

RESUMO

O objetivo deste artigo é discutir alguns aspectos do romance *Dombey e filho* (1848), de Charles Dickens, e suas conexões com novas tendências históricas. Sempre com a preocupação de relacionar a forma literária e o processo social, é possível argumentar que o narrador de *Dombey e filho*, ao materializar os paradoxos da sociedade inglesa em meados do século XIX, busca soluções estéticas para as contradições da realidade.

PALAVRAS-CHAVE: Dickens, forma literária, processo social.

TRADIÇÃO E RUPTURA EM CHARLES DICKENS

Daniel Puglia*

ABSTRACT

The aim of this article is the analysis of some aspects from the novel *Dombey and son* (1848), by Charles Dickens, and its connections with new historical trends. Always bearing in mind the attempt to establish the relationship between literary form and social process, it is possible to argue that the narrator in *Dombey and son* tries to elaborate aesthetic solutions for real contradictions while dealing with paradoxical mid-nineteenth-century English society.

KEY WORDS: Dickens, literary form, social process.

* Doutor em Estudos Linguísticos e Literários pela Universidade de São Paulo.
E-mail: danielpl@usp.br

Em 9 de junho de 1870, Charles Dickens faleceu aos 58 anos. Naquele dia, enquanto a rainha lamentava em Windsor a grande perda para a nação, alguém ouvia de uma garotinha que vendia frutas em Drury Lane: “Dickens morreu? Então quer dizer que o Papai Noel também vai morrer?”. A justaposição das declarações da rainha e da menina pobre – descontada já a pitada de dramalhão com sabor dickensiano – serve para dar uma idéia da imensa popularidade do autor que ainda em vida adquirira um caráter quase mitológico na vida inglesa. Muito provavelmente a pequena vendedora de frutas estava familiarizada com as adaptações e histórias natalinas de Dickens que incessantemente inundavam os teatros, fazendo que seu nome circulasse como moeda corrente de diversão – num fluxo que ia desde os bairros dos teatros populares, passava pelos cafés e tabacarias, percorria os lares das classes médias e chegava até mesmo aos gabinetes de leituras dos mais ricos. No obituário publicado pelo *Daily News*, Dickens foi descrito como “o único escritor que todos liam e de quem todos gostavam; quem não lia quaisquer outros romances, lia os de Mr. Dickens”. No mesmo dia, *The Times* dedicou seu artigo principal ao reconhecimento de que aquela morte seria “sentida por milhões de indivíduos como nada menos que um luto pessoal, pois o autor era um íntimo de cada domicílio”. Retirados os exageros hagiográficos comuns nessas ocasiões, o ponteiro da popularidade talvez não estivesse tão exacerbado assim: nosso autor havia nascido numa cultura urbana e feito dessa cultura seu assunto, num momento em que a vida nas cidades era uma das grandes novidades da época. Vale lembrar também que desde sua estréia literária, em meados da década de 1830, a tecnologia a vapor rapidamente pôde espalhar nacional e internacionalmente sua fama precoce. Acresce que a publicação em formato seriado, em fascículos, possibilitou que muitos leitores pudessem ter acesso à nova mercadoria, mais barata em relação ao formato em volumes. Além disso, pelo próprio ritmo em que apareciam no mercado, as histórias como que ficavam na boca do povo por um longo tempo – num fenômeno semelhante ao das modernas telenovelas, com a diferença de que seu autor era propagandeado, incensado e celebrado como um gênio criativo da estirpe de Shakespeare, ou seja, como indefectível marca d’água nas cédulas da cultura.

Apenas dois anos após sua morte, o *Daily Telegraph* lembrava que as histórias de Dickens se tornavam o assunto do momento no instante em que eram lançadas, algo mais semelhante à política e ao noticiário em geral – como se pertencessem não tanto ao universo da literatura mas ao dos fatos e eventos. Sem dúvida, uma mercadoria que passava a discutir a própria sociedade baseada em mercadorias, que mensalmente era posta à disposição de leitores e ouvintes ávidos por informação, que tomava a pulsação do espírito do tempo e era moldada por esse mesmo espírito: essa era uma

mercadoria bastante vendável. Cabe sublinhar que algumas medidas profiláticas tornavam a trajetória de sucesso dessas histórias um tiro ainda mais certo. Embora irritasse alguns dos leitores mais conservadores ao insistir nos ataques contra o sistema legal e parlamentar e contra os privilégios aristocráticos, Dickens nunca apoiou causas impopulares partilhadas por contemporâneos mais radicais, tais como o movimento cartista, os opositores à guerra da Criméia, ou ainda os críticos da, digamos assim, firme atuação britânica para conter os levantes nas colônias do Império – enfim, nosso autor tentou evitar ao máximo que assuntos explicitamente polêmicos maculassem sua imagem pública. Também tomou medidas para que as lípidas normas do decoro fossem seguidas à risca, expurgou de sua obra conteúdos sugestivamente sexuais, filtrou qualquer vocabulário chulo, purificando sentenças e períodos para que tudo transcorresse conforme o figurino da boa educação. No prefácio de *As aventuras de Mr. Pickwick* (1837) escreveu: “[o autor] confia que ao longo desse livro não ocorra nenhum incidente ou expressão que possa ruborizar a mais delicada face ou ferir os sentimentos da mais sensível das pessoas” (DICKENS, 1982, p. viii). Ademais, procurou agradar a vários gostos, dando uma orientação narrativa que privilegiava uma ampla gama de acontecimentos, com vasta galeria de personagens e com numerosos episódios de humor e suspense espalhados vividamente por ambientes e cenários ricamente descritos. Como cereja do bolo, uma insistência em algo que alguns definem como a filosofia de natal dickensiana: ênfase nos valores familiares, no espírito infantil, na diversão simples e na confraternização e generosidade.

