 1996: 17).

A passagem é clara: Frédéric, o protagonista de *A educação sentimental*, teria experimentado estruturas sociais análogas às vividas pelo jovem Flaubert. A diferença residiria nos resultados: Flaubert se torna um literato de gênio; Frédéric, uma mediocridade. As duas trajetórias corresponderiam, portanto, a duas respostas diferentes a um mesmo conjunto de circunstâncias sociais. As circunstâncias de Frédéric, vale repetir, corresponderiam àquelas estruturas sociais por trás das escolhas artísticas de Flaubert, descritas na seção anterior. Frédéric seria uma figura “determinada à indeterminação”, ou seja, sua veleidade teria causas sociológicas precisas. Para Bourdieu, o dilema de Frédéric, o objeto de sua indecisão, envolve duas carreiras opostas, mutuamente exclusivas: o mundo da arte, por um lado, e o mundo do poder e dos negócios, por outro². Delineando o meio social de seu protagonista, Flaubert, na visão de Bourdieu:

“[I]nstitua as condições de uma espécie de experimentação sociológica: cinco adolescentes – entre os quais o herói, Frédéric – provisoriamente reunidos por sua posição comum de estudantes, serão lançados nesse espaço, como partículas em um campo de forças, e suas trajetórias serão determinadas pela relação entre as forças do campo e sua inércia própria. Essa inércia está inscrita, de um lado, nas disposições que eles devem às suas origens e às suas trajetórias, e que implicam uma tendência a perseverar uma maneira de ser, portanto, em uma trajetória provável, e, do outro lado, no capital que herdaram, e que contribui para definir as possibilidades que lhe são destinadas pelo campo”. (BOURDIEU, 1996: 24).

Os cinco adolescentes seriam caracterizados por dois aspectos: os “trunfos” de que dispõem para adentrar a disputa pelas posições disponíveis no campo; e sua “vontade de vencer”. Os “trunfos” incluiriam os diversos tipos de “capital” – econômico, cultural, político; e atributos pessoais incorporados, tais como “a elegância, a naturalidade ou

² “Toda a existência de Frédéric, como todo o universo do romance, vai organizar-se em torno de dois pólos, representados pelos Arnoux e pelos Dambreuse: de um lado, ‘a arte e a política’ e, do outro, ‘a política e os negócios’. (...) As personagens-referências, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social. Não são ‘caracteres’ (...), mas acima de tudo símbolos de uma posição social. (...) Pode-se assim construir o espaço social de *A Educação Sentimental* baseando-se, para localizar as posições, nos indícios que Flaubert fornece em abundância, e nas diferentes ‘redes’ delimitadas pelas práticas sociais de cooptação, tais como recepções, saraus e reuniões amigáveis”. (BOURDIEU, 1996: 19).

mesmo a beleza” (p. 24). Cada um dos adolescentes seria, portanto, definido por uma combinação particular destas dimensões, que, por sua vez, vai definir sua história. O sociólogo dá, assim, sua interpretação do título do romance. A “educação sentimental” seria o nome dado por Flaubert ao processo de “envelhecimento social”, no qual as disposições, trajetórias, e capitais acima mencionados seriam mobilizados pelos atores na luta por sucesso em um dos campos dispostos no espaço social. Frédéric, burguês provinciano, de vaga ascendência aristocrática³, possuiria todos os “trunfos”: elegante, inteligente, com posses, e de boa família. Faltar-lhe-ia, no entanto, a “vontade de vencer”, sem a qual adiaría indefinidamente a escolha por uma das trajetórias mutuamente exclusivas. “Frédéric não chega a aplicar-se em um ou outro dos jogos de arte ou de dinheiro propostos pelo mundo social”. (BOURDIEU, 1996: 27).

O que explicaria, no entanto, a ausência, em Frédéric, da “vontade de vencer”? A existência de dois pólos de atração mutuamente exclusivos, “arte” e “dinheiro”, é certamente condição necessária, contudo, por si só, não implica a indecisão entre eles, o que atesta o fato de outros colegas do protagonista, em posições semelhantes, haverem logrado enveredar por um dos caminhos disponíveis. Há, portanto, algo próprio a Frédéric – a sua trajetória – que deve responder por isso. Segundo Bourdieu, o personagem não internaliza satisfatoriamente a necessidade (e o desejo) de submeter-se aos imperativos da existência burguesa devido, em parte, à relação com a mãe, “(...) personagem dupla, feminina, evidentemente, mas também masculina enquanto substituta do pai desaparecido, comumente portador da ambição social”. (BOURDIEU, 1996: 25)

Esta frágil internalização dos preceitos que regem a reprodução de sua posição social o teria tornado, com efeito, mais vulnerável à atração exercida pelo campo oposto, da arte. Por outro lado, o estilo de vida e as aspirações associados à arte, incompatíveis com os ditames da vida burguesa, não seriam atraentes o suficiente para levá-lo a abrir mão de certas recompensas associadas ao mundo burguês, como o luxo e o poder. Seus investimentos artísticos “(...) não têm constância e consistência suficientes para oferecer um ponto de apoio a uma ambição mais alta, capaz de contrariar positivamente as ambições comuns (...)” (BOURDIEU: 1996: 18). Assim:

³ Sua mãe descendia de nobreza rural.

“Herdeiro que não quer tornar-se o que é, ou seja, um burguês, ele oscila entre estratégias mutuamente exclusivas e à força de recusar os possíveis que lhe são oferecidos (...) acaba por comprometer todas as suas possibilidades de reprodução (p. 33). (...) Tudo que ele pode opor a essas forças é sua herança, da qual se serve para (...) prolongar o estado de indeterminação que o define”. (BOURDIEU, 1996: 34).

O desenrolar da trama seria, com efeito, o progressivo desabar desta estratégia de vida dupla por meio daquilo que Bourdieu chama de “acidentes necessários”⁴:

“A educação sentimental de Frédéric é o aprendizado progressivo da incompatibilidade entre os dois universos, entre a arte e o dinheiro, o amor puro e o amor mercenário; é a história dos acidentes estruturalmente necessários que determinam o envelhecimento social ao determinar o choque de possíveis estruturalmente inconciliáveis que os jogos duplos da ‘existência dupla’ permitiam fazer coexistir no equívoco: os encontros sucessivos de séries causais independentes aniquilam pouco a pouco todos os ‘possíveis laterais’”. (BOURDIEU, 1996: 36).

Os “acidentes necessários” não seriam, portanto, choques somente entre dois investimentos existenciais disponíveis, arte e negócios, mas envolveriam também conflitos entre os relacionamentos amorosos que, segundo Bourdieu, ligariam Frédéric a estes

⁴ Bourdieu aponta dois destes “acidentes”, no romance. O primeiro diz respeito à escolha entre três destinações dos quinze mil francos de que dispõe: “(...) dá-los a Arnoux para ajuda-lo a escapar da falência (e por isso mesmo salvar a Sra. Arnoux), confia-los a Deslauriers e Hussonet e lançar-se em um projeto literário, fornecê-los ao Sr. Dambreuse para seus investimentos”. (BOURDIEU, 1996: 38). Frédéric acaba por emprestar o dinheiro a Arnoux. “Assim, é da relação que o une a Arnoux, ou seja, ao mundo da arte, através da paixão que sente por sua mulher, que surge, para Frédéric, a ruína de seus possíveis artísticos ou, mais exatamente, a colisão dos possíveis mutuamente exclusivos que o possuem: o amor louco, princípio e expressão da recusa de ser herdado, portanto, da ambição; a ambição, contraditória, do poder no mundo da arte, isto é, no universo do não-poder; a ambição veleidosa e derrotado do verdadeiro poder”. (BOURDIEU, 1996: 38). O segundo “acidente” nasce do leilão dos pertences da Sra. Arnoux: “(...) a Sra. Dambreuse, que soube que os 12 mil francos que Frédéric lhe tomara emprestados, sob um falso pretexto, eram destinados a salvar Arnoux, portanto a Sra. Arnoux, manda levar a leilão, a conselho de Deslauriers, os bens dos Arnoux; Frédéric, que suspeita de Rosanette quanto a essa ação, rompe com ela. (...) À compra, pela Sra. Dambreuse, do porta-jóias da Sra. Arnoux, que reduz o símbolo e o amor que ele simboliza ao seu valor em dinheiro (mil francos), Frédéric revida com a ruptura e, ‘sacrificando-lhe uma fortuna’, restabelece a Sra. Arnoux em sua condição de objeto sem preço”. (BOURDIEU, 1996: 39).

campos opostos. Seria através delas, com efeito, que os campos imporiam sua inconciliabilidade sobre o jovem⁵.

A esta correspondência, entre mulheres e posições no espaço social, Bourdieu adiciona outra: cada uma das relações amorosas de Frédéric seria o símbolo de uma forma de amor *pela arte*. “É através da homologia entre as formas do amor pela arte e as formas do amor que a lei da incompatibilidade entre os universos se cumpre”. (BOURDIEU, 1996: 37). Assim, o amor nutrido pela mulher do *marchand*, este amor puro, desvinculado das razões do dinheiro e do poder, seria a projeção de algo ulterior, “homólogo”: a arte pura, independente de outros imperativos que não os da própria arte. Estas formas de amor pela arte supostamente simbolizadas pelas três mulheres seriam, por sua vez, as mesmas apresentadas como opções a Flaubert e seus colegas no início de suas carreiras. É assim que o paralelo entre protagonista e escritor se completa. Bourdieu argumenta, no entanto, que Flaubert não teria plena consciência da “homologia entre as formas do amor pela arte e as formas do amor” atuando em sua obra. O sociólogo atribui tal circunstância a um mecanismo de defesa psicológica, que teria resultado no envelamento de uma realidade demasiadamente dolorosa para ser encarada diretamente. (BOURDIEU, 1996: 48, 49). Neste sentido, estaríamos aqui diante de uma projeção sublimada de conflitos sócio-psicológicos residentes nas profundezas da mente de Flaubert.

Uma última distinção antes de passarmos à avaliação da análise de Bourdieu: as hipóteses interpretativas do sociólogo lidam, ao mesmo tempo, com três áreas distintas, embora relacionadas, de investigação. A mesma “fórmula geradora” explicaria (1) a relação de Flaubert com a arte e com ambições mundanas; (2) a gênese de *A educação sentimental*; e (3) a trajetória de seu protagonista. Isto ocorre porque, segundo acredita o sociólogo, Flaubert faz um sócioanálise de si mesmo, ao longo do livro. Bourdieu analisa (1) os supostos condicionantes sociológicos do estetismo misantrópico do escritor que (2) seriam inspiração para o romance e que (3), dentro do mundo deste último, atuariam como causas da trajetória de Frédéric, explicada à maneira da de um sujeito real. Ou seja, existem três teses ao preço de uma.

⁵ “A maior parte dos acidentes, que estreitam o espaço dos possíveis ocorrerá por intermédio dessas três mulheres; mais exatamente, nascerão da relação que, através delas, une Frédéric a Arnoux ou ao Sr. Dambreuse, à arte e ao poder”. (BOURDIEU, 1996: 37)

1.3 – Entre Newton e Baudelaire

O prólogo de *As regras da arte* sofre de uma contradição interna, ampara-se em dois argumentos mutuamente exclusivos. Para o sociólogo, inicialmente, o dilema que vive Frédéric é a atração por dois mundos incompatíveis, o do dinheiro e o da arte, tais como se apresentam em sua época histórica; bastante concretos, portanto:

“Burguês em sursis e intelectual provisório, obrigado a adotar ou a imitar por um tempo as poses do intelectual, está predisposto à indeterminação por essa dupla determinação contraditória: colocado no centro de um campo de forças que deve sua estrutura à oposição entre o pólo do poder econômico ou político e pólo do prestígio intelectual ou artístico (...), ele se situa em uma zona de não-gravitação social em que se compensam e se equilibram provisoriamente as forças que o levarão para uma ou outra direção”. (BOURDIEU, 1996: 27)

Aqui, Rosanette e a Sra. Dambreuse se opõem:

“Tenta conciliar os contrários reservando-lhes espaços e tempos separados. À custa de uma divisão racional de seu tempo e de algumas mentiras, consegue acumular o amor nobre da Sra. Dambreuse, encarnação da ‘consideração burguesa’, e o amor alegre de Rosanette (...)”. (BOURDIEU, 1996: 35).

Em seguida, aqueles dois mundos deixam de ser apresentados de maneira antitética. A arte, tal como estruturada na época de Frédéric, une-se, agora, ao mundo do dinheiro e do poder, para se oporem à “arte pura”, ou seja, a um mundo ideal:

“Flaubert (...) pode, assim, produzir uma representação de uma região inteiramente essencial do espaço social que, de início, parece ausente⁶: o próprio campo literário, que se organiza em torno da oposição entre a arte pura, associada ao amor puro, e a arte burguesa, sob suas duas formas, a arte mercenária que se pode dizer maior, representada

⁶ Grifo meu.

pelo teatro burguês, e associada à figura da Sra. Dambreuse, e arte mercenária menor, representada pelo Vaudeville, o cabaré ou o folhetim, evocada por Rosanette". (BOURDIEU, 1996: 40).

A oposição não mais se dá, portanto, entre esferas diferenciadas do espaço social, arte e dinheiro, e aos estilos de vida e aspirações a elas associados, mutuamente exclusivos. O conflito envolve, agora, tipos diferentes de arte. Note-se que, sintomaticamente, os romances com Rosanette e com a Sra. Dambreuse deixam de ser radicalmente contrários para assumir um aspecto de "unidade na diferença":

"Colocado entre a mulher que compra o amor e aquela que o vende, entre duas encarnações dos amores burgueses, o belo partido e a amante, aliás complementares e hierarquizados, como a sociedade e os meios sociais equívocos, Frédéric afirma um amor puro, irreduzível ao dinheiro e a todos os objetos do interesse burguês, um amor por uma coisa que, à maneira da obra de arte pura, não se vende e não é feita para ser vendida". (BOURDIEU, 1996: 39)

Inicialmente, as três mulheres unem "(...)Frédéric a Arnoux ou ao Sr. Dambreuse, à arte e ao poder". A Sra. Arnoux e Rosanette, amante de Arnoux, ligam o rapaz a este último que, sendo *marchand*, associa-se à arte mercenária. Em seguida, Marie Arnoux se transforma num símbolo da arte pura, em oposição à arte mercenária. A Sra. Dambreuse, no início pintada como representante da ambição pela riqueza e pelo "verdadeiro poder", aparece depois como signo de uma das modalidades do que Bourdieu lhe opora: o "poder no mundo da arte"; a "(...) arte mercenária que se pode dizer maior, representada pelo teatro burguês".

Além desta inconsistência interna, olhando-se mais de perto, como Bourdieu sustenta a correspondência acima? Como o conflito entre os romances estaria concretamente conectado ao conflito entre opções existenciais? No caso da Sra. Dambreuse, está tudo muito claro: a ligação com ela seria parte integrante de uma estratégia de ascensão no mundo burguês; seus contatos, sua influência sobre o marido, e, com a morte deste, sua fortuna, serviriam de "trunfos" a Frédéric. Não é o que se passa com os dois outros relacionamentos. Não se estabelece conexões concretas entre os

romances e opções por tipos de arte. Para sustentar sua existência no romance, Bourdieu recorre a um analogismo: o amor nutrido pela mulher do *marchand*, esse amor puro e desinteressado, seria uma metáfora da arte pura e desinteressada. Ou seja, parte-se do causal ao analógico, na interpretação do romance; da análise de uma estrutura social concreta para o sentido oculto de uma alegoria. No início, o jovem estava dividido entre opções tais como concretamente apresentadas – uma carreira nas artes, ou na política e nos negócios. Ao fim, Frédéric está dividido entre o amor de três mulheres, mas somente na aparência: este polígono amoroso tem um significado mais profundo – o da oposição entre tipos de arte.

Nos deparamos assim com o problema da intencionalidade: Bourdieu não apresenta nenhuma evidência de que Flaubert teria concebido os enlaces amorosos de seu protagonista como metáforas de opções existenciais. Como se sustenta então a analogia? Para afirmar que Flaubert usa os enlaces amorosos de Frédéric como metáforas de opções por tipos de arte, Bourdieu apela, como vimos, para um argumento para-psicanalítico:

“A tradução sensível dissimula a estrutura (...). O desvendamento encontra seu limite no fato de que o escritor conserva de alguma maneira o controle do retorno do recalcado. A formalização que ele opera funciona como um eufemismo generalizado e a realidade literariamente desrealizada e neutralizada que propõe permite-lhe satisfazer uma vontade de saber capaz de contentar-se com a sublimação que lhe oferece a alquimia literária.(...). A leitura sociológica rompe o encanto. Colocando em suspenso a cumplicidade que une o autor e o leitor na mesma relação de denegação da realidade expressa pelo texto, ele revela a verdade que o texto enuncia, mas de modo tal que não a diz (...). A forma na qual se enuncia a objetivação literária é sem dúvida o que permite a emergência do real mais profundo, mais oculto (aqui, a estrutura do campo do poder e o modelo de envelhecimento social), porque ela é o véu que permite ao autor e ao leitor dissimulá-lo e dissimulá-lo para eles próprios”. (BOURDIEU, 1996: 48, 49)

Pode-se perguntar por que se deveria aceitar esta interpretação. Que tipo de evidência poderia ser apresentada em seu favor se o próprio romancista é amordaçado, incapaz de dizer o que na verdade vê, vendo sem na verdade ver? O argumento de Bourdieu tem a conveniência da infalsificabilidade, com uma vantagem adicional: o leitor em

busca de evidência pode ser da mesma forma imobilizado; incapaz de ver porque na verdade não quer ver.

O que dizer da afirmação de que Frédéric se complica por sua vida dupla, dedicada a campos sociais mutuamente exclusivos? Antes de tudo, o argumento é uma trivialidade – pessoas que tentam conciliar carreiras e estilos de vida mutuamente exclusivos freqüentemente fracassam, sobretudo se lhes falta a “vontade de vencer”. Nenhuma novidade em relação ao mais raso conhecimento de senso comum...

Em segundo lugar, a hipótese é falsa: a indecisão entre vocações e a dificuldade em conciliá-las simplesmente não existe na história de Frédéric. Suas últimas e vaguíssimas esperanças de se tornar um artista desaparecem, aliás, já nos primeiros capítulos do romance. Além disso, a maior parte destas suas efêmeras investidas tem motivação ulterior – a de impressionar a Sra. Arnoux. Considere-se um exemplo. Os primeiros dias de Frédéric em Paris, no início do romance, são dominados pela tentativa de localizar e estabelecer contato com os Arnoux. O jovem eventualmente se torna íntimo do marido, Jacques, que o convida para os jantares semanais em sua casa, onde reúne amigos do mundo artístico. Encontram-se aí artistas célebres, cujas figuras e comentários de fato empolgam Frédéric; mas tudo isto é secundário nas impressões do jovem, e se torna progressivamente irrelevante frente a obsessão por Marie Arnoux⁷. Frédéric teria desejado ser sexagenário e meio surdo se tal fosse o custo de receber a mesma atenção dispensada por sua musa a um ilustre pintor, de mesma descrição, presente aos jantares. A epifania que lhe acode na volta para casa, após uma destas reuniões, nos dá mais uma evidência clara do caráter acessório de seus interesses artísticos a esta época:

“Então, teve um desses arrepios da alma em que nos sentimos transportados a um mundo superior. Sentiu dentro de si um dom extraordinário, cuja finalidade desconhecia. E interrogou-se, a sério, se seria um grande pintor ou um grande poeta; e decidiu-se pela pintura, porque as exigências desse mister o aproximariam da Senhora Arnoux⁸. Então,

⁷ “Quase não falava durante aqueles jantares; contemplava-a. (...) Frédéric conhecia a forma de cada uma das suas unhas, deleitava-o ouvir o rogar do vestido de seda, quando ela passava junto das portas, aspirava às ocultas o perfume do seu lenço; o pente, as luvas, os anéis dela, eram para Frédéric coisas especiais, importantes como se fossem obras de arte. Quase vivas, como pessoas; a todas tinha afeto, e todas faziam crescer a sua paixão”. (FLAUBERT, 1959: 74).

⁸ A loja de Arnoux vendia, dentre outros artigos, material para pintura.

encontrara a sua vocação! Agora a finalidade da sua existência estava clara, e o futuro era infalível". (FLAUBERT, 1959: 68).

Frédéric logo aborta seus estudos de pintura. Não consegue se concentrar, absorto em devaneios sobre sua amada. Depois disso, a única empresa artística à qual se dedica dá-se anos depois, produto do tédio, durando somente alguns dias: de volta a Paris após herdar a fortuna do tio, ele pensa em compor valsas alemãs no piano que integrava a decoração de seu recém-montado palacete; e compra extensa coleção de clássicos, cuja leitura inconstante logo abandona. Frédéric dá menos importância a isto que à decoração de sua casa. Com efeito, as frustrações do protagonista no mundo do poder e do dinheiro não têm nada a ver com uma suposta vida dupla.

Outra violência ao texto de Flaubert se encontra no papel atribuído pelo sociólogo a Jacques Arnoux. Na interpretação deste personagem, assim como nos casos dos "acidentes necessários" e da funcionalização dos enlaces amorosos, vemos as particularidades contingentes que emprestam realismo a uma obra serem brutalmente reduzidas ao maniqueísmo de um esquema abstrato:

"As personagens-referências, Arnoux e Dambreuse especialmente, funcionam como símbolos encarregados de marcar e de representar posições pertinentes do espaço social. Não são 'caracteres', à maneira de La Bruyère, como acredita Thibaudet, mas acima de tudo símbolos de uma posição social (...)". (BOURDIEU, 1996: 19).

Muito pelo contrário: se a classificação de Arnoux como, sobretudo, um "caractere" pode ser contestada, não é porque ele representa algo mais abstrato, como uma posição no campo social, mas porque é inspirado ostensivamente em uma figura real; é menos típico que um tipo. O casal Arnoux é uma transposição de Maurice e Elisa Schlésinger para o romance, a última tendo sido o grande amor (acredita-se, platônico) da vida de Flaubert. Gérard-Gailly (1932) e Durry (1950) nos demonstram esta conexão. A vida de Elisa é também a vida de uma mulher virtuosa em meio a extravagância e à infidelidade do marido. Mas o nível de coincidência é mais minucioso. Nos *Carnets* de Flaubert, Durry encontra o projeto de uma "travessia no barco de Montereau; um colegial. Sra. Sch (lésinger), Sr. Sch (lésinger), eu. Obsessão mulher virtuosa e sensata (escoltada pelos filhos)". (DURRY,

1950. apud MAYNIAL, 1959: 7). Trata-se exatamente a primeira cena de *A educação sentimental*. Nesta passagem, Gérard-Gailly observa que “o episódio do xale é a transposição do incidente que assinalou o primeiro encontro de Flaubert com a Senhora Schlésinger, e que ele próprio narrou (...) nas *Mémoires d’un fou* (...)”. (MAYNIAL, 1959: 21). Também no início do romance, faz-se alusão marginal a um evento ligado a Maurice Schlésinger sem nenhum interesse para a narração, demonstrando a obsessão de Flaubert pelo casal. Por fim e sobretudo, o retrato de Maurice poderia perfeitamente ser usado como uma descrição de Arnoux:

“Homem ‘vulgar e jovial’, ‘meio artista, meio caxeiro-viajante’, tinha ‘um não sei que de plástico e ingênuo que sempre seduziu o grande surrador de burgueses’”. (GÉRARD-GAILLY, 1932. apud MAYNIAL, 1959: p. 18). “‘Homem pródigo e sovina’ (...). ‘Entusiasta e astuto. Capaz dos impulsos mais depravados e das mais cândidas vilanias. Déspota e escravo dos seus caprichos. Apaixonado pela mulher, e desejando todas as mulheres. Pai extremo, e que arruína, ou quase, a sua família. Destituído da mais elementar disciplina moral. Temperamento incompreensível, em que a natureza confunde as suas vozes mais opostas...’. Uma amiga da Sra. Schlésinger viu-a ‘de meias rotas, e não conseguindo obter outras novas. Ao mesmo tempo, o marido presenteava-a com um suntuoso casaco de peles, do qual ela não tinha a menor necessidade’”. (GÉRARD-GAILLY, 1932. apud MAYNIAL, 1959: p. 83).