Como sabemos, ainda hoje Dickens desfruta o posto de um dos mais conhecidos romancistas ingleses, se não o mais conhecido, embora nomes como os de Jane Austen, das irmãs Brontë ou de Thomas Hardy muitas vezes ganhem a preferência de um público leitor que costuma se assustar quando defrontado com os catataus dickensianos. De todo modo, sua popularidade vai sendo sustentada na medida em que seus volumosos romances e histórias continuam a ser mais e mais adaptados para teatro, televisão e cinema. Mas esse duradouro favor junto ao público também encobre um outro dado: apesar de possuir, desde os primórdios, um seletivo grupo de admiradores dentre os estudiosos da literatura, até meados do século vinte houve uma firme relutância no meio universitário de língua inglesa para aceitar Dickens no panteão dos grandes autores – isso a despeito de sua popularidade e, segundo alguns comentadores, talvez exatamente em virtude dessa imensa popularidade. Seja como for, nos últimos cinquenta anos, o esforço elucidativo se apropriou da obra dickensiana, reforçando grandes tendências anteriores da fortuna e miséria críticas, algumas vezes vendo um material apto, ou não, para canonização, outras vezes primordialmente como o produto

bem-acabado de uma ideologia pequeno-burguesa, hegemônica e patriarcal, e por fim, mais raramente, como uma obra rica em contradições e fissuras, ou seja, como o testemunho dos embates da forma literária na batalha entre o revelar e o ocultar, considerada no atrito de sua fatura com a História. Optaremos por esse último caminho, enfocando especialmente seu romance terminado em 1848, *Dombey e filho*, que é de certa maneira um ponto de inflexão propício para ressaltar algumas das facetas da hora da verdade burguesa – quando o século dezenove estava às vésperas das revoluções que varreram o continente e quando a era do capital vinha finalmente dizer a que veio. Em 1872, nalguma parte de *Erewhon*, Samuel Butler escreveria: “Tem sido dito que o amor ao dinheiro é a raiz de todos os males. O mesmo pode-se dizer em relação à falta de dinheiro”. Se, de um lado, a obra de Dickens encontraria a partir de *Dombey e filho* um centro para a crítica da sociedade orientada pelo dinheiro, de outro, passaria a investigar essa misteriosa devoção ao poder monetário sem deixar de esbarrar nos problemas da produção e distribuição da riqueza social, problemas estes normalmente sob a alçada da economia política, esta ciência que descreve e ao mesmo tempo acoberta a luta de classes.

Podemos concordar até certo ponto com o que Auerbach (1971, p. 482) escreve: “[...] Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que suas personagens pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca de seus caracteres”. Possivelmente a afirmação consegue manter um significativo grau de acerto para grande parte da obra de Dickens. Contudo, se pensarmos nos trechos de *Dombey e filho* em que o narrador se ocupa da viagem de trem de Mr. Dombey e, depois, da jornada de carruagem de Carker, perceberemos índices de imprecisão, dúvida e incerteza no modo como esse narrador realiza, ou não consegue realizar, a tarefa estipulada. Por momentos, temos a impressão de ler monólogos interiores *avant la lettre*, esboçados em meio a uma obra que deveria ser pura amostra do que a convenção chama de realismo vitoriano, cabendo, seja dito de passagem, à análise formal detida o trabalho de tentar revelar se esta é uma impressão que se confirma. Feitas essas ressalvas, uma outra menção parece ser mais problemática: “[...] em Dickens [...], não obstante o forte sentimento social e a sugestiva densidade do seu ‘meio’, quase nada se faz sentir da agitação do pano de fundo político-histórico” (AUERBACH, 1971, p. 440). Se tivermos a leitura da obra tendo como fundo a realidade social e passarmos a compreender esta tendo aquela em mente, isto é, se, por meio do procedimento dialético, buscarmos um termo de mediação que atue tanto na obra quanto na sociedade, compreenderemos que, em verdade, a nota dominante, a agitação porventura existente na obra

de Dickens, tem como pano de fundo o processo social da Inglaterra no século dezenove. Diminuir o potencial de revelação da elaboração artística relativamente ao meio em que foi gestada significaria, assim, não apenas a perda de dimensões valiosas no que diz respeito à apreciação estética: mais prejudicial seria o conseqüente apequenamento de sua capacidade como elemento de explicitação e relevo, antecipação e denúncia.