Outro erro escandaloso de interpretação jaz no papel atribuído à mãe de Frédéric para explicar parte de sua precária internalização dos imperativos da vida burguesa. Como vimos, Bourdieu explica que isto teria se dado, em parte, por causa da ausência de uma figura paterna. A tese é muito estranha, aliás (sobretudo vinda de uma pessoa que fez a vida falando de sociedades humanas em geral). Por que uma mãe, sozinha, naquele contexto, estaria fadada a empreender uma débil transmissão, ao filho, dos princípios que subjazem a reprodução de sua classe social? Em contraste com esta suposição, vem logo à mente a imagem de inúmeras mães, solteiras ou viúvas, que, justamente por se encontrarem numa situação de vulnerabilidade e temerem pelo futuro dos filhos, redobram a atenção com que conduzem sua formação, ultrapassando freqüentemente o rigor a que

são submetidos aqueles que não são privados de uma figura paterna. É precisamente o caso da Sra. Moreau, tal como, aliás, a descreve, Bourdieu:

“Tornando-se viúva de um marido ‘plebeu’ que ‘morrera de um golpe de espada durante sua gravidez, deixando-lhe uma fortuna comprometida’, essa mulher de cabeça forte, saída de uma família de pequena nobreza de província, transferira para seu filho todas as suas ambições de restabelecimento social e lembrava-lhe continuamente os imperativos do universo dos negócios e do dinheiro, que se aplicam também aos negócios do amor”. (BOURDIEU, 1996: 25).

A descrição da Sra. Moreau, ao invés de confirmar, torna a tese ainda mais inverossímil. Como último contra-exemplo, há o do Sr. de Cisy, um dos colegas de Frédéric, descendente de nobreza da província, criado por *uma avó* devota que, ao contrário do amigo, segue exatamente o caminho que lhe reservara sua origem social: “Tendo convivido, no tempo de uma adolescência parisiense, como aliás a tradição o previa, com homens, costumes e idéias heréticos, não tardará a reencontrar o caminho, inteiramente reto, que o conduz ao futuro implicado em seu passado, ou seja, ao ‘castelo de seus ancestrais’, onde termina, como convém, mergulhado na religião e pai de oito filhos”. (BOURDIEU, 1996: 29). Ainda mais estranho é o papel que Bourdieu atribui à Sra. Arnoux na compreensão do fracasso da mãe de Frédéric:

“Ora, Flaubert sugere (especialmente na evocação do encontro final: ‘ele sentia algo de inexprimível, uma repulsa, e como que o horror de um incesto’) que Frédéric transferiu seu amor por sua mãe para a Sra. Arnoux, responsável pela vitória das razões do amor sobre as dos negócios”. (BOURDIEU, 1996: 25).

O “horror do incesto” se deve simplesmente à idade avançada da Sra. Arnoux, a qual Frédéric reencontra, quinze anos depois:

“Quando voltaram, a Senhora Arnoux tirou o chapéu. O candeeiro, pousado num consolo, iluminou-lhe os cabelos brancos. Foi como se recebesse uma pancada em cheio no peito . (...) Frédéric suspeitou que ela tivesse vindo para se oferecer; e teve um desejo dela mais

forte que nunca, furioso, enraivecido. Entretanto, sentia algo de inexprimível, uma repulsa, como o pavor de um incesto . Outro receio o deteve, o de mais tarde sentir nojo. Aliás, que complicação seria! – e, ao mesmo tempo por prudência e para não degradar o seu ideal, deu meia volta e pô-se a enrolar um cigarro”. (FLAUBERT, 1957: 236, 237).

O uso oportunista da citação é a forma que Bourdieu encontra para forçar sua interpretação controversa sobre o texto de Flaubert. Vejamos mais dois exemplos em que *As regras da arte* o descaracteriza.

O leitor de *A educação sentimental* se recorda que Frédéric rompe com a viúva do banqueiro Dambreuse, de quem estava noivo, quando ela ofende o ideal da Sra. Arnoux ao comprar um de seus objetos íntimos em leilão. Bourdieu interpreta que, ao fazer seu protagonista rejeitar um “bom partido” em nome do ideal de outra mulher, Flaubert estaria assim afirmando o valor da arte pura, acima das razões do dinheiro. (BOURDIEU, 1996: 39). Quem leu o romance sabe muito bem que naquele momento a viúva já deixara de ser um “bom partido”, porque seu moribundo marido descobre ou suspeita da traição da esposa, negando-lhe a herança antes de morrer. Ao deixar a viúva de Dambreuse pela preservação do ideal da Sra. Arnoux, no episódio do leilão, Frédéric não sacrifica nada, porque a fortuna em questão já não estava a seu alcance.

Por fim, não há nada de “necessário” nos insucessos mundanos de Frédéric: fosse Dambreuse um Charles Bovary, Frédéric poderia ter se tornado milionário. Já seus infortúnios em política à época da revolução de 48 resultam de sua própria inépcia e da sabotagem de Sènècal. É verdade que o fracasso de Frédéric não é só má-sorte e sabotagem, mas é sobretudo resultado de sua apatia, ou de sua falta de “vontade de vencer”, como quer Bourdieu. Isto é o que sobra de verdadeiro em sua análise da trama do romance: nada que a leitura mais superficial e apressada falhe em perceber.

1.4 – Três por um

Observou-se anteriormente que a “fórmula geradora” identificada por Bourdieu explica, ao mesmo tempo, 1) a relação de Flaubert com a arte e com as ambições burguesas; 2) a gênese de *A educação sentimental*; e 3) a trajetória de Frédéric. Os críticos tradicionais aqui mencionados, em contraste, trataram destas esferas separadamente – nenhum deles encontrou tão íntima associação entre os três fenômenos. Tratou-se do

terceiro tópico – a trajetória de Frédéric – na seção anterior. Vejamos agora um exemplo de análise do segundo na crítica tradicional; o da gênese do romance. A discussão das idéias morais e políticas do autor pode iluminar o tratamento dado a alguns personagens, eventos, e temas. No episódio do saque às Tulherias, o enfoque pouco lisonjeiro dispensado ao tipo popular⁹ se torna bastante compreensível quando se sabe do cinismo anti-democrático¹⁰ de Flaubert e de suas censuras a Hugo (bem como a Balzac, pelo outro extremo) por ser demasiadamente indulgente em relação às camadas baixas. Esta mesma atitude, somada ao balanço de suas leituras do socialismo utópico¹¹, esclarecem, por sua vez, o tom em que Sènècal¹² é apresentado. O oposto deste personagem, o inocente e idealista Dussardier, associa-se, por sua vez, à crença de que virtude moral em tipos populares é quase sempre atributo de indivíduos sem muita inteligência. Felicité, de *Um coração simples*, é outra manifestação literária desta posição. Todos os personagens burgueses no romance, com a exceção de Marie Arnoux, são pintados nas costumeiras cores de seu desprezo por esta classe.

Assim, para o crítico tradicional, falar da gênese de *A educação sentimental* é salientar características de Flaubert e explicitar suas intenções criativas, por meio das quais torna inteligíveis alguns traços do romance. Outra coisa, embora entrelaçada com a primeira, é falar da formação de traços pessoais de Flaubert – de como ele veio a cultivar

⁹ “The description of the mob’s invasion of the Tulleries is a crescendo of violence and obscenity in four movements. Frédéric and Hussonet first see the onrushing crowd, and hear a huge *mugissement* (roar) and *piétinement* (tramping) suggesting a herdlike stampede. “Heroes don’t smell good”, tersely comments Hussonet. Then, after the throne is occupied by a brutish representative of the proletariat, joy becomes frantic. The “canaille”, the vile rabble, begins to tear, break, defile. Finally, a lecherous curiosity propels them to the queen’s chamber, and delinquent types wallow in the beds of the princesses, possessed by a bestial desire to commit vicarious rape”. (BROMBERT, 1966: 158).

¹⁰ Em carta a George Sand: “Sou grato a Badinguet (...). Ele restaurou meu desprezo pelas massas e meu ódio pelo povo”. (Napoleão III escapou da prisão em 1846 disfarçado de trabalhador, com o nome “Badinguet”). Em outra carta, Flaubert vocifera: “Todas as bandeiras foram tão manchadas com sangue e merda que é tempo de acabar com todas elas. (...). A grande virtude deste reinado – o de Napoleão III – será a de provar que o sufrágio universal, apesar de pouco menos detestável, é tão estúpido quanto o direito divino!”. (FLAUBERT, 2001).

¹¹ “(...) uma característica saliente que todos eles compartilham (...) é um ódio pela liberdade, um ódio pela Revolução Francesa e pela filosofia. Eles todos pertencem à Idade Média, suas mentes estão enterradas no passado. E que mediocridades pretensiosas! Seminaristas à solta ou contadores com um toque de febre. (...) Os burgueses não entenderam nada disso, mas perceberam instintivamente o que forma a base de todas as utopias sociais: tirania, anti-natureza, morte da alma(...)”. (FLAUBERT, 2001).

¹² Sènècal é um tipo saint-justino – democrata em abstrato, déspota por temperamento. Flaubert explora esta contradição até o limite da fábula: este tipo sinistro acaba por trair seus ideais, servindo o golpe de 51 como policial. Ele assassina seu fiel e idealista amigo, também revolucionário, Dussardier, quando este protestava contra o derrubada da República.

suas posições morais; seus talentos e preferências artísticas; e, no caso específico de que trata Bourdieu, sua relação com a arte e as aspirações mundanas, o primeiro item do pacote promocional de *As regras da arte*.

1.5 – Flaubert e a arte

Viu-se que Bourdieu insiste na identidade entre as estruturas sociais encontradas em *A educação sentimental*, operando sobre Frédéric, e aquelas que teriam fomentado a autonomização do campo literário e as tomadas de posição de Flaubert. No entanto, para começar, as primeiras não são iguais às últimas, tais como qualificadas pelo sociólogo na análise histórica que se segue ao prólogo. Para Bourdieu, Flaubert e sua geração estão encurralados entre a arte social e a arte burguesa, enquanto Frédéric divide-se (1) entre o poder (Sra. Dambreuse) e a arte (Rosanette e Sra. Arnoux) ou (2) entre dois tipos de arte burguesa (representadas por Rosanette e a Sra. Dambreuse). Em “Flaubert analista de Flaubert”, não há referência ao segundo pólo, o da arte social, um dos fundamentos da análise histórica que se segue. Se Flaubert transitou num espaço social análogo ao de Frédéric, não foi tal como o caracterizou Bourdieu.

Mesmo ignorando-se o prólogo, a socioanálise de Flaubert e sua geração, empreendida no primeiro capítulo de *As regras da arte*, simplesmente não resiste aos fatos históricos. Bourdieu acredita que cada tipo de arte favoreceu o recrutamento de indivíduos oriundos de estratos específicos: a arte social atraindo as classes populares; a arte burguesa, os filhos da burguesia de negócios; e a arte pura, a prole dos que exerciam profissões “intelectuais”, como a medicina e a advocacia, (além dos descendentes da nobreza tradicional). Para o sociólogo, a defesa da arte pura, no campo artístico, seria uma posição “homóloga” à da burguesia ilustrada no campo do poder. Os filhos desta burguesia ilustrada atuando no campo artístico teriam herdado dos pais o desprezo aristocrático pelas classes populares e pela burguesia dos negócios, por sua vez identificadas com a arte social e com a arte burguesa, respectivamente. (BOURDIEU, 1996: 105).

No entanto, não é verdade que, como argumenta Bourdieu, os representantes da arte burguesa se diferenciavam dos da arte pura, em termos de origem social, por serem filhos de uma burguesia de negócios, contrastando com a origem nobre ou de burguesia ilustrada de Flaubert e seus pares. A maioria dos ícones da arte burguesa, nomeados pelo sociólogo, eram também filhos da burguesia ilustrada: Maxime du Camp era, como Flaubert, filho de

um renomado cirurgião; Feuillet, de um prestigioso advogado, assim como Ponsard e Janin; Augier, neto de um romancista, era também filho de “capacidades”. Do mesmo modo, muitos médicos, advogados, e demais “capacidades” eram também leitores de folhetins.

Além disso, supondo-se que os artistas burgueses fossem de fato filhos de negociantes, e os “puros”, de burgueses ilustrados, o que na exposição de Bourdieu nos garante que a conexão não seja simples coincidência? Trata-se de um punhado de indivíduos e nem o estatístico mais permissivo ousaria enxergar aí alguma conexão significativa (muito menos uma relação de causalidade). Pode-se dizer que Bourdieu remedia isto com a elucidação e confirmação de conexões históricas concretas, caso por caso, que o eximem destes escrúpulos nomotéticos. De fato, Bourdieu oferece uma explicação psicológica intencional: sujeitos desde o berço inspirados por sentimentos aristocráticos teriam recusado as opções de arte com as quais identificaram os próprios objetos de seu desprezo de classe. Mas a confirmação desta hipótese precisaria ir muito além da simples constatação de que artistas “puros” eram filhos da burguesia ilustrada, e os demais, oriundos das classes populares ou da burguesia de negócios, conforme o caso. Subsistem ainda uma série de contingências que precisariam ser contempladas. E se os defensores da arte pura não houvessem herdado estes sentimentos de classe de seus pais? E se eles não associassem arte burguesa à burguesia de negócios e arte social às classes populares? Todos estes são cenários plausíveis que não poderiam ser refutados pela simples correlação, *sem confirmação de conexões concretas*, entre origem social e opção de arte.

Sobre as influências reais do movimento da arte pela arte, desnecessário dizer, não há neste estudo espaço suficiente para uma consideração adequada. Vale, no entanto, ressaltar três fatos importantes a se contrapor à análise de Bourdieu. O primeiro é que a imagem do artista puro, dedicado a uma atividade qualitativamente superior às ocupações mundanas e delas independente, é invenção muito mais antiga que a geração de Flaubert e Baudelaire¹³. Boa parte da poesia romântica se caracteriza por este destacamento altivo, pelo refúgio na arte contra os absurdos do mundo. O historiador Martin Warnke, em seu livro *O artista da corte*, remonta a “consciência autônoma da arte e dos artistas” a uma

¹³ Agradece-se ao Prof. Luís de Gusmão por este esclarecimento.

período ainda mais antigo: à Baixa Idade Média. O livro polemiza com uma auto-imagem dos artistas à época do Iluminismo, onde sentimentos anti-monárquicos haviam caracterizado a corte como ambiente inóspito a uma arte verdadeiramente livre e criativa. Para os iluministas, teria sido a burguesia quem libertara os artistas desta masmorra criativa ao abrigá-los nas cidades em formação, nos séculos XIV e XV. Warnke observa, em contraste, que fora precisamente a integração do artista à corte, na passagem da Idade Média para a Moderna, que o libertara dos grilhões das corporações de ofício, onde ele se encontrava indiferenciado em relação ao mero artesão. É a partir desta benece estatal que germina, pela primeira vez, a representação do artista como um ser dotado de aura diversa, acima dos homens comuns. Ou seja, a burguesia teria roubado da corte “o crédito pela libertação da arte”.

O segundo fato a ser contraposto à análise de Bourdieu é que Flaubert não *inventa* muita coisa em termos de posições artístico-ideológicas a se tomar. A maioria de suas idéias gerais sobre arte já se encontravam em Gautier, o qual Flaubert lera com entusiasmo desde a adolescência, e do qual eventualmente tornou-se amigo, antes de escrever seu primeiro romance publicado, *Madame Bovary*. Em sua biografia de Flaubert, Geoffrey Wall (2001) destaca a leitura de *Voyage en Espagne*, do mestre parnasiano, cujos ataques à banalidade dos gostos burgueses já excitavam o jovem Gustave. Alguns bons anos antes de Flaubert, Gautier já fazia uma arte pela arte, já dissociava beleza da escolha do objeto, abandonando o lirismo solto em favor do estilo sóbrio e arduamente trabalhado. Ainda mais importante sobre Flaubert foi a influência de Louis Bouilhet, de quem ele se tornou íntimo em 1846, quando com vinte e cinco anos ainda definia suas idéias gerais sobre arte. Adepto entusiástico do movimento da arte pela arte, Bouilhet se tornou um verdadeiro mentor intelectual de Flaubert. Suas opiniões eram de longe as mais valorizadas, a ponto de, após sua morte, Flaubert repetidamente declarar que não havia mais muito sentido em continuar escrevendo. É um ano depois de se tornar seu amigo íntimo que o escritor expressa pela primeira vez as dificuldades da forma trabalhada, tendo abandonado a fluência lirista anterior. Trata-se de um livro escrito junto com Du Camp, sobre sua viagem à Bretanha, em 1847. (Flaubert ficou encarregado dos capítulos ímpares). Em carta a Louise Colet, de 1852, ele afirmaria: “este livro me deu muitos problemas, foi o primeiro que escrevi com dor e dificuldade”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 170). Em 1847,

quando o redigia, também em carta a Louise Colet, aparecem, pela primeira vez, os lamentos que se tornariam sua marca registrada:

“Você me pede notícias de nosso livro, meu e de Max. Você precisa saber que eu sou assediado pela escrita! Estilo, que é uma coisa que levo a sério, perturba meus nervos terrivelmente, me enfurece, fumeço com ira. Há dias quando estou doente disto tudo, e noites quando estou com febre. Quanto mais avanço mais incapaz me torno de expressar a Idéia. Que louca e estranha ocupação: passar-se a vida desgastando-se por causa de palavras, e suando todo o dia para polir frases. Há horas, é verdade, quando se experimenta grande alegria; mas ao preço de tanto desencorajamento e amargura se compra este prazer! Hoje, por exemplo, gastei oito horas corrigindo cinco páginas, e acho que trabalhei bem! Imagine o resto! É lamentável! (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 170, 171).

O último fato a ser contrastado com a análise de Bourdieu é que o que levou o escritor de *A educação sentimental* a seguir por estas vias tem muito pouco a ver com fatores macrossociais. Além do contato com Gautier e Bouilhet, singularidades biográficas, na maior parte acidentais, cumpriram um papel dominante. É o que constatamos no fabuloso estudo crítico e biográfico *Flaubert, the making of the master*, de Enid Starkie. Literato precoce, Flaubert já suspirava uma melancolia byroniana desde antes da adolescência. Não sem afetamento, dada sua idade, já se excitava com o refúgio na arte contra os “absurdos da existência”. Neste sentido, Flaubert já era então adepto da arte pela arte. Por outro lado, chegou aos vinte anos como um “artista burguês”, tal como definido por Bourdieu, não só pelos sonhos de glória, insuflados por Du Camp, mas também pela forma que, apesar dos vislumbres pontuais do gênio em formação, era sobretudo de um lirismo expansivo, não raro convencional. Este primeiro período se encerra com os estudos de Direito em Paris, os quais Flaubert inicia contra sua vontade, por determinação do pai. A correspondência desta época revela um jovem atormentado pelas obrigações de uma matéria que não lhe despertava o mínimo interesse. São nestes dias extremamente infelizes, sem tempo para nada mais além de códigos, que os prazeres cotidianos, imanentes, da literatura se tornam, por contraste, ainda mais evidentes para Flaubert.

O abraço da atividade literária como um fim em si mesmo, desvinculada de aspirações de sucesso e reconhecimento, recebe um impulso decisivo no evento que interrompe os estudos de Direito: a doença nervosa de Flaubert. No segundo ano, o jovem sofre um ataque, aparentemente epiléptico, que o deixou à beira da morte. As crises se repetiram por um tempo, de modo que seu pai acabou por dispensá-lo de suas obrigações de estudante. Reduzido à condição de inválido, Flaubert experimentou uma sensação paradoxal de libertação. Apesar de privado dos prazeres e aventuras da vida bastante ativa que levava até ali, a doença nervosa não é encarada com pesar, nem mesmo com resignação. Dois anos após os primeiros ataques, escrevia a Ernest Chevalier:

“Eu estou agora quase assentado em meu molde, e eu vivo de uma forma calma e regular, me ocupando quase exclusivamente com literatura e história. Retomei o grego, e continuei perseverando nele e em meu mestre Shakespeare, o qual leio com amor crescente. Nunca vivi anos melhores do que os dois que acabaram de passar, porque eles foram os mais livres, os menos impedidos em seu desenvolvimento. Eu sacrifiquei muito para esta liberdade, e estou preparado para sacrificar muito mais”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 119).

Além da alforria em relação aos estudos, Flaubert enxerga um quê de iluminação mística nos ataques, os quais viria a considerar como um divisor de águas em sua vida. Pouco mais de um ano após o primeiro ataque, escrevia a seu amigo Alfred Le Poitevin: “minha doença nervosa tem sido a transição entre dois estados”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 118). Para Louise Colet, no ano seguinte:

“Eu tive duas existências completamente distintas; eventos externos foram o símbolo do fim do primeiro e o nascimento do segundo; tudo isto é matemático. Minha vida ativa e passional, cheia de emoção e movimentos contraditórios, e de sensações múltiplas, acabou quando eu tinha vinte e dois anos. Naquele tempo eu dei grandes avanços e algo diferente veio”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 118).

Dois meses depois, à mesma destinatária:

“Não, eu não desprezo a fama; não se pode desprezar o que não se pode atingir. Mais do que qualquer um, meu coração costumava bater ao som desta palavra. Antigamente eu costumava gastar longas horas sonhando-me triunfos cintilantes, cujas aclamações costumavam me fazer tremer como se eu as já ouvisse. Mas, não sei porque, um belo dia, acordei completamente livre deste desejo, e mais completamente do que se este fosse realizado. Se uma pessoa tem algum valor, correr atrás do sucesso é arruinar-se deliberadamente, e buscar glória é talvez perder-se inteiramente”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 128).

Com grande perspicácia, Starkie observa que o abandono das aspirações de glória mundana transparece numa inflexão da abordagem do primeiro *A educação sentimental*. Interrompido antes da mudança para Paris, este livro é retomado após as crises. A mudança de tom é um tanto abrupta, desajeitada, tornando improvável que o redirecionamento tenha sido uma questão de concepção (mas de falha desta, na verdade, como observa a maioria dos críticos):

“From the outset, [Flaubert] conceived the two characters, Henry and Jules, as a contrast to one another; but, after his illness, Jules began to take on for him a new importance, becoming the spokesman for his recent ideas and expressing his new philosophy of art. We find, in the novel, the sentimental education of the two young men. At first the author was, obviously, more interested in Henry, who was then really a hero, than in Jules. Henry’s sentimental education is an effort at adaptation to the world as it is. He accepts it in the end, making his peace with it and becoming blunted by it. He finally makes great success of life in a worldly way, but he thereby loses his soul and becomes a bourgeois. This is why some critics see in him a deliberate portrait of Maxime Du Camp, but Flaubert himself shared these ambitions in his youth, before the great change in his life. (...) Henry fails in love but so, too, does Jules. This at first turns the latter in on himself, making him hate the world and see himself as a Byronic hero. He even contemplates suicide, but eventually becomes inured to his misery. (...) Eventually he reaches serenity in his conception of art, believing that the artist must be able to understand everything, the present and the past, the living and the inanimate; only then would he be able to reach the forgetfulness of self which is peace”. (STARKIE, 1969: 124, 125).

A esta guinada corresponde um distanciamento relativo em relação ao ambicioso Du Camp, que nesta época protestava, enciumado, contra a reaproximação com Alfred Le Poitevin, amigo de infância de Flaubert, com idéias bastante distintas sobre arte:

“Você viu felicidade onde ela não existe, você se entusiasmou com coisas insignificantes, cujo lado artístico não poderia ter lhe cegado para seu aspecto horrível e ridículo. Você negou seu próprio coração. Você gozou impiedosamente de coisas sagradas; você que tem uma inteligência nobre, você se fez o macaco de um ser corrupto, de um grego da decadência, como ele próprio se denomina (...)”. (DU CAMP apud STARKIE, 1969: 122).