Com outras preocupações e finalidade diversa, Bakhtin (2002, p. 344), por sua vez, enumera Dickens ao lado daqueles escritores em que haveria “[...] uma ruptura com as grandes realidades da vida”, reservando a ele, porém, o papel de criador de uma obra que seria a mais alta expressão do romance familiar europeu, em que estaria assegurada a trajetória dos personagens desde “um mundo grande, mas estrangeiro, para o pequeno mundo natal da família” (BAKHTIN, 2002, p. 339). A hora e o lugar obrigaram Dickens a formular determinadas soluções estéticas, resultando isto num aparente distanciamento em relação ao que Bakhtin chama de grandes realidades da vida. No entanto, sempre pensando nas minúcias da forma de uma obra específica, bem pesados os desdobramentos do narrador e os desenvolvimentos dos personagens, é perceptível a presença de tais realidades, porém plasmadas nos detalhes daquilo que passa pelo corriqueiro do estilo e na aparente irrelevância de longos trechos e passagens. Noutras palavras, as grandes realidades da vida estão presentes na própria dificuldade encontrada para figurá-las de modo mais explícito. Nesse sentido, a construção do pequeno mundo natal da família aparece como desfecho precário para uma situação social inédita, plena de rupturas e novas configurações, isto é, o novo tempo de acumulação capitalista da era vitoriana. Observado em seu íntimo, o artifício da família como idílio possível em face da destruição denota antes o desencaixe a que a obra procura dar substância. Ou seja, negando o valor de face segundo o qual o núcleo familiar configura um porto seguro ante os infortúnios, em Dickens a parentela é nova fonte de distúrbio, repetindo em escala apequenada o giro em falso do sistema, mesmo quando – como é o caso em *Dombey e filho* – as linhagens e descendências são arranjadas em conjuntos enganosamente harmônicos, *grosso modo* como “ricos mas infelizes entre si” e “pobres mas solidariamente unidos”. O resultado último de modo algum legitima a redenção artificial sugerida pelos desenlaces felizes: ao longo do processo somos instruídos dos percalços e deslizos, das violências e corrupções, todos eles impostos pelo sistema às famílias, que por seu turno fazem o jogo sujo exigido e o retroalimentam. Visto ao microscópio, o tecido familiar degenera assim como o social, e o encanto, a leveza, o humor e a acomodação devem ser matizados.

Neste ponto, lembremos o que o Lukács de *A teoria do romance* chega a escrever:

Eis aqui o fundamento artístico que faz os romances de Dickens, tão infinitamente ricos em personagens humorísticos, parecerem em última análise tão rasteiros e pequeno-burgueses: a necessidade de configurar como heróis tipos ideais de uma humanidade que se acomoda, sem conflitos internos, à sociedade burguesa contemporânea e de envolver, em prol de seu efeito poético, as qualidades requeridas para tanto com o duvidoso brilho da poesia, um brilho forçado ou para ela inadequado. (LUKÁCS, 2000, p. 112)

Existem, é certo, tipos ideais atuando num mecanismo cujo funcionamento visa ao molde firme de controles e restrições. Existe, também, a tentativa de criar uma moldura edulcorada que abarque esse mecanismo. Todavia, parece escapar à apreciação desse primeiro Lukács exatamente a tensão criada pelo mau funcionamento dessas engrenagens, pois tal descompasso e insucesso são justamente a pista para percebermos o quão o mundo pequeno-burguês pode ser rasteiro. Dito de outra forma, à imagem e semelhança dos palhaços tristes que jamais foram engraçados, num certo sentido os personagens humorísticos de Dickens representam não o verdadeiro brilho da poesia acomodatória, mas sim a nostalgia de algo que jamais puderam dar. Aprisionados uns aos outros numa camisa-de-força que os trava a todos, não fazem a louvação de um espetáculo, mas reproduzem uma corrida cuja apoteose é o cansaço, a renúncia e a paralisia: todos eles indícios de que algo não vai bem, de que uma segunda voz dissonante contamina o que em princípio seria uma melodia satisfeita em si mesma. Assim, se em Dickens a música da divisão do trabalho e das relações de produção pretende ser orquestrada no interesse e ao gosto de uma única classe, durante a execução algo desafina, mesmo que a partitura pareça bastante legível. Nesse sentido, por um lado, vemos que as abordagens críticas preocupadas com a apreensão de movimentos e tendências ganham em amplitude o que perdem nos prejuízos inerentes aos grandes panoramas, ou seja, acabam fazendo generalizações úteis para detectar e definir características gerais, mas que são, no mais das vezes, pouco precisas em relação ao específico e singular de uma obra; por outro lado, devemos reconhecer que passagens e citações às vezes arbitrariamente pinçadas no contexto de uma discussão mais ampla não fazem jus à tônica crítica em sua totalidade, embora ainda assim não percam sua utilidade como vestígios e sinais que permanecem, que são como que resquícios de um certo Dickens em críticos de complexidade e importância inegáveis. Dessa forma, enxergar em sua obra um distanciamento até certo ponto pronunciado em relação à história de seu tempo; enquadrar sua fatura entre aquelas que apenas e tão-somente dão margem a soluções estereotipadas; apontar seu veio estruturante como que fadado à reprodução de fórmulas esquemáticas: tudo isso significa levar

para casa o produto domesticado, a mercadoria útil aos serviços de certa leitura que se propagou dentro e fora da literatura inglesa.