Já se mencionou a influência decisiva de Bouilhet, de quem Flaubert se aproximou em 1846. Além de Bouilhet, o remate das atitudes gerais de Flaubert em relação à arte será decidido por eventos ocorridos entre a morte de Le Poittevin, em 1848, e a redação de *Madame Bovary*, concluída em 1856. Profundamente tocado pela morte do amigo, Flaubert decide levar a cabo a composição do (primeiro) *La tentation de Saint Antoine*. A homenagem ao defunto transparece não só na escolha de um tema da Antiguidade, interesse que partilhava com ele, mas também na recaída em um romantismo fervoroso e exótico¹⁴. “As agruras do estilo” eram assim abandonadas em favor do lirismo fluente de outrora. Após mais de dois anos de trabalho, Flaubert leu o manuscrito para Du Camp e Bouilhet, que convergiram na enfática condenação dos exageros românticos da obra, e no temor pelo impacto destrutivo deste retrocesso sobre o talento do amigo. Flaubert se decepcionou brutalmente, pois teria se empolgado bastante com o que acabara de escrever, a ponto de declarar, antes de iniciar a leitura: “se vocês não gritarem de excitação, isto só poderá significar que nada mais é capaz de emocioná-los”. (DU CAMP apud STARKIE, 1969: 181). O jovem precisou de muitos meses para se recuperar da depressão que se seguiu a este choque, mas, um vez curado, se mostrou grato pela intervenção dos amigos. Em carta a Du Camp, declarava: “eu estava esburacado com o câncer do lirismo; você me operou dele, mas foi somente no último minuto, e eu urrei de dor”. (FLAUBERT apud STARKIE, 1969: 182). É importante ressaltar que Du Camp tem uma influência central no

¹⁴ Le Poittevin escrevera poesia de forte tonalidade romântica.

afastamento de Flaubert em relação a traços que Bourdieu associa à “arte burguesa”, à qual Du Camp seria vinculado.

Um aforista diletante, cético das capacidades de aprendizado humanas, já dizia que ninguém aprende com os erros; só com acertos. Pode-se dizer que em alguma medida isto também se aplica a Flaubert. É talvez um pouco redundante notar que o que levou Flaubert a abraçar definitivamente a arte pela arte, a prosa realista, sóbria, mas meticulosamente esculpida, tenha sido o fato de que a execução destes princípios, em *Madame Bovary*, tenha resultado tão extraordinariamente bem.

Vemos assim que uma análise muito mais sofisticada da relação de Flaubert com a arte pode ser encontrada num exemplar de pesquisa monográfica, a qual é acusada *in toto*, por Bourdieu, de reducionismo à origem social:

“Se é preciso combater incessantemente a tendência a reduzir a explicação pela relação entre um habitus e um campo à explicação direta e mecânica pela ‘origem social’, é sem dúvida porque essa forma de pensamento simplista é encorajada pelos hábitos da polêmica ordinária que faz um grande uso do insulto genealógico (“Filho de burguês!”) e pelas rotinas da pesquisa, tanto monográfica (“o homem, a obra”) quanto estatística”. (BOURDIEU, 1996: 103).

Na melhor das hipóteses, Bourdieu oferece um reducionismo pouco menos grosseiro que outras sociologias. Sua explicação é ainda exageradamente reduzida à origem social; é ainda, ostensivamente, um “insulto genealógico”. O sociólogo afirma que a recusa da arte burguesa e da arte social se dá pela interação entre um *habitus* de burguesia ilustrada com um campo que oferece apenas posições associadas ou à classe burguesa negociante ou às classes populares, respectivamente. Como se viu, origem social não explica a diferença entre artistas puros e artistas burgueses, os quais tiveram origens bastante similares. A análise sociológica de Flaubert em particular é igualmente equivocada e reducionista.

Starkie acerta porque chega mais perto do Flaubert real. E consegue fazê-lo porque é, antes de tudo, uma erudita: enquanto Bourdieu se ampara num punhado de frases célebres do escritor, ela teve o cuidado de aprofundar-se em sua biografia, imergindo em documentação, e multiplicando o número de fontes que suportam sua análise. No entanto,

Starkie supera Bourdieu por um motivo ainda mais fundamental: ela não está empenhada em consagrar variáveis sociológicas específicas, de cuja preeminência depende (porque “ignoradas” por análises concorrentes) a superioridade da sociologia (bourdieusiana). O ecletismo monográfico que decora *Flaubert, the making of the master* é um delicioso antídoto contra os gritos-de-guerra metodológicos que infestam *As regras da arte*.

1.6 – A sombra do pórtico

Ao se ler “Flaubert analista de Flaubert”, tem-se a impressão de que Bourdieu está a falar das engrenagens de um relógio, não de um romance sobre a vida real. Topa-se com coisas paradoxais como “acidentes necessários” – eventos aparentemente aleatórios influenciando a trajetória do protagonista, mas que não seriam nada mais que injunções dos campos mutuamente exclusivos, impondo sua inconciliabilidade ao personagem. Como vimos, a alegada conexão estrutural entre campos sociais e estes acidentes, mediada pelos enlaces amorosos de Frédéric, não passa de uma analogia imputada por meio de um parapsicanalismo dogmático. Não se apresenta nenhuma evidência da conexão concreta entre estas duas realidades ou da intenção analógica de Flaubert¹⁵; nada que nos convença de que estes acidentes não foram concebidos como de fato... acidentes; nada necessários, portanto. Em suma, tudo que constitui o fluxo idiossincrático, freqüentemente acidental, das biografias retratadas num romance é reduzido a uma necessidade, a um epifenômeno de estruturas sociais. Resume-se a obra a uma “experimentação sociológica”, comparando-se seus personagens a “partículas em um campo de forças”. (BOURDIEU, 1996: 24).

Este espírito de sistema se revela ainda mais aberrante por se estar tratando do “romance sem trama”¹⁶ do escritor francês. Num artigo que *o próprio Flaubert* qualificou de “soberbo”¹⁷, Emile Zola define o que acreditava ser o traço distintivo do livro:

“Gustave Flaubert recusava toda fabulação romanesca e central. Ele queria a vida ao dia-a-dia, em sua seqüência contínua de pequenos incidentes vulgares, que acabam por

¹⁵ Flaubert poderia muito bem ter criado um mundo de causalidade analógica... ou fantástica, onde operam forças e entidades inexistentes no mundo real, tais como fadas, duendes, e... campos sociais.

¹⁶ Quando escrevia *Madame Bovary*, Flaubert teria revelado o desejo de escrever um romance desta natureza. (STARKIE, 1971).

¹⁷ Ver NADEAU, 1972: 192.

fazer um drama complicado e temível. Não episódios preparados de forma pormenorizada, mas a aparente descostura dos fatos, o suceder ordinário dos eventos, os personagens se encontrando, depois se perdendo, e então se encontrado de novo, até que eles tenham dito sua última palavra: nada mais que as figuras de passantes trombando em uma calçada. Estava aí uma das concepções mais originais, mais audaciosas, mais difíceis de realizar que tenha alguma vez tentado nossa literatura, à qual, todavia, não falta ousadia. E Gustave Flaubert levou seu projeto amplamente até o fim, até esta unidade magistral, esta vontade na execução que fazem sua força. (...) Ele segue impertubavelmente seu caminho, qual que seja o tédio de sua tarefa, não procedendo, como Balzac, pelos pedaços de uma análise meditada¹⁸ (...)”. (ZOLA apud NADEAU, 1972: 193).

Semelhante análise, realizada exclusivamente com conceitos de senso comum, soa infinitamente mais sofisticada e verdadeira que as formulações teoricistas de Bourdieu, engenhosas, mas empiricamente vazias. O maniqueísmo modelar do sociólogo nos cega para o que, segundo muitos, se tornou um dos mais louváveis atributos de *A educação sentimental*: a substituição de uma estrutura convencional, de uma trama bem amarrada, esquemática, por uma história que se desenlaça em meio a acontecimentos díspares, pouco dramáticos, e sem propósito claro; “como a própria vida”, nas palavras de Banville. Esta concepção segue considerada como uma das maiores realizações na história recente da literatura, elevando Flaubert à posição de mestre de toda uma geração de célebres discípulos, dentre os quais fulguram Zola, Maupassant, Huysmans, sem falar naquele que conduziu *le roman non-romancé* a uma de suas expressões mais radicais: Marcel Proust. (NADEAU, 1972: 194).

Mas, afinal, o que leva Bourdieu ao erro? Em tributo à análise do sociólogo, explique-se isto com uma metáfora, encontrada na inestimável obra de José Guilherme Merquior (1985) sobre um colega de Bourdieu no Collège de France. Ao ver a elipse do Sujeito, num quadro de Velásquez, onde a história da arte evidenciara um simples auto-retrato, Foucault estaria erguendo “um pórtico encantador para o elegante edifício conceitual que é *As palavras e as coisas*”. (MERQUIOR, 1985: 73). Embora se possa relutar em atribuir equivalente mérito “arquitetônico” ao livro de Bourdieu, é clara a

¹⁸ Grifo meu.

similaridade da projeção, no romance, de um postulado teórico: ao enxergar a oposição entre arte pura e arte mercenária em *A educação sentimental*, tenta-se conectar sua interpretação com os argumentos de *As regras da arte*. O resultado, como se viu, foi desastroso.

1.7 – Uma omissão grave

Na introdução de *As regras da arte*, Bourdieu observa que a delimitação das determinações sociais de uma obra não desqualificaria um gênio; temor duma vertente da crítica literária, de inspiração existencialista. Estes críticos estariam presos a um ideal romântico do artista, flutuando sobre toda determinação social. Reduzi-lo a suas causas, sob esta perspectiva, resultaria em sua dissolução. Para Bourdieu, no entanto, tal procedimento é que permitiria a apreensão bem proporcionada da genialidade, ao isolar o que não se pode atribuir a causação social, oferecendo “uma visão mais verdadeira e, em definitivo, mais tranquilizadora, porque menos sobre-humana, das conquistas mais altas da ação humana”. (BOURDIEU, 1996: 16).

Ao irrealismo romântico, Bourdieu contrapõe somente a sociologia e a evocação literária da vida literária, a qual, desprovida de rigor, faria um uso “liberto e libertador” das referências históricas. A história da literatura e o gênero biográfico documental são convenientemente omitidos. Como vimos, se Bourdieu somente insufla o furor transcendentalizante ao incorrer em repetidos reducionismos, estes gêneros já há muito nos oferecem um ponto de apoio contra a “hagiografia literária”. Fornecem-nos inúmeros exemplos de como a análise, sem abandonar rigor documental e argumentativo, pode conservar a liberdade e a singularidade do autor, não porque se detém diante de uma potencial heresia, mas porque nunca consegue transpor certo limiar, renovando sucessivamente nosso pasmo frente ao mistério que envolve uma grande obra literária.

2 – Dickens: “uma leitura foucauldiana”

Não se sabe ao certo se M. Foucault descreve um mecanismo ou uma maquinação.

Jacques Léonard

The novel and the police, de D. A. Miller, é uma aplicação da teoria foucauldiana do poder à crítica de romances vitorianos. A obra estaria, assim, menos preocupada com a “polícia” que com formas mais sutis de controle social, designadas por Foucault pelo termo de “disciplina”. Nas páginas introdutórias do livro, Miller expõe seu entendimento (bastante ortodoxo) do conceito foucauldiano ao defini-lo em termos: 1) do mecanismo panóptico, que vigia, mantendo-se invisível aos vigiados; 2) de sua difusão através de uma série de instituições, inidentificável, no entanto, com qualquer delas; 3) de um regime da norma, onde não só práticas mas, sobretudo, discursos contribuem na adequação de indivíduos aos comportamentos socialmente funcionais; e 4) da cumplicidade do próprio sujeito dominado no exercício da dominação. (MILLER, 1988: viii).

Os romances vitorianos são assim analisados em termos de sua contribuição às práticas disciplinares. No caso de *Oliver Twist*, analisado no capítulo I, esta contribuição se daria pela construção de uma imagem da vida familiar como protegida, pelo menos parcialmente, da ingerência de poderes (disciplinares) que rondam seu exterior. Esta exaltação do lar vitoriano como reino da liberdade serviria à ocultação de uma bateria de práticas disciplinares operando em seu interior, tornadas, assim, na obscuridade, mais eficientes, por se tornarem de mais difícil percepção por suas vítimas. Todavia, mais adiante em sua análise, Miller altera sua hipótese. Como veremos, para o crítico, *Oliver Twist* passa a se caracterizar, na segunda versão do argumento, não por uma ocultação das práticas disciplinares no interior da família, mas por sua pintura idealizada como algo menos intrusivo e violento que os poderes externos ao ambiente doméstico. A funcionalidade desta distorção seria, no entanto, a mesma da ocultação: diminuir a resistência de aplicação da disciplina (pois indivíduos convencidos de sua benignidade seriam menos hostis a suas intervenções). Em *Bleak house*, analisado no capítulo III, o crítico afirma que, ao lado da ocultação dos poderes disciplinares supostamente operando no interior da família, outra função ideológica seria exercida pela forma do romance. Na

seção 2.2, estes argumentos serão melhor precisados.

2.1 – *Oliver Twist*

Neste romance, o destacamento da família seria possibilitado pelo desenho de um “cordão sanitário”, confinando a atuação da polícia a um meio separado de delinquentes. Este é o mundo onde circulam Oliver e seus pares, desde a *workhouse* à delinquência urbana. É o mundo onde também estariam presos seus algozes – policiais, bedéis, e magistrados¹⁹. A este círculo contrapõe-se o lar de classe média, que resgata Oliver pelas mãos do Sr. Brownlow, do Sr. Losberne, e dos Maylies. A crítica dickensiana do meio delinquente seria alavancada, assim, pelo contraste com a paz e a tranquilidade destes paraísos domésticos, não só livres da miséria, mas, sobretudo, da polícia.

Como alertado acima, a partir de certo momento, Miller altera sua argumentação: ele deixa de acusar Dickens de ocultar poderes em operação no lar vitoriano, para salientar que ele, na verdade, retrata, sim, a vigência de um poder policial suplementar em *Oliver Twist*, de uma justiça privada empreendida por indivíduos de classe média:

“Such division as does surface between law and its supplement seems to articulate a deeper congruency, as though the text were positing something like a doctrine of ‘separation of powers’, whereby each in its own sphere rendered assistance to the other, in the coherence of a single police action. Thus, while the law gets rid of Fagin and his gang, the amateur supplement gets rid of Monks”. (MILLER, 1988: 7, 8).

O mais interessante, no entanto, é que este poder para-policial não se resumiria a

¹⁹ “A large part of the moral shock *Oliver Twist* seeks to induce has to do with the coherence of delinquency, as a structured milieu or network. The logic of Oliver’s ‘career’, for instance, establishes workhouse, apprenticeship, and membership in Fagin’s gang as versions of a single experience of incarceration. Other delinquent careers are similarly full of superficial movement in which nothing really changes. The Artful Dodger’s fate links Fagin’s gang with prison and deportation, and Noah Claypole discards the uniform of a charity boy for the more picturesque attire of Fagin’s gang with as much ease as he later betrays the gang to become a police informer. Nor is it fortuitous that Fagin recruits his gang from institutions such as workhouses and groups such as apprentices, or that Mr. and Mrs. Bumble become paupers “in that very same workhouse in which they had once lorded it over others”. The world of delinquency encompasses not only the delinquents themselves, but also the persons and institutions supposed to reform them or prevent them from forming. (...) Police and offenders are conjoined in a single system for the formation and re-formation of delinquents”. (MILLER, 1988: 4).

marginais, mas se estenderia ao restante da sociedade e ao próprio Oliver, quando este se encontra sob proteção do mundo de classe média. Isto transpareceria no “interrogatório” ao qual ele é submetido pelo Sr. Brownlow²⁰. O eco de Foucault é claro: o “interrogatório” visa não só produzir uma “história” que possibilite integrar o garoto à respeitabilidade de classe média, mas também, ao constituí-lo como objeto de conhecimento, exercer poder sobre ele. (MILLER, 1988: 9). Além disso, o poder para-policial se manifestaria na nova rotina disciplinar de Oliver; nas normas que regulam seu lazer e seus estudos na casa dos Maylies. Por baixo da aparência de gentileza deste lar (e através dela), Oliver seria submetido ao sistema de poder da família, esta se revelando como mais uma instituição disciplinar, juntamente com a polícia.

Assim, uma vez alterado, o argumento de Miller é o de que *Oliver Twist* não oculta a função policial exercida na vida cotidiana, mas, antes, torna-a visível no lar de classe média. Por que afirmar, então, que *Oliver Twist* colabora com o poder disciplinar? Se não há ocultação de poderes no seio da família, que tipo de contribuição ideológica o romance de Dickens poderia oferecer às práticas disciplinares? A resposta de Miller é que, neste romance, as similaridades entre polícia e seu suplemento seriam radicalmente relativizadas em favor do último, apresentado como um poder *discreto*, menos invasivo:

“What most sharply differentiates the legal economy of police power from the ‘amateur’ economy of its supplement is precisely the latter’s policy of discretion. (...). Rendered discreet by disavowal, discipline is also thereby rendered more effective (...). Inobtrusively supplying the place of the police in places where the police cannot be, the mechanisms of discipline seem to entail a relative relaxation of policing power. No doubt this manner of passing off the regulation of everyday life is the best manner of passing it on”. (MILLER, 1988: 15, 16).

²⁰ “Oliver what? Oliver White, eh?”

“No, sir, Twist, Oliver Twist.”

“Queer name!” said the old gentleman. “What made you tell the magistrate that your name was White?”

“I never told him so, sir,” returned Oliver in amazement.

This sounded so like a falsehood, that the old gentleman looked somewhat sternly in Oliver’s face. It was impossible to doubt him; there was truth in every one of its thin sharpened lineaments”. (DICKENS apud MILLER, 1988: 8).

2.2 – *Bleak house*

Neste romance seria possível observar um reajuste da representação do poder disciplinar exposta acima. Da “separação dos poderes” em *Oliver Twist* parte-se para a difusão generalizada da disciplina, representada na metáfora da névoa, que se encontra nas páginas iniciais de *Bleak house*. Esta neblina onipresente serviria de paralelo para a, igualmente global e sutil, influência negativa da Corte da Chancery:

“What Chancery produces, or threatens to produce, is an organization of power that ceasing entirely to be a topic, has become topography itself: a system of control that can be all-encompassing because it cannot be compassed in turn”. (MILLER, 1988: 61).

Portanto, o que distinguiria esta nova representação do poder disciplinar, encontrada em *Bleak house*, seria o reconhecimento de sua difusão, em contraste com seu confinamento à instituição familiar, em *Oliver Twist*. A esta diferença de representação corresponderia uma mudança da solução política sugerida pelo texto de Dickens: enquanto as mazelas da *workhouse* se tornam objeto de um reformismo com remédios pontuais, a ubiquidade da corte só permite uma solução “anarquista”. Miller enxerga isto no desejo do narrador de ver a Chancery consumida pelo fogo²¹; desejo que teria sido em alguma medida consumado pela auto-combustão do Sr. Krook, que personificaria a corte e o Chancellor.

Mas a representação da corte exposta acima não seria a única em *Bleak house*. Miller afirma que Dickens a altera mais adiante, limitando o escopo da Chancery e, conseqüentemente, possibilitando um espaço fora dela; ou seja, retornando à estratégia, presente em *Oliver Twist*, de retratar a família como livre do poder disciplinar. Esta guinada se observaria no deslocamento, do foco do romance, de um processo civil para um mistério de assassinato; e, conseqüentemente, do sistema judiciário para a investigação policial. A diferença entre estes dois pólos seria definida em termos de “possibilidade de interpretação”. O caso em julgamento na corte seria de tal modo ilegível, perdido em meio a arcaísmos e tecnicidades irracionais, que não chegaríamos sequer a ter um noção do

²¹ “If all the injustice it has committed, and all the misery it has caused, could only be locked up with it, and the whole burnt away in a great funeral pyre – why, so much the better (...)” (DICKENS, 2001: 5).

que precisaria ser elucidado. (MILLER, 1988: 66). Enquanto o formalismo impediria qualquer possibilidade de interpretação, a *promessa* de tal interpretação é que justificaria a existência da corte e de seus procedimentos formais. (MILLER, 1988: 68). A consequência desta promessa não cumprida, observa Miller, seria a de engendrar o desejo por um “projeto de interpretação” que a cumpra, qual seja, a “história de detetive”. (MILLER, 1988: 69). No romance, estas iniciativas de interpretação seriam, no começo, de natureza amadora, partindo de sujeitos interessados em dar sentido à “névoa” do caso Jarndyce e Jarndyce, tramitando na corte. Apesar de frustradas, Miller atribui a estas tentativas uma “eficiência perigosa”, na medida em que começam a se multiplicar e revelar escândalos que poderiam manchar a imagem de duas instituições basilares da ordem social – família e posição:

“Regularly involving a double transgression, of class as well as conjugal boundaries, they give scandal to the twin unities that Dickens puts at the basis of a decent social order, family and station”. (MILLER, 1988: 72).

Haveria, assim, a necessidade de uma “agência reguladora” para limitar estes excessos, tornando-se, como a corte, fonte de disciplina social. Quem assumiria este novo papel seria a polícia investigativa (*detective police*), na figura do inspetor Bucket²². Ao limitar inquéritos amadores, a polícia se tornaria, assim, “uma representação da contenção de poder”. Mas sua atuação não seria somente repressiva. Em *Bleak house*, a polícia incorporaria a função destes inquéritos diletantes ao empreender seu próprio “projeto interpretativo”, elucidando os mistérios, e oferecendo “uma representação simplificada da ordem e do poder”. (MILLER, 1988: 73). Ela cumpriria, deste modo, a “promessa” não cumprida pela corte.

Em suma, o deslocamento de ênfase da Corte da Chancery para a polícia envolveria a passagem de um poder difuso para um poder situado, com agentes concretos, e escopo limitado. (MILLER, 1988: 75). Ao resolver os mistérios que a corte não consegue elucidar ao mesmo tempo que contém abusos privados na tentativa de fazê-lo, o poder policial seria duplamente justificado. Esta “adulação” feita pelo romance seria completada, observa

²² Não se esclarece quando e como Bucket reprime os detetives diletantes.

Miller, na “constatação triste e resignada dos limites [deste poder policial] (tal como emerge na última conversa de Hortense com Bucket)” (MILLER, 1988: 75); ou seja, no desejo de que ele se tornasse total.

A limitação do domínio policial permitiria, por sua vez, a existência de um campo livre do poder e de seus efeitos, qual seja, a família, assim como em *Oliver Twist*. Mas haveria uma ambiguidade na representação encontrada em *Bleak house*, uma vez que, em alguns momentos do romance, a polícia rompe tais limites e adentra o mundo da respeitabilidade doméstica. Miller dá o exemplo das investigações em Chesney Wold, de Sir Leicester, e na galeria de tiros do Sr. George. A reação escandalizada destes sujeitos à intromissão revelaria o medo de uma possível suspensão do “princípio de localização” da polícia. *Bleak house* colocaria em suspeita, portanto, o “cordão sanitário” de *Oliver Twist*; suspenderia a separação da família em relação ao poder disciplinar que opera no espaço público. Esta problematização da diferença cumpriria uma função ideológica. Antes de descrevê-la, é importante reproduzir o comentário de Miller acerca de um aspecto formal de *Bleak house*, que, do mesmo modo, problematizaria a diferença entre família e “polícia”.

Miller enxerga um perigo de identificação entre a forma do romance e a Chancery. Assim como o caso judicial, *Bleak house* é bastante comprido e abundante de assuntos diversos, ameaçando a concepção de um todo coerente ao final (MILLER, 1988: 87). Além disso, a publicação serial do romance privaria o leitor da posse física completa do texto, o que, juntamente com a estrutura descontínua da narração, cheia de rupturas e tramas paralelas, imitariam o pronlogamento indefinido de Jarndyce e Jarndyce na Chancery, justificado pela promessa de uma conclusão significativa brotando daquele material difuso e privado de sentido claro. Por fim:

“(…) *The Victorian novel establishes a little bureaucracy of its own, generating an immense amount of paperwork and sending its readers here, there, backward and forward, like the circumlocutory agencies that Dickens satirizes. On this basis, it could be argued that, despite or by means of its superficially hostile attitude toward bureaucracy, a novel like Bleak House is profoundly concerned to train us (...) in the sensibility for inhabiting the new bureaucratic, administrative structures*”. (MILLER, 1988: 88. 89).