Numa breve menção a Scott, Balzac e Dickens, Antonio Candido (2000, p. 21) afirma que a inclinação desses autores é “sugerir a realidade por meio da multiplicação, não da subtração”. Chamando a atenção para a “audácia formal e crítica das boas obras realistas, bem como sua antena para as feições mudadas do mundo”, Roberto Schwarz (1997, p. 104) sublinha a necessidade formal dos chamados “pormenores inúteis”, critica a designação proposta pela perspectiva conformista e salienta o quanto tais pormenores são verdadeiramente essenciais para a fatura narrativa. Ou seja, se negarmos o caráter de multiplicação e acumulação presentes na obra, procederíamos “[...] como se a composição dos romances de Stendhal, Balzac e Flaubert não buscasse de fato imitar e apreender o ritmo da sociedade contemporânea – o verdadeiro objeto novo de nosso tempo” (SCHWARZ, 1997, p. 104). Tendo isso em mente, cabe ressaltar que Dickens escreve numa época de profunda transformação do romance como forma e num lugar onde surgem diferentes modos de experiência. Uma vez reconhecido o caráter ilusório e discriçionário da dicotomia entre os campos estético e social, chega a ser redundante destacar que ambos conjuntamente determinaram novos métodos criativos. Nesse sentido, o romance deve ser visto como um composto de formas criadas pela tradição, de acordo com as necessidades históricas, mas uma tradição que vem do concreto da vida e a partir da rotina cotidiana. Noutras palavras, a chave de aproximação deve ser o romance como resposta a novas condições de vida, tendo de absorver não apenas instituições e crenças radicalmente novas, num contexto de diferentes públicos e leitores, mas também um vasto universo de conformações lingüísticas, de histórias populares, de canções e paródias. Com relação ao romance dickensiano, a conseqüência estilística desse processo é o tom ambíguo, muitas vezes jocoso e cínico, outras vezes enfático mas dissimulado, em que temos dificuldade de perceber a *nuance* humorística e a irônica observação da realidade num veio popular. Tudo isso levado a termo por um método dramático singularmente próprio para expressar “a experiência de viver nas cidades, que são vistas como fato social e paisagem humana” (WILLIAMS, 1970, p. 37). Desse modo, e contrariamente aos princípios da perspectiva conformista, Dickens está respondendo a contradições reais, ao progresso e desintegração definidos pelas forças sociais e econômicas em sua época.

É nessa chave que, num romance como *Dombey e filho*, questões morais individuais tornam-se rapidamente questões sociais e, a partir delas, procedimentos de intervenção criativa. Acresce ainda o fato de que a proliferação de personagens e situações não ocorre a esmo, mas seguindo uma premissa de construção que deve ser compreendida por meio da utilização

de técnicas vindas do melodrama. São criadas figuras de inocência e pureza, mas não como elaborações morais de uma era estável e sim como personagens dramáticas de uma época em que individualidade e desenvolvimento “são paradoxais e em que, como uma ênfase e uma intervenção, as mais simples qualidades humanas do amor e da bondade devem ser deliberadamente mantidas” (WILLIAMS, 1970, p. 54). Numa sociedade em que os eventos perderam sua coerência aparente, o recurso ao melodrama surge como esforço do autor para restaurar alguma coesão e unidade: é um meio técnico que intenta amalgamar enormes quantidades de uma matéria nova, desconhecida e acaso ameaçadora. Sintoma do colapso de uma certa concepção da realidade, o uso do melodrama também é índice de algo cuja natureza o autor sente estar além de seu poder de comunicação. Além disso, em *Dombey e filho* ocorre a construção do romance em torno de uma idéia direcionadora, com um marcante desejo de convencer e persuadir o leitor, fazendo uso, entretanto, de uma gama complexa de possibilidades de experiência que dão ênfase e suporte ao enfoque central, possibilidades estas que podem ou não ser explicitamente mencionadas. O romancista elabora, assim, um caleidoscópio cuja lei de movimento resta estabelecer, verificando como os dados externos são incorporados e se tornam elementos internos da obra. Para isso, temos de observar o romance por diversos ângulos, numa tentativa de melhor compreender seu conjunto – nas complementaridades e contradições entre a forma objetiva, socialmente determinada, e a forma literária, com sua filiação aos textos e sua fidelidade aos contextos.

Em Dickens existe assimilação e incorporação de idéias de seu tempo, esse processo resultando num modo de ver a vida como totalidade. Decorre daí não um simples encadeamento de exemplos ou, como querem alguns, somente um esforço para ilustrar eventos pontuais: o romance torna possível ao autor conceber uma visão a partir deles e, se estivermos corretos, nos detalhes da forma de esboçar um caminho utópico. Existe, nesse sentido, uma preocupação com a falsa consciência, com as racionalizações desumanizadoras e as deformações hipócritas. Se muitas das idéias que circulavam em seu tempo eram registros bem acabados de tais racionalizações e deformações, na forma da obra dickensiana não aparece, todavia, um tratamento analítico dessas teorias e concepções: elas são tratadas como matéria para elaboração artística, cabendo à crítica o esforço interpretativo e a decomposição analítica. Dickens teve de se haver com a tensão entre idéias ortodoxas, que buscavam ratificar um determinado estado de coisas, e uma realidade de injustiça e desigualdade que, cada vez mais, colocava à prova o ordenamento social justificado por esse conjunto de idéias. Desponta, dessa maneira, um certo radicalismo na fatura da obra dickensiana que tem como cerne uma visão acerca do que é bom e benévolo, do caráter em última

instância benigno de uma vida plena de sentido. Tal visão gera a possibilidade de transcender criativamente as posições e racionalizações calcadas no imediatismo do interesse. Ocorre concomitantemente, sem dúvida, um movimento em direção a atos de transcendência no lugar de ruptura, entrando na zona nebulosa em que a obra, num passo, se torna negação e, noutro, uma efetiva afirmação. Porém, nessa dinâmica nem sempre aparente, mas fincada no chão histórico a que dá relevo e feitio, interessa salientar o potencial utópico que a obra adquire – mesmo que tal potencial esteja em luta constante contra uma retranca formal de verniz conservador. Nesse sentido, o reformismo até certo ponto radical e o radicalismo de viés reformista têm de ser compreendidos dentro da constelação de idéias na qual a obra de Dickens foi mais um dos vértices.

O nascente capitalismo industrial fomentou a atmosfera propícia para que fossem desafiados e afirmados, questionados e legitimados, os próprios alicerces que estruturavam sua condição de existência como sistema. Nas relações de Dickens com o utilitarismo existem alguns dos índices dessa particular configuração histórica. O principal preceito do utilitarismo visava submeter todas as instituições aos testes de uma utilidade racional, no intuito de possibilitar felicidade à maioria dos indivíduos. Foi nesse espírito que o movimento incentivou campanhas por reformas políticas, sociais e judiciárias que, devemos reconhecer, de maneira geral resultaram em melhorias da sociedade inglesa no período. Outro preceito se referia à possibilidade de uma ética objetiva, em que o julgamento das ações corretas e erradas seria dependente de cálculos relativos à quantidade de prazer ou de dor que tais ações produziriam. Mais como tendência do que propriamente em seus princípios e procedimentos, o utilitarismo influenciou de modo marcante o pensamento radical num sentido não somente diverso, mas em muitos aspectos semelhante à influência exercida pelo próprio Dickens, uma vez que ele também, como nos lembra Williams (1973, p. 339), “teria aceitado a felicidade ou o prazer como critérios absolutos, na contracorrente da maioria dos sistemas filosóficos e religiosos da época”. Esse é um dos sentidos em que temos de assinalar os pontos de contato entre ele e os reformadores utilitaristas. Assim como estes, Dickens rejeitava de maneira veemente qualquer idealização conservadora com referência ao passado, partilhava a crença na necessidade de reforma do sistema legal, bem como desprezava a aristocracia e suas pretensões sociais. A respeito disso basta lembrarmos o modo como o narrador em *Dombey e filho* por vezes enfatiza aspectos positivos da construção de ferrovias e seu correlato impulso modernizador na vida inglesa, ao mesmo tempo em que sugere a precariedade legislativa como uma das causas da bancarrota na casa comercial de Mr. Dombey. Mas os pontos de contato não obscurecem os desacordos e as diferenças entre o radicalismo de nosso autor e a ética utilitarista.