Mas o romance tentaria se diferenciar da corte quando oferece um conclusão coerente, em contraste com a vaziez formalista das decisões da Chancery. Ou seja, a paciência do leitor, esperando um sentido por trás do caos da narrativa, seria recompensada ao final. Por outro lado, ao “cumprir a promessa” da Chancery, o romance correria o risco de se identificar com a polícia; risco que evitaria ao questionar a suficiência de qualquer solução final, ou seja, ao insistir em sua superficialidade, em sua falha em captar a essência que a “investigação” buscava captar. Ao prostrar-se frente ao inevitável mistério da experiência humana, insolúvel por meras investigações policiais, o romance se distanciaria das pretensões oniscientes da polícia. Ao fazer isto, no entanto, ele se aproximaria mais uma vez da Chancery – ambas incapacitadas de oferecer sentido suficiente aos acontecimentos. Assim, a tentativa do romance de se diferenciar de uma instituição disciplinar implicaria na associação com outra e, falhando em dissociar-se de ambas, a forma de *Bleak house* teria êxito em problematizar as diferenças entre família e outras instituições disciplinares, assim como teria conseguido problematizá-las o conteúdo do romance, por meio dos episódios em que a polícia se intromete no lar de classe média. (MILLER, 1988: 97).

Este suposto fracasso em afirmar-se um espaço isolado da polícia e da corte – fracasso tanto do conteúdo quanto da forma do romance – exerceria uma função ideológica fundamental: a de fazer uma “advertência”. Ao deparar-se com esta ameaça de intrusão da polícia e da corte, a família estaria sendo assim alertada de que deveria se encarregar de sua própria normalidade, de seu próprio regime disciplinar, sob o risco de ser dispersada e colonizada por instituições remediais, como a *workhouse*, a corte, ou a polícia. Ou seja, a família só poderia gozar de liberdade de intervenção externa na medida que reproduzisse os dispositivos disciplinares dos quais tenta se livrar, em seu interior. (MILLER, 1988: 104, 105).

2.3 – Foucault aplicado

Um grande estrago de Foucault sobre a análise de Miller deriva de seu conceito hipertrofiado de poder. No já citado *Foucault, ou o nihilismo de cátedra*, José Guilherme Merquior observa que o genealogista francês se torna incapaz de descrever a especificidade desta ou daquela relação social quando reduz a *essência* de todas elas a uma relação de poder. Tudo que distingue as relações pai-filho e carcereiro-presos, por exemplo, seria de

pouca importância perto de seu estofamento comum de aparelhos disciplinares, voltados a domesticar os indivíduos à vida moderna. Do mesmo modo, Miller é incapaz de dar relevo adequado ao mundo de diferenças que separa as vidas numa *workhouse* e num lar de classe média vitoriana. O único benefício desta indistinção é a afirmação de uma banalidade: a de que a vida doméstica não é um mundo angelical, mas envolve relações de poder, dominação, controle social; de que disciplina é algo que não se resume a instituições carcerárias; ou seja, nada que alguém que tenha sido pai, esposa, ou filho desconheça. O custo, vale repetir, é o de deixar de fora todo o conteúdo descritivo que realmente importa: o das diferenças entre a disciplina numa prisão e seu emprego no seio de uma família. Como também observa Merquior, o esquema de Foucault propõe uma divisão demasiado maniqueísta das coisas; o mesmo valendo para Miller: ou se abraça uma visão idealizada da família, livre de qualquer relação de poder, ou se aceita equacioná-la a uma instituição totalitária. É de se perguntar por que deveríamos nos limitar a estas duas opções. Parece muito mais sensato, aliás, descrever a família como uma realidade tão diversa quanto o conjunto da vida humana, onde intenções genuinamente beneficentes convivem com opressão e controle. Neste sentido, mesmo um romance repleto de exageros idealistas como *Oliver Twist* nos oferece uma imagem mais exata da vida familiar, dando conta desta diversidade: como o próprio Miller observa, embora vivendo no paraíso terreno do lar vitoriano, Oliver é submetido a rígida disciplina.

No entanto, o fato de existir poder no seio de relações familiares não significa que o poder as *defina*... O que as define, como Dickens nos mostra, é tudo o que separa a humilhação e o sofrimento absoluto na *workhouse* do conforto e do cuidado na vida familiar. Para Miller, pouco importaria que os benfeitores de Oliver, ao contrário de seus bedéis, tivessem seu bem como intenção, e que de fato, a vida de Oliver fosse infinitamente melhor. “Pobre Oliver”: tudo isto seria mero disfarce a serviço da disciplina, aplicada, assim, com menos resistência. Em suma, para Foucault e Miller, o que define uma relação social não são as intenções dos atores envolvidos: o que um carcereiro ou chefe de polícia quer de um preso, por um lado, e o que um pai espera de seu filho, por outro. Não. Ela é definida pelo exercício de poder: a melhor forma de deixá-la indefinida, aliás...

O segundo impacto destrutivo de Foucault sobre Miller diz respeito à natureza de suas explicações, marcadas pelo mesmo desprezo por atores reais. Em *Vigiar e punir*, a

visão maniqueísta da disciplina, *exclusivamente* “planejada” como aparato de dominação, depende do silenciamento dos indivíduos envolvidos neste processo histórico, muitos dos quais tinham genuínas intenções libertárias ao propor as reformas penais. A epígrafe de Léonard (pilhada de Merquior) diz tudo: “não se sabe ao certo se M. Foucault descreve um mecanismo ou uma maquinação”. Se ele não faz referência a atores individuais, também não exclui a possibilidade de ações planejadas. Para isto, ele utiliza uma série de dribles retóricos, como o uso oportunista de verbos pronominais, para enunciar estratégias sem, no entanto, designar estrategistas. (MERQUIOR, 1985: 163). Miller segue à risca o ensinamento do mestre. Ao mesmo tempo que formula hipóteses acerca da intenção do romance de se distanciar desta ou daquela instituição social, ou de definir a família como uma redoma apolítica, o crítico diz coisas como:

“Bleak House, by Charles Dickens [should not] be denounced – or congratulated – as the ultimate strategist of these effects, as though one could allow such effects their broad cultural resonance without also recognizing their broad cultural production and distribution”. (MILLER, 1988: 81).

Se Miller exclui a intenção de Dickens ele não a substitui por um mecanismo impessoal concreto através do qual uma “produção e distribuição cultural” interviria na obra do romancista inglês. Sua explicação, como a de Foucault, é uma mera petição de princípio.

Há, contudo, uma diferença importante entre Miller e seu herói intelectual. A análise de Foucault está infestada de inverdades e distorções históricas, conforme registra Merquior, mas ela não está *completamente* destacada da realidade. Por exemplo, a afirmação de que o uso da disciplina fora inspirado por interesses de dominação política não é de todo absurda. É bem plausível que este tenha sido um motivo importante por trás da ascensão de práticas disciplinares. Ou seja, é possível imaginar atores concretos (políticos, policiais, burocratas, etc.) que tenham agido de acordo com este interesse; o de disciplinar indivíduos para melhor dominá-los. Onde Foucault erra é na ênfase exclusiva sobre esta faceta sombria, ignorando abundantes e influentes motivações libertárias por trás do mesmo processo. No caso de Miller, por outro lado, é difícil até conceber qualquer processo real por trás das supostas maquinações literárias. Não se imagina como os

interessados em reforçar a vigência da dominação disciplinar poderiam ter influenciado a escrita de Dickens sem a consciência deste. Em suma, enquanto Foucault distorce a realidade, Miller a abandona.

Este mesmo contraste se observa na descrição dos supostos *efeitos* das práticas disciplinares que se tenta explicar. No caso de Foucault, o que está sob suspeita não é a existência da disciplina. É quase tautológico afirmar que a ascensão de práticas disciplinares formaram sujeitos mais disciplinados. O que se questiona no genealogista francês é o exagero da intensidade e da abrangência que se atribui ao fenômeno. Há implacáveis infirmações empíricas contra o retrato de uma suposta “sociedade carcerária” em *Vigiar e punir*²³, mas ninguém pensa em questionar a existência da disciplina e de sujeitos disciplinados. O que dizer dos efeitos disciplinadores das obras de Dickens, apontados por Miller? Em primeiro lugar, eles são produto de uma má-interpretação das idéias de Foucault. Lembremos que Miller acusa Dickens de retratar o poder disciplinar de forma enganadora, em *Oliver Twist*. O curioso é que o retrato que se atribui a Dickens é igual ao que o próprio Foucault faz do poder disciplinar: um poder mais eficiente porque mais “relaxado” e “discreto”. Vimos também que, nas páginas introdutórias de seu livro, Miller afirma não estar tratando do poder policial ostensivo, mas daquele micropoder subliminar ao qual Foucault lhe opõe. No entanto, quando se analisa os romances de Dickens, a polícia ostensiva, “explícita”, é invocada a todo momento como sinônimo do poder disciplinar: prisões e mandados de busca são nivelados à disciplina de Oliver, por exemplo. Se há um efeito ideológico contrariando a apreciação exata do poder disciplinar, ele deriva da própria análise de Miller, que desfaz as distinções do mestre. Dickens é quem, por outro lado, estaria atento às diferenças entre poderes, indenticadas pelo filósofo francês.

Foucault, segundo muitos, tropeça quando vê poder em todo lugar. Miller erra quando vê Foucault em todo canto. *The novel and the police* é um exercício pródigo em vale-tudo interpretativo, a serviço da ilustração de teses do genealogista francês. Em um momento, um romance é identificado com máquinas burocráticas e policiais; em outro, um comerciante, como o Sr. Krook, é apresentado como representante do judiciário. Vimos que Miller abandona qualquer pretensão explicativa empírica quando descarta a intenção

²³ Ver MERQUIOR, 1985: 154-162.

do autor, sem substituí-la por algo igualmente observável. Se nada se sabe sobre causas, o que dizer – voltemos à pergunta do parágrafo acima – do possível efeito destas analogias sobre o leitor? Neste aspecto, Miller reverbera o tom de uma frágil psicologia cognitiva reinante no marxismo ocidental, do qual Foucault é aliás tributário. Trata-se da psicologia da mimese, na qual versa um frankfurtiano, por exemplo; crente de que o andamento acelerado do cinema mudo era desenhado para treinar os operários no ritmo frenético que encontrariam nas fábricas. Dentre vários outros exemplos, esta mesma pedagogia analógica transparece nas equações livro-burocracia e livro-polícia acima: *Bleak house*, porque longo e tortuoso, evocaria no leitor a imagem da burocracia. Em outro momento, porque soluciona mistérios, o romance faria o leitor lembrar da polícia. Para nos convencer deste efeito inusitado, Miller se conforma em traçar, ele próprio, a analogia. E pára por aí. Mas como saber se esta ligação foi de fato feita por um número considerável de leitores de Dickens? Tem-se a impressão, pelo contrário, de que tais conclusões desafiam a normalidade psicológica: um terapeuta realizando um teste de livre-associação provavelmente se surpreenderia ao ouvir “polícia” como resposta à exposição de um volume de *Bleak house*...

Mas o caso de Miller, longe de ser patológico, é bastante normal, na realidade. Este interpretativismo um tanto esquizofrênico, deriva da tentativa de aplicar “teorias literárias” a todo custo, fenômeno que se disseminou nas letras acadêmicas há algumas décadas. Tudo cheira à epígrafe da obra de Merquior, onde Nietzsche critica, numa ironia póstuma, o que se tornariam atributos de seu discípulo francês:

“Uma cultura superior tem como característica prezar mais as pequenas verdades despreziosas, descobertas através do método rigoroso, que os erros deslumbrantes e deleitosos que brotam de épocas e povos metafísicos e artísticos”. (NIETZSCHE apud MERQUIOR, 1985).

Do mesmo modo, a aplicação de Foucault e outros teóricos nos estudos literários possibilitou dizer coisas radicalmente novas e gerais sobre obras cujo comentário, em tons tradicionais, vinha se tornando redundante. Aspirantes à academia, sob a exigência de dizer coisas novas sobre autores velhos demais, viam-se obrigados a empreender investigações cada vez mais especializadas e pontuais, beirando, não raro, o irrelevante. Neste contexto,

as teorias literárias recuperam o *glamour* das afirmações gerais e das visões de conjunto, envoltas num manto de novidade e profundidade. Miller é um belo exemplo do sucesso desta fórmula, tendo passado com destaque por algumas das mais importantes universidades norte-americanas, como Yale, Harvard, e Berkeley. *The novel and the police* é uma de suas principais obras. Como se viu, o resultado confirma, infelizmente, o diagnóstico de Nietzsche.

3 – Conrad e Jameson, ou a lógica política do modernismo precoce

When he moved, a skeleton seemed to sway loose in his clothes; his walk was mere wandering, and he was given to wander thus around the engine-room skylight, smoking, without relish, doctored tobacco in a brass bowl at the end of a cherrywood stem four feet long, with the imbecile gravity of a thinker evolving a system of philosophy from the hazy glimpse of a truth.

Joseph Conrad, em *Lord Jim*

Always historicize! This slogan — the one absolute and we may even say "transhistorical" imperative of all dialectical thought — will unsurprisingly turn out to be the moral of The Political Unconscious as well.

Fredric Jameson, em *The political unconscious*

Em seus *Princípios elementares de filosofia*, Georges Politzer oferece um curioso exemplo da atitude historicizante marxista ao iniciar sua história da filosofia com o conceito de mais-valia. Com ecos de outro “Georges”, algo desta auto-suficiência transparece nas páginas introdutórias de *O inconsciente político*, de Fredric Jameson. O marxismo é ali apresentado como um método-pai, capaz de revelar limitações ideológicas de outras chaves interpretativas ao mesmo tempo em que retém e incorpora seus achados mais fecundos²⁴. Neste sentido, a crítica da ideologia é definida menos como análise da “falsa consciência” e mais como diagnóstico de “limitações estruturais” ou “encerramentos ideológicos” (*ideological closures*), impedindo as mentes possuídas de ir além dos limites impostos, no mundo das idéias, pelos interesses materiais das classes a que se associam²⁵.

²⁴ “One of the essential themes of this book will be the contention that Marxism subsumes other interpretive modes or systems; or, to put it in methodological terms, that the limits of the latter can always be overcome, and their more positive findings retained, by a radical historicizing of their mental operations, such that not only the content of the analysis, but the very method itself, along with the analyst, then comes to be reckoned into the “text” or phenomenon to be explained”. (JAMESON, 1981: 47).

²⁵ “It has not been sufficiently grasped, indeed, that Lukacs' method of ideological critique—like the Hegelian dialectic itself and its Sartrean variant, in the methodological imperative of totalization proposed in

Nos capítulos seguintes, a expressão usada mais freqüentemente para condensar estas noções de limites ideológicos estruturais será a de “estratégias de contenção” (*containment strategies*).

No entanto, o uso do termo “estratégia” para referir-se a determinações estruturais que escapam ao controle do sujeito soa insólito, pois designa intencionalidade, atores concretos planejando suas ações. Nada poderia estar mais distante da análise de Jameson, quem tem muito das “maquinações” de Foucault e Miller. Aqui, indivíduos reais não são invocados: imputa-se “interesses” a entidades hipostasiadas, como o “capitalismo” e a “burguesia”, atuando por meio de autores inconscientes desta intervenção. Não se especifica os mecanismos observáveis por meio dos quais os autores funcionariam como correias de transmissão dos interesses do sistema. Neste sentido, o pano-de-fundo doutrinário de sua crítica literária é o do marxismo estruturalista de Althusser; não só por uma indiferença pela agência individual, mas também pelo abandono de pretensões teóricas diacrônicas. Está-se mais preocupado em revelar os “aparelhos ideológicos” que sustentam o capitalismo do que explicitar mecanismos gerais por trás da mudança histórica. O ecletismo teórico de *O inconsciente político*, que cita desde Weber até Derrida, pode, por sua vez, ser compreendido nos termos de sua pretensão introdutória: estas contribuições bárbaras são integradas num todo maior de sentido (marxista), sem opor qualquer resistência a suas linhas mestras. Elas servem, além disso, para emprestar um toque de atualidade teórica à enferrujada ortodoxia radical.

O quinto capítulo da obra é intitulado “Romance e reificação: construção de trama e encerramento ideológico em Joseph Conrad”. A análise versa principalmente sobre o romance *Lord Jim*²⁶, do mestre anglófono. *Nostramo*²⁷ tem um destaque secundário, associado ao da primeira obra. O que se encontra, na verdade, é um amontoado de temas

the Critique—is an essentially critical and negative, demystifying operation. Lukacs' central analysis of the ideological character of classical German philosophy may from this perspective be seen as a creative and original variant on Marx's theory of ideology, which is not, as is widely thought, one of false consciousness, but rather one of structural limitation and ideological closure. Nor is Marx's seminal analysis of petty-bourgeois ideology in *The Eighteenth Brumaire* predicated on class affiliation or origins: ‘What makes [petty-bourgeois intellectuals] the representatives of the petty bourgeoisie is the fact that in their minds they do not get beyond the limits which the latter do not get beyond in life, that they are consequently driven, theoretically, to the same problems and solutions to which material interest and social position drive the latter politically. This is, in general, the relationship between the political and literary representatives of a class and the class they represent’”. (JAMESON, 1981: 52).

²⁶ Um resumo de *Lord Jim* pode ser encontrado no apêndice a este capítulo.

²⁷ *Idem*.

pretensamente integrados. Para facilitar sua apreciação, eles serão aqui divididos em quatro seções: 1) funções ideológicas cumpridas por aspectos formais dos romances; 2) funções ideológicas de seus conteúdos; 3) análise de uma suposta “degradação” estilística presente na segunda metade de *Lord Jim*; e 4) causas sociais do impressionismo de Conrad. Quando passarmos à avaliação dos argumentos de Jameson, veremos que um método comum de explicação une estes temas espalhados.

3.1 – As funções da forma

Segundo Jameson, a principal “estratégia de contenção” formal de Conrad seria seu impressionismo: a transformação de realidades concretas em imagens, sua redução a *impressões* subjetivas. Tal procedimento, transição para o modernismo, dependeria de toda uma ideologia da imagem e da percepção sensorial ancorada no “mito positivista e pseudo-científico do funcionamento da mente e dos sentidos”. (JAMESON, 1981: 212). Não se explica muito bem no que consistiria este mito; nem mesmo se especifica a que tipo de crítica do positivismo se está filiando. A paradoxal associação entre positivismo e impressionismo, por sua vez, é justificada mais adiante, quando se revela suas causas comuns²⁸.

O principal efeito ideológico deste estilo seria o da “desrealização” de conteúdos históricos, quais sejam, as realidades da exploração capitalista e da luta de classes. Ou seja, não se trata da simples exclusão destes conteúdos mas de sua sublimação, observando-se “a persistência do antigo conteúdo reprimido sob a superfície formalizada posterior”. (JAMESON, 1981: 214). Um emblema de tal solução de compromisso estaria na seguinte passagem de *Lord Jim*:

“Above the mass of sleepers, a faint and patient sigh at times floated, the exhalation of a troubled dream; and short metallic clangs bursting out suddenly in the depths of the ship, the harsh scrape of a shovel, the violent slam of a furnace-door, exploded brutally, as if the men handling the mysterious things below had their breasts full of fierce anger: while the slim high hull of the steamer went on evenly ahead, without a sway of her bare masts,

²⁸ Ver seção 3.4.

cleaving continuously the great calm of the waters under the inaccessible serenity of the sky". (CONRAD apud JAMESON, 1981: 214).

Além de reduzir a ênfase sobre temas espinhosos, a “transformação destas realidades em estilo” teria a função de “torná-lo disponível para o consumo em um nível puramente estético”. (JAMESON, 1981: 214).

A segunda estratégia de contenção conradiana seria o perspectivismo narrativo, construído em torno da figura do contador de histórias, em contraste com o narrador onisciente do realismo. A trama seria, assim, construída em meio a especulações subjetivas e incompletamente informadas acerca do que de fato teria se passado. Isto seria um ponto de convergência com Henry James. O parcialismo narrativo domesticaria os indivíduos a um mundo “crescentemente subjetivizado e psicologizado, um mundo cuja visão social é uma de completa relatividade de mônadas em coexistência (...)”²⁹. (JAMESON, 1981: 222). Este é o mundo do capitalismo de final do século XIX, e a “relatividade de mônadas” diz respeito ao avanço da autonomização das esferas, à qual Jameson equivale o processo de reificação no sentido marxista.

3.2 – As funções do conteúdo

Jameson argumenta que a escolha do mar como cenário de *Lord Jim* marginaliza o tema do Trabalho, da mesma forma que o romance vitoriano o fazia quando pintava suas cenas em casas de campo, relegando o “conteúdo concreto” das relações sociais para os dias de semana, na cidade (JAMESON, 1981: 210). Esta seria a primeira estratégia conteudística de contenção no romance. Do mar, Jim poderia contemplar, à distância, a realidade cotidiana do capitalismo, indiferente a seus conflitos e injustiças.

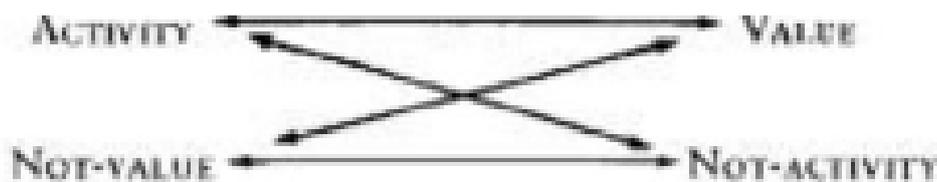
Mas a principal estratégia ideológica presente no conteúdo de *Lord Jim* seria temática – consistindo em estimular a ilusão de estar tratando de outra coisa (que não os impasses do capitalismo):

²⁹ Jameson argumenta que este traço permite compreender a “transformação de Henry James, homem de letras menor do século dezenove, em um dos maiores romancistas americanos do anos 1950”. (JAMESON, 1981: 222).

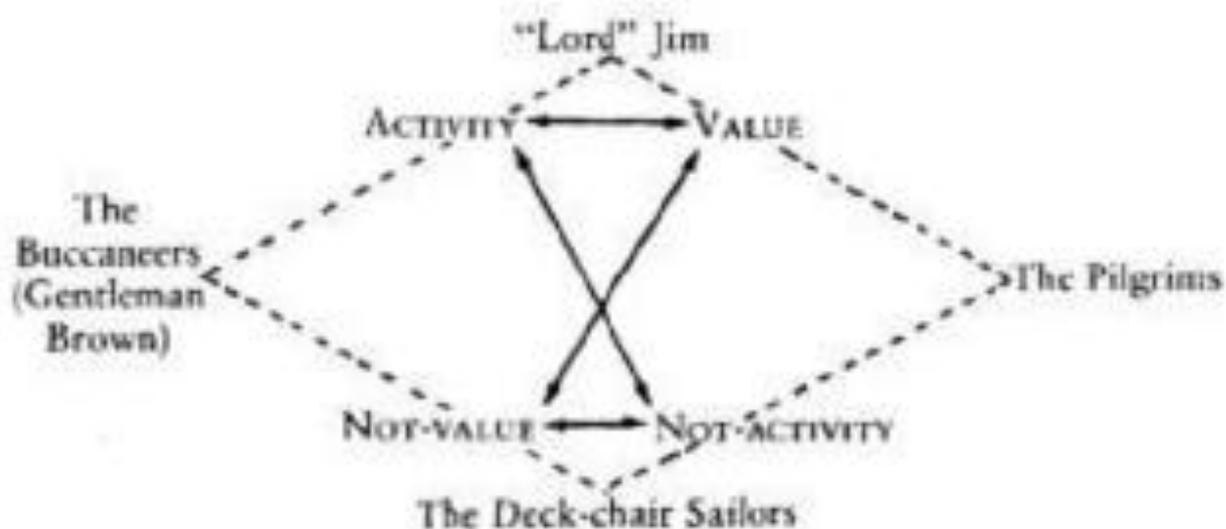
“First impressions (...) raise interpretive temptations: in particular the idea, encouraged by the text itself, that the novel is fundamentally ‘about’ the problem of heroism, and indeed, even before we get as far as that, that the novel ‘has’ a hero and is ‘about’ Jim himself”. (JAMESON, 1981: 242).