A relativa indiferença de Dickens com referência aos *Reform Acts* de 1832 e 1867 evidencia sua opinião de que ambos não eram suficientes para modificar a estrutura de poder baseado em classes na sociedade vitoriana. Se muitos apontam uma miopia política do escritor nesse caso, vale a pena destacar que o segundo Ato, embora tenha feito dobrar o número de eleitores, incluiu apenas os operários que viviam nas cidades, deixando ainda de fora os mineiros e os trabalhadores do setor agrícola que viviam em pequenos vilarejos, assim como todo o contingente feminino. As reformas do período vitoriano tinham, dessa maneira, um passo demasiado lento e uma timidez que não coadunavam com o diagnóstico dickensiano. Orientada em larga medida pelo princípio do *laissez-faire*, a ordem social vigente criava uma realidade em que os mais bem-postos na vida tinham acesso a bens e serviços granjeados pelo liberalismo econômico, ao passo que aos despossuídos restava contar com a benevolência dos proprietários, em caridade esclarecida para uns ou cristã para outros. A atuação direta do governo no processo educacional, possivelmente a mais veemente reivindicação de Dickens, foi exercida de modo precário até o *Education Act* de 1870, que por sua vez fracassou como instrumento para a obrigatoriedade do ensino. O desenvolvimento desigual e irregular do sistema legal desde tempos medievais foi decisivamente levado a efeito apenas com o *Judicature Act* de 1873, portanto três anos após a morte do romancista. E, por fim, os mais emergenciais problemas de saúde pública e saneamento básico foram remediados somente com o *Public Health Act* de 1875, embora tentativas anteriores tivessem sido feitas. Dito isso, fica claro que, para compreender as divergências de Dickens em relação aos reformadores utilitaristas, é necessário perceber a contradição dentro do próprio utilitarismo, não tanto como um sistema intelectual mas como uma tendência política e social. Conforme aponta Williams, em certo momento da história inglesa, durante a revolução industrial, os preceitos do utilitarismo e do radicalismo filosófico estiveram inextricavelmente ligados aos fundamentos e prescrições da economia clássica e do controle e reclusão da pobreza.

Enquanto Dickens estava escrevendo, a ênfase do utilitarismo era um composto de racionalismo e *laissez-faire* econômico, a despeito da substancial contradição entre a defesa da utilidade geral e a recomendação da não-interferência. Noutras palavras, ao mesmo tempo em que era preconizada a mínima ingerência governamental nas ações dos indivíduos, a população miserável era vista como uma ameaça e um estorvo, um possível foco de distúrbio e violência. Nesse contexto, aquilo que parecia ser idéias contraditórias configurava, de fato, o decisivo e primordial interesse de uma classe. É nesse sentido que, quando atacava tais idéias, Dickens dirigia uma crítica mais geral à predominância da racionalidade prática e da exploração reinantes

na sociedade inglesa, as quais, não surpreendentemente, eram as responsáveis diretas por novos tipos de abusos e desigualdades, mesmo quando reformavam antigas distorções. A velada simbiose desse mecanismo, com a perspectiva histórica que o olhar de hoje nos permite, parece até certo ponto evidente. Entretanto, essa lógica de reformas, balizadas pelo interesse de uma classe e observadas naquilo que têm de benéfico e prejudicial, constituía uma realidade pouco explícita e de difícil apreensão. O advento de certa racionalidade teve efeito catalisador para a economia, mas como instrumento de uma classe com ímpetos agressivamente reformistas, ímpetos estes que forjaram uma determinada alienação, em que os cálculos dos interesses foram separados de quaisquer outras motivações e vínculos humanos. Desse modo, se no princípio houve a tentativa de estabelecer chicanas com máscaras supostamente éticas, o que acabou por ser aplicado – com a chancela de economistas e mais diretamente para o favor de uma classe – foram preceitos de transação capitalista. Assim, conviveram na mesma época a sensação de efetivos progressos e a experiência de uma realidade excludente, aspectos estes intimamente ligados ao processo de acumulação do capital. Como dissemos anteriormente, o procedimento artístico de Dickens não será a análise, a decomposição ou o veredito acerca das dicotomias aparentes do sistema: um dos prováveis méritos de sua obra é transpor justamente para sua estrutura essas ambigüidades e ambivalências. Nesse sentido, na tentativa de figurar uma dinâmica histórica profunda, ocorre no plano formal a sedimentação de um julgamento a respeito das alianças necessárias à manutenção do sistema, bem como de suas conseqüências nefastas.

Dito isso, e pensando especificamente em *Dombey e filho*, a presença de uma perspectiva revolucionária deixa marcas sugestivas na forma do romance, o que não significa dizer – ao menos não diretamente – que Dickens estivesse escrevendo o negativo estético do *Manifesto comunista*. Como obras diversas, mas de modo algum alheias, constituem sintomas de época, sendo que no romance a solução passa pela revolução do espírito humano: o sistema, as instituições e as estruturas sociais devem ser resgatados e redimidos por uma transformação operada pelo amor e pela inocência. Assim, o diagnóstico de que mudanças sociais são necessárias surge, muitas vezes, numa linguagem de religiosidade popular associada à inocência infantil. No entanto, isso não constitui um apelo fácil de Dickens à salvação ou à redenção nalgum outro lugar, menos vil e impuro, onde a justiça finalmente encontraria sua razão de ser. Já sabemos que quanto mais os homens oferecem aos deuses mais retiram de si mesmos: para Dickens, o que parece estar em jogo é a intervenção humana com intuito de modificação, tudo pautado por um espírito de inocência e pureza. Existe, é certo, um pendor pelo escapismo idealista, uma vez que o tom de superfície pode ser até carola – mas o impulso