Para revelar do que de fato trata o romance, Jameson parte para considerar os personagens como “efeitos do sistema”, e não como realidades dotadas de existência própria. A análise assume um tom estruturalista, onde o significado dos personagens se pretende interpretado em termos de uma *“pensée sauvage”*. Estes termos pré-conscientes são dois: os de “valor” e “atividade”, a partir dos quais se constrói uma tipologia dos personagens. Jameson faz uma relativamente longa digressão sobre o suposto desaparecimento, na modernidade, do “valor” como orientação de condutas sociais, substituído pelo cálculo instrumental. Tudo isto é associado à transformação do trabalho em mercadoria, que teria oferecido um denominador comum na comparação de diferentes atividades profissionais, incomensuráveis no mundo pré-moderno. (JAMESON, 1981: 248-251). A análise não é muito clara, todavia, e parece confundir conceitos sociológicos distintos: valor no sentido weberiano, e valor-trabalho, no sentido marxiano.

Os termos “valor” e “atividade” desdobram-se em quatro pólos (JAMESON, 1981: 254):



As setas marcam oposição. “Valor” se opõe a “atividade” e a “não-valor”, por exemplo. Por sua vez, cada grupo de personagens se definiria pela combinação de dois pólos adjacentes (JAMESON, 1981: 255):

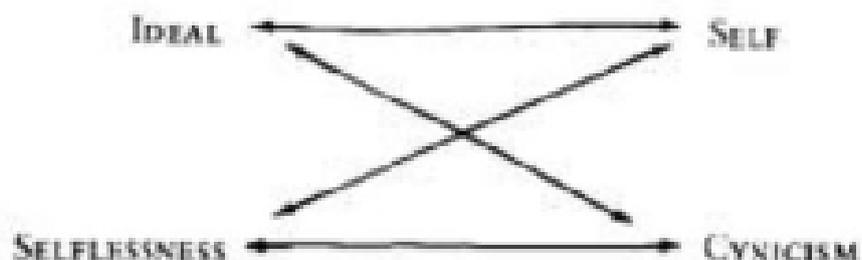


Quando Jameson começa a justificar a distribuição dos personagens entre estes quatro grupos fica claro que ele atribui, em alguma medida, significados de senso comum a “valor” e “atividade”: os peregrinos a bordo do Patna são passivos e orientados por valores (religiosos); os preguiçosos marinheiros sentados em cadeiras de deque são passivos e sem valores; Gentleman Brown e seus comparsas não têm valores mas são ativos em sua atitude destrutiva; e Jim busca ativamente realizar seus ideais de conduta. Mas, ao tratar de Jim, Jameson atribui um significado ulterior às definições convencionais de “valor” e “atividade”: quando sintetiza estes dois pólos, Jim estaria unindo “as energias do capitalismo ocidental e a imanência orgânica da religião de sociedades pré-capitalistas”. (JAMESON, 1981: 255).

Os temas aparentes do romance não seriam mais que estratégias de contenção ocultando o verdadeiro tema – o da conciliação entre “atividade” e “valor”, com a qual o romance tentaria nos convencer, subliminarmente, da síntese (impossível) no capitalismo, entre cálculo e moralidade. Os temas aparentes ressignificariam a trajetória de Jim, limitando sua leitura a questões de culpa e partes responsáveis. O primeiro diria respeito a uma metafísica da relação com a natureza que, apresentada como situação-limite, trans-histórica, seria acusada pela miséria humana. O mar constituiria o “vilão contra o qual Jim deve fazer uma batalha antropomórfica para se provar”. (JAMESON, 1981: 267). Sob esta ótica, a história de Jim se tornaria, ilusivamente, uma história sobre coragem e sobre medo. Mas Jim não seria abatido por um golpe do mar: a substituição da natureza por um adversário humano, Gentleman Brown, marcaria a passagem de uma estratégia de

contenção “metafísica” para uma “melodramática”, mantendo-se o mesmo véu ético-existencial sobre a temática real das contradições capitalistas.

A base da análise de *Nostromo* jaz em um “sistema” de personagens análogo ao de *Lord Jim*. Os termos são agora os de “eu” e “ideal”, além de mais um par de opostos (JAMESON, 1981: 276):



A distribuição dos personagens, mais uma vez, se orienta pelos sentidos de senso comum de cada um destes termos. O idealista Decoud se define por “ideal”, enquanto o homem de ação, vaidoso, representado por Nostromo, se define por “eu”. Antonia e a Sra. Gould, altruisticamente devotadas a seus homens, se concentram no pólo “altruísmo” (*selflessness*). A sabedoria cínica do Dr. Monygham o coloca sob “cinismo”:



A combinação dos pólos revela, por sua vez, entidades que não são personagens. As definições são bastante obscuras. A “testemunha”, combinando “altruísmo” e “cinismo”,

seria “o lugar de não-ação” a partir do qual se poderia observar “a união de Ideal e Self, de Decoud e Nostromo”. (JAMESON, 1981: 276). O “casamento”, “reino do privado”, opõe-se ao “reino público da história” combinando “ideal” (do lar vitoriano) e “altruísmo”. Já a definição de “história” (latino-americana) em termos de “eu” e “cinismo” é de tal modo críptica que só nos resta aqui citá-la:

“The place of real history — the fallen history of Costaguana, of what we have hitherto termed the Latin American ‘substance’, as externalized into Otherness by the Anglo vision — is given in the union of Self and Cynicism, the ‘nightmare of history’ as one long uninterrupted and mindless succession of contingent events”. (JAMESON, 1981: 276).

Fazendo-se um esforço de generosidade interpretativa, Jameson parece estar aludindo à visão pessimista de Conrad sobre a política e os processos revolucionários de independência, que transparece nos insucessos de *Nostromo*. O essencial, no entanto, é a síntese do “ideal” e do “eu” no “ato” heróico da expedição de Decoud e Nostromo, quando se descobre o tesouro que viabilizaria a proclamação da República Ocidental de Sulaco. Este ato marcaria uma síntese, no ‘coletivo’ da nova república, análoga ao que no plano ‘individual’ marcaria a associação destes dois personagens – a união entre “ideal” e “self”. A síntese no plano da sociedade, ou da história, por sua vez, se trata da gestação do capitalismo, que chega a Sulaco. Em argumento análogo à crítica marxiana da economia política, Jameson argumenta que o texto de Conrad sugere a impossibilidade de narrar estas origens históricas do capitalismo, apresentando-o, assim, como um sistema “sempre-já-começado”³⁰. A impossibilidade desta narração seria sugerida por dois personagens³¹:

“This is clearly the sense of Nostromo's warning to himself: ‘Grow rich slowly!’. Such a watchword offers all the paradoxes and puzzles of diachronic thinking: at what ‘point in

³⁰ “The resonance of his book springs from a kind of unplanned harmony between this textual dynamic and its specific historical content: the emergence of capitalism as just such an **always-already-begun** dynamic, as the supreme and privileged mystery of a synchronic system which, once in place, discredits the attempts of ‘linear’ history or the habits of the diachronic mind to conceive of its beginnings”. (JAMESON, 1981: 280).

³¹ “Indeed, the two great slogans of the book's closing pages both insist in their own way on the impossibility of envisioning such change (...) not as an event that can be narrated, but rather as an aporia around which the narrative must turn, never fully incorporating it into its own structure”. (JAMESON, 1981: 277, 278).

time' do the minute accretions of coin, dropping one upon the other like the slow dripping of a faucet, suddenly become riches? How in the measurable world is time ultimately possible? How do things come into being, how can they possibly 'happen'? But the phrase that worries Mrs. Gould is no less scandalous and paradoxical for the mind, even though this particular aporia is rather of a synchronic type: namely the impossibility of getting into your mind what can be meant by 'material interests'. The whole drama of value and abstraction is concentrated in this antithetical phrase, in which the ideal sentimentalism of the capitalist dynamic is suddenly and brutally demystified. If it is 'material', then it is immanent in our earlier sense, and at one with simple selfishness and egoism; if it can be isolated as an 'interest', that is an abstract-able value, then it is no longer material in that earlier sense but transcendent. But to be able to conceive of the specificity of capitalism would be to hold both these incommensurable and irreconcilable things in your mind at once, in the unity of a single impossible thought, whose meaningless name Mrs. Gould finds herself condemned over and over to murmur". (JAMESON, 1981: 278).

Desse modo, como em *Lord Jim*, apesar de reprimir o conteúdo histórico, *Nostramo* acabaria por traí-lo nas emanações sistêmicas de seus personagens:

"Nostramo is thus ultimately, if you like, no longer a political or historical novel, no longer a realistic representation of history; yet in the very movement in which it represses such content and seeks to demonstrate the impossibility of such representation, by a wondrous dialectical transfer the historical 'object' itself becomes inscribed in the very form". (JAMESON, 1981: 280).

3.3 – A estrutura narrativa de *Lord Jim*

Jameson divide este romance de Conrad em duas partes: a primeira, de uma densa prosa impressionista, vai dos primórdios da carreira marítima do protagonista, passando pelo acidente do Patna e seu julgamento, ao exílio de Jim no remoto entreposto tropical de Patusan. Imediatamente antes do acidente, a narração é entregue a um personagem, o Capitão Marlow. Passados muitos anos, Marlow fala sobre o jovem marujo a seus convivas. (Isto ainda se insere na primeira parte). A relação se iniciara à época do julgamento do caso Patna, no qual Jim fora condenado a perder seu certificado, e após o

qual Marlow se empenha em dar-lhe uma oportunidade de redenção. A segunda parte lida com o triunfo militar e político de Jim em Patusan, com sua redenção, portanto.

Jameson vê nesta última parte um fenômeno de “degradação” estilística. A emergência do modernismo precoce na primeira parte teria dado lugar ao que se viria chamar de “cultura popular” ou “cultura de massa”:

“This emergence is most dramatically registered by what most readers have felt as a tangible ‘break’ in the narrative of Lord Jim, a qualitative shift and diminution of narrative intensity as we pass from the story of the Patna and the intricate and prototextual search for the ‘truth’ of the scandal of the abandoned ship, to that more linear account of Jim’s later career in Patusan, which, a virtual paradigm of romance as such, comes before us as the prototype of the various ‘degraded’ sub-genres into which mass culture will be articulated (adventure story, gothic, science fiction, bestseller, detective story, and the like)”. (JAMESON, 1981: 207).

O significado profundo deste Jim “ideal”, dos episódios de Patusan, em contraste com Jim, “anti-herói” da primeira parte, deriva do fato de que ele resolve a contradição entre “valor” e “atividade”, aludida na seção anterior:

“(...) the ‘Lord Jim’ of the second half, the wish-fulfilling romance (...) is marked as a degraded narrative precisely by its claim to have ‘resolved’ the contradiction and generated the impossible hero (...)”. (JAMESON, 1981: 255).

3.4 – As causas sociais do impressionismo

Os argumentos causais de Jameson lidam com uma suposta associação entre impressionismo e positivismo. Jameson reconhece que, de fato, o primeiro se definiu por uma reação ao segundo, ao evitar a apresentação de uma objetividade acabada em favor de impressões subjetivas. Mas isto seria apenas um “anti-positivismo em espírito”, e as duas formas de pensamento convergiriam num nível mais fundamental enquanto respostas à “racionalização e reificação no capitalismo do final do século XIX”. (JAMESON, 1981: 225). A conexão causal entre reificação e positivismo é tomada como consensualmente

estabelecida (provavelmente por Lukacs e pelos frankfurtianos), pois *O inconsciente político* não se encarrega de demonstrá-la.

A conexão entre impressionismo e reificação teria se dado por meio de um termo intermediário: a priorização das funções mentais racionais-quantitativas em prejuízo das “mais velhas”, atrofiadas com o advento do capitalismo. Ou seja, a reificação capitalista seria a causa da reorganização psíquica dos indivíduos que, por sua vez, desembocaria no impressionismo. Um exemplo das energias psíquicas reprimidas em favor do cálculo, no contexto de ascensão do capitalismo, seria a dos “sentidos culinários, [o] que se pode chamar libido gastronômica, na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos (...)”³². (JAMESON, 1981: 228). No caso da visão, nos depararíamos, por outro lado, com o rompimento com as “pseudociências perceptuais como a alquimia, por exemplo; a distinção cartesiana entre sentidos primários e secundários; e a geometrização da ciência em geral (...), que substitui objetos de estudo perceptíveis por quantidades ideais”. (JAMESON, 1981: 229). Esta “desperceptualização das ciências” teria sido acompanhada da liberação de energias sensoriais; estas sem muito valor numa “economia dominada por considerações de cálculo, medição, lucro, etc.”. (JAMESON, 1981: 229). Esta capacidade excedente supostamente só poderia ter se reorganizado em “uma atividade nova e semi-autônoma”, com seus próprios objetos, eles mesmos resultado do processo de reificação. (JAMESON, 1981: 229). Esta é a deixa para o impressionismo de Conrad, cuja “estratégia estetizante” reorganizaria o mundo em termos da percepção pura, isolada numa esfera semi-autônoma de existência. Tal procedimento teria transformado a imagem numa mercadoria, tornando-se possível, assim o “consumo” inofensivo daquelas realidades perigosas se nomeadas diretamente. (JAMESON, 1981: 230). Esta reorganização do mundo exterior (capitalista) em termos de imagens cumpriria mais uma função ideológica, qual seja, a de nos acostumar à própria fragmentação social e psicológica que lhe havia dado luz:

“It has at least been possible to show that the objective preconditions of Conrad's modernism are to be found in the increasing fragmentation both of the rationalized external world and of the colonized psyche alike. And surely, there is a sense in-which

³² Aos britânicos finalmente se oferece uma desculpa para sua péssima cozinha. Por outro lado, nem a mais cruel dialética do esclarecimento é páreo para as proezas culinárias norte-americanas; como o infame queijo em *spray*.

such faithful 'expression' of the underlying logic of the daily life of capitalism programs us to it and helps to make us increasingly at home in what would otherwise — for a time traveler from another social formation — be a distressingly alienating reality”. (JAMESON, 1981: 236).

Mas o impressionismo de Conrad teria outra face: a da compensação utópica pelo que se perde com a reificação capitalista. Tudo aqui soa como a crítica da religião em Marx: ao se fabricar uma esfera autônoma de percepção sensorial, se estaria oferecendo a experiência, ao menos imaginária, do “oposto” da racionalização. Restaura-se, desse modo, “o lugar da qualidade em um mundo crescentemente quantificado, o lugar do arcaico e do sentimento em meio ao sistema de mercado, o lugar da cor pura e da intensidade em meio ao cinza da extensão mensurável e da abstração geométrica”. (JAMESON, 1981: 237).

Com isto encerramos a exposição da análise de Jameson. Passemos a sua avaliação.

3.5 – O “Conrad biográfico”

É com surpresa que, em meio a elogios a Hegel, Lukacs, e Althusser, o leitor de *O inconsciente político* se depara com a seguinte declaração:

“In arguing for this particular historical and historicizing ‘reading’ of Conrad's style, we have perhaps implied that he is himself unaware of the symbolic social value of his verbal practice. If so, this is an error which we must now correct (...)”. (JAMESON, 1981: 237).

Jameson parece assim se render a escrúpulos empíricos; parece reconhecer o caráter insubstituível do recurso à intencionalidade na interpretação do comportamento humano significativo. Mas o paradoxal complemento da citação acima nos deixa duplamente estupefatos:

“(...) for it is certain that — whatever the thoughts and awarenesses of the biographical Conrad³³ — a reflexivity, a self-consciousness of the nature of this symbolic process, is inscribed in the text itself, and most strikingly in Lord Jim”. (JAMESON, 1981: 237).

O “texto”, sugere-se, sabe mais sobre as intenções de Conrad do que o próprio Conrad, que é dispensado, sem muitas explicações, como testemunha insignificante. O que Jameson oferece como evidência da intenção de Conrad é a descrição do personagem de Stein. A história deste afluente comerciante, confortavelmente aposentado de seu passado aventureiro, seria a história da transição entre duas fases do capitalismo expansionista; de uma onde “empreendedores individuais eram gigantes” para outra onde se estabelece o domínio de instituições monopolistas. (JAMESON, 1981: 238). De particular interesse para Jameson é a compensação encontrada por Stein para o abandono de seu estilo de vida heróico do passado. Tediosamente estabelecido como comerciante de sucesso, Stein se dedica a colecionar borboletas, ou seja, “coleccionar imagens”, o que, por sua vez, “deve ser lido como a fábula e a alegoria da ideologia da imagem, e da própria escolha apaixonada de Conrad pelo impressionismo (...)”. (JAMESON, 1981: 238). A paixão compensatória pelas borboletas, pelas imagens inscritas em suas asas, seria equivalente, melhor, análoga à estratégia estetizante em Conrad, em seu prezo por imagens como realidades dotadas de existência própria.

À medida que nos encaminhamos para o fim desta dissertação, talvez já tenha se tornado monótono observar que o fato de duas coisas poderem ser aproximadas analogicamente não implica qualquer conexão real... Nada nos garante que Conrad tenha criado Stein como uma metáfora para seu próprio estilo. Pelo contrário, a única garantia é a de que estes interesses entomológicos não têm nada a ver com a aposentadoria de Stein. Sua paixão pelos insetos remonta aos primórdios de suas aventuras, e a captura da jóia rara de sua coroa, a borboleta que contempla quando Marlow o encontra, ocorrera, conforme o próprio narra em êxtase, no ápice de seus triunfos, quando impõe uma derrota a seu maior inimigo. Stein é apaixonado por borboletas do mesmo modo que uns amam a música, e outros, a gastronomia. Se há um significado mais alto, por assim dizer, para sua paixão, ele tem a ver com a vida de Stein e de mais ninguém, conforme o próprio nos revela:

³³ Grifo meu.

“Yes, my good friend. On that day I had nothing to desire; I had greatly annoyed my principal enemy; I was young, strong; I had friendship; I had the love’ (he said ‘lof’) ‘of woman, a child I had, to make my heart very full – and even what I had once dreamed in my sleep had come into my hand, too!’

He struck a match, which flared violently. His thoughtful placid face twitched once.

‘Friend, wife, child,’ he said, slowly gazing at the small flame – ‘phoo!’ The match was blown out. He sighed and turned again to the glass case. The frail and beautiful wings quivered faintly, as if his breath had for an instant called back to life that gorgeous object of his dreams’”. (CONRAD, 1994: 161).

Tendo perdido amigo, mulher, e filha, Stein consola-se na beleza imperecível de suas borboletas; no paradoxo de sua fragilidade imortal. Comprometido com um postulado teórico, Jameson consegue desvirtuar um dos momentos mais dramáticos e comoventes do romance.

Outra sintoma textual da intencionalidade de Conrad seria identificado na obra que se segue a *Lord Jim*, *Nostromo*:

“We have hitherto spoken of the senses as the medium through which reality became image, the terms into which the broken data and reified fragments of a quantified world were libidinally transcoded and utopianly transfigured. [In Nostromo], for the first time the senses become foregrounded as a theme in their own right, as content rather than as form”. (JAMESON, 1981: 239).

Fala-se de uma intensificação da suposta estratégia estetizante, e não de uma evidência da intenção do autor por trás da mesma. Ou seja, o argumento é uma mera circularidade: tenta-se evidenciar a intencionalidade da estratégia através da descrição de uma modalidade da estratégia.

3.6 – Estratégias de contenção

Como se observou no início deste estudo, sem o lastro de evidência no “Conrad biográfico”, a escolha da expressão “estratégia de contenção” se torna contraditória.

“Estratégia” designa intencionalidade, mas a do autor é desconsiderada. O uso do termo “estratégia” só não é mais desastrado que a suposição de suas funções ideológicas. Tratem, em primeiro lugar, da suposta função do mar nos romances de Conrad. Uma história que se passa no mar não nos faz esquecer da terra firme, de seus conflitos sociais e políticos. Simplesmente não trata deles diretamente. A exploração capitalista e a luta de classes não podem ser, ao contrário do que parece desejar Jameson, o único tema da literatura universal. A suposição de uma “estratégia de contenção” na escolha do mar como tema é tão absurda quanto o temor do esquecimento de nossa condição de terráqueos na leitura de aventuras inter-galáticas. Isto não é um exagero retórico – Jameson sugere algo do gênero:

“The intergalactic spaceship is, at any rate, an avatar of Conrad's merchant vessels, projected into a world that has long since been reorganized into a capitalist world system without empty places”. (JAMESON, 1981: 218).

A mesma condescendente subestimação das capacidades interpretativas dos leitores de Conrad transparece no ataque à “desrealização” do conteúdo histórico pela prosa impressionista. Se Conrad pôde se dar ao luxo de fazer referências tangenciais, metafóricas, a realidades concretas é porque estava seguro de que seus leitores seriam capazes de fazer a ligação. Em *Lord Jim*, tais realidades são evocadas de maneira mais vívida e dramática precisamente porque são nomeadas subliminarmente. Consideremos o exemplo da cena em que ficamos sabendo que o Patna não havia naufragado. Quando Jim confia com Marlow, o leitor até certo ponto tem a impressão de que o drama vivido pelo jovem é o de ter abandonado os passageiros ao naufrágio ao invés de ter sucumbido com eles. Antes de pular do navio, Jim se encontrava paralizado ao vislumbrar em cores vivas as cenas do desastre por vir. O leitor, por sua vez, é levado a tomar estas cenas, imaginadas prospectivamente, como se de fato houvessem ocorrido – o navio teria de fato naufragado, e centenas de pessoas teriam morrido aquela morte aterradora antecipada pelo protagonista. Súbito, então, nos deparamos com a seguinte passagem:

“Then the little half-caste chap here came up and spoke to me. ‘The Patna... French gunboat... towed sucessfully to Aden... Investigation... Marine Office... Sailor’s Home... arrangements made for your board and lodging!’” (CONRAD, 1994: 105).

O leitor é pego de surpresa. O episódio de repente deixa de ser uma tragédia, envolvendo centenas de mortes, para adquirir aspectos de uma farsa: abandonou-se um navio que na realidade não naufragou. Tal efeito seria infinitamente diminuído se Conrad fizesse um preâmbulo denotativo desta descoberta. O efeito é também magnificado pelo fato de que Jim só ouve retalhos da fala de seu informante. Isto comunica o conteúdo dramático mais rapidamente que a escuta atenta das frases completas, agudizando-se, assim, a surpresa.

Outro despropósito da análise de Jameson é afirmar que a transformação de realidades concretas em estilo impressionista teria o efeito de viabilizar seu consumo (inofensivo) como mercadorias. Como o próprio Jameson reconhece, o Conrad comercial, do *bestseller*, da “cultura de massa”, é o Conrad que abandona a prosa impressionista no episódio folhetinesco de Patusan.

Já os “sistemas de personagens” são certamente a maior das violências perpetradas em *O inconsciente político* contra a riqueza do texto conradiano. No melhor dos casos, as migalhas de realidade que sobram de suas definições fantasmagóricas são empobrecidas alusões a traços largamente conhecidos do romance, descritos com muito mais riqueza pela crítica tradicional. É o que se observa na definição de “história” (latino-americana). Os termos “self” e “cinismo” são ali uma referência rasteira ao ceticismo político de Conrad, que atinge seu nível máximo em *Nostramo*, quando projetos políticos se degeneram pelas ambições individuais de seus defensores.

No pior dos casos, as definições de Jameson desfiguram completamente os personagens do romance. Nada mais grosseiro, por exemplo, que a redução do fino retrato psicológico de Gentleman Brown, da inusitada integridade de seu ressentimento, aos rótulos de “atividade” e “não-valor”. Outro crime interpretativo é associar Charles Gould – uma das principais ilustrações de degeneração moral em *Nostramo* – a “ideal”. Esta definição estanque de sua personalidade sacrifica o que há de mais interessante neste personagem: a gradativa corrupção que brota de sua ambiguidade moral. A pecha de idealista é rejeitada pelo próprio Charles:

“What is wanted here is law, good faith, order, security. Any one can declaim about these things, but I pin my faith to material interests. Only let the material interests once get a firm footing, and they are bound to impose the conditions on which alone they can continue to exist. That's how your money-making is justified here in the face of lawlessness and disorder. It is justified because the security which it demands must be shared with an oppressed people. A better justice will come afterwards. That's your ray of hope”. (CONRAD, 1994: 84).

Assim, Charles Gould se define como um pragmático, em contraste com os idealistas, que apenas “declamam” “lei, boa-fé, e segurança”.

Os principais danos à interpretação dos romances vêm dos elementos descritivos dos “sistemas” de Jameson. Mas o ar de seu aberrante distanciamento das obras subsistiria mesmo que Jim, Gould, e todos os outros personagens fossem emblemas das categorias às quais Jameson os associa. Esta descrição abstrata de personagens está a serviço, naturalmente, de argumentos analógicos. Por exemplo, o Jim “ideal”, vitorioso em Patusan, com valores e ativo, realiza a síntese impossível entre o “valor” da “imanência orgânica da religião de sociedades pré-capitalistas” e a “atividade” das “energias do capitalismo ocidental” (JAMESON, 1981: 255). Este salto vertiginoso, que permite nivelar traços de uma personalidade individual a atributos de formações macro-sociais, só poderia ser autorizado se: 1) deduzido de uma lei sociológica geral; 2) baseado na demonstração da cadeia causal empírica por meio da qual o capitalismo insere, no texto, por meio de Conrad, esta metáfora de suas próprias contradições; ou 3) ancorado em intenções de Conrad no sentido de criar personagens como metáforas dos impasses do capitalismo. Não se faz nada disso. Ao mesmo tempo que vitupera o positivismo “pseudo-científico”, Jameson se agarra num método com tiques de alquimia: um símbolo comum une duas realidades absurdamente distantes numa conexão mística, cuja realidade ninguém pode contemplar (nem questionar).

Além dos abusos da analogia, o que une as estratégias de contenção em Jameson é uma bizarra psicologia cognitiva. Supondo-se que houvesse de fato determinações profundas destes dispositivos funcionais, ainda assim, seria difícil acreditar em sua eficiência ideológica. Ou seja, é preciso muita boa-vontade para se conceber um leitor

deduzindo a existência de uma quimera sociológica (e convencendo-se desta existência!) a partir da semelhança abstrata com um personagem. Tais ilações, aliás, só foram tecidas oitenta anos após a publicação dos romances e dependem do domínio de teorias marxistas para serem apreciadas. Isto significa dizer que as estratégias de contenção só teriam efeito sobre aqueles preparados para desmistificá-las...

3.7 – Impressionismo e reificação capitalista

Como vimos, o surgimento do impressionismo em *O inconsciente político* tem dois elos causais: a racionalização da vida social resulta numa capacidade excedente de energia psicológica sensorial que, por sua vez, é reutilizada na estratégia impressionista de autonomização dos sentidos. Para quem a cada duas linhas se gaba de sua sensibilidade historicizante, Jameson se prende a uma contabilidade demasiado transitoria da economia mental humana. Supondo-se proporções invariáveis de energias psicológicas disponíveis aos indivíduos, e estando as energias sensoriais sub-utilizadas, o crítico acredita que elas teriam que ser reaproveitadas em algum lugar. Mas por que diferentes potencialidades mentais teriam que ter a mesma intensidade relativa através de diferentes épocas e sociedades? Não seria mais realista imaginar o desenvolvimento e atrofia de cada uma destas capacidades de acordo com a ênfase dada pela cultura de cada contexto sócio-histórico? Além disso, mesmo supondo-se que houvesse, de fato, uma energia excedente, por que ela teria que se desenvolver, necessariamente, na direção do impressionismo? A garantia desta conexão específica é assegurada, não surpreendentemente, por uma analogia: a autonomização dos sentidos impressionista corresponderia à autonomização das esferas sociais. A respeito da natureza concreta desta conexão, o crítico enxerga várias possibilidades; “causalidade, por muito tempo o espantalho usado para assustar as pessoas para longe de mediações sociais deste tipo, sendo apenas um dos possíveis significados”. (JAMESON, 1981: 226). O truque é retórico: a menção casual e indiferente a um “espantalho” insinua que ele não assusta mais ninguém. Mas *nonchalance* não é substituta para o argumento racional, e Jameson poderia muito bem revelar como chegou à descoberta revolucionária de que a lógica formal se equivocara ao separar analogia de causa...

Por fim, é de uma ingrata coincidência o fato que, da Rússia czarista nasce, mais uma vez, um pepino histórico para o marxismo. Prevendo a emergência do comunismo no

seio do capitalismo mais avançado, Marx se complicara com o pioneirismo russo, que, ainda com um pé na ordem feudal, pula a fase capitalista, supostamente necessária, na direção do comunismo. A análise de Jameson, por sua vez, topa com o vigoroso impressionismo russo, onde brilham Korovin e Serov, triunfante nas décadas imediatamente anteriores à revolução de 1917; na Rússia feudal, portanto. É um golpe de misericórdia para a trôpega associação entre impressionismo e reificação capitalista sugerida em *O inconsciente político*.

3.8 – Degradação estilística em Patusan

Ao analisar a heterogeneidade narrativa de *Lord Jim*, Jameson coroa a repetitiva falácia analógica com a sugestão absurda de que indivíduos não se orientam por valores em sociedades capitalistas. A síntese entre “valor” (pré-capitalista) e “atividade” (capitalista), em *Lord Jim*, seria uma “síntese impossível”, seu efeito ideológico sendo o de dar aos leitores a impressão de que o capitalismo pode preservar as qualidades de outras formações sociais, quando, na verdade, as sacrifica. O fato de Jim, em Patusan, lograr esta síntese teria degradado a narrativa do romance, transformando-o em material de cultura de massa. A validade do “sistema” de personagens que alicerça esta afirmação já foi desautorizada nas seções anteriores. Vejamos agora as razões reais por trás da feição narrativa dos episódios de Patusan.

A crítica tradicional fornece uma explicação bastante simples para a perda da qualidade literária desta parte de *Lord Jim*. Em primeiro lugar, este romance foi publicado serialmente, à medida que era escrito, em uma revista cujos leitores apreciavam mais as aventuras de heróismo convencional que densos exames introspectivos. (BATCHELOR, 1982). Vivendo da escrita e à beira da pobreza, é bem possível que Conrad tenha sofrido pressões para tornar seu romance mais atraente para o grande público. (Em romances posteriores, o autor se converte inequivocamente ao gênero das aventuras de fácil leitura, ao gosto da massa). Além disso, Conrad não sabia muito sobre Bornéu, cenário que inspirou Patusan, e havia tirado muita informação de fontes secundárias. Estes livros vangloriavam a história de James Brooks, homem branco que havia realizado proeza similar à de Jim quando se tornou déspota benevolente de uma comunidade nativa da ilha. Conrad parece ter se entusiasmado com a lenda de Brooks, pois se prende à exaltação

convencional e romântica das proezas externas do protagonista, abandonando a intrincada análise psicológica dos capítulos anteriores.

A crítica convencional nos fornece outras infirmações da análise de Jameson. Contudo, antes de apresentá-las, é preciso fazer uma distinção: na maior parte do texto, Jameson fala indistintamente de dois significados estilísticos de “impressionismo”, ambos presentes em *Lord Jim*. Um diz respeito à descrição conotativa de cenários, à pintura metafórica de quadros; ou, para usar termos de Jameson, à transformação de realidades em imagens. Outro significado para impressionismo vem de perspectivismo narrativo – a ótica parcial deste ou daquele personagem, a subversão da cronologia linear, as alusões subliminares; tudo isto informando o leitor de maneira incompleta e oferecendo a ele as *impressões* subjetivas de alguém imiscuído na trama. Ambos os impressionismos podem ser encontrados em Patusan, ao contrário do que afirma Jameson. Vejamos um exemplo do primeiro:

“The houses crowding along the wide shining sweep without ripple or glitter, stepping into the water in a line of jostling, vague, grey, silvery forms mingled with black masses of shadow, were like a spectral herd of shapeless creatures pressing forward to drink in a spectral and lifeless stream. (CONRAD, 1994: 187).

Outro belo exemplo: “She invariably tucked her feet under her, but old Doramin sat squarely, sat imposingly as a mountain sits on a plain”. (CONRAD, 1994: 195).

O perspectivismo narrativo, por sua vez, como nos mostra Guerard (1958), não só subsiste em Patusan como serve para amaciar a descontinuidade temática entre drama psicológico e aventura, ou seja, serve para camuflar a “degradação” do romance:

“Only a continuation of the impressionistic method (...) could bridge the gap between the two parts: cover not only the separation of Marlow from Jim and the passage of time, but also the sharp change from passive suffering to adventurous action”. (GUERARD, 1958: 169)

Este impressionismo atinge seu cume na segunda parte de Patusan:

“The immediate preparation for the interview (Chapters 37-40) shows Conrad's impressionism at its most successful, dramatically speaking. We have an inkling from Brown, on his unclean deathbed, that Jim himself may be dead; we learn from the benumbed Tamb' Itam that Jim ‘would not fight’, and from Jewel that ‘he had been driven away from her by a dream’. Thus in Brown and his cutthroat crew, but also in what we know and recall of Jim's character, we see his destiny approach. It became probable from the moment Brown heard of Jim's power, and started upriver to seek his share of the loot. And thus we are conditioned, during Jim's absence, to see the chief menace of Brown as ruthless and cynical intelligence at the service of pure love of destruction; we expect a combat of wills. And such it turns out to be”. (GUERARD, 1958: 149)

Assim, somente uma parte da história de Patusan (a inicial) corresponde à degradação temática do romance, tendo muito menos importância em sua economia que a parte final. A vitória romântica de Jim, aliás, não é absolutamente despropositada: ela tem uma função narrativa importante para a parte “séria” que se segue, onde as implicações existenciais desta vitória são analisadas em termos nada “degradados”. Ou seja, Conrad falha menos em permitir a existência de tal triunfo que por se empolgar demais em sua descrição. (GUERARD, 1958: 169). A elevação desta falha secundária, de um punhado de páginas, ao nível de degradação estrutural do romance não se justifica, portanto, e fica evidente mais uma distorção resultante dos compromissos teóricos de *O inconsciente político*.

3.9 – O método de Jameson

Viu-se que Jameson sugere uma pretensão empírica quando procura intenções por trás da “estratégia estetizante” de Conrad. Mas seus argumentos não têm nada de empiricamente testáveis e esta orientação compreensiva é logo abandonada nas partes seguintes da análise. A definição do verdadeiro método de explicação usado em *O inconsciente político* será encontrada em outro momento:

“To read Conrad's ‘will to style’ as a socially symbolic act involves the practice of mediation, (...) as the invention of an analytic terminology or code which can be applied

equally to two or more structurally distinct objects or sectors of being". (JAMESON, 1981: 225).

Jameson rende-se assim ao hábito, reinante numa certa sociologia, de imprimir tom técnico às definições mais triviais: na passagem acima somos brindados com o verbete de “analogia”. Neste estudo pôde-se constatar a onipresença desta forma espúria de explicação no texto de Jameson: ela é o que confere unidade ao emaranhado de temas de *O inconsciente político*, desde o funcionalismo das “estratégias de contenção” até as causas sociais do impressionismo. Mas o método tem outros cacoetes, como o hábito de transformar infirmações de teses em confirmações das mesmas. Para Jameson não haveria nada de errado, por exemplo, com o fato de a temática existencial (e não a do processo produtivo) dominar *Lord Jim*:

“At any rate, with the problematic of existentialism and the heroic confrontation with the malignant absurdity of Nature, we are obviously very far from that productive process with which we began; the capacity of the new strategy to displace unwanted realities thereby becomes clear”. (JAMESON, 1981: 217).

Ou seja, Jameson fornece, como evidência, uma premissa: o fato de o romance tratar de algo distante do processo produtivo seria prova de que ele trata de algo distante do processo produtivo para nos enganar. Com este sofisma pouco original, o crítico espera dissuadir o leitor da seguinte conclusão: o tema do romance não é o processo produtivo porque o tema explícito é outro. Para defender esta interpretação, Jameson não tenta evidenciar uma estratégia alegórica consciente de Conrad, em que o autor “desloca” os temas propositadamente. Tampouco ele descreve mecanismos impessoais observáveis, atuando para este resultado. Seus argumentos são a “evidência” acima e os “sistemas de personagens”, ambos com o mesmo conteúdo empírico de um dogma religioso.

O expediente de contornar infirmações das próprias teses não pára no exemplo acima. Mais adiante, Jameson afirma que é de pouca importância o fato de a fascinação de Stein por suas borboletas ter a forte nota existencial a que se aludiu anteriormente:

“For us, however, the thematics of ‘death’ and the rhetoric of mortality is here but a disguise for the sharper pain of exclusion by history, just as the passion for butterfly collecting must be read as the fable and the allegory of the ideology of the image, and of Conrad’s own passionate choice of impressionism (...)”. (JAMESON, 1981: 238).

O tema da borboleta nos remete à deliciosa sátira de Robert Musil, mencionada no essencial *Prodígios e vertigens da analogia*, de Jacques Bouveresse, dirigida às especulações de Spengler acerca das ligações entre a borboleta e o chinês:

“Existem borboletas amarelo-limão; existem também chineses amarelo-limão. Num certo sentido, pode-se portanto definir assim a borboleta: chinês anão alado da Europa central. Borboletas e chineses são tidos por símbolos da voluptuosidade. Entrevê-se aqui, pela primeira vez, a possibilidade de uma concordância, jamais estudada até agora, entre o grande período da fauna lepidóptera e a civilização chinesa. Que a borboleta tenha asas, e o chinês não, é apenas um fenômeno superficial. Se um zoólogo tivesse compreendido nem que fosse apenas uma ínfima parte das últimas e mais profundas descobertas da técnica, não seria eu o primeiro a examinar a significação do fato de que as borboletas não inventaram a pólvora: precisamente porque os chineses se adiantaram a elas. A predileção suicida de certas espécies noturnas pelas lâmpadas acesas é outro vestígio, difícil de explicar para o entendimento diurno, dessa relação morfológica com a China”. (MUSIL apud BOUVERESSE, 2005: 2).

O livro de Bouveresse dedica-se a destacar a generalização deste “método” no pensamento contemporâneo, desta atenção desmesurada às mais insignificantes semelhanças para se justificar as mais íntimas identidades, descartando-se um oceano de diferenças fundamentais, cuja importância só seria defendida pelos mesquinhos, privados de sensibilidade. É o que vimos na passagem anterior de Jameson.

O hábito de esquivar questões fundamentais se manifesta também num estilo fugidivo de escrita. Jameson não se detém por mais de um punhado de parágrafos nos temas centrais da análise, inundando o texto com longas notas marginais, sem nenhum propósito para o que se tenta demonstrar. Por causa deste déficit de atenção analítica fala-se de muitas coisas sem se aprofundar em nenhuma. Por fim, a abstração e a obscuridade de suas

definições drenam seus argumentos centrais do pouco de conteúdo empírico que se poderia encontrar nas escassas linhas que lhes são dedicadas. Mas a maior ironia não é o fato de Jameson, apesar de tudo, se achar em posição de acusar Conrad de degradação estilística. Ela será encontrada na seguinte passagem:

“Now we must turn to the mechanisms that ensure a structural displacement of such content, and that provide for a built-in substitute interpretive system whereby readers may, if they so desire — and we do all so desire, to avoid knowing about history! — rewrite the text in more inoffensive ways”. (JAMESON, 1981: 266).

Jameson nos oferece acima, sem saber, uma descrição precisa de sua própria análise. (Aliás, a melhor descrição em *O inconsciente político*). Os erros de sua interpretação da obra de Conrad não são algo fortuito, mas um “deslocamento estrutural de conteúdo” derivado do compromisso com um “sistema interpretativo substituto” através do qual os leitores podem “evitar saber sobre a história”. Se existem, de fato, tais leitores evitando conhecer a história, *O inconsciente político* é um prato cheio para eles; seja quando estabelece uma associação necessária entre impressionismo e economia de mercado, quando enxerga sociedades capitalistas sem valores, ou quando, ao denunciar o caráter ilusório da temática moral de *Lord Jim*, diz coisas como:

“(...) I will simply suggest, at this point, that our business as readers and critics of culture is to ‘estranger’ this overt theme in a Brechtian way, and to ask ourselves why we should be expected to assume, in the midst of capitalism, that the aesthetic rehearsal of the problematics of a social value from a quite different mode of production — the feudal ideology of honor — should need no justification and should be expected to be of interest to us”. (JAMESON, 1981: 217).

Um leitor que, pelo contrário, se interessa pela história real pode responder a esta pergunta dos “críticos da cultura”: “honra” é um valor que não se restringe à sociedade feudal. Como Conrad nos mostra, ela tinha profunda influência sobre a conduta de marinheiros na virada para o século XX.

A “história” à qual Jameson se refere não é a história real, mas a história dos “modos de produção”; a história pelas lentes do marxismo. O pensamento social do século XX se encarregou de demonstrar a inutilidade de tais lentes na compreensão do curso histórico. Jameson terminou o serviço ao ilustrar sua irrelevância na análise de textos literários... Neste sentido, parafraseando-se o crítico, pode-se dizer que *O inconsciente político* serve sobretudo aos leitores que querem *evitar saber sobre literatura*.

Considerações finais

Como sensatamente observa o dito popular: “uma coisa é uma coisa, outra coisa é outra coisa”. Soa realmente sombrio o fato de que dois renomados intérpretes literários e um dos maiores nomes no pensamento social do século XX tenham sido incapazes de distinção tão elementar. Desolador é constatar que tal incapacidade tenha se tornado traço dominante da cultura acadêmica contemporânea. No já mencionado *Prodígios e vertigens da analogia*, Jacques Bouveresse confirma o diagnóstico pessimista de Robert Musil ao constatar, na Academia francesa, a generalização de um modo de pensamento filosófico que festeja o desprezo pelas coisas da lógica sob o pretexto de uma espécie de interpretação “poética” de temas filosóficos. Este novo método, caracterizado pelo uso desembestado de analogismos, pretensamente nos levaria mais longe que mesquinhas análises e seu prezo neurótico por precisão e evidência. O resultado, como demonstra Bouveresse e, espera-se, deixou-se evidente aqui, combina invariavelmente a afirmação de banalidades com inverdades e, nos piores casos, francos absurdos.

O que Bouveresse não reconhece, no entanto, é que seu parceiro de luta no Collège de France, Pierre Bourdieu, sobre o qual escreveu obra apologética (BOUVERESSE, 2004), frequentemente se aproveitou desta nova forma de pensamento; e não só em *As regras da arte*. Suas famosas “homologias estruturais”, por exemplo, não são mais do que uma explicação analógica da ação social, privada do recurso a elos concretos, empiricamente observáveis. Sem embargo, assim como Bouveresse se recusaria a igualar (com razão) Bourdieu a Debray e outros³⁴, é necessário diferenciá-lo, em *As regras da arte*, dos dois outros críticos literários analisados neste trabalho. O abuso da analogia não é ubíquo em Bourdieu e pode-se encontrar, em suas teses, conteúdo empírico (apesar de, na maioria das vezes, falso). O fato de sua análise abstrata e sistemática alcançar frequentemente uma correspondência persuasiva com o fenomenal e com o “Flaubert biográfico” sugere, no mínimo, uma competência analítica bastante superior à dos demais, que versam suas abstrações sem os escrúpulos de coerência com o mundo real. Miller e Jameson, além de não tratarem de nada observável, manejam o pensamento abstrato com

³⁴ Agradeço a Gabriel Peters, do Departamento de Sociologia do Iuperj, por esta advertência moderadora.

muito menos proficiência que Bourdieu. Na maior parte do tempo, os dois dão a impressão de não saberem do que de fato estão falando, frequentemente confundindo, inclusive, os próprios conceitos que pretendem aplicar.

Mas, além do abuso do pensamento analógico, o que une as três interpretações, aqui consideradas, em oposição às interpretações “tradicionais”, sem pretensão de ruptura com o repertório conceitual de senso comum? As análises sociológicas se destacam primeiramente por pretensões explicativas bastante ambiciosas. Bourdieu oferece uma chave interpretativa derivando todo o romance e seus personagens de uma única “fórmula geradora”. Jameson explica não só os temas e os personagens de *Lord Jim*, mas até sua forma – o estilo de Conrad. Miller chega ao ponto de explicar o comprimento de um romance como um acessório disciplinar. A crítica tradicional procede de forma mais contida e fragmentária, limitando-se a observar paralelos entre alguns elementos da obra, por um lado, e a vida e o contexto social do autor, por outro. Salta à vista o tanto que segue sem explicação.

Este contraste está associado à estrutura lógica das duas interpretações e à importância dada ao que o próprio autor tem a dizer sobre a obra. Miller descarta Dickens como mentor das estratégias de seus próprios romances. Jameson dribla o “Conrad biográfico”. Bourdieu, como vimos, amordaça Flaubert com uma para-psicanálise. Em seus momentos mais empíricos, os críticos se baseiam em um punhado de citações dos romancistas. O comentário destas citações, por sua vez, sempre revela um “sentido” que não se pode depreender diretamente das palavras do escritor. Ele é deduzido da tese sociológica, a qual é repetida *ad nauseum* após a fala do literato. Tal repetição tem o curioso efeito de justificar o uso de uma citação explicando-a com a própria hipótese que deveria confirmar.

A ausência desta tautologia na crítica tradicional é acompanhada de uma distribuição mais equilibrada dos espaços utilizados para se expor teses, por um lado, e confirmá-las, por outro. Em outras palavras, a interpretação tradicional contrasta com a dos autores acima (1) pela continuidade com o universo linguístico-interpretativo do escritor e (2) por um maior pudor documental. As falas do crítico e do escritor se entrelaçam a todo tempo. O primeiro não precisa se deter por muito tempo nas conexões entre suas teses e as evidências fornecidas pelas falas ou pela biografia do literato – tais conexões se apresentam como auto-evidentes ao leitor. Auto-evidentes porque o esforço do crítico

tradicional é de tecer uma teia de intencionalidade entre o escritor e sua obra. O leitor de uma interpretação tradicional deve ser convencido das teses do crítico por ser confrontado com evidências de que o escritor acreditava em certas coisas, leu determinados livros, viveu certas experiências, conheceu certos personagens; e que alguém assim caracterizado, pelo que o leitor sabe sobre seres humanos, muito provavelmente se interessaria em escrever sobre determinado tópico, sob certa perspectiva.

A assimetria entre os resultados destas aplicações de teorias sociológicas e os da crítica literária tradicional endossa a tese do Prof. Luis de Gusmão em “Limites do conhecimento teórico na investigação social”, texto que inspira esta dissertação. Aquele ensaio avalia a pretensão de ruptura epistemológica com o senso comum, na moderna teoria social, por meio da análise de obras célebres de investigação. A conclusão é que a ruptura pretendida nunca é alcançada, mas simulada por um distanciamento artificial, atingido por meio de definições supostamente mais “rigorosas”, de termos cujo significado nunca ultrapassa noções de senso comum. Nos melhores dos casos, estes conceitos sociológicos são desnecessários, argumenta Gusmão, não afetando investigações empíricas exitosas porque não operam nenhuma ruptura de fato, sendo ali perfeitamente intercambiáveis com termos do léxico ordinário. Nos casos intermediários, os conceitos sociológicos, mais abstratos, perdem conteúdo descritivo em relação aos conceitos sociais de senso comum em uso na linguagem corrente³⁵, empobrecendo a investigação quando comparada à sua modalidade “a-teórica”, mais rica de conteúdo empírico. A abstração aqui não serve, como nas ciências naturais, à formulação de leis gerais, mas à descrição abstrata de fenômenos contingentes. Ou seja, a moderna teoria social nunca logra encontrar uma terceira via entre a explicação nomológica encontrada em ciências naturais e a explicação conteudística de senso comum.