profundo é lúcido e transformador. Estão presentes na fatura da obra os elementos de um mundo dominado pela ação humana, as interferências e alterações recíprocas do homem e seu meio e, por fim, as conseqüências desagregadoras desse processo, em que a exploração de uns por outros não possibilita mais um reconhecimento de origem comum. O estilo não representa, assim, somente o incômodo de uma situação real, mas também o reconhecimento dessa situação e, portanto, de uma necessária transformação. Por outro lado, se a mudança nos corações precede a mudança do sistema, tanto a revolução quanto as reformas atenuantes parecem ser rejeitadas. Estamos, é claro, no campo da fase heróica do liberalismo, em que a melhora das condições gerais pressupõe o mundo dos interesses guiado pelos “inocentes” e com “critérios humanos”. Como podemos perceber, tal conciliação não foi legitimada pela história, o que impôs à obra dickensiana problemas e desafios cujas marcas formais incitam a decepção estética em uns, mas geram a curiosidade crítica naqueles que acreditam na relevância da literatura.

“O que Dickens via como uma redenção por meio do amor e da inocência, Marx via como revolução, e esta diferença é fundamental” (WILLIAMS, 1970, p. 50). Todavia, ambos defendiam a necessidade de mudanças estruturais na sociedade, criticando, portanto, ações limitadas, aparentemente avançadas, mas regressivas em essência. A firme convicção de Dickens nas qualidades da inocência e do amor como impulsos redentores essenciais tem sido desconsiderada como simples sentimentalismo. No entanto, tal recurso deve ser visto como um elemento formal, como que a improvisada solução para aplacar conflitos, mitigar contradições e abrandar paradoxos por meio de reconciliações forçadas. Na tentativa do autor de figurar uma dada conformação histórica para a qual ainda não possui os elementos formais necessários, surgem falhas, fraturas e lapsos reveladores na tessitura da obra. Mas, de outra maneira, estariam aí presentes os índices de transformação e as brechas utópicas. Nesse sentido, a milagrosa intervenção da bondade em Dickens seria, como nos lembra Williams, “[...] genuína *porque* é incompreensível”. Em fim de contas, o que é passível de compreensão é o sistema que foi estruturado consciente e inconscientemente. “Acreditar que existe um espírito humano, em última instância mais poderoso até mesmo que esse sistema, é um ato de fé, mas um ato de fé em nós mesmos” (WILLIAMS, 1970, p. 53). Sendo assim, não deve causar surpresa o fato de que a execução desse processo tenha se tornado mais e mais difícil para Dickens; mas, ao fim e ao cabo e sofrendo crescente pressão, é o que ele acaba não apenas tencionando mas realizando por meio de sua obra. Noutras palavras, a saída estética para o mascaramento e a ocultação dos conflitos e antagonismos sociais é a construção de um espaço em que a reconciliação não só é levada a termo como irrompe em nota a um só tempo apaziguadora e instável,

reconfortante e perturbadora: desse duplo caráter emerge seu potencial utópico, revolucionário – ainda que sem ter uma perspectiva efetivamente materialista.

Correndo o risco do exagero e da extrapolação, talvez possamos dizer que o movimento da narrativa em *Dombey e filho* incorpora e mimetiza o próprio movimento de um sistema baseado na circulação de mercadorias. Evidentemente que dizer isso mais de cento e cinquenta anos após sua publicação pode ser apenas um exercício de vontade interpretativa, endossando assim nosso ingresso nas fileiras daqueles que “[...] têm forçosamente uma visão instrumentalizada da esfera cultural, em que não vêem novidade, e quando ligam literatura a sociedade é para fazê-la dizer o que já estavam dizendo” (SCHWARZ, 1987, p. 147). Nesse sentido, e fazendo valer esse alerta, é necessário que as características do narrador sejam discutidas como forma, sem que, entretanto, tal discussão fique restrita ao plano formal ou se esgote nele mesmo. Dito isso, é necessário reconhecer o narrador em sua mobilidade, agindo como se a todo momento devesse apagar pequenos focos de perturbação que teimam em surgir, invadindo seu campo de visão e, a seus olhos, ameaçando conspurcá-lo. Os esforços, à revelia de si mesmo, acabam por ter de honrar os compromissos e débitos de sua tarefa: deixam transparecer o que originalmente deveriam encobrir. A revelação, entretanto, nunca chega a termo. Daí certa impressão de quebra de nitidez no texto, possivelmente tributária do modo de vivenciar o novo tempo a que o romance procura dar forma. Assim, a mobilidade do narrador em *Dombey e filho* sinaliza, em termos estéticos, a crescente consciência acerca da sociedade como criadora dos vícios e das virtudes, das instituições como instâncias de fomento e controle da vida social. As condições materiais de existência assumem, portanto, o papel prevalente naquilo que anteriormente era visto como falhas e qualidades inerentes à alma. Essa nova perspectiva, contudo, tem custo alto, observável, aliás, no preço a pagar que a inquietude do narrador sistematiza e realça. Uma vez identificada a responsabilidade humana na criação das distorções e no ato de levar a efeito a exploração, cabe ao narrador ensaiar malabarismos e manobras: novamente, um tributo pago à inexistência de recursos formais que traduzam a nova conformação histórica. A mobilidade de que falamos busca abarcar quase tudo, com voracidade e motivação notáveis, permeando toda e qualquer instância da vida no romance, como se não pudesse deixar espaços em branco.