No pior dos casos, a aplicação de teorias sociológicas resvala na imputação especulativa de sentidos ocultos, deduzidos dos conceitos em utilização mas nunca demonstrados. Isto não se observa somente na sociologia marxista, que deduz o curso da história a partir do conteúdo de conceitos como “capitalismo”, “classe”, “modo de produção”, “superestrutura”, etc. Não é também exclusividade do tributário do marxismo

³⁵ Este alerta foi feito de maneira enfática, vale lembrar, por aquele que, ironicamente, se tornaria o patrono da teoria sociológica como quadro de conceitos: Max Weber. (1992)

ocidental, Michel Foucault, e suas “maquinações” sem estrategistas, adivinhadas de conceitos como “disciplina”. Similar interpretativismo especulativo se observa mesmo no uso de quadros conceituais atualizados na crítica dos abusos dedutivistas da teoria sociológica clássica. É o caso da teoria aplicada de Pierre Bourdieu. Em seus estudos empíricos, o sociólogo francês frequentemente confunde “a lógica das coisas com as coisas da lógica”, alarme que ele faz soar tão solenemente em suas obras epistemológicas. Em comunicação pessoal, o Prof. Gusmão me chamou a atenção para o exemplo do abuso do conceito de pequena burguesia em *A distinção*. Nesta obra, o sociólogo deduz atributos de uma pequena burguesia específica (a francesa, vivendo no século XX) a partir da discussão do conceito em geral:

"Entre as propriedades comuns a todos os ocupantes destas posições médias ou neutras, as mais características são, sem dúvida, aquelas que se referem a essa indeterminação estrutural: situados a igual distância dos dois pólos extremos do campo das classes sociais, em um ponto médio ou, melhor ainda, no lugar neutro em que as forças de atração e de repulsa se equilibram, os pequenos burgueses têm de enfrentar, incessantemente, alternativas éticas, estéticas, ou políticas, sendo, portanto, obrigados a levar as óperas mais correntes da existência à ordem da consciência e das escolhas estratégicas". (BOURDIEU, 2007: 324).

Como bem observou Gusmão, isto soa distintamente como um eco do 18 brumário marxiano. Nesta obra, o socialista alemão *deduz* uma indecisão política (e até psicológica), atribuída à pequena burguesia francesa da Monarquia de Julho, da simples constatação de que esta categoria social se encontrava num ponto intermediário entre as classes vistas por Marx como protagonistas do curso histórico em desenvolvimento. Tais classes seriam, portanto, as únicas capazes de militar sem as ambiguidades e indecisões *necessárias* de uma classe fadada a desaparecer. Este exemplo específico é particularmente interessante para nossa discussão porque o abuso do mesmo conceito transparece no prólogo de *As regras da arte*: assim como as pequenas burguesias de *A distinção* e do *18 brumário*, Frédéric, seria “determinado à indeterminação” por sua situação social intermediária. No entanto, nunca se demonstra satisfatoriamente os mecanismos que supostamente transmitiriam tal determinação, desde a posição social até seu comportamento respectivo.

Estes abusos do conceito de pequena burguesia refletem o que, na mesma comunicação pessoal, Gusmão denominou “fetichismo do conceito”. Esta expressão rebate o temor de um suposto “fetichismo do dado”, fantasma através do qual teóricos sociais têm obrigado investigadores empíricos a se curvar perante seus quadros conceituais – único exorcismo possível. O “fetichismo do conceito”, por sua vez, é uma ameaça real. Uma ameaça não só por seus resultados desastrosos diretos, em termos de investigação social, mas também pela atitude de desprezo que inspira em relação à pesquisa verdadeiramente empírica, que aborda o socialmente real sem as “muletas” da teoria social especulativa. Em *As regras da arte*, Bourdieu nos oferece um destes inúmeros convites ao abandono da realidade empírica em favor da inteligibilidade mais profunda de sua ficção sociológica:

“(…) como tentarei mostrar ao longo de todo este livro, o sociólogo, próximo nisso do filósofo segundo Platão, opõe-se ao ‘amigo dos belos espetáculos e das belas vozes’ que é também o escritor: a ‘realidade’ que ele busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis”. (BOURDIEU, 1996: 14).

Sobre a alegada incapacidade do “amigo dos belos espetáculos e das belas vozes” de distinguir relações que tornam inteligíveis os dados sensíveis, uma pequena digressão literária:

Lear: Thou hast seen a farmer's dog bark at a beggar?

Gloucester: Ay, sir.

*Lear: And the creature run from the cur? There thou mightst behold the great image of authority: a dog's obeyed in office.*³⁶

³⁶ Como quem estraga uma boa piada ao explicá-la, pelo bem da clareza, explico a citação. O comportamento do mendigo deriva da *relação* entre ele, o fazendeiro, e o cachorro, dos papéis sociais em questão; não de atributos intrínsecos às figuras envolvidas.

A diferença desta passagem comparada às aplicações da teoria de Pierre Bourdieu é que a primeira fala de relações reais. Ao nos “dar a ver e sentir” (e *porque* o faz) o literato (e o crítico tradicional) nos permite conhecer infinitamente mais sobre mundos sociais reais que as especulações empiricamente vazias do sociólogo. Mas *As regras da arte* não é somente um desastre de investigação empírica – ela é sobretudo uma péssima introdução a uma obra de alta literatura. Tendo lido o livro de Bourdieu antes de *A educação sentimental*, temi ter sacrificado as surpresas de uma primeira leitura deste romance. No entanto, uma vez lido, nada poderia ter surpreendido mais, tal é a distorção da análise sociológica. O leitor pôde assim se deleitar, inadvertido, com um retrato assombrosamente vívido da França durante o declínio e queda da Monarquia de Julho, pôde perambular pelas barricadas de fevereiro de 48, visulmbrando as paixões de seus ocupantes, contrastados com a indiferença de um sujeito enamorado, atordoado demais pelo sumiço da amada para se preocupar com o destino das multidões.

O contraste entre as delícias da literatura e a náusea intelectual causada pela crítica teórica nos remete a Tzvetan Todorov (2009), que constata uma inversão perigosa nas letras acadêmicas francesas, onde a teoria literária viria sendo elevada à condição de objeto principal de estudo, em detrimento das obras para as quais deveria servir como mero *instrumento* de análise³⁷. Para Todorov, esta peculiar inversão parece sobretudo resultado de uma “falta de humildade dos críticos”, os quais deveriam ser lembrados de que não são mais que “anões sentados em ombros de gigantes”³⁸. (TODOROV, 2009: 31). Tal circunstância é talvez, arrisco-me supor, o maior repelente de uma carreira acadêmica, hoje, para muitos dos que amam a literatura. Bouveresse observa que sua empreitada de desmascaramento dos abusos analógicos na filosofia contemporânea havia sido motivada por uma espécie de dever cívico: nada poderia estar mais longe do prazer intelectual que as razões para se escrever *Prodígios e vertigens da analogia*. (BOUVERESE, 2005: XVIII). Do mesmo modo, ao atender aqui a meu próprio “chamado cívico”, não pude deixar de

³⁷ Esta inversão é, aliás, bastante similar à encontrada nos cursos superiores de Sociologia, onde a maior parte das disciplinas poderiam ser mais precisamente denominadas, sequencialmente, como: “Discurso do método sociológico 1”, “Discurso do método sociológico 2”, “Discurso do método sociológico 3”.... Isto poderia explicar em larga medida a facilidade com que teorias sociológicas foram absorvidas no âmbito da teoria literária.

³⁸ Esta confissão soa ainda mais significativa porque parte de um dos ícones do estruturalismo nas belas-letas.

concluir, como Todorov, que tempo demais, que poderia ser passado na companhia de gigantes, é desperdiçado na contemplação de anões.

Anexo 1: resumo de *A educação sentimental*

A educação sentimental é a história de um jovem veleidoso, que entra na vida adulta sem nunca conseguir se dedicar de verdade a nada. Nenhum dos objetos de ambição à sua volta, poder, riqueza, prestígio intelectual, lhe apetece o suficiente. A única coisa que o move de fato durante toda sua vida é uma mulher, uma senhora casada, pela qual se apaixona quando ainda adolescente. Tudo o mais em sua trajetória aparece como mera compensação ou distração deste amor irrealizado. O romance se passa nos anos em torno do declínio e queda da Monarquia de Julho. O fundo dos acontecimentos políticos é bastante destacado, o que faz do livro também um romance histórico.

É inevitável a comparação com *Madame Bovary*. Enquanto neste último o fracasso dos personagens, esmagados pelo destino, é de natureza trágica, em *A educação sentimental* eles são abatidos por suas próprias fraquezas, por sua própria mediocridade (STARKIE, 1971: 177). Este livro cinza é dominado por uma sensação de falta de propósito. Isto levou alguns críticos a censurar Flaubert por uma obra difusa, onde não há composição. Outros viriam neste traço sua maior proeza: *A educação sentimental* seria um retrato da vida como tal; sucessão de acontecimentos díspares, sem significado óbvio, e freqüentemente não levando a lugar algum. “Triste, indeciso, e misterioso como a própria vida e, como a vida, com finais tão mais terríveis porque não materialmente dramáticos”, segundo Banville.

Frédéric, o protagonista, aparece em uma viagem pelo Sena, retornando a sua província natal após completar seu *baccalauréat* em Paris. Nesta mesma viagem, Marie Arnoux surge “como uma visão”. O jovem se apaixona imediatamente. Em seus *carnets*, Flaubert fala desta “vidência que deve ter um amor fortalecido por tipos literários admirados na juventude; há coincidência do ideal com o real”. Durante a viagem, o rapaz conversa amigavelmente com o esposo de Marie Arnoux, Jacques, editor de uma revista de artes e *marchand*. As primeiras semanas do jovem, quando de volta a Paris, tendo iniciado seus estudos de Direito, são dominados pelo esforço em localizar e se aproximar do casal. Neste período, encontra-se também uma descrição da vida estudantil em Paris e dos primeiros tumultos que irão culminar na Revolução de 48. Frédéric conhece então a maior parte daquele que será seu grupo de amigos ao longo do romance. Através de um deles, Hussonet, Frédéric se torna íntimo dos Arnoux. Jacques frequentemente usa o rapaz como álibi no encobrimento de suas aventuras extra-maritais. É durante este período que Frédéric

vê pela primeira vez Rosanette – uma *cocotte*, amante de Arnoux, com a qual ele próprio irá se envolver no futuro. Na festa de seu aniversário, Marie confessa ao jovem a infelicidade em que vive por causa da infidelidade do marido. Frédéric se descobre mais apaixonado por ela do que nunca.

Após passar em seus exames de Direito, Frédéric retorna à terra natal para o verão, somente para descobrir que sua mãe havia perdido boa parte de sua fortuna, e que não poderia mais sustentá-lo em Paris. Arrasado inicialmente, o rapaz começa a se acostumar ao conforto singelo da vida na província e a apreciar a adoração de Louise, uma garota de dezesseis anos, filha de Roque, comerciante afluente mas sem berço quem tem esperanças de ver a filha bem casada.

Após herdar a fortuna de um tio que morre sem testamento, Frédéric volta a Paris. Reencontra Arnoux, que o introduz ao mundo da *haute-cocotterie*, reencontrando Rosanette em seu baile de fantasias. Reencontra também o rico financista Dambreuse, cuja esposa lhe apetece. O banqueiro o convida para jantar em sua casa e a investir em um de seus empreendimentos. Frédéric leva Rosanette às corridas, onde ambas as senhoras, Arnoux e Dambreuse, o avistam nesta companhia duvidosa. Em seguida, Rosanette o deixa, saindo de braços dados com o estudante aristocrata Cisy, afetado e néscio. Instilado por este episódio e por insultos de Cisy à Sra. Arnoux, Frédéric o agride em um jantar; incidente que resulta num duelo, narrado em tom farsesco, mais adiante. Após perder dinheiro na bolsa, sem esperanças de receber a quantia emprestada a Arnoux, sentindo-se, enfim, explorado em Paris, Frédéric retorna à província com Louise em mente. A súbita frieza da Sra. Arnoux após o empréstimo do dinheiro lhe parece sinal de uma manipulação: lhe teria sido afável somente para conseguir dinheiro para o marido. A frieza se explicava, na verdade, pela traição de seu amigo de infância, Deslauriers, que tenta possuir a senhora dizendo que Frédéric está apaixonado por Rosanette.

Na província, o jovem não consegue resistir por muito tempo aos chamados da capital: Dambreuse o convida para jantar, e Rosanette lhe pede dinheiro emprestado, oferecendo-se assim como sua amante. De volta a Paris, ele divide seu tempo entre Rosanette e a Sra. Arnoux, a qual ele finalmente convence de que Deslauriers mentia, persuadindo-a a encontrá-lo em um apartamento. A este encontro ela nunca comparece por causa da doença séria de seu filho. Frédéric conclui que ela queria desapontá-lo. É 23 de fevereiro de 1848. Ele anda pelas ruas desolado, escutando o som dos disparos à distância.

Encontra Rosanette e a leva para o apartamento que havia preparado tão afetuosamente para sua rival.

A última parte vai da revolução de fevereiro de 48 ao golpe de estado de dezembro de 51. Durante a primeira, testemunha-se o saque das Tulherias e do Palais Royal, além de outros acontecimentos. Em seguida, a instalação da Segunda República. Frédéric tenta entrar na vida pública, sem muito êxito. Volta para Rosanette com quem fica até a revolução de junho, quando viaja, levando a amante, para Fontainebleau, para escapar dos eventos. Voltando a Paris, o governo conservador está consolidado, e Dambreuse, já a ele adaptado. A Sra. Dambreuse oferece uma grande festa para celebrar a volta à normalidade. Frédéric discute com a Sra. Arnoux a respeito da falta ao encontro e ao enlace de Frédéric com Rosanette. Em um visita, encontrando-a sozinha em casa, Frédéric consegue convencê-la de que não havia nada entre ele e Rosanette. Eles se beijam. Rosanette aparece e trata-o por “tu”, demonstrando a intimidade em suas relações e arruinando suas chances com a Sra. Arnoux. Enfurecido, tenta romper com Rosanette, que revela que está grávida de um filho seu. Mantém-se o enlace, mas ele já não sente nenhuma atração por ela. Enquanto isso, Martinon, seu colega ambicioso do curso de Direito, casa-se com a sobrinha de Dambreuse, na verdade sua filha ilegítima. Com a Sra. Dambreuse sozinha a maior parte do tempo em casa, Frédéric finalmente se torna seu amante. Ele se orgulha bastante de seu caso de alta classe e não se incomoda muito de que seja sabido publicamente.

No início de 1851, Dambreuse morre. Sua esposa, em seu leito de morte, pede Frédéric em casamento. Ele aceita em meio a delírios sobre o que fazer da imensa fortuna. Dambreuse parece saber do caso, pois deixa a maior parte de sua fortuna para a sobrinha. Por orgulho, o jovem se recusa a desmarcar o casamento, o que emociona imensamente a Sra. Dambreuse, convencida da genuinidade do amor de Frédéric. Enquanto aguarda o casamento, Frédéric leva uma vida dupla, passando as tardes com a Sra. Dambreuse e as noites com Rosanette. Seu filho com Rosanette falece.

Convencida por Deslauriers, e movida pelo ciúme, a Sra. Dambreuse decide executar uma dívida que Arnoux tinha com seu falecido esposo. Para salvar o casal da falência, Frédéric toma dinheiro emprestado a sua noiva sob o pretexto de salvar um amigo da prisão. Mas é tarde demais – os Arnoux já haviam deixado Paris. Frédéric pensa que é Rosanette a responsável por isto e rompe o relacionamento. Os bens dos Arnoux vão a leilão. Frédéric vê esta cena com horror – os pertences mais íntimos da Sra. Arnoux são

vasculhados pelo populacho como cortes de carne numa feira. Frédéric pede à Sra. Dambreuse que não compre uma caixinha da Renascença que ele secretamente associava à Sra. Arnoux. Percebendo o motivo, movida pelo ressentimento, sua noiva adquire o objeto. Frédéric rompe o noivado.

Com a maior parte de sua fortuna gasta ele anseia pela paz de casa. Volta a Nogent pensando em Louise, que o amara de uma forma simples e inocente. Chegando à cidade ele avista a moça saindo de uma igreja, recém-casada, tendo pelo braço Deslauriers. Dando meia-volta, retorna a Paris, quando o golpe de 51 se inicia. É então que ele testemunha o assassinato do bondoso, inocente, e idealista Dussardier por seu amigo, ex-revolucionário, Sénécal, protótipo de Robespierre – autoritário e impiedoso, cheio de ressentimentos quando democrata, agora policial a serviço do golpe.

Há então um corte no tempo. Os dois últimos capítulos se passam dezesseis anos mais tarde e servem como uma espécie de epílogo. O primeiro se inicia com um “poema em prosa”, sintetizando a vida vã que havia tido, desde então, até ali – os amores tornados insípidos pela recordação do primeiro, as ambições diminuídas... Em março de 67, Marie Arnoux bate a sua porta. Ele conversam sobre o passado e saem para caminhar. De volta à casa ela tira o chapéu, revelando os cabelos brancos, para a frustração de Frédéric, que se ajoelha junto a ela para esconder sua reação, murmurando juras de amor. Ela declara ter sido ela sua única paixão durante toda vida, sua “única ocupação” enquanto os outros buscavam o dinheiro, o poder... Apesar de se apresentar a oportunidade de possuí-la, ele a evita, para não degradar seu ideal, o que é interpretado como delicadeza por Marie. Eles se despedem e ela parte.

No segundo capítulo Frédéric e Deslauriers, reconciliados, relembram o passado. Recordam-se duma visita ao bordel, quando ainda adolescentes. Frederic se assustara com o sorriso de boas-vindas da anfitriã, interpretando-o como escárnio, e foge correndo. Como Frédéric é quem tinha o dinheiro, Deslauriers se vê obrigado a segui-lo. “Foi o que tivemos de melhor!”, concluem ambos.

Anexo 2: resumo de *Oliver Twist*

(Extraído de SHIN, 2002)

What ensues is a narrative that charts Oliver's journey through precarious, life-threatening circumstances to a finale of domestic safety and kindred love. The boy's earlier experiences of neglect and constant hunger in workhouse facilities supervised by people like Mrs. Corney (the unpleasant matron of the orphanage) and Mr. Bumble (the self-important beadle of the workhouse) occupy only a few chapters of the novel, but are full of harrowing details, allowing readers to view the novel primarily as a vehement criticism of inept social institutions. Oliver is next brought to Sowerberry, an undertaker, to whom he becomes apprenticed; but after being punished for physically challenging another apprentice, Noah Claypole, for the latter's insult of his dead mother, Oliver runs away to London.

In London, however, a greater danger awaits the hapless boy in the form of an underworld crime gang led by Fagin, a conniving old Jew. In the company of deceitful, if occasionally cheerful, pickpockets (Charley Bates and Jack Dawkins, alias “The Artful Dodger”) and their criminal cohorts (Bill Sikes and his mistress Nancy) Oliver is forced to spend physically and morally challenging days learning the skills of stealing. For all his passivity and vulnerability, however, the boy's abhorrence of anything that is less than honest and decent gains the upper hand, marking him as a character with an innate moral instinct.

The remainder of the story puts to test the survival of Oliver's virtuous qualities, the moral battle involving almost all the characters in the novel, as they are divided into those who are eager to destroy the boy's noble character and those who try to protect it at any cost. Mr. Brownlow and later the Maylies are introduced to the story as the unfortunate targets for Fagin and his gang's thieving schemes, but soon become deeply involved in safeguarding the orphan from the snares of corruption and mortal danger. Both by their great efforts, but also through a succession of dramatic events and turns, things start to move towards a resolution. Fagin and Sikes eventually meet the doom meted out by the law and an equally unforgiving public, and Mr. Bumble and his wife, formerly Mrs. Corney, are downgraded to workhouse inmates, after they are found mixed up in a plot against Oliver. In the meantime, the secrets of Oliver's birth are revealed, identifying him

as the rightful heir to an inheritance left by his father; an inheritance he is able to claim since his high moral standing meets the provision of the will.

Anexo 3: resumo de Bleak house

(Extraído de WIKIPEDIA, 2009)

Sir Leicester Dedlock and Lady Honoria Dedlock (his junior by more than twenty years) live at the estate of Chesney Wold. Unknown to Sir Leicester, Lady Dedlock was involved with a lover, Captain Hawdon, before her marriage to Sir Leicester — the fruit of the union with Captain Hawdon being Esther Summerson. Lady Dedlock, believing Esther to be dead, has chosen to live out the remainder of her days 'bored to death' as a fashionable lady of the world.

Esther is raised by Miss Barbary (Lady Dedlock's spartan sister) who instills a sense of worthlessness in the child that Esther will battle throughout the novel. Esther does not realize that Miss Barbary is her aunt, thinking of her only as her godmother. When Miss Barbary dies, the Chancery lawyer "Conversation" Kenge takes charge of Esther's future (at the instructions of his client, John Jarndyce). John Jarndyce becomes Esther's guardian, and after she attends school in Reading for six years, she goes to live with him at Bleak House, along with his other two wards, Richard Carstone and Ada Clare. Esther is to be Ada's companion.

Esther soon befriends both Ada and Richard, who are cousins. They are named beneficiaries of one of the wills at issue in Jarndyce and Jarndyce; their guardian is a beneficiary under another will, and in some undefined way the two wills clash. Richard and Ada soon fall in love, but though Mr. Jarndyce does not oppose the match, he does stipulate that Richard (who suffers from inconstancy of character) must first choose a profession. When Richard mentions the prospect of benefiting from the resolution of Jarndyce and Jarndyce, John Jarndyce beseeches him never to put faith in what he calls "the family curse."

Meanwhile, Lady Dedlock is also a beneficiary under one of the wills in Jarndyce and Jarndyce. Early in the book, while listening to her solicitor, the close-mouthed but shrewd Mr. Tulkinghorn, read an affidavit in Jarndyce and Jarndyce aloud, she recognizes the handwriting on a copied affidavit. The sight so affects her that she almost faints, which Tulkinghorn notes and finds important enough to investigate. Tulkinghorn recognizes that Lady Dedlock has focused on the affidavit's handwriting, and seeks to trace the copyist. He discovers that the copyist is a pauper known only as "Nemo" and that he has recently died. The only person to identify him is a street-sweeper, a poor homeless boy named Jo.

Lady Dedlock also investigates the matter, disguising herself as her French maid, Mademoiselle Hortense. In disguise, she pays Jo to take her to Nemo's grave. Meanwhile, under the conviction that Lady Dedlock's secret might be a threat to the interests of his ultimate client, Sir Leicester Dedlock, Tulkinghorn begins to watch Lady Dedlock's every move, even enlisting the aid of her maid, who detests Lady Dedlock.

Esther happens to meet her mother unwittingly at a church service and actually has a conversation with her afterwards at Chesney Wold—though, at first, neither woman recognizes the tie that binds them. Later Lady Dedlock realizes not only that her abandoned child is not dead, but is, in fact, Esther. She waits to confront Esther with this knowledge until after Esther has survived a bout with an unidentified disease (possibly smallpox, as it permanently disfigures her), which she contracted from the infected Jo (whom she tried to nurse). Though they are happy at being reunited, Lady Dedlock tells Esther that they must never recognize their connection again.

Meanwhile, Esther, whose disease-scarred face supposedly has ruined her beauty, has recovered her health. She finds that Richard, having tried and failed several professions, has ignored his guardian's advice and is wasting all his resources in trying to push Jarndyce and Jarndyce to a conclusion (in his and Ada's favor). Further, she finds that Richard has broken with his guardian, under the influence of his lawyer, the odious and crafty Mr. Vholes. In the process of becoming an active litigant, Richard has lost all of his money and is breaking his health. Again, defying John Jarndyce's orders, Richard and Ada have secretly married, and Ada is carrying Richard's child. Esther experiences her own romance when Dr. Woodcourt, who knew her before her illness, returns from his mission and continues to seek her company despite her disfigurement. Unfortunately, Esther has already accepted the proposal of her guardian, John Jarndyce, to become his wife.

Hortense and Tulkinghorn discover the truth about Lady Dedlock's past. After a quiet but desperate confrontation with the lawyer, Lady Dedlock flees her home and leaves a note behind apologizing for her conduct. Tulkinghorn dismisses Hortense, having exhausted her usefulness to him. Feeling abandoned and betrayed by both Lady Dedlock and Tulkinghorn, Hortense shoots and kills Tulkinghorn, and seeks to frame Lady Dedlock for his murder. On discovering his lawyer's death and his wife's flight, Sir Leicester suffers a catastrophic stroke but manages to communicate that he forgives his wife and wants her to return to him.

Inspector Bucket, who up to now has investigated several matters on the periphery of Jarndyce and Jarndyce, accepts the commission of the stricken Sir Leicester to find Lady Dedlock. He suspects Lady Dedlock, even after he arrests George Rouncewell (the only other person known to be with Tulkinghorn on the night of the murder, and known to have quarreled with the lawyer more than once). Nonetheless, Bucket pursues the charge given to him by Sir Leicester and ultimately calls on Esther to assist in the search for Lady Dedlock. Bucket has cleared her name before this by the discovery of Hortense's guilt, but she has no way to know this, and, wandering London in cold and bitter weather, Lady Dedlock ultimately succumbs, dying at the cemetery where her old lover, Captain Hawdon, is buried. Esther and Bucket find her there.

Developments in Jarndyce and Jarndyce seem to take a turn for the better, when a later will that revokes all previous wills and leaving the bulk of the estate to Richard and Ada is discovered. At the same time, John Jarndyce releases Esther from her commitment to marry him, and she and Dr. Woodcourt become engaged. They go to Chancery to find Richard and to discover what news there might be of the lawsuit's resolution. As they find, to their horror and dismay, the new will is given no chance to resolve Jarndyce and Jarndyce, for the costs of litigation have consumed the estate, and as there is nothing left to litigate about, the case melts away. Richard, after hearing this, collapses, and Dr Woodcourt determines that he is in the last stages of consumption or tuberculosis. The dying Richard apologizes to John Jarndyce and then dies, leaving Ada alone with their child, a boy whom she names Richard. Jarndyce takes in Ada and the child. Esther and Woodcourt marry and live in Yorkshire, in a house given to them by John Jarndyce. In time they have two daughters.

Anexo 4: resumo de *Lord Jim*

(Extraído de BATCHELOR, 1982)

Lord Jim is both a psychological novel and a story of imperial adventure. It is the story of a young Englishman known only by his first name--'Jim'--who disgraces himself as a sailor in the merchant navy but later compensates for his disgrace by becoming the effective benevolent ruler of a Malay community. Jim is an officer on a British merchant ship, is injured and hospitalized in an unnamed eastern port--Singapore--and on his recovery becomes first officer of a native-owned ship, the *Patna*, under a detestable 'New South Wales German' skipper. The *Patna*, carrying 800 Muslim pilgrims from Singapore to Jeddah, strikes something--probably a partially submerged floating wreck, the 'wandering corpse' of a ship--is badly holed, leaks and lists dangerously. Jim and the four other white men of the crew--the German skipper and three engineers--are convinced that the ship is about to sink and that there is no hope of saving the lives of the sleeping Muslim passengers. One of the engineers dies of a heart attack brought on by fright; the other three white men desert the ship by boarding a life-boat and Jim, almost involuntarily, jumps from the *Patna* and joins them. The *Patna* does not sink but is towed to Aden by a French gun-boat with the pilgrims still aboard. Jim and the others are picked up and taken back to Singapore.

The narrator, Marlow, takes up the story in Chapter 5, where he has his first sight of Jim when he attends the Official Inquiry into the desertion of the *Patna*. Jim is the only officer to give evidence at the inquiry; the skipper has fled and the two surviving engineers are in hospital. Marlow himself is a middle-aged merchant seaman, a seasoned, good-natured, mature man who is immediately attracted by Jim's appearance. Jim seems to be a gentleman, upright, goodlooking, 'one of us' (a phrase Marlow often uses of Jim; its sense is clarified by its context at the end of Chapter 22, especially), a man who looks as though he should be loyal to the 'solidarity of the craft' of merchant seamen (Chapter II), and yet has clearly betrayed that solidarity. After Jim has been sentenced to lose his certificate of seamanship--which means the loss of his livelihood, since he is penniless and has no training other than that of an officer of the 'merchant marine'--Marlow befriends him and tries to help him by finding him jobs. Jim's extreme sensitivity over the *Patna* scandal makes him a difficult person to help, since whenever the fact that he was mate of the *Patna*

becomes known he throws up his current employment--even if it is no more than the job of ship-chandler's water-clerk--and moves on. Finally Marlow introduces him to Stein, an enterprising Bavarian trader (also a famous collector of insects), and Stein sends him to Patusan, a Malay settlement in Borneo where there are no other white men apart from the rascally Cornelius, whom Jim is to replace as Stein's agent, and where there is no risk of the *Patna* story becoming known. Jim transforms his hitherto somewhat passive and failed life into a romantic, and heroic, success in Patusan. With the help of a half-caste girl with whom he falls in love, Jewel, he subjugates Cornelius (Jewel is Cornelius's step-daughter), and then with the aid of Doramin, a prominent trader, and his son Dain Waris, who becomes Jim's closest friend, he defeats and controls both the nominal ruler of Patusan, the Rajah Allang, and a piratical Arab trader, Sherif Ali, who has hitherto been exploiting the place. After two years Marlow visits Jim in Patusan and sees the success he has made of his life and his happiness with Jewel. After a further two years Marlow learns that everything has gone wrong: Gentleman Brown, an English adventurer turned pirate, has arrived with his half-starved followers looking for plunder in Patusan. Despite Brown's obvious viciousness--one of his men has gratuitously killed a Patusan man--Jim makes the fatal mistake of allowing him and his companions to go free, and as they move down river they are enabled, by the vindictive Cornelius, to make a cowardly attack on a group of Malays: Dain Waris is killed and Doramin, his father, shoots Jim in the mistaken belief that Jim has betrayed his adopted people and is directly responsible for Dain Waris's death.

Anexo 5: resumen de *Nostromo*

(Extraído de CHILDS, 2001)

Nostromo: A Tale of the Seaboard (1904), generally acknowledged to be Conrad's masterpiece, is set on the north coast of South America, but in no particular country, though resemblances to Chile, Venezuela, Colombia, Argentina, and Ecuador have all been noted in Conrad's portrayal of Costaguana. The story line concerns the revolutionary and evolutionary phases in the birth of a Latin republic, from the injection of British and US capital into a conflict-ridden province to its emergence as a new state. At the heart of the political story is a revolution. Don Vicente Ribiera, who oversees a benign five-year dictatorship, is the first civilian Chief of the State ever known in Costaguana. He is described by the narrator as “a man of culture and of unblemished character, invested with a mandate of reform by the best elements of the State” (Part One, Chapter Seven). He is overthrown by former Minister of War and rural hero General Montero, who evokes “the exaggeration of a cruel caricature, the fatuity of solemn masquerading, the atrocious grotesqueness of some military idol of Aztec conception and European bedecking, awaiting the homage of worshippers” (Part One, Chapter Seven).

However, *Nostromo* is a complex novel which does not unfold in any kind of linear fashion; readers are often at a loss as to when and where events are taking place, and so have to rely on “delayed decoding”, piecing together parts of the narrative at a later stage. First published as a serial in *T. P.'s Weekly*, the book is divided into three parts: “The Silver of the Mine”, “The Isabels”, and “The Lighthouse”. Epic in scale, aside from its social and historical sweep the novel has over twenty protagonists, and in excess of seventy characters in total. As is typical of several of Conrad's works, the narrator appears to be an all-knowing third-person commentator and yet is evidently also a character in the fictional universe of the story. For example, it will come as a shock to most readers that at the start of Chapter Eight in Part One, the narrator suddenly slips into the first person: “Those of us whom business or curiosity took to Sulaco in these years before the first advent of the railway....”. He thus appears to be composing a “tale” of Costaguana, and particularly Sulaco, a city in the Occidental Province of the Republic, from a number of sources, reports and perspectives, yet also is granted privileged knowledge of information and events that only an omniscient narrator could have.

Part One moves back in time from the present of the novel, which critics generally take to be 1890, and critics have noted that only a tenth of Part One actually takes place in the present of the narrative. Chapter One offers a panoramic overview of Sulaco and its region, spiced with local folklore and intimations of its history of adventure and treasure-seeking. Chapter Two introduces Captain Mitchell, the elderly superintendent of the Oceanic Steam Navigation Company who will narrate some of the story. It mentions the coming of President Ribiera, the benign dictator of Costaguana, and also his rescue when the latest uprising begins by Mitchell and his Capataz de Cargadores, Gian" Battista Fidanza, who is nicknamed Nostromo ("our man") for his various heroic exploits. Most of Chapters Three and Four stay with this day, 2 May 1890, when Ribiera escapes on Mitchell's boat as Nostromo holds the jetty. Aside from this action, these chapters concentrate mainly on the Viola family, with whom Nostromo lives: Giorgio Viola, keeper of the Casa Viola and veteran of Garibaldi's army, Tersea, his neurotic, sickly wife, Linda, their idealistic elder daughter and Giselle, their sensual younger daughter. Both daughters are in love with Nostromo. Chapter Five moves back eighteen months to the time of Ribiera's opening of the National Central Railway, and introduces Sir John, chairman of the railway board, Charles Gould, the manager of the San Tomé silver mine near Sulaco, and his wife Emilia, the moral centre of the novel. Chapters Six and Seven largely cover the history of the mine and of the Goulds, particularly the time four years earlier when Charles and Emilia married and also Charles's father died, passing on the concession to the mine. Chapter Eight returns to the night of the opening of the railway but also goes further back in time to fill in the history of General Montero, who will lead the revolution against Ribiera.

Part Two also has eight chapters but proceeds largely chronologically. The first chapter introduces Don José Avellanos, author of a history of the country called "Fifty Years of Misrule", a patriotic and idealistic statesman. Through his introduction, over the next few chapters the reader is given an overview of the history of Costaguana and Sulaco, and in particular the figures of the former dictator Guzman Bento, the Montero family, President Ribiera, and General Barrios, the Commander of the Occidental military district. The other major character introduced in this run up to the revolution's climax and Ribiera's escape, mentioned at the start of the novel, is Martin Decoud, a young Creole journalist newly returned from Paris with the vision of a separate Occidental Republic. He is loved

by Avellanos's free-thinking, patriotic daughter Antonia. Chapter Five deals with the Goulds' reception at their house on 28 April 1890 after the ceremony conducted at the departure of General Barrios who is retreating to Cayta following Ribiera's defeat a week earlier. In Chapter Six, Mrs Gould learns that her husband will stop at nothing to save the mine, and then she gives her support to Decoud's plans for an independent Sulaco. In the next chapter, Decoud reveals the full story of Ribiera's rescue by Nostromo, with whom he then meets. In Chapter Eight they set off on in a lighter to one of the barren islands in the harbour entrance known as the three Isabels to save from the revolutionaries a cargo of silver brought down from the mine. However, their lighter is struck by a steamer carrying Monterist troops and it begins to sink. Nostromo steers the boat to the Great Isabel and leaves Decoud there with the silver they have buried while he, strong enough to swim the distance, escapes back to the mainland.

Part Three is considerably longer than the previous two and runs to 13 chapters. In Chapter One, the Europeans in Sulaco scatter themselves and prepare for Montero's coming. The following chapters cover the events of the next month. The ship that struck the lighter turns out to have been carrying the traitorous General Sotillo, one of the leaders of the revolution hurrying to Sulaco for personal gain. He seizes Mitchell and the conscience-stricken Dr. Monygham (who betrayed friends to Guzman Bento under torture) while the city is taken over by two officials who throw in their lot with the Monteros: Fuentes, a politician, and Gamacho, commander of the Sulaco national guard. Pedrito Montero, the General's brother, enters Sulaco and sends a messenger to demand the obedience of the mine. Don P  p  , its overseer, who is under orders to blow up San Tom   if the revolutionaries take it, refuses to hand over control. Gould also refuses and is taken prisoner. Nostromo is persuaded by Monygham to ride off and bring back General Barrios from Cayta. Don P  p   attacks Sulaco at Land Gate and rescues Gould. Meanwhile, Nostromo arrives back with Barrios who attacks Sotillo's ship and then storms Sulaco from Harbour Gate. The city is saved and two weeks later a new constitution is announced for an independent Sulaco. A Civil War ensues. The last of these chapters, Ten, also returns to a narrative line abandoned two hundred pages earlier and explains Decoud's lonely suicide, drowning himself by using the silver as weights, after ten days isolated on the island. When Nostromo finds that Decoud is gone and the silver, which everyone else thinks has sunk in the harbour, is abandoned on the island, he resolves to get rich slowly by returning

occasionally for a few ingots. The last three chapters go forward in time, covering the period up to 1900. The Civil War ends in 1891 and Montero is assassinated. The province becomes the Occidental Republic and is open to the speculations and investments of financiers and entrepreneurs. Gould, who became the centre of the party for freedom and justice, becomes increasingly estranged from Emilia and dehumanised by his preoccupation with the silver mine and “material interests”. In 1898, a lighthouse is built on the Great Isabel and the Violas become its keepers. Two years later, there is labour unrest and some politicians in Sulaco are planning to annex Costaguana to Sulaco. Nostromo, who is still considered the epitome of integrity, continues to take silver from the horde on the Great Isabel. He is now engaged to Linda but in love with Giselle. The novel ends when he visits the island on one occasion and is mistaken for Ramirez the Vagabond, a despised suitor of Giselle, by the elderly Viola, who shoots him. On his deathbed, Nostromo attempts to confess to Mrs Gould, but she will not listen and his reputation remains spotless.

The positive and negative outlooks on the events of the novel are expressed by Captain Mitchell and Dr. Monygham respectively. After the establishment of the new Republic, Mitchell believes that, with a democratic government and civil institutions, investors and property-owners can look forward to security while the people can live in peace. For Monygham, however, “material interests”, which are inhuman, will provide no peace or rest: “the time approaches when all that the Gould Concession stands for shall weigh as heavily upon the people as the barbarism, cruelty and misrule of a few years back.” (Part Three, Chapter 11) The silver represents both of these positions because it is itself valuable and incorruptible but corrupts and devalues the people who come into contact with it.

Cedric Watts identifies the major factor that differentiates Nostromo from previous fiction as an extreme mobility of viewpoint: the juxtaposition of different time periods, the alternation between close and distant perspectives on scenes, the shifts between narrators and narrative focalisers, and the multiplicity of similarities, analogies and pointed contrasts between characters. In terms of subject matter, the novel seems to express Conrad's profound political pessimism. He wrote in an essay on Anatole France: “Political institutions, whether contrived by the wisdom of the few or the ignorance of the many, are incapable of securing the happiness of mankind.” Nostromo also rests on the

incompatibility of ideals and “material interests”, which can be variously understood as individual financial speculation or the forces of imperialism. The silver in the story, which will be mentioned every time Nostromo himself appears in the narrative, is the main subject and symbol of the novel: it is the reason all the characters are drawn to Costaguana and the cause of their inevitable corruption, tainting liberal, revolutionary, imperialist, civilian and soldier alike. According to Michael Wilding, the book is a “moral fable, dealing with the corruptibility of man; political action is just one of the many ways to corruption.” Ian Watt, however, counters that Conrad may have no political solutions but exhibits a belief “in various traditional moral values, such as selflessness, courage, resolution, kindness, and intellectual realism.” The novel's main appeal for many current critics, however, may lie in its complex depiction of colonial relations and imperial exploitation; and therefore its tangential comments on the British Empire. Yet, its complexity, which has gained it a reputation as a novel you can only properly read if you have read it before, may also prove to be the principal reason why the book will be taught considerably less in the twenty-first century, at all levels, than it was in the twentieth.

Bibliografia

BAINES, Jocelyn. *Joseph Conrad: A Critical Biography*. Nova Iorque: McGraw-Hill, 1960.

BATCHELOR, John. "Introduction". In: CONRAD, Joseph. *Lord Jim*. Oxford: Oxford University Press, 1982.

BERLIN, Isaiah. *Concepts and categories*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

_____. *O sentido de realidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BERTENS, Hans. *Literary theory – the basics*. Londres : Routledge, 2001.

BOURDIEU, Pierre. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loic. *An invitation to reflexive sociology*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

BOUVERESSE, Jacques. *Bourdieu, savant et politique*. Paris: Agone, 2004.

_____. *Prodígios e vertigens da analogia – o abuso das belas letras no pensamento*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BROMBERT, Victor. *The novels of Flaubert: a study of themes and techniques*. Princeton: Princeton University Press, 1966.

BURTON, Richard. "The Death of Politics: The Significance of Dambreuse's Funeral in L'Education sentimentale" IN *French Studies*, 50 (1996), 157-69.

BUTT, John & TILLOTSON, K. "The topicality of *Bleak house*" IN DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak House*. Londres: MACMILLAN, 1969.

CONRAD, Joseph. *Nostromo: A tale of seabord*. Oxford: Oxford University Press, 1984.

_____. *Lord Jim*. Londres: Penguin, 1994.

COTTOM, Daniel. "Lord Jim: Destruction Through Time". In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad's Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea House, 1987.

COX, C. B. "A Dickens landscape". IN DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak House*. Londres: MACMILLAN, 1969.

_____. C. B. *Joseph Conrad: The modern imagination*. Londres: Dent, 1974.

DICKENS, Charles. *Oliver Twist*. (Wordsworth Classics). Londres: Wordsworth, 2000.

_____. *Bleak house*. (Wordsworth Classics). Londres: Wordsworth, 2001.

DUFFY, Larry, "A Complex kind of training : L'Education sentimentale, modernity, and the changing phenomenology of motion". In: *Le grand transit moderne: mobility, modernity and French naturalist fiction*. Amsterdã: Rodopi, 2005.

DURING, Simon. *Foucault and literature: towards a genealogy of writing*. Londres: Routledge, 1992

DURRY, M.-J. *Flaubert et ses projets inédits*, Nizet, 1950.

DYSON, A. E. "*Bleak house: Esther better not born?*". In: *Dickens: Bleak House*. Londres: MACMILLAN, 1969.

EAGLETON, Terry. "Fredric Jameson: the politics of style". In: *Diacritics*, Vol. 12, No. 3 (outono, 1982), 14-22.

_____. *Marxism and literary criticism*. Londres: Routledge, 2002

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ENGEL, Monroe. “*Bleak house: death and reality*”. In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak House*. Londres: MACMILLAN, 1969.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1959. (Col. Grandes Romances Universais; 18).

_____. *Três contos*. Rio de Janeiro: Francisco Alvez, 1995.

_____. *Madame Bovary*. Porto Alegre: L & PM, 2003.

FLAUBERT, Gustave & STEEGMULLER, Francis (ed. e trad.). *The letters of Gustave Flaubert: 1830-1880: 1&2*. Londres: Picador, 2001.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

_____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 2005.

GÉRARD-GAILLY, Emile. *L’Unique passion de Flaubert*. Paris: Le Divan, 1932.

_____. *Flaubert et les fantômes de Trouville*. Paris : Renaissance du Livre, 1930.

GIRAUD, Raymond. *The unheroic hero in the novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1957.

GLASSMAN, Peter. J. “An intelligible picture: Lord Jim”. In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad’s Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea House, 1987.

GOSE, Jr., E. B. “The truth in the Well Elliott”. In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad’s Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea House, 1987.

GUERARD, Albert J. *Conrad the novelist*. Cambridge: Harvard University Press, 1958.

GUSMÃO, Luis A. S. C. de. A concepção de causa na filosofia das ciências sociais de Max Weber. In: SOUZA, Jessé (Org.). *A atualidade de Max Weber*. Brasília, UnB, 2000.

_____. *Limites do conhecimento teórico na investigação social*. Brasília, mimeo., 2006.

HALPERIN, D. M. “Lord Jim and the pear tree caper”. In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad’s Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea House, 1987.

HARVEY, W. J. "Bleak house: the double narrative". In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak House*. Londres: MACMILLAN, 1969.

HEMPEL, Carl. A função de leis gerais em História. In: GARDINER, P. (Org.). *Teorias da história*. Lisboa: C. Gulbenkian, 1984.

HEWITT, Douglas. *Conrad: a reassessment*. Cambridge: Bowes & Bowes, 1952.

HOUSE, Humphry. "Bleak house: the time scale". In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak house*. Londres: MACMILLAN, 1969.

JAMESON, Fredric. *The political unconscious – narrative as a socially symbolic act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JOHNSON, Edgar. "The anatomy of society". In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak house*. Londres: MACMILLAN, 1969.

_____. *Charles Dickens – his tragedy and triumph*. (Penguin literary biographies). Londres: Penguin, 1986.

KAPLAN, Fred. *Dickens, a biography*. Kent: Hodder & Stoughton, 1988.

LEVIN, Harry, *The gates of horn: a study of five French realists*. Oxford: Oxford University Press, 1963.

MAYNIAL, Édouard. Introdução e notas. In: FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1959. (Coleção grandes romances universais; 18).

MERQUIOR, José Guilherme. *Michel Foucault, ou o nihilismo de cátedra*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1985.

MILLER, David. *The novel and the police*. Londres: University of California press, 1988.

MILLER, J. H. "Bleak house and the moral life" IN DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak house*. Londres: MACMILLAN, 1969.

_____. “Lord Jim: repetition as subversion of organic form”. In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad's Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea house, 1987.

MARX, Karl. *O 18 brumário e Cartas a Kugelmann*. Rio de Janeiro, Paz e terra, 1974.

NADEAU, Maurice. *The greatness of Flaubert*. Londres: The great alcove press, 1972.

ORR, M.M. “Reading the other: Flaubert's L'Education sentimentale revisited”. In: *French studies*, 46 (1993), 412-23

_____. “Still life and moving death in Flaubert's L'Education sentimentale”. In: *Dix-neuf*, 5 (2005), 17-27.

ORR, Leonard & BILLY, Ted. *A Joseph Conrad companion*. Santa Barbara: Greenwood Press, 1999.

PAGE, Norman. *Bleak house – A novel of connections*. (Twayne's masterwork studies). Boston: Twayne, 1990.

PAULSON, William. *Sentimental education: The complexity of disenchantment*. Nova Iorque: Twayne, 1992.

PETERS, Gabriel M. *Percursos na teoria das práticas sociais: Anthony Giddens e Pierre Bourdieu*. 2006. 235f. Dissertação de Mestrado em Sociologia – Universidade de Brasília, Brasília – DF.

POPPER, K. *Objective knowledge: an evolutionary approach*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

PRENDERGAST, Christopher. *The order of mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge: CUP, 1986.

RAVAL, Suresh. “Narrative and authority in Lord Jim: Conrad's art of failure”. In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad's Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea house, 1987.

SEYMOR-SMITH, Martin. (Greenwich exchange student guide to). Londres: Greenwich exchange, 2002.

SHIN, Hisup. "Oliver Twist, or the parish boy's progress". In: *The literary encyclopedya*. 2002. [<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=3083>, acessado em 10 de junho de 2009].

SMITH, Grahame. "Bleak house". In: *The literary encyclopedya*. 2001. [<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=6297>, acessado em 10 de junho de 2009.]

SPIILKA, Mark. "Religious folly". In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak house*. Londres: MACMILLAN, 1969.

STARKIE, Enid. *Flaubert: the making of the master*. Londres: Penguin, 1969.

_____. *Flaubert: the master, a critical and biographical study*. Londres: Widenfeld and Nicolson, 1971.

STOEHR, Taylor. "*Bleak house: the novel as dream*". In: DYSON, A. E. (ed.). *Dickens: Bleak house*. Londres: MACMILLAN, 1969.

STOREY, Graham. *Dickens – Bleak house*. (Landmarks of world literature). Cambridge: Cambridge University press, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

UNWIN, Timothy. "L'Education sentimentale". In: *The literary encyclopedya*. 2008. [<http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=4189>, acessado em 4 de abril de 2009].

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. Brasília, UnB, 1998.

WALL, Geoffrey. *Flaubert: a life*. Londres: Faber and Faber. 2001.

WALT, Ian. "The ending". In: BLOOM, Harold. *Joseph Conrad's Lord Jim*. Filadélfia: Chelsea House, 1987.

WARNKE, Martin. *O artista da corte: Os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

WEBER, Max. “A objetividade do conhecimento na ciência social e na ciência política”.
In: *Metodologia das ciências sociais*. São Paulo: Cortez-Unicamp, 1992.

_____. *Economia e sociedade*. (Vol. 1). Brasília: UnB, 2000.

WELSH, Alexander. *The city of Dickens*. Oxford: Clarendon Press, 1971.

WILLIAMS, D.A., *The hidden life at its source: a study of Flaubert's L'Education sentimentale*. Hull: Hull UP, 1987.