Se estivermos corretos, isso carrega afeições e afinidades próximas às do movimento da circulação de mercadorias, no ritmo dado por um modo de produção que coloniza todas as esferas da existência. Dessa maneira, o narrador estipula um andamento renovador, porém com travo de desagregação, resultado do passo dúbio na dança para escamotear o viés de classe

que carrega consigo. Isso provoca – no enredo, nos desenvolvimentos de seu registro como narrador e na construção dos personagens – a conseqüente reordenação de recursos escassos para a manutenção do sistema de desigualdades, mas com o renovado ímpeto de manter o que é abjeto e espúrio sob o verniz reconfortante da solidariedade, da compaixão e do entendimento. Com a felicidade forçada pela ótica dos proprietários e um alijamento até certo ponto disfarçado dos despossuídos, surge algo como a energia hipoteticamente desinteressada do amor puro e da franca inocência, ambos a serviço de uma elaboração sutil: num primeiro nível, legitima o consentimento e a aprovação para um ordenamento social em que uns possuem licença para matar, e outros, a permissão para morrer; num segundo nível, contudo, indica a existência de certo desencaxe, em que a necessidade de formular saídas e oferecer respostas sugere muito mais do que inicialmente tencionado. É manifesta, assim, a necessidade de verdadeiras transformações, o desejo de modificações estruturais do sistema, para efetivamente desmanchar o que é sólido sem apenas e tão-somente aparar arestas. Dito de outra forma, se com lágrimas e sorrisos é perpetrado um simulacro de sociedade reconciliada, também é inscrito na memória o desejo de liberdade. Acresce que essa síntese profunda do movimento histórico adquire ainda maior relevância: consumação de tendências e categorias gestadas em séculos anteriores e adquirindo uma particular configuração no século dezenove, a arena de conflito e antagonismo social – cuja matriz o texto de *Dombey e filho* reverbera – acarreta conseqüências até os dias de hoje.

Sabemos que reconhecer a dialética da forma literária e do processo social é um pressuposto fácil de assumir, mas de difícil execução. No entanto, quando a reflexão acontece somente no nível da literatura, corre o risco de não ser relevante nem mesmo sob um ponto de vista estritamente literário, o que, aliás, não deve ser motivo de preocupação para os que dizem estar apenas interessados em literatura, sobretudo se lembrarmos que eles têm, de fato, outros interesses. Algo reducionista, repetitivo e desatualizado como o desejo de liberdade seria, em sua visão amodernada, apenas um recurso passadista e retórico dos que teimam em dizer sempre as mesmas coisas. De mais a mais, estaríamos num mundo mais confortável se, por acaso, a obra de Dickens mostrasse apenas e tão-somente aspectos residuais do que seria passível supor como fase já superada do capitalismo, o que em muitas frentes de revelação e em várias de suas características intrínsecas de fato ocorre. No entanto, com o reordenamento dos aspectos hegemônicos a que agora estamos expostos, existe a alternativa de que os ditos aspectos residuais não sirvam apenas de museu para o enriquecimento erudito, mas para o diagnóstico de formas emergentes às quais não estamos completamente despertos. Isso posto, cabem algumas perguntas: seria plausível inferir que o romance

de Dickens sedimenta em sua forma configurações específicas da Inglaterra do século XIX? Poderíamos dizer que, se isto ocorre, *Dombey e filho* sugere um princípio de generalização da Inglaterra em particular e do capitalismo em geral? Além do caráter de reforço e manutenção, o melodrama, o sentimentalismo e a compaixão carregariam, de fato, um índice de caráter utópico? Estariam presentes, nessa configuração dada pela obra, novas formas de sociabilidade? Por fim, como é possível que a mesma época ofereça um diagnóstico relevante das modificações sociais a serem feitas e, concomitante a isso, legitime soluções parciais, provisórias, de conteúdo eminentemente paliativo, em que atenuação e dissimulação caminham de mãos dadas? A força e atualidade da obra de Dickens, nesse sentido, estariam em trazer em ponto renovado e compasso atualizado discussões esquecidas, posto que em certa medida anacrônicas, porém reveladoras, uma vez que nossos progressos podem ser um atraso. Em suma, o ovo da serpente pode insinuar uma incômoda advertência e sugerir um traço de esperança.

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.
- DICKENS, C. *The Pickwick papers*. Oxford: Oxford University Press, 1982. (1837)
- _____. *Dombey and son*. London: Penguin, 1985. (1846-8)
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- SCHWARZ, R. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WILLIAMS, R. *The English novel: from Dickens to Lawrence*. New York: Oxford University Press, 1970.
- _____. Dickens and social ideas. In: BURNS, Elizabeth; Tom Burns (Ed.). *Sociology of literature and drama: selected readings*. Harmondsworth: Penguin, 1973.